

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**КОЛЯДА НАТАЛІЯ ОЛЕГІВНА**

УДК 78.082.2:780.614.331.087.1"19/20"(043.3)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**


**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ  
В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ «КОМПОЗИТОР – ВИКОНАВЕЦЬ»**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
\_\_\_\_\_ Н. О. Коляда

Творчий керівник:

**Баженов Анатолій Іванович**  
народний артист України, професор

Науковий консультант:

**Коханик Ірина Миколаївна**  
кандидат мистецтвознавства, професор

**КИЇВ – 2022**

## АНОТАЦІЯ

*Коляда Н. О.* Соната для скрипки соло другої половини ХХ – початку ХХІ століть в аспекті взаємодії «композитор – виконавець». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

**Актуальність.** Виконавська інтерпретація та аналітичне осмислення завжди взаємодіяли і взаємодіють у музичному середовищі. Найвиразніше така взаємодія відслідковується у старовинному та сучасному музичному мистецтві. Ці періоди розвитку музичної культури проявляють також найбільше зв'язків у часі, котрі значною мірою обумовлені тим, що сучасні композитори все частіше звертаються до музики попередніх епох. У межах здійсненого дискурсу в жанр сонати для скрипки соло поєднання музикознавчих та виконавських розвідок має вартісний сенс, оскільки саме в такому комплексному підході відбувається осмислення сучасних тенденцій розвитку цього жанру. Це спонукало автора зробити огляд історичного шляху розвитку сонати для скрипки соло від її виокремлення як жанру в творчості Г. фон Бібера і Й. П. Вестхоффа, та самостійного оформлення в сонатах і партитах Й. С. Баха, фантазіях Г. Ф. Телемана.

У подальшому активний жанровий розвиток переміщується до сфери ансамблевих сонат, де на основі принципу сонатності відшліфовуються формотворчі процеси, відбувається становлення яскравого виразного тематизму нового типу і, відповідно, нового характеру музичної драматургії, що обумовлює виникнення класичної моделі сонатного циклу. Соло-соната барокового типу, з її тяжінням до поліфонічних форм, відходить на другий план. Певною мірою це пов'язано також з еволюцією інструменту,

зростанням виконавської майстерності, що привело до більшої популярності нових віртуозних жанрів.

Вихід на новий ступінь розвитку соло-сонати прослідковується у ХХ ст. в опусах М. Регера, П. Хіндемита, Е. Ізаї, Б. Бартока. Вони відроджують барокову традицію у трактуванні циклу сольної скрипкової сонати, рухаючись кожен власним шляхом у річищі жанрово-стильового синтезу, наповнюють її новими технологічними прийомами гри, новими виражальними засобами.

У другій половині ХХ ст. композитори продовжують жанрово-стильові пошуки в межах сонати для скрипки соло. Проте сонати цього часу ще не потрапили як до кола українських музикознавчих розробок, так і до репертуарного списку вітчизняних скрипалів-виконавців. Дослідження цього художнього матеріалу та його практичне засвоєння у перспективі дозволять цілісно охопити історію жанру соло-сонати в європейській скрипковій музиці другої половини ХХ та ХХІ ст., збагатити виконавську практику українських музикантів. На даному етапі заповнення існуючих прогалів та входження в єдиний культурний простір можливе через вивчення і популяризацію сонат для скрипки соло, написаних у цей період українськими композиторами, що і було здійснено в межах творчо-наукового проєкту.

В Україні звернення композиторів до жанру сонати для скрипки соло починається лише з середини ХХ ст. Одні з перших відомих на сьогодні опусів належать О. Зноско-Боровському та Л. Грабовському. Сонати для скрипки соло українських композиторів ХХІ ст. – О. Войтенка, В. Вишинського, Р. Сокачик – стали важливим кроком у напрямку пошуків розуміння сучасної композиторської інтерпретації жанру. Вперше повноцінно представлений аналіз новітніх творів, який є результатом їх ретельного дослідження і власного виконання. Необхідною складовою цього процесу було звернення до музикознавчих розвідок, вже існуючих виконавських версій, композиторських рецепцій (висловлювання, інтерв'ю, коментарі), а також безпосереднє особисте спілкування з композиторами.

Соната Р. Сокачик, написана спеціально для автора даного дослідження у 2021 р., була виконана вперше.

Розгляд особливостей сучасних тенденцій осмислення жанру в творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дозволив виявити три вектори розвитку успадкованого композиторського досвіду в новітній українській музиці: продовження неокласичного напрямку; збагачення музичного мовлення новаціями ХХ ст. (засвоєння сучасних композиторських технік, трактування скрипки як масштабного симфонічного інструменту); власний експериментальний шлях, що ґрунтується на жанрово-стильовому синтезі. Спираючись на барокову традицію, а також досягнення в музичній спадщині ХХ ст., сучасні композитори експериментують з фактурою, випробовують теситуру інструмента, привносять нові засоби музичної виразності. Створення музичних композицій сьогодні потребує тісної співпраці з виконавцями для формування деталізованого музичного тексту та його нотної фіксації.

Представлені дослідницькі пошуки є результатом синтезу практичного та теоретичного дискурсів. Висвітлені в цій роботі обґрунтування виокремилися у процесі виконавської інтерпретації програми творчого мистецького проєкту. За його темою презентовано публічно одну сольну програму (вересень 2021 р.), яка складалася з таких творів: Г. Ф. Телеман. Фантазія для скрипки соло № 7, Й. С. Бах. Соната для скрипки соло № 3, BWV 1005, Е. Ізаї. Соната для скрипки соло № 4, ор. 27, Б. Барток. Соната для скрипки соло (Tempo di Chiaccona), Р. Сокачик. Соната для скрипки соло (перша частина). Деякі твори були представлені на міжнародних конкурсах в Україні та Австрії, та на майстер-класі у м. Санкт-Пьольтен (Й. С. Бах. Адажіо і fuga з Сонати для скрипки соло C-dur, Е. Ізаї. Соната для скрипки соло №4, ор. 27, Б. Барток. Соната для скрипки соло (Sz. 117). А також був зроблений цикл записів творів українських композиторів, серед яких: О. Зноско-Боровський. Соната для скрипки соло № 1, В. Вишинський. Сюїта для скрипки соло «Танці грудневої ночі», Р. Сокачик. Соната для скрипки



соло, «Самотність» для скрипки соло, А. Мерхель. «Знак» для скрипки соло, І. Карабиць. «Музика» для скрипки соло.

Такий розширений контекст програм у поєднанні з аналітичними дослідженнями нотного тексту скрипкових соло-сонат дав можливість розглянути цей жанр під призмою його історичного розвитку. Варто відзначити, що інтерпретаційний потенціал сонат для скрипки соло невичерпний і має подальшу перспективу для розгляду творчими дослідниками. Скрипкове засвоєння тексту сучасних творів відбувалося у дистанційному діалозі з українськими композиторами. Все це становить **наукову новизну** наукового обґрунтування та творчого мистецького проєкту загалом.

У роботі висвітлено деякі аспекти розуміння сучасних авторських поглядів на жанр сонати для скрипки соло. Дослідження цих скрипкових творів дозволяє простежити взаємовплив виконавської та композиторської складових. Аналіз виконавських особливостей соло-сонат подано в кореляції з міркуваннями автора щодо пошуку інтерпретаційних шляхів. Це доповнює і деталізує загальний контекст спадщини творів для скрипки соло. Проаналізовані засоби виразності, що використані композиторами для нотування темпових, агогічних, динамічних вказівок, створення спецефектів. Цінними також є представлені роз'яснення самих композиторів щодо використання певних технік письма, образної сфери та підґрунтя для застосування тих чи інших засобів виразності. Таким чином, обраний вектор дослідження є цікавим і перспективним насамперед для скрипалів-виконавців, а також для композиторів, котрі співпрацюють у творчому діалозі з ними, та музикознавців, які вивчають процеси створення сучасної музики.

**Ключові слова:** соната для скрипки соло, історія жанру сонати для скрипки соло, творчість О. Зноско-Боровського, творчість Л. Грабовського, творчість О. Войтенка, творчість В. Вишинського, творчість Р. Сокачик, творчість українських композиторів, XXI століття.

## SUMMARY

*Koliada N. O.* Sonata for violin solo of the second half of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>th</sup> centuries in the aspect of interaction “composer – performer”. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

**Relevance.** Performing interpretation and analytical conceptualization constantly interacted and are interacting in the musical environment. This interaction is most clearly seen in ancient and modern musical art. These periods of musical culture development also show the biggest connections in time, which are largely due to the fact that the modern composers are increasingly turning to the music of previous periods. Within the framework of the ongoing discourse into the genre of the sonata for solo violin, the combination of musicological and performing research makes sense in terms of value, since it is in such an integrated approach that the modern trends in the development of this genre are comprehended. This prompted the author to review the historical path of the development of the sonata for solo violin from its identification as a genre in the works of H. I. Franz Biber and J. P. von Westhoff to independent design in the sonatas and partitas of J. S. Bach and the fantasies of G. P. Telemann.

Later on, active genre development moves to the sphere of ensemble sonatas, where the form-creative processes are polished on the basis of the sonata principle, a new type of bright expressive thematism and, accordingly, a new character of musical dramaturgy are emerging, which leads to the appearance of the sonata cycle classical model. The solo-sonata of the baroque type, with its inclination towards polyphonic forms, fades into the background. To a certain extent, this is due to the evolution of the instrument, the growth of performing skills, which led to the greater popularity of new virtuoso genres.

Reaching the genre's new development (revival) level can be traced during the 20<sup>th</sup> century in opuses by M. Reger, P. Hindemith, E. Ysaÿe, B. Bartok. They revive the baroque tradition in the interpretation of the solo violin sonata cycle, each moving in their own way in line with the genre-style synthesis, filling it with new technological methods of playing, new expressive means.

In the second half of the 20<sup>th</sup> century, composers continue genre and style searches within this genre. However, sonatas for violin solo of this time have not yet entered both the circle of Ukrainian musicological developments and the repertoire list of domestic violin performers. The investigation of this artistic material and its practical assimilation in the future will make it possible to cover the history of the solo sonata genre in European violin music of the second half of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries holistically, enrich the performing practice of Ukrainian musicians. At this stage, filling in existing gaps and entering a single cultural space is possible through the study and popularization of sonatas for solo violin, written during this period by Ukrainian composers, which was carried out within this creative and scientific project.

In Ukraine, composers turned to the genre of sonata for solo violin only from the middle of the 20<sup>th</sup> century. One of the first opuses known today belongs to O. Znosko-Borovsky and L. Hrabovsky. Sonatas for solo violin by Ukrainian composers of the 21<sup>st</sup> century – O. Voytenko, V. Vyshynsky, R. Sokachyk – became an important step towards the search for an understanding of the genre's modern composer's interpretation. For the first time, a full analysis of the latest works is presented, which is the result of their careful research and own performance. A necessary component of this process was an appeal to musicological research, already existing performance versions, composer's receptions (statements, interviews, comments), as well as direct personal communication with composers. Sonata by R. Sokachyk was written especially for the author of this research in 2021 and was performed for the first time.

Consideration of the modern trends features in understanding the genre in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries

made it possible to identify three vectors of development of the inherited composer's experience in the latest Ukrainian music: the continuation of the neoclassical direction; enrichment of musical speech with innovations of the 20<sup>th</sup> century (assimilation of modern composing techniques, interpretation of the violin as a large-scale symphonic instrument); own experimental way based on genre and style synthesis. Based on the baroque tradition, as well as achievements in the musical heritage of the 20<sup>th</sup> century, modern composers experiment with texture, test the instrument's tessitura, and introduce new means of musical expression. The creation of musical compositions today requires close cooperation with performers to form a detailed musical text and its musical notation.

The presented research findings are the result of synthesizing the practical and theoretical discourses. The justifications covered in this study emerged in the process of a creative art project's program performing interpretation. On its theme, one solo program was presented publicly (September 2021), which consisted of the following works: G. P. Telemann. Fantasy for solo violin № 7, J. S. Bach. Sonata for solo violin № 3, BWV 1005, E. Ysaÿe. Sonata for solo violin № 4, op. 27, B. Bartok. Sonata for solo violin (Tempo di Chiaccona), R. Sokachyk. Sonata for solo violin (first part). Some works were presented at international competitions in Ukraine and Austria, and at a master class in St. Pölten (J. S. Bach. Adagio and fugue from the Sonata for solo violin C-dur, E. Ysaÿe. Sonata for solo violin № 4, op. 27, B. Bartok, Sonata for solo violin (Sz. 117). In addition, a cycle of recordings of Ukrainian composers' works was performed, including: O. Znosko-Borovsky. Sonata for violin solo № 1, V. Vyshynsky. Suite for violin solo "Dances of the December Night", R. Sokachyk. Sonata for violin solo, "Loneliness" for violin solo, I. Karabyts. "Musician" for violin solo, A. Merkhel. "Sign" for solo violin.

Such an expanded context of programs, combined with analytical studies of the of solo violin sonatas musical text, made it possible to consider this genre under the prism of its historical development. It should be noted that the interpretative potential of sonatas for solo violin is inexhaustible and has a further

perspective for consideration by creative researchers. Violin assimilation of the of modern works texts took place in a remote dialogue with composers. All this constitutes the **scientific novelty** of the scientific substantiation and creative artistic project as a whole.

The study reflects certain aspects of understanding the modern author's views on the genre of the sonata for solo violin. The investigation of these violin works allows us to trace the mutual influence of performing and composing aspects. An analysis of the performance features of the solo sonata is presented in correlation with the author's considerations related to searching for interpretive ways. This complements and details the general context of the compositions for violin solo legacy. The means of expression used by composers to record tempo, agogic, dynamic indications and create special effects are analyzed. There are also valuable explanations from the composers themselves regarding the use of certain writing techniques, the figurative sphere and the basis for the use of certain means of expression. Thus, the selected vector of research is interesting and promising, first of all, for performing violinists, as well as for composers collaborating in a creative dialogue with them, and musicologists studying the processes of creating the modern music.

**Key words:** sonata for violin solo, the history of the genre of sonatas for solo violin, creativity of O. Znosko-Borovsky, creativity of L. Hrabovsky, creativity of O. Voytenko, creativity of V. Vyshynsky, creativity of R. Sokachyk, creativity of Ukrainian composers, 21<sup>st</sup> century.

## ЗМІСТ

Вступ.....	11
Розділ 1. СОЛЬНА СКРИПКОВА СОНАТА В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ: ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ .....	20
1.1. Зародження сонати для скрипки соло: від витоків до формування жанрового інваріанту у барокову епоху (кінець XVI – перша чверть XVIII ст.).....	22
1.2. Розквіт сонати для скрипки соло у творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Телемана (друга чверть XVIII ст.).....	30
1.3. Скрипкова соло-соната кінця XIX – середини XX ст.: новий етап життя жанру .....	34
Розділ 2. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ: ПРОДОВЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	43
2.1. Українська соната для скрипки соло у другій половині XX ст.: (О. Зноско-Боровський, Л. Грабовський) .....	43
2.2. Українська скрипкова соло-соната в третьому тисячолітті: пошуки композиторської інтерпретації жанру (О. Войтенко, В. Вишинський, Р. Сокачик).....	54
Висновки.....	65
Список літератури та використаних джерел.....	70
Додатки.....	77

## ВСТУП

Скрипка як інструмент в європейській музиці набула вагомого значення з тих часів, коли посіла провідну роль в перших інструментальних ансамблях та придворних оркестрах. З часом скрипковий репертуар накопичив велику кількість різноманітних ансамблевих жанрів, а поступове ускладнення скрипкових партій технічними прийомами гри призвело до виокремлення соло-жанрів для цього інструмента. Закономірно, що саме сольні жанри стали рушійною силою для подальшого віртуозного розвитку виконавської майстерності. Разом з тим такі твори дали можливість демонструвати унікальність звучання солюючої скрипки, яка «не затінюється» іншими інструментами. Серед них особливе місце належить сонаті для скрипки соло, що оформилася в жанр у кінці XVI ст.

Соло-соната для скрипки пройшла довгий шлях розвитку від зародження жанру в творчості Г. фон Бібера та Т. Бальтацара, виокремлення в сонатах і партитах Й. С. Баха, фантазіях Г. Ф. Телемана, та вийшла на новий ступінь розвитку на початку XX ст. в опусах М. Рegera, П. Хіндеміта, Е. Ізаї. Знаковою постаттю для історії цього жанру став Б. Барток, у Сонаті якого солююча скрипка демонструє новий рівень скрипкової майстерності в поєднанні з новаціями XX ст. і звучить з масштабністю симфонічного оркестру. Ці твори заклали необхідний фундамент для розвитку жанру сонати для скрипки соло в музиці XX – XXI ст.

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Починаючи з XX ст. соната для скрипки соло стала одним із жанрів для творчих пошуків, втілення найсміливіших композиторських ідей та виконавських інтерпретацій, місцем стильових та жанрових взаємодій, і, що важливо, активної комунікації композитора та виконавця.

Як показав час, за весь період існування жанр сонати для скрипки соло став своєрідним лакмусовим папірцем виконавського рівня майстерності серед скрипалів. Адже, на відміну від капрису, де часто в експозиційному плані виступає технічна сторона, соло-соната, окрім цього, проявляє

художньо-емоційну наповненість внутрішнього світу виконавця в усьому його різноманітті та динаміці. Понад усе важливими виконавськими якостями стають здатність вільно інтенційно мислити і вміння «будувати» твір, виявляти композиторський задум у творі та прокладати шляхи його втілення при цілісній концепційній інтерпретації. Як показує практика, робота з сучасним музичним матеріалом вимагає від виконавців поєднання творчого та дослідницького підходів, якого потребує текст новітніх творів, кореляції інтерпретаційного виконавського процесу з можливостями слухацького сприйняття нової музики.

І справді, для сучасних творів особливо важливою є взаємодія між композитором, виконавцем, слухачем. Значна частина сучасного репертуару написана із застосуванням різних композиторських технік, що, з одного боку, дозволяє матеріалізувати найнесподіваніші композиторські ідеї, але, разом з тим, вимагає нового підходу до виконавської реалізації та потребує особливої слухацької співучасті. Як вдало зазначила музикознавиця І. Коханик, створюється «унікальний комунікативний феномен, в якому в активній взаємодії перебувають усі учасники художньої комунікації» [20, с. 79].

Можна сміливо констатувати, що саме в сучасних опусах глибинно змінюється музичне мислення, а разом з ним метаморфоз зазнають і всі учасники комунікативної музичної системи – композитори, виконавці, слухачі.

Пройшовши цікавий еволюційний шлях протягом XVII–XX ст., скрипкова соло-соната не втрачає своєї актуальності і у наш час. Не залишають без уваги цей жанр у своїй творчості й українські сучасні композитори. Разом зі свіжим світосприйняттям вони привносять у сучасну сонату для скрипки соло нові техніки композиції, виконавські прийоми гри на інструменті та засоби музичної виразності. Саме при пошуках нового скрипкового репертуару виникла ідея обрати дану тему наукового обґрунтування.



Можна вважати, що цей творчий мистецький проєкт, який базується на матеріалі музичних творів Нового і Новітнього часу, є своєрідною спробою музикознавчого осмислення жанру, котра підкріплена особистим спілкуванням автора роботи з сучасними композиторами і практичною стороною у вигляді концертного виконання творів.

**Актуальність даного дослідження** зумовлена, з одного боку, відсутністю робіт у вітчизняному просторі, де б розглядався жанр скрипкової соло-сонати в ракурсі його історичного розвитку, з включенням у загальний контекст творчості у цьому жанрі сучасних українських авторів, а з іншого – вдало підбраною програмою творчого мистецького проєкту, яка охоплює широкий музичний пласт, представлений «ключовими» творами світової скрипкової літератури з особливим акцентом на новітніх музичних композиціях.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту.** Творчий мистецький проєкт і його наукове обґрунтування виконане на кафедрі скрипки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 15 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2020–2025 рр.). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 9 від 26.04.2022 р.).

**Мета даного дослідження** – осмислити жанр сонати для скрипки соло другої половини ХХ–ХХІ ст. як творчу платформу для взаємодії композитора і виконавця.

**Об'єктом дослідження** є процес розвитку жанру сонати для скрипки соло в європейській музичній культурі, його сучасний етап.

**Предметом дослідження** виступають особливості трактування жанру сонати для скрипки соло в музиці ХХ–ХХІ століть в аспекті «композитор – виконавець».

Сучасний зріз розвитку сонати для скрипки соло в обсязі конкретного творчо-мистецького проєкту в силу неможливості широкого охоплення музичного матеріалу та недостатньої доступності більшості творів сучасних зарубіжних авторів, нам довелося обмежити творами українських композиторів, з якими в автора дослідження був налагоджений контакт. Крім того, у вибраному аспекті дослідження надзвичайно важливою уявлялася безпосередня комунікація основних учасників творчого процесу – композитора і виконавця, у тандемі яких сьогодні і є найбільш продуктивним народження сучасних музичних творів, в яких оригінальна художня композиторська ідея втілюється завдяки виконавській волі та потенційним можливостям виконавця.

Саме тому **матеріалом дослідження** постали твори, які склали основу творчої частини мистецького проєкту, насамперед найвідоміші зразки сонати для скрипки соло від її виникнення в XVI ст. до етапних творів XX ст. (Е. Ізаї, П. Хіндеміт Б. Барток). Для висвітлення розвитку соло-сонати в другій половині XX – XXI ст. вибрано малодосліджені і новостворені музичні композиції українських композиторів – різні за смисловою подачею та виконавською специфікою. Серед них Соната для скрипки соло № 1 О. Зноско-Боровського (1950), Соната для скрипки соло Л. Грабовського (1982), Соната для скрипки соло з циклу О. Войтенка «Музика Еріха Цанна» (2009), Сюїта для скрипки соло «Танці грудневої ночі» В. Вишинського (2013), Соната для скрипки соло Р. Сокачик (2021).

Означена мета дослідження зумовила необхідність вирішення наступних **завдань**:

- на основі ретельного вивчення наукової літератури простежити історію зародження та розвитку жанру сонати для скрипки соло в європейській музиці від XVI – до початку XXI ст. в аспекті взаємодії «композитор – виконавець»;

- визначити специфіку кожного з історичних етапів, їх здобутки і значення для сучасного періоду існування жанру;

- окреслити місце української сонати для скрипки соло в історії жанру та проаналізувати сонати для скрипки соло українських композиторів, написані в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.;
- розкрити особливості сучасних зразків жанру в українській музиці;
- визначити комунікацію в системі «композитор – виконавець» як основу сучасної музичної інтерпретації;
- спираючись на результати аналізу тексту сонат для скрипки соло здійснити виконавський дискурс сонат для скрипки соло українських композиторів (О. Зноско-Боровського, Л. Грабовського, О. Войтенка, В. Вишинського, Р. Сокачик).

**Методи дослідження.** Вивчення сонат для скрипки соло в аспекті взаємозв'язку «композитор – виконавець» потребує цілісного підходу. В своїй основі дане дослідження спирається на жанрово-стильовий аналіз. Методологічну базу склали також аналітичний, компаративний та інтерпретативний методи. За допомогою історичного та порівняльного методів простежено становлення та розвиток жанру сонати для скрипки соло в європейській музиці. Методи елементарно-теоретичного і структурно-генетичного аналізу застосовано для виявлення узагальнених жанрових принципів соло-сонати та вивчення механізмів їх втілення в сучасних творах.

**Теоретична база дослідження.** Зважаючи на багатопластовість теми, яка охоплює широке коло теоретичних, практичних та історичних аспектів, у процесі роботи було взято до уваги наукові здобутки українських та зарубіжних дослідників. Розглянуті роботи за напрямками дослідницьких пошуків умовно можна поділити на три групи. До першої групи відносяться дослідження, присвячені історії розвитку жанру. В світовому музикознавстві соната для скрипки соло є предметом розвідок в останні десятиліття, зокрема у роботах В. Сандлера [43], С. Нестерова [32], Г. Мнацаканяна [29] досліджуються шляхи розвитку даного жанру до середини ХХ ст. У своєму дослідженні С. Нестеров розглядає концептуальні пласти циклів Шести сонат та партит Й. С. Баха та Шести сонат Е. Ізаї і зазначає, що вони утворюють

метацикли, котрі перегукуються між собою. Дисертація Г. Мнацаканяна присвячена детальному аналізу Шести сонат Ізаї з позиції композитора-скрипаля, що відображено в самому задумі циклу. Також в ній можна знайти порівняльну характеристику різних інтерпретацій сонат. Хоча в наведених дослідженнях автори розглядають жанрово-стильові пошуки в межах жанру сонати для скрипки соло у ХХ ст., проте в їхніх розвідках не охоплений цілісно весь процес і відсутня увага до української соло-сонати для скрипки.

Серед українських дослідників наявні тільки поодинокі дотичні пошуки щодо барокових проєкцій жанру (наприклад, статті О. Гретчин [10; 11]) та роботи, що стосуються творчості композиторів, котрі працювали у цьому жанрі в ХХ ст. (дисертація О. Пірієва присвячена камерно-інструментальній творчості М. Регера [37], дисертація М. Рябоконевої про музичний неокласицизм [42]). Також вартими уваги є поодинокі розвідки здійснені молодими українськими музикознавицями Євгенією Сіренко, Єлизаветою Сіренко та Наталією Скворцовою стосовно творчості сучасних вітчизняних композиторів (відповідно, Є. Станковича, О. Войтенка та В. Вишинського) [47–49].

До другої групи відносяться дослідження, що розкривають поняття жанру і стилю в історичній перспективі їхнього розвитку. Серед них ґрунтовні праці таких музикознавців як Н. Горюхіна [7–9], М. Михайлов [25], Є. Назайкінський [30], В. Москаленко [26–28], І. Коханик [18–20], С. Шип [61, 62] та ін.

Третя група, досить нечисельна, представлена роботами, в яких дотично розглядаються особливості взаємодії композитора і виконавця у жанрі музики для інструмента соло. До неї відносяться статті О. Безбородька [2] і В. Громченка [5].

Однак, як вже зазначалося, соната для скрипки соло як жанр в сучасній музиці загалом, і у творчості українських композиторів зокрема, ще не стала об'єктом дослідницьких музикознавчих інтересів. Це й привернуло особливу увагу до вивчення проблематики даного жанру.

**Наукова новизна та особистий внесок здобувача.** Вперше в українському музикознавстві з позицій розвитку жанру в європейській музиці розглянута соната для скрипки соло, котра є невід'ємною частиною європейського музичного простору, проаналізовано особливості жанру сонати для скрипки соло в творчості сучасних українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (О. Зноско-Боровського, Л. Грабовського, О. Войтенка, В. Вишинського та Р. Сокачик).

Унікальності даній дослідницькій роботі додало особисте спілкування з сучасними композиторами, що дозволило глибше розкрити специфіку їх мислення, індивідуальне бачення жанру сонати для скрипки соло в Новітній музиці, спрямувало автора дослідження до розуміння нових творів, створення власних виконавських інтерпретацій.

Загалом цей мистецький проєкт є спробою наблизити сучасних композиторів до виконавців, пробудити зацікавленість в музикознавчих колах до вивчення жанру сонати для скрипки соло в його сучасних версіях, звернути увагу слухачів на солюючу скрипку, котра може звучати як повноцінний самостійний багатоголосний інструмент, та, завдяки новим способам гри отримує нові фарби.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в тому, що матеріали дослідження сприяють збагаченню української музикознавчої думки і можуть бути використані в спецкурсах історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів фахової освіти та практиці музикантів-виконавців.

**Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту.** Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на міжнародних конференціях: Міжнародній науково-творчій конференції «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 30 листопада 2020 р.); ХХІ Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2021 р.); Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції «Романтизм –

неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі» (Київ, 29–31 березня 2021 р.).

**Публікації.** Основний зміст та висновки роботи представлені у 4 наукових публікаціях: з них 2 – у наукових фахових виданнях України, 2 – у наукових збірниках конференцій.

1. Коляда Н. О. Портрет виконавця Жака Тібо в Другій Сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї ор. 27. *Наукове видання Волинського національного університету імені Л. Українки : Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2022. Вип. 3. С. 47–55.

2. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст.: сучасні тенденції осмислення жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*: Зб. ст. Дрогобич, 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 57–66.

3. Коляда Н. О. Виконавські новації Н. Паганіні: погляд з ХХІ ст. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі*: Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції. Київ: НМАУ імені П. Чайковського, 2021. С. 75–80.

4. Коляда Н. О. Портрети виконавців у Сонатах для скрипки соло Ежена Ізаї, ор. 27. *ХХІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»*. Тези. Київ: Видання Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, 2021. С. 52–53.

За темою творчого мистецького проекту презентовано п'ять концертних апробацій, до програм яких входять сонати для скрипки соло різних історичних періодів:

- виступ на Першому міжнародному конкурсі-фестивалі імені О. Горохова (НМАУ імені П. Чайковського), II премія. Програма: Н. Паганіні. Каприс № 2, Й. С. Бах. Адажіо і фуга з Сонати для скрипки соло C-dur, I. Карабиць. «Музика» для скрипки соло, Н. Паганіні. Танець відьом (за участю Студентського камерного оркестру НМАУ імені П. Чайковського;

диригент – народний артист України, професор І. Андрієвський); (14 лютого 2021 р.);

- участь у міжнародних майстер-класах (Санкт-Пьольтен, Австрія) в класі професора Г. Вінішхофера. Програма включала сонати для скрипки соло Й. С. Баха, Е. Ізаї, Б. Бартока; (24 липня – 1 серпня 2021 р.);

- виступ на міжнародному конкурсі XIV Internationaler Beethoven-Wettbewerb (St. Pölten, Austria), III премія. Програма складалася з наступних творів: Н. Паганіні. Каприс № 6, Й. С. Бах. Adagio e fuga for solo violin (C-dur), П. Чайковський. Вальс-скерцо (op. 34), Л. ван Бетховен. Концерт для скрипки з оркестром III ч. (D-dur, каденція Ф. Крейслера), Й. Брамс. Концерт для скрипки з оркестром III ч. (D-dur); (29–31 липня 2021 р.);

- сольний концерт-лекція (НМАУ імені П. Чайковського, Малий зал імені О. С. Тимошенка), програма: Г. Ф. Телеман. Фантазія для скрипки соло № 7, Й. С. Бах. Соната для скрипки соло № 3 in C-dur (BWV 1005), Е. Ізаї. Соната для скрипки соло №4, op. 27 (d- moll), Б. Барток. Tempo di Ciaccona, Р. Сокачик. Соната для скрипки соло (I ч.); (24 вересня 2021 р.);

- цикл записів, присвячений сонатам для скрипки соло українських композиторів: О. Зноско-Боровського, О. Войтенка, В. Вишинського, Р. Сокачик (серпень 2022 р.).

**Структура роботи.** Робота складається з анотацій, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (71 позиція), додатків. Загальний обсяг роботи становить 145 сторінок, з них основного тексту – 60 сторінок.

## РОЗДІЛ 1.

### СОЛЬНА СКРИПКОВА СОНАТА В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ: ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Скрипка як інструмент давно посіла одне з особливо визначних місць серед усіх музичних інструментів. До того вигляду, в якому ми звикли її бачити, вона пройшла багатоетапний еволюційний шлях. В ілюстраціях старовинних книг IX ст. можна знайти перші зображення струнно-смичкових інструментів, найстарше з яких знаходиться в Утрехтському псалтирі (датується 860 р.). Варто відмітити, що на фресці XI ст. у Софії Київській теж зображений музикант, який тримає на плечі інструмент грушеподібної форми, з натягнутими над верхньою декою та грифом струнами, пальці його лівої руки розміщені на грифі, а в правій він тримає прямий смичок, яким торкається струн. До речі, щодо останнього, то деякі дослідники вважають, що зображення смичка не збереглося і насправді на штукатурці є тріщина, що інтерпретується як смичок [6, с. 6]. Але цікавим є той факт, що інструмент людина тримає на плечі в горизонтальному положенні. Це одне з найдавніших зображень людини з інструментом, подібним до струнно-смичкового сімейства, що розміщений саме на плечі. Фідель, ребек, віола, смичкова ліра – всі ці інструменти стали прародичами сучасних струнних інструментів, головною ідеєю створення яких було бажання хоча б наближено відтворити звучання людського голосу.

У подальшому тенденції в інструментальній музиці змінюються у зв'язку з розвитком багатоголосного співу. Оскільки у XV ст. почали виникати інструментальні ансамблі й оркестри, то європейські майстри цього часу робили перші спроби створити інструмент з м'яким, приємним і водночас досить об'ємним звуком, а також невеликого розміру, щоб його зручно було транспортувати.

У той час окремої музичної літератури для скрипки ще не існувало, ранній скрипковий репертуар часто був спільним для віоли та лютні.



Скрипка починала свій розвиток як ансамблевий інструмент, що акомпанував голосу, або заміняв чи дублював його за потреби.

На початку XVI ст. набули популярності канцони – перші інструментальні обробки народних пісень, які згодом трансформувалися в самостійний інструментальний жанр. Канцона будувалася за формою А–А–В, де А–А – перша половина строфи з однаковими римами, що розспівувалися на однакову музику, а В – інша частина строфи – написана в тому ж розмірі, що й перші дві, але містить інші рими з новою музикою. В процесі еволюційного розвитку канцона масштабується, з'являється поділ на окремі частини, формується та впроваджується поняття імітації головної теми аж до поліфонічного складу. Згодом розрізняють канцони вже двох видів: однотемні (голос з супроводом інструментів) та багатотемні (інструментальні). Саме від останніх і почався шлях створення старовинних сонат.

Історичний шлях розвитку сонати для скрипки-соло можна умовно розділити на три періоди. Найбільш ранній – це виокремлення жанру сонати для скрипки і оформлення перших його зразків (кінець XVI ст. – перша чверть XVIII ст.). Наступний – період творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Телемана, сонати, партити і фантазії яких не тільки вмістили в собі всі найкращі здобутки попередників (розвиток скрипкової техніки, поліфонізація фактури, поява фуґи як частини, поєднання імпровізаційності та строгої побудови), а й набули концепційного змісту циклу з відповідним драматургічним замислом.

Період XIX ст. характеризувався тим, що жанр соло-сонати був затінений на музичних сценах новими жанрами, котрі виникли у зв'язку зі стрімким розвитком віртуозності, яку повела за собою видозміна скрипки і смичка як інструмента. Сам жанр сонати в цей час нікуди не зникає, він продовжує своє існування в ансамблевій сонаті, і вже в її межах відбувається становлення нової музичної форми (заснованої на принципі сонатності), яка затвердилася у різних жанрах класичного періоду і, зокрема, стала складовою класичної моделі побудови сонатного циклу.

Третій період, що почався на початку ХХ ст., можна вважати періодом відродження жанру. Його основою стають жанрово-стильові взаємодії, в яких акумулюється весь накопичений попередній досвід. Саме в цей час композитори знову звертаються до жанру сонати соло, наповнюючи його новаціями виконавської майстерності, здобутими в епоху романтичної віртуозності, а також синтезуючи нові стильові тенденції на платформі сонатності.

### **1.1. Зародження сонати для скрипки соло: від витоків до формування жанрового інваріанту у барокову епоху (кінець XVI – перша чверть XVIII ст.)**

З кінця XVI ст. провідне місце у європейській музичній культурі належить італійській музиці. Розпочинається період нового музичного мислення, а разом з ним – поява нових форм музикування. Поступово в музичному середовищі починають з'являтися такі жанри як кантата, ораторія, барокова опера, *concerto grosso*. Саме виникнення цих жанрів диктує появу і нових зразків інструментів, серед яких були скрипки кремонських майстрів Амати, Страдіварі та Гварнері. Проте скрипка ще тільки готувалася повноцінно зазвучати соло, в основному вона була залучена в ансамблях та перших оркестрах, де могла дублювати одну з партій духових інструментів.

Саме Італія XVI ст. стала колыскою для жанру сонати (від італ. *suonare* – звучати). У той час як вокальні твори називалися кантатами (від італ. *cantare* – співати), сонатами було прийнято вважати різноманітні за формою інструментальні твори. Сам термін поступово еволюціонував, і з початку XVII ст. сонати почали поділяти на два різновиди: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна соната). Вперше такий розподіл можна зустріти в збірці «*Canzona, ovvero sonate concertate per chiesa e camera*» («Кантати та церковні сонати для церкви») 1637 р. італійського композитора, органіста і скрипаля Тарквініо Мерули (1595–1665 pp.) [10, с. 4].

Традиційно церковна соната – це чотиричастинний цикл різних за характером поліфонічних і гомофонних частин з контрастним співставленням темпів (повільний – швидкий – повільний – швидкий). Характерною особливістю такої сонати була «серйозність музики», яка створювалася тенденцією до збагачення і ускладнення музичної мови. Певною мірою це відбувалося завдяки появі в сонаті партії *basso continuo* (цифрованого басу), яка виконувалася на клавесині, органі або струнному басовому інструменті. Ця партія супроводжуючого басу стала опорою для мелодичної лінії верхніх голосів сонат, які найчастіше належали скрипці. Якщо в церковній сонаті переважав поліфонічний тип викладу, то в камерній основою був гомофонно-гармонічний тип з опорою на танцювальні жанри. Традиційна камерна соната складалась з алеманди, куранти, сарабанди і жиги (інколи додавали інші танці). Сонату *da camera* з часом почали називати «сюїтою», «партитою».

Важливо відмітити, що з XVI ст. починає оформлюватися такий жанр як тріо-соната, котрий у подальшому серйозно вплинув на розвиток сольної скрипкової гри. Виконавцями були ансамблі з трьох голосів (найчастіше дві скрипки чи скрипка з флейтою і *basso continuo*). Це не випадково, адже саме такий склад мали італійські народно-інструментальні ансамблі. До речі, як слушно підмітила О. Гретчин у своїй статті, в Україні теж існували подібні народні ансамблі, котрі мали назву «троїсті музики» [10, с. 4]. З часом у цьому ансамблі з трьох інструментів композитори почали наділяти все більшою віртуозністю партію першої скрипки. Цей процес виділення поступово перейшов у сонату для скрипки в супроводі тільки *basso continuo*. Згодом партія скрипки, збагачена яскравою образністю, насичена технічними прийомами, швидкими пасажами, подвійними нотами, акордами, що заміняли гармонічну функцію басу, відокремилася і зазвучала повноцінно в самостійному жанрі сонати для скрипки соло.

Одними з найбільш ранніх відомих творів для скрипки соло є опуси німецького композитора Томаса Бальтцара (1630–1663 pp.), котрий був

скрипалем шведської королеви Христини, а згодом першим скрипалем Королівської капели у Лондоні. Його сольна скрипкова музика (прелюдії та арії для скрипки соло) демонструє кілька інновацій. Композитор одним із перших почав використовувати супровід *basso continuo*, а також був першим за межами Італії, хто почав вживати техніку налаштування струн скрипки на незвичайну висоту для певної звучності – прийом скордатури.

Щодо сонати для скрипки соло, то вона зародилася у музиці бароко XVII ст. в Австрії. Вперше цей жанр соло виокремлюється у творчості скрипаля Генріха Ігнаца фон Бібера (1644–1704 pp.) [36, с. 169]. У його доробку знаходимо цикл «Rosary Sonatas (Mystery Sonatas)» (1675 p.), що присвячений євангельським подіям. Він складається з 15 сонат і Пасакалії, сонати названі та згруповані за церковними календарем: Різдвяний цикл (5 сонат), Страсний (5 сонат), Славний (5 сонат і Пасакалія). Особливістю згаданого циклу є те, що в сонатах частини сольної скрипки чергуються з частинами в супроводі *basso continuo*, і тільки Пасакалія була написана виключно для скрипки соло. З виконавської точки зору в Пасакалії є вже всі поліфонічні прийоми (чітке розмежування голосів на мелодичні й акомпануючі, виразна поліфонія в акордовій фактурі, імпровізаційні пасажі, що орнаментують міжмелодичний простір, віртуозність), котрі пізніше увійдуть до фактурного тезаурусу скрипалів і будуть розвиватися наступними поколіннями композиторів.

Г. фон Бібер часто експериментував з прийомом скордатури: лише у першій та останній сонатах композитор використовує звичний стрій струн, у решті сонат його змінено, а в 11 сонаті «Воскресіння» *ре і ля* струни до того ще й перехрещені між підставкою та підгрифником. Цей цикл мав велике значення для подальшого розвитку скрипкової музики. Зокрема, А. Петраш прослідковує схожість Пасакалії Г. фон Бібера з Чаконою Й. С. Баха, а тема 15-ї сонати має інтонаційні зв'язки з темою 24-го капрису Н. Паганіні [36, с. 172–173].

Разом з Г. фон Бібером до найкращих скрипалів епохи сучасники зараховували і представника дрезденської школи Йоганна Пауля фон Вестхоффа (1656–1705 рр.). Його цикл Шість партит для скрипки соло вважається найдавнішим опублікованим твором для солюючої скрипки. Ці твори віднайшов лише п'ятдесят років тому музикознавець П. Варнай [70, с. 282–286]. Збережена копія нот датована 1696 роком, проте вона може бути повним або частковим передруком публікації Вестхоффа «Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen Violino Solo sonder Basso Continuo» («Перший десяток Алеманд, Курант, Сарабанд та Жиг для скрипки соло без басса континуо»). Цю збірку було видано в Дрездені у 1682 р., проте її вважають загубленою. Немає відомостей про те, як і коли були створені ці партити, а перше сучасне видання цих нот з'явилося тільки у 1974 р. Партити складаються традиційно з чотирьох частин (Алеманди, Куранти, Сарабанди і Жиги). Текст, який ми бачимо в цих виданих нотах, є тільки своєрідною «основою», а виконавець повинен володіти знаннями і фантазією, щоб орнаментувати прикрасами цю музику відповідно до стилю. Стереотипною є думка, що виконавський рівень епохи бароко не потребує таких віртуозних навичок як, наприклад, романтизм з паганінівськими новаціями. Проте музичний текст партит Вестхоффа того часу (1696 р.) демонструє протилежне. Технічна сторона відповідає серйозному виконавському рівню: текст насичений акордовою фактурою, подвійними нотами, потребує часткої зміни струн при цьому, вимагає від виконавця швидкої біглості пальців при пасажах та вміння вести виразне голосоведення в різноманітних варіантах фактури. Загалом цикл з шести уцілілих партит є історично важливим твором, оскільки представляє одні з найперших відомих опублікованих творів для скрипки соло, і, очевидно, що Й. С. Бах був знайомий з ними.

Збереглася ще одна робота для сольної скрипки Й. П. фон Вестхоффа – Сюїта для скрипки соло (1683 р.), опублікована у французькому журналі *Mercure galant*, тож цілком можливо, що у композитора було й більше сольних скрипкових творів, відомості про які не дійшли до наших часів.

Продовження розвитку жанру сонати для скрипки соло в останній чверті XVII ст. – першій чверті XVIII ст. відбувається у творчості Й. Г. Пізенделя та Ф. Джемініані.

Життя і творчість Йоганна Георга Пізенделя (1687–1755 рр.) досі залишаються для нас сповненими білими плямами. Історія представляє нам його як талановитого композитора, одного із скрипалів-віртуозів XVIII ст., завзятого колекціонера, якому вдалося зібрати понад дві тисячі партитур для Дрезденського оркестру, що склало його збірку, відому як Schrank II – колекцію одного з найважливіших архівів першої половини XVIII ст.

Важливе місце в розвитку сольної скрипкової музики належить його сонаті (1717 р.). Твір складається з чотирьох частин: перша – Largo, друга – Allegro, третя – Giga, четверта – Variationen. Основна заслуга композитора полягає у розвитку поліфонічності викладу. Всі частини демонструють, що в цій музиці вже сформувався повноцінний фундамент для скрипкових сольних творів. Зокрема, в його сольній сонаті вже присутні всі види скрипкової сольної фактури, а також технічні прийоми поліфонії, проте поки що відсутня fuga як окрема частина.

Перед тим як перейти до розгляду творчості Франческо Джемініані, неможливо обійти стороною фігуру його вчителя, Арканджело Кореллі (1653–1713 рр.) – одного з найяскравіших барокових скрипалів-композиторів, чия творчість стала зразком скрипкового інструменталізму і знайшла продовження в музиці А. Вівальді, Ф. Джемініані, П. Локателлі, Ф. Верачіні, Дж. Тартіні, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха.

Перші чотири опуси Кореллі – це тріо-сонати, ор. 5 – цикл сонат для скрипки в супроводі баса. А. Кореллі масштабував жанр ще далі, його ор. 6 – це твори в жанрі *concerto grosso*. Важливим для розвитку жанру сонати для скрипки соло є цикл сонат ор. 5 (1700 р.). Сонати цього циклу поділяють на дві групи: перші шість сонат тяжіють до жанру церковних, а інші 5 – до сюїти (Прелюдія, Алеманда, Куранта, Жига, Сарабанда, Гавот), і остання –

відома тема з 23-ма варіаціями народного іспано-португальського походження – «Фолія».

Церковні сонати А. Кореллі – п'ятичастинні, будуються за принципом контрастності частин. Як помічають дослідники, в цих творах прослідковується стремління композитора зробити скрипку солюючим, а не ансамблевим інструментом, і максимально розвинути її поліфонічні можливості. Хоча композитор не писав сонат для скрипки соло, його досягнення в розвитку скрипкової майстерності, зокрема модернізація техніки пальцевого руху, подвійних нот, кантилени, а також деталізація штрихових різновидів мала великий вплив на подальший розвиток скрипкового мистецтва загалом.

Новим етапом скрипкового виконавства ознаменоване XVIII ст., коли почали видаватися трактати з навчання гри на інструменті, по-новому осмислюватися задачі виконавця. Серед них роботи Ф. Джемініані (1687–1762 рр.): «Правила гри з правильним смаком на скрипці, німецькій флейті, віолончелі і клавесині» (1739 р.), «Гармонічний словник. Справжній путівник по гармоніях і модуляціях...» (1742 р.), «Мистецтво акомпанементу і новий вірний спосіб розшифровки цифрованого басу на клавесині» (1755/56 рр.), «Мистецтво гри на гітарі чи цитрі, що містить різні твори з віолончельним і клавесинним басом» (1760 р.). Вже наведений перелік демонструє, наскільки різностороннім музикантом був цей італійський композитор.

Важливою роботою для розвитку майстерності скрипкового виконавства була опублікована 1730 р. Ф. Джемініані методична праця «Мистецтво гри на скрипці», котра в скорому часі стала настільки популярною, що була переведена на інші європейські мови. У ній він узагальнив і сформулював основні правила скрипкового мистецтва свого часу, дав вказівки щодо тримання смичка і скрипки, руху і постановки рук. Джемініані вважав, що задача артиста в тому, щоб пробуджувати думки і почуття, а не розважати. Як говорить Г. Фельдгун, «це була перша школа, розрахована на виховання скрипаля-соліста» [56, с. 70].

Найбільш раннім відомим твором Джемініані були 12 сонат для скрипки соло – жанр незвичний для того часу, бо в основному його сучасники писали сонати в супроводі партії basso continuo. Збірка створена в 1705 р. і опублікована в Болоньї. Скрипаль був темпераментним виконавцем і разом з тим дуже прискіпливо відносився до приміток у тексті. Він детально випишував всі динамічні вказівки і вимагав їх чіткого виконання. Також у своїй «Школі» він приділяє велику увагу правильному розшифруванню трелей, мордентів, форшлагів, детально роз'яснює, як працювати над покращенням якості виконання цих прикрас. Виконавцю, що береться за опус його соло-сонат, варто перед тим добре ознайомитися і розуміти традиції орнаментування, імпровізації, володіти хорошою пальцевою біглістю для виконання трелей і мордентів, доброю артикуляцією. Крім цього сонати складні у відношенні подвійних нот і акордів в поліфонічних швидких частинах.

У циклі Ф. Джемініані слід відмітити структуру побудови сонат. Вони мають традиційні чотири частини, проте після першої частини – прелюдії, другою частиною постає швидка фуга, замість поширеного в той час Allegro. Введення фуґи було новацією саме для сольної скрипкової сонати, хоча у тріо-сонатах така структурна побудова була досить розповсюдженою.

Підсумовуючи період зародження жанру соло-сонати, відзначимо те, що композитори епохи бароко часто не фіксували повністю в нотному тексті те, що повинно було звучати. Це був «умовний запис» – urtext, без детальних вказівок штрихів, темпів, динаміки, прикрас. Такий запис був пов'язаний з тим, що тогочасні музиканти знали і відчували ці особливості. Сучасні скрипалі звертаються до редакцій та різних історичних джерел для того, щоб вірно передавати традицію. Музикознавці та виконавці ведуть постійні пошуки щодо реконструкції правильного розуміння музики бароко.

Характерною рисою для тодішніх творів є застосування орнаментики, що обумовлюється імпровізаційною практикою того часу. Це вимагає від виконавця співучасті у творчості композитора. З усіх видів прикрас



найчастіше зустрічаються трелі й морденти, котрі можна додавати за ініціативою виконавця навіть в тих місцях, де їх не виписано автором, наприклад, у кадансових зворотах. При цьому трель традиційно починається з верхнього звуку. Особливого підходу потребує техніка варіювання мелодії: обігрування акордових звуків пасажними каденціями, заповнення великих стрибків гамоподібними пасажами. Обігрування опорних точок мелодії прикрашає не тільки витримані звуки, а й цілі мотиви. Як правило, рух заповнюється в межах октави. Переважає контрастна динаміка, а традиційні позначки темпів, перш за все, вказують на характер виконання музичного тексту. Щодо штрихових позначок, то музика бароко не має єдиної системи штрихів. Інколи композитори дають вказівки відносно зв'язної чи роздільної артикуляції. Штрихи позначені лігами, крапочками (під лігою – тверде *staccato*, без ліг – коротке *martelle*) і клинками (близький до *marcato*). Також стилістика бароко передбачає загострення ритмічних формул, скорочення затакту і стиснення у часі дрібних тривалостей, що йдуть після пунктирної ноти чи паузи [40, с. 38–39].

Щодо типу викладу музичного матеріалу, то, як зазначає Г. Фельдгун, з'являються два типи швидкого інструментального руху: перший – фугований, з типовим для фуги тематизмом типу «ядро-розгортання»; інший – фігураційно-інвенційний, що характерний для вступних прелюдій і танців сюїт. Чисельні варіанти розкладених акордів, що слідує один за одним у секвенціях, досі вражають слухачів свіжістю і динамікою поєднань [56, с. 37]. З іншої сторони, протилежністю до впорядкованості, є стремління до фантазії, імпровізації, яке виражається в тому, що в ході гри виконавець постійно розгортає мелодію чисельними прикрасами.

Все вище перелічене стало передумовою того, що змінилося співвідношення засобів композиторського і виконавського «центрів». Цікавим є те, що виконавський фактор як домінуючий в авторському стилі може створити т. зв. «стильовий поворот» в області виконавства, що перетворює обернене співвідношення композиторського центру і периферії:

периферія (виконавські засоби – динаміка, артикуляція, агогіка) стає центром, а «центр» (композиторські засоби – тематизм, ладо-гармонічна структура, форма, фактура) – периферією [58, с. 227]. До речі, така тенденція «стильового повороту», про яку говорить В. Холопова, є не менш актуальною і в сучасній музичній площині, де власна фантазія і добрий смак виконавця грає не менш важливу роль в інтерпретації, ніж сам текст і композиторська уява його звучання, а запропоновані композиторами музичні тексти подеколи також виявляються досить умовними, надаючи виконавцеві творчу свободу у «домислюванні», співтворенні музичної матерії у процесі виконання.

## **1.2. Розквіт сонати для скрипки соло у творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Телемана (друга чверть XVIII ст.)**

Кульмінаційного розвитку жанр сонати для скрипки соло досягає у творчості Й. С. Баха (1685–1750 рр.). Дослідники сходяться на тому, що саме в Баха соната для скрипки соло остаточно сформувалася як самостійний жанр з притаманною індивідуально підібраною концепцією. Як влучно підкреслює С. Нестеров у своїй дисертації: «Попередники вказали шлях, а Бах показав результат, зберігши найбільш суттєві їхні досягнення» [32, с. 23].

У 1720 р. Й. С. Бах написав «Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato» («Шість скрипкових соло без акомпануючого басу»). Структура циклу побудована так, що після кожної сонати (*sonata da chiesa*) звучить партита (*sonata da camera*). Три сонати (g-moll, a-moll, C-dur) близькі до традицій церковних сонат, а три партити (h-moll, d-moll, E-dur) спираються на принципи танцювальної сюїти. Сонати Баха перегукуються з сонатами попередників, однак на відміну від італійців, котрі трактували перші повільні імпровізаційні частини сонат як вступ до швидких, у Баха ці частини набувають самостійності. Перші частини першої і другої сонат циклу (відповідно *Adagio g-moll* і *Grave a-moll*) – речитативно-імпровізаційного характеру. Перша частина з третьої сонати *Adagio C-dur* –

основана на пунктирному ритмі з двох нот, який потім переростає в чотириголосний хорал. Другі частини всіх сонат – це динамічні fugи, що стають центром циклу. Саме в творчості Й. С. Баха fuga сформувалася як частина композиційної єдності сонатного циклу. Всі три fugи дуже розгорнуті, містять численні інтермедії, об'ємне багатоголосся, досконалу класичну структуру, виразний тематизм, що оснований на танцювальних елементах (наприклад, у fugі з третьої сонати чітко відчувається спорідненість теми з гавотом). Треті частини сонат циклу – це, без сумніву, ліричні центри, розважливо-споглядального характеру. Слід відмітити, що Бах був першим, хто відмовився від скордатури та невиписаних рандомних прикрас, часто заохочував використовувати відкриті струни. Щодо четвертих частин, то їм характерні швидкі темпи, секвенційний розвиток, повторюваність, однотипність фактури, проте з присутніми засобами прихованої поліфонії. Ці фінали створюють ефект довершеного циклу із закінченим драматургічним розвитком.

Щодо партит, то тут Бах знаходить цікаві рішення, бо жодна з партит не має традиційної структури. Наприклад, в першій партиті (алеманда, куранта, сарабанда і бурре), після кожної частини слідує варіаційний дубль. Друга партита, здавалося б має традиційний склад, але закінчується знаменитою Чаконою. Третя складається з французьких танців: на початку чуємо радісний Прелюд, далі Лур, потім Гавот, два Менуети, Бурре і тільки в кінці одна типова частина – Жига. Особливо серед партит Й. С. Баха слід відмітити кінець другої партити, де після традиційних Алеманди, Куранти, Сарабанди і Жиги, з'являється Чакона з варіаціями. Тематизм Чакони (як і рух) пов'язаний з сарабандою. «Тридцять варіацій згруповано за принципом суміжності станів в дев'яти епізодах» [12, с. 323]. Тема варіацій постійно орнаментується різноманітними технічними прийомами тогочасного скрипкового виконавства. Чакона звучить настільки самодостатньо, що її часто виконують як повноцінний окремий твір.

Про необхідність розглядати цей цикл як єдиний писали багато дослідників (Л. Гінзбург, В. Григорєв, В. Рабей та ін.). У своїй дисертації 2009 р. С. Нестеров запропонував розглядати Сонати і партити як єдиний «метацикл» [32, с. 28]. Усі дослідники сходяться на тому, що прихованим сюжетом у цьому циклі Й. С. Баха виступають релігійні теми, де Чакона є драматургічною кульмінацією, що символізує хресну ходу з розп'яттям Христа, а написані в мажорних тональностях третя Соната C-dur і третя партита E-dur є символами воскресіння. В сьогоденні Шість сонат та партит для скрипки соло (BWV 1001–1006) Й. С. Баха виконують роль своєрідного фундаменту техніки скрипкової поліфонії, а також є неодмінною складовою обов'язкового репертуару майже всіх міжнародних конкурсів.

Серед видатних митців епохи бароко почесне місце займає ще один представник німецької поліфонічної школи – Георг Філіп Телеман (1681–1767 рр.). Його 12 фантазій для скрипки соло продовжують поліфонічну бахівську традицію, але на відміну від фактурно наповненого, широко декламаційного, глибинно-філософського стилю Баха, Телеман вибирає за основу тематизму простіші інтонаційно-ритмічні фрази, компактніші за об'ємом [40, с. 18]. Фантазії створені після Баха, в період з 1733 по 1735 рік, і були більш популярні в той час, ніж бахівські сонати і партити.

Під фантазією мається на увазі невеликий циклічний твір сюїтного типу, не пов'язаний зі строгим регламентом кількості частин та їх змістом. При цьому Телеман (як і Вестхофф, і Бібер), застосовує «умовний нотний запис» багатоголосся, який потребує орнаментування «прикрасами». Поліфонічні епізоди чергуються з гомофонно-мелодичними. Дослідник В. Рабей стверджує, що фантазії за змістом тяжіють до двох традиційних типів: перші шість у більшій мірі вибудовані за принципом *da chiesa*, наступні шість – за принципом *da camera* [40, с. 17].

Цінним моментом є близькість музики Телемана до народних витоків – німецьких, французьких, польських, котрі часто прослуховуються особливо у фіналах його фантазій. Як пише В. Рабей, «фантазії Георга Телемана більш

наближені до композиційних норм сонати і партити в Італії та Франції, концертної традиції і практики професійного музикування початку і середини XVIII століття, ніж до Йоганна Себастьяна Баха, який втілює у сольній сонаті симбіоз поліфонічного циклу і скрипкової церковної сонати, а в партитах вийшов за межі всіх традицій» [40, с. 18].

Й. С. Бах і Г. Ф. Телеман, будучи представниками однієї національної школи, підсумували цілий етап розвитку поліфонії для скрипки соло, кожен по-своєму продемонструвавши притаманні індивідуальні риси особистої творчої манери.

А вже зі середини XVIII ст. у музичному світі починає втрачатися інтерес до поліфонічних жанрів. Можливо припустити, що такий відхід був спровокований тим, що скрипка як інструмент зазнала суттєвих змін технічного плану (змінилася форма і довжина смичка, почали використовувати металеві струни замість жильних) [52, с. 248]. Такі зміни дали поштовх до розвитку нових технічних прийомів, різновидів штрихів, освоєння високих позицій, нового стилю озвучення інструменту. Стрімкий розвиток демонстрації віртуозних можливостей скрипки породжує нові жанри (концерт, каприс, варіації, фантазії на теми з опер), котрі на деякий час витісняють зі світової арени сонату для скрипки соло.

Переломним моментом відносно поліфонії став 1829 р., коли у Берліні під керівництвом Ф. Мендельсона вперше після смерті Баха були виконані «Страсті за Матвієм», що мали великий успіх. З цього часу все частіше в репертуарі виконавців почали з'являтися окремі частини сонат і партит Й. С. Баха. А також разом з такою увагою до сольної барокової музики у програми концертів XIX ст. стали включати інші зразки барокової доби, зокрема «Фолію» А. Кореллі, «Чакону» Т. Віталі та ін. Закономірно, що виконання таких поліфонічних творів поступово звернуло увагу тогочасних композиторів на застосування скрипки як багатоголосного інструмента. Повернення скрипки до її поліфонічних можливостей, розвиток скрипкової техніки, гра сучасним смичком, звільнення скрипаля від функції тримання

інструмента лівою рукою (винахід подушечки, а на початку ХХ ст. і мостика) дозволило скрипалям на новому технологічному рівні, а також з оновленим оснащенням подивитися на можливості багатоголосся сольного інструменту. Розвинута на той час гармонічна мова, драматургічні та концепційні відкриття, що накопичилися за період романтизму в інших жанрах, знаходять відображення і в творах для скрипки соло.

### **1.3. Скрипкова соло-соната кінця ХІХ – середини ХХ ст.: новий етап життя жанру**

Новий виток у розвитку сонати для скрипки соло – його часто вважають періодом відродження жанру – починається на межі ХІХ–ХХ ст. Цей процес пов'язаний з творчістю композитора Макса Регера (1873–1916 рр.), який став продовжувачем німецької поліфонічної традиції. Протягом 1900–1915 рр. він написав 11 сонат для скрипки соло (два цикли: перший (ор. 42) складається з чотирьох сонат, другий (ор. 91) – з семи), 14 прелюдій і фуг (ор. 117 – 8; ор. 131а – 6), Чакону, прелюдії для скрипки соло.

Витоки такої уваги до сольної скрипкової музики, ймовірно, пов'язані з тим, що М. Регер захоплювався творчістю Баха ще з юності. Будучи релігійною людиною, він навіть збирався перейти з католицького віросповідання в протестантське, щоб бути у всьому «як Бах». Регер вважав Баха «першоджерелом» музичної творчості: «Бах – початок і кінець будь-якої музики, на ньому базується всякий істинний прогрес. Те, що Баха недооцінювали – великий сором для критичної “мудрості” ХVІІІ – початку ХІХ ст.» [21, с. 19].

Чакона Регера з циклу ор. 117, (№ 4, g-moll) складається з теми і 27 варіацій. Істотно відчувається вплив бахівської Чакони d-moll. Загалом для стилю Регера разом з класичною традицією і блискучою віртуозністю ХІХ ст. характерними є відчуття розширеного тонального плану, підвищена увага до хроматики та ускладнена фактура. Як вважає український дослідник камерно-інструментальної творчості М. Регера О. Пірієв, «поліфонічні

принципи музики Й. С. Баха у М. Регера виявляються в їх композиційному плані – чотиричастинному циклі, організованому за принципом темпового контрасту (повільно – швидко – повільно – швидко); підході до драматургії, що спирається на ідею експонування тематичного ядра на початку кожної частини з наступним його інтонаційним розвитком; впливі музично-риторичних фігур (*anabasis*, *saltus duriusculus*, *suspiratio*); використанні загальних форм руху, заснованих на арпеджіо по тонах тризвуків і зменшених септакордів. Водночас, послідовно впроваджувана М. Регером ідея тричастинності в кожній частині й репризності як її маркеру стверджує своєрідність поліфонічного мислення композитора (наприклад, у творах для сольних струнно-смичкових інструментів)» [37, с. 78].

Надалі розвиток сольної скрипкової сонати відбувався у творчості П. Хіндеміта (1895–1963 рр.), котрий створив власну систему композиції, особливістю якої була опора на хроматичну тональність. У своїх працях Хіндеміт дав науково-акустичне обґрунтування музичній гармонії як звуковисотній тонально-гармонічній 12-ти ступеневій хроматичній системі.

Метою творчості Хіндеміта стає створення досконалих творів, що відповідали б бароковим уявленням про красу. Закономірно, що він вважає найвищими досягненнями в музиці творчість Дж. Палестріни і Й. С. Баха. Протягом 1917–1924 рр. Хіндеміт створює цикл з чотирьох сольних сонат (ор. 31): дві з них були написані для скрипки, одна – для альту і одна – для віолончелі. Зупинимося детальніше саме на скрипкових сонатах. Перша соната ор. 31 присвячена Ліко Амару, що був свого часу концертмейстером Берлінського оркестру. Твір складається з п'яти частин. У назві кожної частини сонати є позначення її темпової особливості: 1 ч. – дуже живі вісімки; 2 ч. – дуже повільні четверті; 3 ч. – оживлені четверті; 4 ч. – *Intermezzo, Lied*; 5 ч. – *Prestissimo*. У всій сонаті Хіндеміт точно підходить до виписування динамічних відтінків та деталей до виконання. Соната віртуозна, прослідковується зв'язок з бахівською традицією, і, водночас, вона

є своєрідним портретом виконавських можливостей скрипаля Ліко Амара, котрому присвячена.

Друга соната циклу оп. 31 є своєрідним портретом іншого скрипаля-віртуоза того часу В. Каспара. Соната знаходиться на перехресті багатьох стильових тенденцій і віртуозних виконавських ресурсів. Як вважає дослідник Нестеров, вона передує полістилістиці в музиці [32, с. 76]. У цій сонаті Хіндеміт зібрав цілий букет технічних прийомів, штрихів, способів артикуляції з різних епох. Вона чотиричастинна, з кульмінаційним фіналом, котрий написаний у формі варіацій на пісню «Прекрасний місяць травень» В. А. Моцарта в її оригінальній тональності F-dur. Контрастні штрихи різних стилів, різні види акордової техніки, пасажні мотиви, котрі «ефектом відлуння» разносяться по всіх октавах, органічно поєднуються в тексті твору. І разом з тим виконавець повинен слідкувати і тримати в уяві всі контрастні темпові і метро-ритмічні співвідношення при частих їх змінах, оскільки тільки за таких обставин можна відчутти цілісний драматургічний задум автора.

Сонати Хіндеміта продовжують лінію сонат Регера, розвиваючи ідеї бахівського циклу і, в той же час, накреслюють новий аспект розвитку жанру – портретність, ідею якої пізніше сформує бельгійський скрипаль і композитор Ежен Ізаї (1858–1931 рр.) в своєму циклі «Шість сонат для скрипки соло» оп. 27. Цей цикл, написаний протягом 1923–1924 рр., став своєрідною квінтесенцією художніх і технічних можливостей скрипки соло в процесі взаємодії виконавського і композиторського напрямів творчості. Композитор писав: «Я дозволив царювати вільній імпровізації. Кожна соната є маленькою “поемою”, де я залишив скрипці місце для фантазії. Мені хотілося пов’язати музичний інтерес з грандіозними якостями справжньої віртуозності, якою часто нехтують ті, хто не знає ресурсів і секретів середовища інструмента, для якого пишуть» [69].

Особливістю цього циклу є наявність у кожній сонаті надпису-присвяти одному з відомих скрипалів-сучасників Ежена Ізаї. Задум композитора з



присвятами полягав у тому, щоб продемонструвати індивідуальний стиль кожного з музикантів, палітру їх найчастіше вживаних прийомів, а також висвітлити почерк виконавця через музичний текст. Оскільки сам композитор був скрипалем-віртуозом, це дало йому можливість втілити свою творчу ідею на найвищому рівні. У ньому, окрім художніх вимог емоційно-образного змісту, технічно Ізаї застосовує такі виконавські новації, як нехарактерні для вжитку скрипалів п'яти-шестизвучні дисонансні акорди, вільне використання модуляцій між тональностями, цілотнові гами і мікротони. Такий творчий підхід наповнив жанр сонати для скрипки соло в ХХ ст. новими, цікавими, по-сучасному віртуозними скрипковими прийомами. Звернення до традиції скрипкової музики, коли твори для скрипки писали самі виконавці-скрипалі, котрі віртуозно володіли інструментом, стало поштовхом до написання цих сонат. Ежен Ізаї вважав, що саме композитор-виконавець здатен найглибше продемонструвати технічний розвиток, досконало знаючи особливості свого інструмента, появу чи видозміну нових прийомів.

Не менш цікаво підбирає композитор і структурні побудови для своїх сонат. Перша соната має чотири частини і слідує бахівській традиції сонати *da chiesa*. Твір носить присвяту угорському скрипалю Йозефу Сігеті, котрий, власне, й надихнув Е. Ізаї створити цей цикл своїм виконанням бахівської Сонати для скрипки соло № 1 (g-moll). Відкриває її величне *Grave*, а другою частиною, як данину бароковій традиції, ми чуємо *Fugato* – триголосну фугу, що вражає своєю сучасністю гармоній при строгій непорушній структурі самої фуги. Третя частина – ліричне *Allegretto* є контрастною підготовкою бравурного Фіналу, що повністю змальовує угорськими ритмічними мотивами характер Й. Сігеті.

Друга соната – це чотиричастинний цикл сюїтного типу, де кожна з частин має програмні підзаголовки: «Одержимість» (прелюдія), «Меланхолія» (сициліана), «Танець тіней» (сарабанда) і «Танець фурій» (токата-фінал). Лейтмотивом всієї сонати є тема *Dies irae*. Соната має

присвяту французу Жаку Тібо, що трагічно загинув в авіакатастрофі. Вона містить у першій частині прямі цитати уривків Прелюду з партити E-dur Й. С. Баха, як спогад про те, що Тібо часто розігрувався саме на цьому творі.

Третя соната – одночастинний цикл сонати-балади, котрий є виразним портретом румунського скрипаля-віртуоза Дж. Енеску. Четверта соната представляє собою тричастинний цикл з Алеманди, Сарабанди, фіналу Престо, і є яскравою замальовкою виконавського стилю Ф. Крейсlera.

П'ята соната – має лише дві частини – «Аврора» і «Сільський танець», проте краса імпресіоністичної музики вдало підібрана, щоб змалювати улюбленця Дебюссі і Равеля, портрет скрипаля з неймовірним звуком – М. Крікбома. Шоста – одночастинна соната-поема, що наповнена іспанськими ритмами хоти, севільї, хабанери. Найбільш віртуозна, чим нагадує техніку блискучого скрипаля-віртуоза М. Квіроги.

В. Сандлер характеризує цей цикл у своїй дисертаційній роботі як збірник різнохарактерних творів, що не мають єдиної моделі побудови [43]. Натомість С. Нестеров в одному із розділів свого дослідження розглядає цей цикл як такий, що має концепційний єдиний композиторський задум. Подібно до циклу Баха, дослідник вбачає в Шести сонатах Е. Ізаї метацикл з єдиною драматургічно вибудованою лінією [32, с. 88].

На нашу думку, така особливість циклу Ізаї незаперечна, адже кожна із сонат циклу ор. 27 висвітлює унікальну особистість крізь призму присвят і музичного тексту, та їх послідовність обумовлена образними зв'язками і яскравими музичними стилізаціями. В Першій Сонаті Ізаї малює портрет музиканта-філософа Й. Сігеті, в Другій – романтика Ж. Тібо, Третя соната є портретом Дж. Енеску (через наслідування стилю румунських народних музик), Четверта соната – відображає унікальну технічну майстерність Ф. Крейсlera, П'ята – присвячена талановитому учню Е. Ізаї М. Крікбому, а Шоста – закарбувала спогад про неймовірну техніку іспанського скрипаля М. Квіроги. Таким чином, Ізаї створює цілу галерею з шести портретів музикантів, яка презентує фрагмент історії скрипкового виконавства перших

десятиліть ХХ ст. Традиційна для європейської музичної практики присвята в цьому випадку ініціює програмну спрямованість твору, в якому узагальнений тип програми отримує конкретизацію через індивідуально-стильовий портрет музичного виконавця. Тому, приступаючи до вивчення Шести сонат для скрипки соло, перш за все, потрібно звернути особливу увагу на постать виконавця, котрому присвячено твір. Це може стати своєрідним ключем до задуманої композитором інтерпретації його твору.

В уяві виникає сучасна паралель з 2D і 3D-зображеннями. Беручи до уваги те, що присвяти в інших композиторів зазвичай не були у тісному зв'язку з музичним текстом, то ці присвяти асоціюються з ефектом двовимірного зображення. Ізаї ж пішов далі. Він не просто вибирає постать скрипаля і присвячує йому сонату. Засобами, що притаманні індивідуальному виконавському стилю цього скрипаля, композитор «оживляє» його фігуру, дає йому можливість «проявити» себе, свій стиль, свою манеру гри, свої найбільш сильні сторони через музичний текст. Таким чином, ці особливості проростають з музики, картинка оживає і стає тривимірною, бо зображуваний в музичному тексті персонаж присвяти проявлений через свої ж характеристики, що створює в уяві асоціацію з ефектом об'ємного 3D зображення.

Шість сонат для скрипки соло Ежена Ізаї (op. 27) зазвичай присутні в репертуарі виконавців-солістів, також їх часто включають до програм міжнародних скрипкових конкурсів.

Саме в циклах Регера, Хіндеміта та Ізаї соната для скрипки соло ніби народжується заново. При цьому, за наявності зв'язків з Бахом, інших посилок на барокову традицію, у творах цих композиторів цікаво переплітаються художні досягнення і виконавські знахідки ХІХ – першої чверті ХХ ст.

Наступний крок у розвитку цього жанру відбувся у 1940-х рр. У цей час з'являються сонати для скрипки соло таких композиторів, як А. Онеггер (1892–1955 рр.), С. Прокоф'єв (1891–1953 рр.), Б. Барток (1881–1945 рр.).

Крізь призму скрипкового «монологу» автори демонструють досягнення в області ансамблевої, симфонічної і театральної музики. В сонатах цих композиторів можна відзначити такі особливості, як масштаб рівноцінний до концепцій симфоній (Онеггер), вплив музичного театру (Прокоф'єв), використання досягнень в інструментальних циклах (Барток).

Сольній сонаті для скрипки (1940 р.) Онеггера притаманна благородна стриманість з внутрішньою напористістю і експресією руху. Перша частина – *Allegro* – рух 4/4, піднесеного маршового характеру. Пунктирний ритмічний малюнок чергується з насиченою акордами фактурою. Подекуди використання пунктиру нагадує пунктирне тематичне зерно з бахівського *Adagio* з третьої сонати C-dur. Масштабності розгортанню музичного матеріалу додають також використовувані композитором теситурні скачки. Друга частина – *Largo* (3/4) – компактна за структурою, вся частина складає 28 тактів. Розважливого характеру, в дусі барокових повільних частин, проте з акордовою, насиченою складнощами голосоведення фактурою. Третя частина – *Allegretto grazioso* (2/4) – теж невелика за будовою (29 тактів), містить епізоди двоголосної поліфонії що чергуються з епізодами з рухом дрібними 32-тривалостями, де поліфонія носить прихований характер. Фінал – *Presto* (12/8) – драматичний центр твору. Тріольний рух створює танцювальний настрій музики, в дусі тарантели. Ця частина віртуозна, бравурна за характером. Особливістю цієї сонати є те, що в жодній з частин немає точної репризи, переважає тенденція до безкінечного тематичного оновлення. Окрім цього, відчувається скрипкова музична освіта композитора, що дала йому прекрасне знання інструменту і його можливостей, відчуття специфіки ефектів і прийомів у всіх його струнних творах.

Соната для скрипки соло С. Прокоф'єва (1947) – єдиний опус композитора в цьому жанрі, котрий вважався самим композитором призначеним для репертуару юних скрипалів – учнів професійних шкіл. Перша частина – *Moderato* – сонатна форма, пронизана енергійними маршоподібними ритмами. Друга – *Andante dolce* – тема з варіаціями, яка

співзвучна російським народним пісням. Фінал (третя частина) – *Con brio* – повертає до радісного настрою першої частини – піднесеного за характером.

Особливо важливою для подальшого розвитку цього жанру є соната Б. Бартока (1944). Це перший твір в історії музики, де сольний інструмент відчувається як повноцінний оркестр. Сонату можна вважати одним із найбільш технічних творів для скрипки, адже «партія скрипки вражає густою акордовою фактурою, поліфонічною насиченістю, наявністю складних пасажів, стрибків, орнаментів, регістрових перекликань» [33, с. 648].

Цикл складається з чотирьох частин. Відкривається *Tempo di ciaccona* в формі сонатного алегро, котра не поступається Чаконі Баха ні монументальністю, ні концептуальністю замислу, ні технічним втіленням. Різниця в тому, що Бах закриває Чаконою свою партиту *d-moll*, а Барток відкриває цією частиною сонату. Але хоральний склад, ритм сарабанди, періодична поява головної партії, варіанти її мотивів у побічній, інтонаційні зв'язки з темою бахівської Чакони і Адажіо *g-moll*, – все це відсилає нас до жанру чакони.

Друга частина – фуга – поліфонічний центр всього циклу. Унікальність цієї частини в тому, що на чотириструнному інструменті композитор вибудовує чотириголосну фугу з рисами сонатного алегро [32, с. 135]. До того ж, підкреслюючи поліфонію у фузі, композитор пропонує виконання голосів на різних струнах різними штрихами. Риси сонатності присутні і в Третій частині – ліричному центрі – Мелодії, і в фіналі, що у формі рондо-сонати резюмує в своєрідному танці фурій всі попередні частини.

Барток поєднує типові форми бароко (церковна соната, чакона, партита, фуга), сонатно-симфонічного циклу з наскрізним розвитком зі стильовими процесами композиторської техніки ХХ ст. Цікаво відзначити, що з часів Бартока соната для скрипки соло здобула собі місце як специфічна, самодостатня категорія сольної музики.

З другої половини ХХ ст. у розвитку скрипкової сольної сонати стали очевидними такі тенденції, як прагнення до лінійної простоти у викладі

скрипкової партії, наявність екстремальних виконавських труднощів, активна робота у сфері жанрово-стильового синтезу. Композитори цього часу продовжують жанрово-стильові пошуки в межах сонати для скрипки соло. Проте тогочасні опуси ще не потрапили як до кола українських музикознавчих розробок, так і до репертуарного списку вітчизняних скрипалів-виконавців. На даний час дослідження цього художнього матеріалу та його практичне засвоєння сприятиме заповненню прогалин в єдиному культурному просторі саме через вивчення і популяризацію української сонати для скрипки соло.

## РОЗДІЛ 2.

# СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ: ПРОДОВЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

### 2.1. Українська соната для скрипки соло у другій половині ХХ ст.: (О. Зноско-Боровський, Л. Грабовський)

Розвиток української культури неможливо розглядати без зв'язку з історією. Коріння української музики сягає прадавнього часу, коли наші предки створювали пісні, що пов'язані з язичницькими обрядами. Відгомін цих пісень зберігся в українській народній творчості. Л. Корній зауважує, що дослідники сьогодні нараховують до 500 тисяч українських народних пісень. Це підтверджує той факт, що український фольклор є одним із найбагатших серед фольклорних різновидів європейських народів. Перші його записи почали з'являтися у ХІХ ст. [17, с. 7]. Багата й різноманітна фольклорна основа стала фундаментом виникнення і розвитку багатьох жанрів професійної української музики, її інтонаційним джерелом.

Якщо ж говорити про професійне мистецтво, то на українських землях воно бере початок з церковної музики (згадаймо одноголосний церковний спів – монодію). Українська духовна музика зазнала найбільшого розвитку в часи ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст., коли композитори (Микола Дилецький, Симеон Пекалицький та ін.) почали створювати багатоголосні хорові композиції – партесні концерти, що не поступалися за рівнем тогочасній західноєвропейській музиці. Найвищого етапу розвитку духовна музика досягла у другій половині ХVІІІ ст. у творчості Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя.

Щодо світської професійної музики, то її давні записи до нас не дійшли. Проте вона має перші зафіксовані згадки у придворних осередках, де працювали музиканти. Вже загадані Березовський, Бортнянський і Ведель

теж писали інструментальну музику і опери, працюючи на той час в Росії та Італії.

Важливим періодом для історії української музики стало XIX ст. Саме тоді вона набула рис національної самобутності за рахунок звернення до фольклорних традицій. Дуже важливу роль в той час зіграв композитор і громадський діяч Микола Лисенко, котрий вперше поєднав у музиці національну самобутність і високу професійність. Вслід за ним розвивали цей національний стильовий вектор Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Яків Степовий, Станіслав Людкевич.

Щодо XX ст., то у цей час українська музика (як і західноєвропейська загалом) відзначалася строкатістю стилів, різноманітністю і різноспрямованістю стильових пошуків. Українські композитори, особливо другої половини століття, активно засвоювали і творчо розвивали провідні європейські стильові тенденції – від неоромантизму, неофольклоризму, неокласицизму до найбільш авангардних, які окреслюють поле найсміливіших творчих експериментів. Проте особливості історико-соціального розвитку обумовили характер цього процесу на українських теренах, чим пояснюється і своєрідна жанрово-стильова динаміка української музичної культури.

Так сталося, що в деякі історичні періоди Україна входила до складу інших держав. Відповідно українська музична культура впливала на досягнення інших культур, а також переймала певні речі з них. Проте українці в різні історичні періоди зазнавали національного пригнічення з боку загарбницьки налаштованих сусідніх країн. Зокрема, у Наддніпрянській Україні Російська імперія свого часу забороняла виконувати твори українською мовою, видавати їх. У таких умовах культурні діячі часто виїжджали за межі України, щоб мати можливість займатися творчістю. Тільки сьогодні українці відкривають для себе такі імена як Сергій Борткевич чи Федір Якименко.



Українська культура розвивалася у складних історичних умовах, проте на зламі ХІХ–ХХ століть вона вже мала значні здобутки. Відбулося так зване «національне відродження», котре досягнуло своєї кульмінації в 1920-х рр., але було зупинене більшовиками. Подальший розвиток культури досягався лише завдяки величезним зусиллям патріотично налаштованих українських культурних діячів всупереч всім заборонам влади. Він йшов пліч-о-пліч з процесом виборювання свобод і прав народу, національної незалежності України.

Моторошним періодом у розвитку музичного мистецтва в ХХ ст. у Радянській Україні було втручання комуністичних партійних органів і диктування напрямів розвитку мистецтва. Над «незгідними» митцями з більшовицьким настроєм чинили тиск і розправлялися. Кривавими сторінками в пам'яті української культури назавжди залишаться «Розстріляне Відродження» 1930-х рр. Сталінський терор знищив тисячі митців: письменників, художників (школа М. Бойчука), акторів (серед них Лесь Курбас), музикантів (Микола Леонтович, Гнат Хоткевич) та багато інших.

Попри всі перепони у 20–60-х рр. ХХ ст. «інакомисляче» мистецтво розвивалося у творчості класиків української музики Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Віктора Косенка та ін. Певне потепління почалося в 1960-х рр. У цей час розпочалася творча діяльність Мирослава Скорика, Леоніда Грабовського, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Лесі Дичко та ін. І тільки з 1980-х рр. припинилося партійне керування творчим процесом українських композиторів, і поступово українська музика починає розквітати і набувати рис свободи вираження без страху, відкривається світовій культурі, найкращі твори українських композиторів виконуються на сценах концертних залів світу.

Зокрема, 1965 р. сформувалась група, яка отримала пізніше назву «Київський авангард», до якої входили, окрім Л. Грабовського, композитори Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Губа і диригент Ігор

Блажков. Згодом до них приєдналися композитори Володимир Загорцев, Святослав Крутиков, Євген Станкович, Іван Карабиць.

Сонати для скрипки соло є досить рідкісним жанром в українській музиці. Українські композитори писали в основному мініатюри, або сонати для скрипки в супроводі фортепіано (серед відомих – Сергій Борткевич, Віктор Косенко, Станіслав Людкевич). Причин може бути декілька: по-перше, пригадаймо з історії музики, що інструментальна музика зазнала більшого поширення в Європі, а в Україні довгий час домінувала традиція хорового співу. Треба взяти до уваги й те, що перші сонати для скрипки соло (в Європі) звучали в церквах і при дворах. У православній духовній традиції практика інструментального музикування в церкві не існувала, як не було і «придворних музикувань». По-друге, соло-сонати першими писали самі виконавці-скрипалі, що були одночасно й композиторами. І тут ми теж впираємося у виконавську практику, що розвивалася в Україні менш інтенсивно, ніж в європейському музичному середовищі. Тому очевидно, що цей жанр солюючої віртуозної скрипки прийшов до творчості українських композиторів дещо пізніше, ніж інші.

У числі перших сонат для скрипки-соло в українській музиці слід назвати твори, написані Олександром Федоровичем Зноско-Боровським (1908–1983 рр.). Його яскрава особистість залишається недостатньо висвітленою у вітчизняному музикознавстві в силу історичних та політичних обставин. Окрім композиторської діяльності він був талановитим скрипалем, видавцем, музикознавцем, активним музичним діячем. Свого часу його постать була дуже відомою серед музикантів. Дослідниця С. Свірідова поділяє творчий шлях митця умовно на три періоди: ранній період (до 1935 р.), середній (1935–1965 рр.) та пізній (1965–1980 рр.) [44, с. 291–292]. У творчій спадщині цього композитора знаходимо три сонати для скрипки соло. Перша соната була видана, а друга й третя дійшли до нас тільки в рукописному варіанті.

Перед тим, як розглядати його сонати для скрипки соло, варто приділити увагу деяким біографічним фактам цього композитора. Дуже важливим є те, що музична освіта Зноско-Боровського розпочалася з уроків гри на скрипці. Першим його вчителем став знаменитий свого часу скрипаль і педагог Яків Магазинер. Ця любов до скрипки позначилася на творчих і тембрових пріоритетах майбутнього композитора (в творчому доробку три сонати для скрипки соло, дві сонати для скрипки і віолончелі, Концерт для скрипки, «Українська» і «Туркменська» сюїти для скрипки і фортепіано). У 1927 р. О. Зноско-Боровський вступив до консерваторії навчатися композиції в клас учня Б. Лятошинського – І. Ф. Белзи. На початку 30-х рр. І. Белза перестав вести клас спеціальності, і тоді О. Зноско-Боровський продовжив навчання в класі Л. Ревуцького.

Для раннього періоду творчості характерний пошук власного стилю, визначення жанрових пріоритетів, наслідування творчості К. Дебюссі, О. Скрябіна, Б. Лятошинського. Серед творів раннього періоду потрібно відмітити Сонату для скрипки і віолончелі № 1, ор. 9. Соната є цікавою з того приводу, що вона стала не тільки першою пробою пера О. Зноско-Боровського в цьому жанрі, а й в українському музичному мистецтві загалом. Саме у ХХ ст. українські композитори вперше починають звертатися до жанру сольної сонати для струнних інструментів. До цього часу були розповсюджені інструментальні сонати у супроводі фортепіано. Дослідниця С. Свірідова підкреслює, що насправді нам відомо не так багато українських імен, котрі працювали в жанрі соло. Зокрема, музикознавиця згадує сонати для скрипки соло Володимира Балтаровича (1931), Наума Лапинського (1935), Олександра Красотова (1957, 1965, 1968), Станіслава Людкевича (1966), Віталія Кирейка (1968) [44, с. 294]. Ці твори, безумовно, гідні дослідницької і виконавської уваги, але вони не увійшли до нашого мистецького проекту і, відповідно, науково-дослідної його частини. Також відомі сонати для віолончелі соло Тадеуша Маєрського (1949) і Олександра Красотова (1960). У цей ряд доречно внести й Сонату для скрипки і

віолончелі О. Зноско-Боровського (1931), що стає серед найперших яскравим зразком струнного дуету в українській музиці. Цей твір Зноско-Боровський присвятив першому педагогу по композиції І. Белзі. Соната одночастинна і в ній ще прослідковується вплив творчості вчителя.

Характерною рисою української музичної культури 1930–40 рр. була схильність звертатися до фольклорної творчості, української тематики та пісенності. Середній період творчості О. Зноско-Боровського відкриває відомий струнний квартет, що має назву «Український» (1935, ор. 11), який близький українській народній пісенно-танцювальній тематиці.

У композиторському мисленні О. Зноско-Боровського перетинаються дві теми фольклору – українського та східного (туркменського). Це не випадково, адже роки Другої світової війни стали «східним» періодом в творчості композитора, оскільки він переїхав працювати завідувачем музичним відділом Київської кіностудії художніх фільмів до Туркменістану, в Ашхабад. Зноско-Боровський дуже захоплювався туркменським фольклором, записував народні пісні. Його вражало ладове багатство східної музики, ритмічна насиченість, і це втілювалося в його творчості. В цей період були створені музична картина «В Туркменії», «Туркменська сюїта» для скрипки і фортепіано, Друга симфонія «Джан-Туркменістан».

Деякий час О. Зноско-Боровський після повернення до Києва викладав музично-теоретичні дисципліни в консерваторії, потім працював головним редактором державного видавництва «Мистецтво», де постійно видавав твори українських композиторів. У 1979 р. він отримав одну з почесних нагород того часу – заслуженого діяча мистецтв УРСР.

У повоєнний період композитор продовжує звертатися до фольклорних тенденцій. Майже одночасно були написані «Українська сюїта» для скрипки і фортепіано та Перша соната для скрипки соло. Зупинимося детальніше на останній. Твір (ор. 27) написаний 1950 р. і носить присвяту Л. Ревуцькому. Редакція аплікатури і штрихів зроблена Н. Будовським. Соната складається з чотирьох частин.

Перша частина – Прелюдія (*Adagio con molto espressione, 2/4*) – виконує у циклі функцію вступу. Тема в тональності *g-moll* проводиться в акордовому викладі і дуже близька за характером до українських дум і балад, які виконувалися співцями під супровід бандури чи кобзи. За характером музика дуже експресивна, яскраво виражена кульмінація з проведенням головної теми на *fortississimo* підводить *attacca* до наступної частини.

Друга частина – Фуга (*Allegro deciso, 12/8*) – представлена триголосним фугованим матеріалом з двома невеликими інтермедіями. Тридольний метро-ритм з пунктирним (сициліанським) ритмічним зерном в основі надає музиці танцювального характеру. В інтермедіях присутні теситурні скачки, що разом з використаними стрибаючими штрихами та акцентами малюють картину стрибків у танці з гучними приземленнями.

Третя частина – Інтермецо – має чітко виражену двочастинну будову. Її перший розділ (*Andante mesto, 3/4*) – роздумливо розповідного характеру, жанрово споріднений з тужливою українською піснею, що за настроєм нагадує нам розповідь «про долю українського козака Запорізької Січі». За композиційною структурою цей невеликий розділ навіть має свою кульмінацію. Щодо другого розділу цієї частини (з приміткою від композитора *Poco piu mosso, 4/4*), то він звучить в нюансах *piano* і *pianissimo*. У перших восьми тактах цього епізоду на фоні остинатної відкритої струни G звучить тема, пісенного характеру, дуже споріднена до колискових пісень. Наступний епізод – це та ж тема, тільки обрамлена акомпануючим голосом. Мелодична лінія цієї теми розгортається на фоні гойдаючого руху, який створює лінія акомпанементу шістнадцятими тривалостями. Закінчується частина невеличкою каденцією і реплікою в тому ж стилі, що й початок розділу.

Четверта частина – Фінал (*2/4*) – це справжня скарбниця танцювальної музики. В музичному матеріалі цієї частини можна знайти ритмічні формули багатьох українських народних танців, таких як коломийка з її синкопованою ритмічною формулою, гопак, козачок та інші. Розділи, на які поділений

фінал, мають темпові позначення від *Maestoso e largamente* до *Presto* і *Prestissimo*. Синкоповані ритмічні формули, акценти, стрибаючі штрихи створюють музичну ілюстрацію народного гуляння, де танцюють то всі гуртом, то хтось солює, то дівчата, то юнаки. Музика змальовує бравурну атмосферу народного святкування, і цей танець закручує всіх під кінець в темпі *Presto*.

Перша соната О. Зноско-Боровського є яскравим прикладом опори на фольклорну українську традицію, весь її тематизм будується на українській пісенно-танцювальній жанровій основі. Друга і третя сонати є одночастинними, і об'єднані також схожим принципом монотематизму. Обидві сонати знаходяться в рукописному варіанті в бібліотеці НМАУ імені П. І. Чайковського, і мають редакцію відомого українського скрипаля і педагога О. Горохова, котрий, очевидно, грав прем'єри цих творів.

Серед перших композиторів, хто також звернувся до жанру сонати для скрипки соло, був Леонід Грабовський (нар. 1935). Соната для скрипки соло оп. 8 (1959) є одним з перших виданих творів у цьому жанрі. Ось що сам композитор зазначає про цей твір: «Мені завжди кортіло написати річ для якогось інструмента, який я ще маю вивчити. Тому мій товариш-однокурсник, скрипаль Леонід Вогман, мене консультував, вказував на сольні скрипкові твори, які я маю подивитись, приносив ноти. Я написав сонату під впливом творчості С. Прокоф'єва, відразу по одержанні диплому, влітку 1959 року. Леонід Коган сонату відхилив, сказав, що вона мало скрипкова й неймовірно трудна. Твір вперше зіграв на випускному екзамені у 1967 році Марк Дікерман, котрий пізніше працював в оркестрах Берліна та Франкфурта-на-Майні. Це було можливим тому, що його педагог, скрипаль та диригент, засновник Київського камерного оркестру Антон Шароєв, розробив редакцію аплікатури».<sup>1</sup>

Соната складається з трьох частин. І частина – *Allegro deciso* (2/4) – написана в класичній лаконічній сонатній формі. Розпочинається викладом

---

<sup>1</sup> З дистанційного інтерв'ю з композитором.

головної теми в нюансі *forte, ardito* (сміливо). Маршові інтонації надають їй рішучого характеру, що створюються пунктирним зерном у ритмічній основі, а також акцентами і маркатними штрихами. Варто відзначити, що головна партія викладена досить розлого. Вже тільки головна тема проводиться три рази. Двічі ми чуємо її побудову від ноти  $e^2$ , а за третім разом напруга зростає, тема набуває ще більш героїчного характеру з відповідною приміткою від автора (*eroico*), викладається в октаву на *fortissimo* вже від  $gis$ .

Побічна партія (з такту 66) розпочинається на *pianissimo, inquieto* (неспокійно). З її розгортанням змінюється градація і динамічної палітри від *pianissimo* до *fortissimo*, а разом з нею композитор дає вказівку змінити виконавський прийом від *sul tasto* до *sul ponticello*. На *accelerando* вона приводить нас до заключної теми. Заключна партія будується на інтонаційному началі з головної теми, проте в її інверсійному викладі: головна тема на початку прозвучала висхідним тризвуком від  $e^2$ , а на початку розробки вона розпочинається низхідним тризвуком від  $cis^2$ .

Розробка досить компактна, можна умовно виділити в ній три хвили драматургічного розвитку. Вона розпочинається в 106-му такті тріольним рухом від *mezzo piano*, потім фактура подрібнюється на шістнадцяті, доходить до *fortissimo*, і спускається трельованими хроматизмами. Тоді зароджується друга хвиля розробки, котра має схожу структурну побудову. Після ще одного «спуску» слухач на *pianissimo* може розрізнити в основі фактурні рудименти з каприсів № 1 і № 6 Н. Паганіні.

Третя хвиля розробки першої частини сонати приводить до репризи, котра стретою накладається на останні такти розробкового епізоду. Як вже зазначалося, композитор використовує серед засобів розробки фактуру першого капрису Н. Паганіні. Несподівано в основі цієї фактури слухач починає вирізняти мелодичну лінію, що складається з опорних нот головної теми цієї частини сонати (152-й такт). Так непомітно «підкрадається» реприза. Традиційно за класичним зразком в репризі всі партії повинні проводитися в тональності тоніки, але сучасна музика здебільшого не має

прив'язки до тональності, тому в даному випадку уваги потребують опорні тони, що стануть основою для розгортання тем. Відмінність головної партії в репризі полягає у тому, що головна тема, котра вже за третім разом проводиться у викладі в октаву, не піднімається (до звука *gis*) як в експозиції, а опускається на терцію до опорного звука *cis*. Побічна тема репризи (з 217-го такту) теж має змінений основний опорний тон і починає своє розгортання від звука *h<sup>3</sup>*. Останні її такти з композиторською приміткою *sul ponticello, smanioso* (нетерпляче) приводять нас до заключної теми, котра під час репризи звучить у «правильному» (в тому ж, що й головна тема), висхідному русі від звуку *f<sub>1</sub>* (233-й такт). У кінці першої частини є невелика кода, що складається з двох пасажів, низхідного акордового руху тріолями на *pizzicato* та висхідного дуольного руху акордами *arco*.

Варто відзначити, що Л. Грабовський дуже майстерно завуальовує всі теми, можливо композитор інтуїтивно відчуває, що структура сонатної форми може його стримувати, не давати йому певної композиторської свободи. Але, все ж таки, йому вдалося знайти гнучкий підхід до форми, у якій, на перший погляд, можна навіть не відразу розгледіти класичну сонатну форму.

II частина – *Andante assai* (2/4) – має назву «Una piccola serenata» («Маленька серенада»). Частина компактна, тричастинна за будовою: експозиція налічує 16 тактів, розробка 13, реприза 19 тактів. Сама назва частини спонукає налаштуватися на жанр серенади, що походить з Італії та Іспанії. Це лірична пісня (чи п'єса), яку грали ввечері під вікнами коханої. Друга частина сонати має композиторську примітку *piano, intimo*, що виконується під сурдинку. Багатоголосна фактура за типом викладу чітко розрізняє голос мелодії та акомпанементу. В розробці з приміткою *bizarro* (химерно) композитор як акомпанемент використовує прийом ліворучного *pizzicato*. Реприза статична, закінчується частина динамічним ефектом віддалення до нюансу *pianississimo*.



III частина – *Vivace* (6/4) – написана в формі рондо-сонати з епізодом. Тут темою-рефреном (А) виступає головна партія – контрастна за характером. Причому, вона містить в собі тезу (з 1-го такту) й антитезу (з 9-го такту). Теза виростає з піано *burlando* тріольним висхідним рухом, імітуючи інтонацію запитання. Антитезою звучить рішуча відповідь низхідним тріольним рухом на *sub. forte*. Згодом починається розділ (з такту 17), де ці два контрастні начала протиставляються в межах одного такту, на *pianissimo* та *fortissimo*.

З 27-го такту можна вирізнити побічну партію (В). Композитор позначає характер виконання як *elevato* (піднесено). Тема мелодичного характеру, протяжна, наспівна за стилем. Її діапазон все розширюється, спочатку до сексти, а потім масштабно звучить в октавному викладі. Слідом знову з'являється головна партія – тема-рефрен (А1). Щоправда, не повністю, а тільки та її частина, що є тезою та імітує інтонації запитання.

Після рефрену з'являється за всіма класичними правилами музичних форм епізод (С). Композитор виділяє його зміною розміру на 4/4 і розпочинає проведенням теми в акордовій фактурі на *tenuto*. Ритмічна структура акордів тінню нагадує рух з чакони. З 17-го такту тема проводиться у варіативному викладі подвійними нотами, що переростають в акорди, які підводять слухача до репризи. Разом з репризою з розміром 6/4 повертається тріольний рух пасажів спочатку на *pianissimo*, але поступово підбирається ближче до головної теми і звучить на *forte*.

З такту 101 знову можна розпізнати головну тему-рефрен (А), вона викладена в точному варіанті як і на початку частини. Той її розділ, котрий містить боротьбу двох контрастних начал, «перебиває» побічна партія (В1), котра в репризі звучить від основного тону – від звуку  $c^2$ . Вона розвивається і згодом ми чуємо її в повномасштабному октавному викладі. Далі дуже несподівано з'являється частинка головної партії, де співставляються два контрастні начала в одному такті (з такту 130). Таким чином, створюється ілюзія, начебто головна партія повинна ще щось «дорозповісти» слухачу.

Стрімко підіймається дрібними тривалостями до *fortissimo*, звучать два акорди, і наступає бурхлива кода (з 137-го такту) – це висхідні та низхідні тріольні пасажі, що приводять сонату до ефектного віртуозного кінця.

Соната для скрипки соло Л. Грабовського є твором періоду пошуку власного авторського стилю. І хоч, за словами самого композитора, він слідував зразку Сонати для скрипки соло С. Прокоф'єва (почерпнув тричастинність, прийоми скрипкової фактури, піднесений характер музики), проте цей твір, як один з перших зразків жанру сонати для скрипки соло в українській музиці, містить ознаки власного авторського композиторського мислення.

## **2.2. Українська скрипкова соло-соната в третьому тисячолітті: пошуки композиторської інтерпретації жанру (О. Войтенко, В. Вишинський, Р. Сокачик)**

Потепління у свободі творчості почалося ще в середині 80-х років ХХ ст., а остаточно ситуація насправді кардинально змінилася з набуттям Україною незалежності у 1991 р. Композиторів перестало сковувати відчуття диктування певної ідеології «згори», вони без страху почали проявляти свою національну ідентичність в музиці. Причиною тому стала також діджиталізація та інтернет-революція. Саме розвиток інтернет-мережі дозволив в будь-який момент знайти потрібну музику, прослухати її, почути досвід інших композиторів. Якщо композитор живе десь в іншому куточку планети – зв'язатися з ним. Важливим поштовхом до розвитку стали поїздки за кордон і обмін композиторським досвідом на навчаннях, майстер-класах, конкурсах, відкритих лекціях композиторів практично з будь-якої країни. Окремим важливим поштовхом для розвитку стала комп'ютеризація, коли з'явилася можливість не просто набирати ноти, що значно скоротило процес написання/переписування і розповсюдження творів, а також почути написане в спеціалізованих програмах, чи прямо там створювати музику.

Одним із перших композиторів третього тисячоліття, хто звернувся до жанру соло-сонати для скрипки став Олексій Войтенко<sup>2</sup>. Його цикл (книга для чотирьох солістів) «Музика Еріха Занна» носить назву однойменного оповідання американського письменника початку ХХ ст. Г. Лавкрафта, котрий писав у жанрах жахів та містики, поєднуючи їх в оригінальному стилі. Творчість Лавкрафта настільки унікальна, що його твори виділяють навіть в окремий «піджанр» – т. зв. «лавкрафтівські жахи». Герой оповідання Еріх Занн – німий старий музикант, котрий вдень працює з оркестром, а ночами грає на віолі музику дивного звучання. Композитор трактує персонажа оповідання як виконавця на струнних інструментах загалом, і це покладено в ідею створення циклу. Структурно цей цикл складається з прологу (квартет), сонати для контрабасу соло, сонати для віолончелі соло, інтерлюдії (для віолончелі та контрабасу), сонати для альту соло, інтерлюдії (для альту, віолончелі та контрабасу), сонати для скрипки соло, епілогу (квартет). Така модель циклу вже зустрічалася в творчості П. Хіндеміта (ор. 31), проте у О. Войтенка цикл включає сольні та ансамблеві інтермедії, а також обрамлений квартетними Прелюдією і Постлюдією.

Зупинимося саме на скрипковій сонаті. Як зазначає дослідниця Єлизавета Сіренко, «композитор прагне, щоб його музика “вводила слухача в певний стан”, “слухач повинен переживати якесь занурення”. Це свідчить про “медитативну”, “психоделічну” спрямованість мистецтва О. Войтенка» [47, с. 5].

Соната одночастинна, але класична сонатна форма відсутня, хоча у викладі прослідковується експозиційність, розробковість та чітка дзеркальна

---

<sup>2</sup> Олексій Войтенко (нар. 1981) – український композитор, музикознавець, викладач, музично-просвітницький діяч. Закінчив Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського у 2007 р. (клас проф. Ю. Я. Іщенка); у 2012 р. захистив кандидатську дисертацію (наук. кер. проф. Б. О. Сюта); з 2011 р. – член Спільноти композиторів України; з 2012 р. – викладач кафедри теорії музики; лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького (2014). Одними з найбільш важливих творів є: «Tempus fugit...» (rev. 2013) для фортепіано і симфонічного оркестру, «Παράβασις» (rev. 2016) для скрипки, віолончелі, фортепіано, струнного оркестру і перкусії, «The Music of Erich Zann. Book for 4 strings» (2004–2018), «Unfinished Quartet» для двох скрипок, альту і віолончелі (2004, revised and extended 2018), «Elegia» (rev. 2009) для фортепіано, «The Possibility of an Island» для фортепіано і струнного оркестру, «Classical Symphony» для малого симфонічного оркестру (2018, revised 2020) [список наданий композитором на прохання автора даного дослідження].

реприза. Перший розділ – це Вступ, що складається з трьох реплік. Композитор вводить тематичний мотив, який з кожною наступною фразою розвивається, і намагається вийти за межі квінтового інтервалу в динаміці *fortissimo*. Три фрази починаються з чистої квінти на *pianissimo*, що символізує пустоту, «виникнення з нічого», і закінчується нею ж. Все виникає з нічого і зникає в нікуди. Другий розділ розпочинається з викладу головної теми, що характеризує Еріха Занна. Музика відсилає слухача до спогадів про опис цієї містичної мелодії, котру музикант грав щоночі. Перші чотири ноти (*h-c-fis-g*) теми – інтонаційне зерно, що буде покладене в основу всіх парних розділів розробки. Третій розділ – динамічні мотиви в динаміці *fortissimo*, що нагадують за стилем бартоківську соло-сонату – плавно підводить нас до теми протяжних акордів четвертого розділу, в основі якої прослідковується ледве помітна тінь теми Чакони з партити Й. С. Баха.

Розробковій побудові притаманні рондальність та елементи варіаційності. Всі її непарні розділи (5, 7, 9) є вільними побудовами з елементами варіаційності, а парні (6, 8) – варіаціями в основі з інтонаційним зерном теми першого розділу (характеристика Занна). «Розробка» в цілому демонструє слухові алюзії на бартоківську *Tempo di Ciaccona*, а деякі епізоди містять фактурну спорідненість з каприсами Паганіні. До речі, в оповіданні Лавкрафта персонаж грав музику саме з угорськими мотивами, котра відлякувала і втримувала загадкову «силу» за вікном. Цей містичний аспект в сонаті представлений через фактурні рудименти Каприсів Н. Паганіні: в 5-му розділі – 1-й каприс, в 7-му – перша варіація 24 капрису, в 9-му – 21-го, в 11-му – 6-й каприс.

Якщо слухач ознайомлений попередньо з текстом письменника, то він пригадає той містично-страшний вечір, де описується шалене звучання інструменту Занна і невідома таємнича «сила» за вікном. Зіткнення цих начал відбувається у 8-му розділі розробки, а боротьба двох начал є основою 9-го розділу, який є кульмінацією всієї сонати. Під час розвитку розробка набирає такої напруги, підбирається чотиризвучними акордами до найвищої

можливої на скрипці теситури, в динаміці *fortisissimo* ... і раптово композитор обриває її глухим акордом *pizzicato*, що відтворює ефект передсмертного крику німого музиканта Занна.

У 10-му розділі, де починає розгортатися дзеркальна реприза, музика передає стан моменту оповідання, коли студент намагається зрозуміти що відбулося в кімнаті. Серед розсипаних листків, на котрих писав глухий музикант, він навпомацки знаходить Занна, який вже холодним дограє на віолі свою мелодію... Ця мелодія в 11-му розділі розчиняється на тремоло. Тут прослідковується фактурна схожість з 6-м каприсом Паганіні, що створює атмосферу містики. У 12-му розділі – епілозі – мотив зі фраз Вступу нарешті виривається далеко за межі квінти, котра створювала «рамки» і «не відпускала» його. На фоні остинатної струни *соль* мелодична лінія на *pianissimo* підіймається на свою найвищу можливу вершину, де розчиняється у небутті.

Композитору справді вдалося створити «музичне оповідання», що концентрує увагу слухача на звучанні з перших реплік вступу, захоплює сміливістю використання прийомів скрипкової техніки в розробці та змушує зануритися у медитативно-містичний стан наприкінці твору.

О. Войтенко вдало маневрує різними прийомами фактури, підбирає засоби виразності, котрі дуже точно передають зміст оповідання Лавкрафта і створюють ефект «занурення в події тексту через музику». В середині циклу безліч тематичних перетинів, і окремі теми виходять за її межі. Наприклад, прослідковується тематичний зв'язок скрипкової сонати з квартетним епілогом. А деякі теми зі скрипкової сонати покладені в основу музики до комп'ютерної гри, а також часто використовуються як музика до кінофільмів. Цикл «Музика Еріха Занна» є одним з найважливіших у творчості О. Войтенка, як зазначає сам композитор [67].

Яскравим прикладом неокласичної (необарокової) традиції в українській музиці став твір «Танці грудневої ночі» Віталія Вишинського<sup>3</sup>. Загалом опуси для струнних інструментів, зокрема скрипки, в творчості цього українського композитора займають досить вагоме місце. Зокрема, в доробку автора є два твори для скрипки і фортепіано – «Forest» (2011), «GAGE» (2014), а також «Похорон мух» для скрипки та контрабасу соло в супроводі струнного оркестру (2013). Солююча скрипка представлена в таких творах як «Curved music in pizzicato motion», «Два ескізи», сюїта «Танці грудневої ночі» (2013). Жанр останнього диктує зупинитися на ньому детальніше. Твір написаний на замовлення відомого українського скрипаля Ореста Смовжа, котрий і загравав його прем'єру в грудні 2015 р.

Якщо звернутися до витоків, то сюїтою прийнято називати цикл з різних танців, що символізували різноманітні стани душі. Традиційними для сюїти були алеманда, куранта, сарабанда, жига. Ключовим тезисом у сюїті для скрипки соло В. Вишинського виступає гра на «несумісності», тобто фокус на поєднанні непоєднуваного. За епіграф композитор вибирає уривок з 5-ї дії комедії «Сон в літню ніч» В. Шекспіра. Дія відбувається в палаці в Афінах, після шлюбу Тезея та Іпполіти. Тезей питає Філострата (розпорядника на весіллі), чим же їх ще потішать в день весілля. Філострат віддає князеві список приготованих розваг, і Тезей обирає «Коротку п'єсу про Пірама й Тізбу», яка і трагічна, і весела, і коротка, і тривала водночас.

А як «знайти у цьому безглузді глузд» і донести його до слухача в тому варіанті, в якому хоче почути даний твір композитор – це вже завдання для

---

<sup>3</sup> Віталій Вишинський (нар. 1983) – сучасний композитор, піаніст, лектор, музикознавець, викладач. Вищу освіту отримав в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського як піаніст (клас проф. М. С. Степаненка) та композитор (клас проф. Ю. Я. Іщенко). Стипендіат Міжнародного Вагнерівського товариства на відвідування вагнерівського фестивалю в м. Байройт (2005 р.). У 2012 р. захистив дисертацію (наук. кер. проф. Л. С. Неболюбова) Член Національної спілки композиторів України (2011). Лауреат державної премії імені Л. М. Ревуцького (2015). Найважливіші твори композитора: Кітч-музика для фортепіано (2000); Елегія для струнного оркестру і ф-но (2008); Танці грудневої ночі для скрипки соло (2013); Книга нонсенсу для голосу і різних складів (2012–2014); Додескаден для струнного оркестру, темп-блоків, бубона та там-таму (2012); Форест для скрипки і фортепіано (2011); Три пісні на вірші Мацуо Басьо для голосу, флейти, фортепіано, кларнету та дзвіночків (2008) [список наданий на прохання автора даного дослідження].

виконавця. Надалі цей епіграф послужить своєрідною зав'язкою для багатьох майбутніх композиторських рішень. В уяві виникають своєрідні паралелі: В. Шекспір використовує у своїй комедії п'єсу з непоєднаними характеристиками («вона трагічна і весела, коротка і тривала»), і за повним жанровим визначенням В. Вишинського сюїта теж містить парадокс: «тривало-стисла п'єса для скрипки соло, сумна комедія сучасно-старовинна». У Шекспіра комедія носить назву «Сон в літню ніч», оскільки все, що відбувалося з героями відчувалося ними немов уві сні. У Вишинського «Танці грудневої ночі», бо в українській традиції саме в грудні молодь в старовину проводила вечорниці. Молоді неодружені хлопці і дівчата збиралися гуртом довгими зимовими вечорами, де могли спочатку виконувати певну роботу (прясти, шити, вишивати, лагодити щось), а у свята на вечорницях співали, залицялися, танцювали. Святкові вечорниці були прототипом сучасних дискотек. І хоч танці в сюїті для скрипки соло зовсім не диско, але чим не ще один цікавий парадокс?

Свій твір автор трактує як своєрідне «наукове дослідження» для інтерпретатора, оскільки в тексті є дуже багато приміток символічного підтексту, котрі скрипалю слід прочитати і розгадати. Коли ж виконавець віднаходить всі ключі для істинної інтерпретації, музика набуває вагомого змісту.

Цикл складається з чотирьох частин. Перед кожною частиною знаходимо т. зв. «результати» власного «дослідження» композитора про той чи інший танець. Адже, як зізнається сам В. Вишинський, після задуму твору одразу почав детальний пошук інформації про особливості, характер, історичне походження кожного танцю<sup>4</sup>. Ці текстові епіграфи (виконані, до слова, спеціальним бароковим шрифтом) підводять скрипалю до характеру виконання, адже кожна з них дає ніби окрему підказку щодо того чи іншого епізоду, розповідає маленьку «історію».

---

<sup>4</sup> Інтерв'ю з композитором В. Вишинським.

Перша частина – *Gigue*. За традицією цей танець мав би закінчувати цикл, але В. Вишинський призначає йому роль відкривати свою сюїту. Історія розповідає нам, що в середньовіччі жигою називали струнний смичковий інструмент подібний до фіделя, а також, що раніше цей англійський танець танцювали на кораблях. Композитор наводить для розуміння характеру кілька цитат, серед яких, наприклад, В. Шекспіра: «Жига, як сватання, – гаряче, бурхливе та примхливе»<sup>5</sup>. Темп *Vivo*, розмір  $12/8$ , який переходить спочатку в  $6/8$ , а потім у  $3/4$ , що створює ефект швидкого танцю в русі по колу. Написана в тричастинній формі, реприза (з такту 72) має підказку грати «Дико». Жига пронизана акцентами, *sforzando*, частою зміною динаміки, часом зовсім на декілька нот.

Друга частина – *Tempo di Menuetto* – йде *attacca*. Для менуету, зауважує композитор, є дуже важливим вибір правильного (не занадто квапливого) темпу<sup>6</sup>. На початку знову наведені цитати від В. Вишинського про менует: «найславніший із французьких придворних танців», – каже Н. Арнонкур; «Елегантна та шляхетна простота», – читаємо Ж.-Ж. Руссо. Вся частина виконується прийомом *pizzicato*. Автор позначає фрази пунктирними лігами, щоб прояснити виконавцю хід музичного мислення. Мелодична лінія має супровід у вигляді підголосків, подекуди акордів арпеджіато.

Третя частина – *Alleranta* в розмірі  $7/4$ . Композитор вигадує нову назву, де половину бере від Алеманди на  $4/4$  +  $3/4$  половину від Куранти<sup>7</sup>. «Алеманда в сюїті є як твердження з якого виростають наступні твердження», – Й. Вальтер. «Почуття або порух душі, які має передавати куранта – це солодка надія» (Й. Маттезон). За традиційною структурою сюїти алеманда мала б бути на першому місці, оскільки дає інтонаційний зачин циклу. Саме з цієї частини В. Вишинський починав роботу, і вона справді мала бути першою в циклі<sup>8</sup>. Але потім план композиційно перебудувався, і ми бачимо її

<sup>5</sup> Тут і надалі наведені цитати з нот автора.

<sup>6</sup> Інтерв'ю з композитором В. Вишинським.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.



третьою, об'єднаною з курантою. Як зазначає М. Рябоконева, «послідовність частин вказує на іронічне ставлення автора до традиції, найважливіші елементи якої є лише матеріалом для гри, перетасовування і змішування, як це відбувається в Алеранті – гібриді класичних Алеманди і Куранти» [42, с. 159].

Четверта частина – «*Sarabanda: жалоба чи зваба?*». Якщо почати пошук інформації про сарабанду, то її характеризують дуже по-різному: від похоронного маршу до еротичного танцю. Очевидно композитор вирішив використати це собі на руку, і написав її в жанрі quasi-варіацій, де тема характеризується цитатою Вальтера «Сарабанда має серйозну мелодію». Перша варіація – це епізод, котрий містить наступну із цитат «з першої половини XVII ст. її дико та невтомно танцювали при французькому та іспанському дворі» (Н. Арнонкур). Другу варіацію охарактеризовано цитатою з музичної енциклопедії: «танець виконували під акомпанемент кастаньєт і барабанів». Варіація 3 – «З плином часу вона ставала все більш поважною та урочистою» (Н. Арнонкур). Проте в Іспанії з часів Філіпа II вона була заборонена – виконавці сарабанди ризикували отримати покарання у вигляді кількарічного ув'язнення. (Н. Арнонкур). Остання варіація на  $7/16$  – «Але попервах Сарабанда у Європі була відома як танцювальна пісня, сповнена розбещеної еротики» (Н. Арнонкур). Четверта частина найдовша за протяжністю, за тривалістю дорівнює трьом попереднім частинам разом. Тут згадується паралель з Партитою d-moll Баха, де Чакона є смисловим центром і переважає всі танці у творі. Традиційна Сарабанда – це трагічний епізод. Але в найсерйознішій п'єсі циклу, в найбільш «видному» місці автор розміщує 75-й номер вірша з *Carmina Burana* мовою оригіналу<sup>9</sup>. Вірш налаштовує на атмосферу розбещеної еротики.

Останній епізод  $6/16$  – музичною аркою виступає жига – все приходиться до початку, все «закривається». «Це було логічним в тій нелогічності, що я

<sup>9</sup> Манускрипт-збірник середньовічних віршів і пісень XI–XIII ст. мандрівних поетів ваганів, де латиною цей вірш звучить: «Ibi, que fit facilis, est videndi copia, ibi fulget mobilis membrorum lascivia. Dum puella se movendo gestibus lasciviunt, asto videns, et videndo me michi subripiunt».

пропонував», – коментує Віталій Вишинський<sup>10</sup>. За епілог твору взята картина *Titania and Bottom with the Ass's Head* – 1796 – Jean Pierre Simon.

Під час розбору п'єси виконавець повинен самостійно вичитувати і впроваджувати підказки композитора в характер нотного тексту. Виконання цього циклу дійсно нагадує шлях наукового дослідження, коли процесу інтерпретації передують шлях пошуку, аналізу та співставлення. Твір дуже цікавий за задумом як для виконавця, так і для слухача.

Соната для скрипки соло (2021) Ренати Сокачик – це не перший твір композиторки для скрипки<sup>11</sup>. В 2012 р. авторка вже зверталася до жанру сонати, проте тоді була написана соната для фортепіано і скрипки, а у 2018 р. – п'єса для скрипки соло *Samotność*<sup>12</sup>.

Соната для скрипки соло має цікаву структуру. Хоча вона формально складається з трьох частин: I. *Recitativo*, II. *Intermezzo interrotto*, III. *Allegro*, проте в основі задуму композиторки – структурно перервати другу частину Інтермецо. Перша та друга частини сонати представляють два контрастні образи. Вони виконують експозиційну функцію циклу. А третя частина – це розробка, в якій матеріали Речитативу та Інтермецо зазнають трансформації та ведуть своєрідну боротьбу між собою.

Матеріал Речитативу побудований на розмовних інтонаціях. Крім заданої на початку частини виконавської інструкції *parlando rubato* (вільно промовляючи), яка запозичена з інструментальних опусів угорського композитора Б. Бартока, декламаційного характеру надають пунктирний

<sup>10</sup> Інтерв'ю з композитором В. Вишинським.

<sup>11</sup> Рената Сокачик (нар. 1990) – українська композиторка, музикознавець. Освіту здобула в НМАУ імені П. І. Чайковського в класі професора, лауреата Шевченківської премії, заслуженого діяча мистецтв України Г. Гаврилець. У 2019 р. захистила дисертацію (наук. кер. проф. Л. С. Неболюбова). Протягом 2015–2016 рр. була серед організаторів фестивалю сучасної академічної музики «Kyiv Contemporary Music Days». До найбільш важливих творів відносяться *Sonata for piano and violin* (2012), «*Musica per archi*» для струнного оркестру (2012), *Incontri* для симфонічного оркестру (2014), *Cozy evening* (драматична сцена для сопрано, баритону та фортепіано; на власне лібрето) (2017), «*Radnóti-Fragments*» for female voices and instrumental ensemble (2018), «*Samotność*» для скрипки соло (2018), «*Dreamer*» цикл для мішаного хору (на тексти українських поетів І. Франка, Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика) (2020), *Sorali sbragliati* для струнного оркестру (2021) [список наданий композиторкою на прохання автора даного дослідження].

<sup>12</sup> У 2018 р. твір для скрипки соло «*Samotność*» був відібраний до проекту польсько-українського діалогу «*Miedzy wiekami*».

ритм, часті та тривалі зупинки в кінці фраз у вигляді пауз чи довгих тривалостей (часом з ферматою). Незважаючи на короткий обсяг першої частини (~ 3'), в ній передано широкий діапазон розмовних інтонацій: монотонна декламація, скоромовка, крик. Контрастом до подібних емоційних реплік звучать фрази, які нагадують шепотіння. Їх композитор намагається відтінити не лише динамічно, а й тембрально (т. 13 – *sotto voce*; тт. 27, 30 – *flautando*), застосовуючи також шумові ефекти (т. 9 – *on the bridge*).

Назва другої частини *Intermezzo interrotto* також апелює до творчості Б. Бартока («Перерване інтермецо» з Концерту для оркестру). На відміну від метрично нестабільної першої частини, музика Інтермецо практично повністю витримана у розмірі  $\frac{9}{8}$ . Скерцозності та певної химерності надає несиметричне групування восьми тривалостей: замість 3+3+3 такти поділені на 4+5 (рідше 5+4). Частина відкривається нав'язливою темою з дев'яти нот, яка різними динамічними відтінками повторюється чотири рази (її можна буде впізнати у фіналі сонати як частину серії). Грайливості надають динамічні та штрихові контрасти протягом частини. Однак рівномірність темпу дотримується у всіх випадках, навіть під час тривалих глісандо (тт. 43–46), які контролюються акцентами. Закінчується частина висхідним рухом (прийомом *col legno*).

У Фіналі (*Allegro*) протиставляються контрастні образи попередніх частин. Починається з короткого емоційного вступу (*Rubato*), що звучить як продовження монологу першої частини. З восьмого такту (*Allegro ma non troppo*) розпочинається «боротьба» між двома образними світами: більш емоційною, «живою» речитативною темою (з 1 ч.) та більш чіткою і раціональною (з 2 ч.).

Головна тема Фіналу побудована на матеріалі Інтермецо, де частково застосована додекафонна техніка (тема з 9 нот з Інтермецо доповнена). Три обернення серії (Primus) – *Retroversus*, *Inversus*, *Retroversus-inversus* – звучать на різних висотах. Створюється досить своєрідна поліфонічна фактура, адже додекафонні ряди звучать то в канонічному викладі, то у вигляді стрети.

Перші «проникнення» побічної теми (речитативної) у додекафонну фактуру легко сприймаються на слух: вона відділена паузою, звучить на *piano*, темп стає знову рубатним, а найголовніше – звучить практично тональний матеріал (тт. 23–28). З 29-го такту ініціативу знову перехоплює додекафонна сфера: *Primus* звучить від «сі». Речитативна тема з кожною наступною появою стає більш впевненою, і, в результаті, саме вона стає переможною. Загалом, за формою третя частина сонати нагадує подвійні варіації з елементами рондо: АВ–А1В1–А2В2–А3В3–А4В4–А5, де А – речитативна сфера, В – додекафонна сфера.

Апелювання до бартоківських здобутків та додекафонії, цікавий структурний задум, тембральне відчуття інструменту і розширення традиційних меж його виразових можливостей роблять цю Сонату унікальною в площині сольної скрипкової музики.

## ВИСНОВКИ

Отже, як бачимо, в міру того як розвивалося скрипкове мистецтво, кожен композитор в своїй соло-сонаті засвідчував певний етап еволюції виконавських можливостей. Сольні частини сонат Г. фон Бібера та перші відомі нам зразки виданих творів для скрипки соло Й. П. Вестхоффа вже у XVII ст. продемонстрували, що скрипка варта уваги не тільки як ансамблевий (супроводжуючий) інструмент, але й тоді, коли звучить без супроводу basso continuo. Соната для скрипки соло Й. Г. Пізенделя (1717) стала підсумком тогочасних досягнень у розвитку поліфонізації скрипкової фактури, а італійські майстри скрипкового мистецтва А. Кореллі та його учень Ф. Джемініані, здійснивши суттєвий розвиток технічних виконавських можливостей, у своїх творах вивели скрипалів на нову, ще незвичну для нього роль соліста. Квінтесенцією всіх досягнень барокового періоду стає творчість для скрипки соло Й. С. Баха та Г. Ф. Телемана. Підсумувавши досягнення попередників, Бах вдихає в сонату для скрипки соло задум, що об'єднує не тільки всі частини, а й весь цикл сонат і партит. З того часу кожна частина в сонатах має продумане місце, строгу побудову і функцію в циклі. Проте до кінця XVIII ст. жанр сонати для скрипки соло поступово виходить з-під композиторської уваги. Це було пов'язано, зокрема, і з технологічною революцією смичка і скрипки як інструмента: багато барокових прийомів стало просто незручно грати новим довшим смичком увігнутої форми і на металевих струнах. Однак, це привело до появи нових концертних жанрів, котрі за час XIX ст. збагатили гру скрипалів віртуозністю, новими тембральними фарбами, розширили палітру засобів музичної виразності, додали емоцій виконавській майстерності скрипалів.

І вже такою, наповненою новими технологічними виконавськими здобутками, апробованими на багатьох нових різновидах жанру і введеними у використання композиторами-скрипачами, соната для скрипки соло відроджується на початку XX ст. у творчості М. Рegera та П. Хіндеміта. На

новий рівень її виводить скрипаль і композитор Е. Ізаї, що у своєму циклі Шість сонат для скрипки соло (op. 27) здійснює перехід від данини бахівській традиції до сучасної йому сонати для скрипки соло, котра вражає слухачів – своєю яскравою виразністю, виконавців – зручністю скрипкової віртуозності у поєднанні з поліфонічністю, а композиторів-сучасників – композиційною довершеністю побудови циклу. Надалі опуси у цьому жанрі пишуть композитори, котрі не мали такого віртуозного володіння інструментом, але співпрацювали з іменитими скрипалями, що дозволило створити справжні шедеври серед творів даного жанру (наприклад, Б. Барток).

Наявність опусів даного жанру, зокрема, і в творчості сучасних українських композиторів свідчить про те, що жанр сонати для скрипки соло залишається актуальним і в сьогоденні. При написанні вони орієнтуються на особливості сонати в різні історичні періоди, проте залишають в своїх опусах значне місце і для експерименту. Зокрема, Л. Грабовський у своїй Сонаті для скрипки соло спирається на відому для свого часу Сонату С. Прокоф'єва. В. Вишинський у своїй сюїті для скрипки соло «Танці грудневої ночі», з одного боку, наслідує неокласичну традицію з її чотиричастинністю, в якій змішуються риси старовинної сюїти та сонатного циклу (використовує традиційні для сюїти танці: жигу, менует, сарабанду), а з іншого дозволяє собі перестановку частин, міксує алеманду з курантою і винаходить новий «танець» – т. зв. «Алеранту». Соната для скрипки соло Р. Сокачик хоч і апелює до творчості Б. Бартока, проте у фіналі композиторка майстерно поєднує речитативний тип викладу матеріалу, що спирається на розширену тональну систему, та додекафонію, що загалом створює своєрідну поліфонічну фактуру і тим надає унікальності цьому опусу. Соната О. Войтенка одночастинна, проте кожна тема, епізод, розділ у ній вражають слухача яскравою образністю та віртуозністю. Цікавим є авторський задум з програмою сонати, що створює особливість сприйняття музичного тексту з елементами медитативності.

Загалом в розглянутих сонатах ХХІ ст. прослідковується тенденція до ускладнення скрипкової фактури, технічних прийомів гри на інструменті, концентрована насиченість нотного тексту засобами музичної виразності, використання спецефектів.

Процес виконавської інтерпретації сучасних творів потребує від скрипаля справжнього комплексного підходу. По-перше, варто зануритися в передісторію написання твору: на які твори автор орієнтувався, що слухав і вивчав до написання. Адже, ми живемо в часи, коли рідко випадає так, що композитор сам володіє тим інструментом, для якого хоче написати твір. Цей аспект можна розглянути теж по-різному. З одного боку таке не-володіння інструментом дає можливість композитору писати більш вільно, без додаткових обмежуючих переконань, а з іншого – не завжди він має правильне відчуття найкращого, найбільш вигідного варіанту звучання задуманого.

По-друге, як виявилось в процесі дослідження, важливим є факт, для якого виконавця даний твір задумувався. Адже, як демонструє історія жанру сонати для скрипки соло, починаючи з ХХ ст. (П. Хіндеміт та Е. Ізаї), твори індивідуалізуються, в них з'являється своєрідна портретність (зокрема, музичні портрети виконавців-скрипалів), подана крізь призму авторського стилю композитора. А Соната для скрипки соло Б. Бартока, наприклад, взагалі писалася з деталізованими обговореннями з Є. Менухінім.

По-третє, виконавська робота потребує розширення арсеналу прийомів гри на інструменті при розучуванні тексту, адже часто композитори застосовують ще нові, маловідомі чи маловживані для скрипалів прийоми гри чи композиторської техніки.

Вивчаючи музику другої половини ХХ – початку ХХІ ст., виконавці часто мають шанс поспілкуватися з живими композиторами, і, завдячуючи сучасним технологіям, така опція доступна з будь-якого куточку земної кулі. Це відкриває перспективу сучасним композиторам бути більш доступними і «почутими», роз'яснити свій творчий задум, привідкрити завісу власної

концепції твору, а виконавцям, в свою чергу, отримати відповіді на власні запитання, що виникають в процесі інтерпретації, а також дати зворотній зв'язок стосовно того, наскільки зручно написаний той чи інший прийом, можливо, якщо композитор справді відкритий до співпраці, навіть порекомендувати власні побажання щодо покращення звучання задуманого.

Реалізація мистецького проєкту дозволила на основі поєднання музикознавчих та виконавських підходів вибудувати концертні програми, що охоплюють широкий історичний простір, у якому сучасна соло-соната постає невід'ємною частиною загального процесу, а твори українських композиторів збагачують його оригінальністю художніх концепцій.

Так, до програми було залучено Сонату для скрипки соло № 3 (C-dur) Й. С. Баха, Фантазію № 7 Г. Ф. Телемана, Четверту сонату для скрипки соло Е. Ізаї op. 27 (d-moll), Сонату для скрипки соло Б. Бартока. Часткове заповнення прогалин історичного характеру відбулося завдяки дослідженню сонат О. Зноско-Боровського і Л. Грабовського, які підтвердили творчу адаптацію жанру на українських теренах, з певною поправкою на особливості розвитку української музики у ХХ ст. Вивчення соло-сонати цього періоду історії української музики ще попереду, оскільки у нашій роботі були розглянуті твори лише двох композиторів.

З сучасних українських соло-сонат для скрипки до програми творчого мистецького проєкту були включені сюїта В. Вишинського, соната з циклу «Музика Еріха Цанна» та Соната для скрипки соло Р. Сокачик. Процес практичного опановування відбувався у дистанційному діалозі з сучасними авторами вищезазначених творів, а також на основі аналізу та вивчення творчості даних композиторів. Такий комплексний підхід осмислення жанру сонати для скрипки соло другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в аспекті взаємозв'язку «композитор – виконавець», що викладений у науковому обґрунтуванні мистецького проєкту, а також підкріплений виконавською практикою, створює більш чітке уявлення про інтерпретаційний потенціал сучасної скрипкової соло-сонати.



Отже, можна констатувати, що скрипкова соло-соната і сьогодні продовжує свій розвиток, творче натхнення і неординарна фантазія сучасних українських композиторів створюють нові опуси в цьому жанрі, чим збагачують не тільки українську новітню музику, а й світову музичну спадщину в цілому. Є сподівання, що здійснений мистецький проєкт ще більшою мірою актуалізує увагу українських композиторів до жанру сонати для скрипки соло і скрипкової музики загалом, та спонукатиме їх до написання нових творів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1987. № 6. С. 5–45.
2. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : Мистецтво композиції у вимірах творчості, науки та педагогіки (пам'яті Г. І. Ляшенка). Київ, 2018. Вип. 122. С. 110–124.
3. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 277 с.
4. Гаргай О. М. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець XIX – 70-ті роки XX ст.) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 19 с.
5. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність* : альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 104–110.
6. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Москва: Музыка, 1990. Т. 1. 285 с.
7. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство*. З XX у XXI століття. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
8. Горюхіна Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985. 111 с.
9. Горюхіна Н. Эволюция сонатной формы. Киев, Музична Україна, 1970. 316 с.

10. Гретчин О. Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки*. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 3–7.
11. Гретчин О. Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіппа Телемана. *Wartości w muzyce* 4, 2012. Р. 153–162.
12. Друскін М. С. Йоганн Себастьян Бах. Москва: Музгиз, 1982. 381 с.
13. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. статей на пошану засл. діячки мистецтв, композиторки, к. мист. Б. Фільц. Київ, 2010. Вип. 5. С. 171–197.
14. Когоутек Ц. Техніка композиції музиці ХХ століття. Москва, 1976. 367 с.
15. Коляда Н. О. Портрет виконавця Жака Тібо в Другій Сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї ор. 27. *Наукове видання Волинського національного університету імені Л. Українки : Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2022. Вип. 3. С. 47–55.
16. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст.: сучасні тенденції осмислення жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*: Зб. ст. Дрогобич, 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 57–66.
17. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
18. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
19. Коханик І. М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ–ХХІ століть. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 13. С. 30–37.

20. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
21. Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1991. 212 с.
22. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. Композитор, 1990. 312 с.
23. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*, 1979. № 3. С. 33–39.
24. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. 19 с.
25. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
26. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2012. 272 с.
27. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
28. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
29. Мнацаканян Г. А. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изай в контексте эволюции скрипичного исполнительства ХХ века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2016. 191 с.
30. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
31. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
32. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых жанровых и исполнительских исканий музыки ХХ века : дис.

...канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов на Дону, 2009. 210 с.

33. Нестьев И. В. Бела Барток. Москва: Музыка, 1969. 800 с.

34. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2008. 21 с.

35. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. Львів: БаК, 2005. 232 с.

36. Петраш А. Сольная скрипичная соната и сюита до Баха и в творчестве его современников. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград: Музыка, 1984. Вып. 5. С. 165–176.

37. Пірієв О. Сильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. НМАУ імені П. Чайковського. Київ, 2021. 212 с.

38. Пославський А. О. Специфіка струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів нововіденської школи : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2014. 16 с.

39. Рабей В. О. Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации : автореф. дис. ... доктора иск. : 17.00 02. МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1996. 65 с.

40. Рабей В. Георг Филипп Телеман. Москва: Музыка, 1974. 64 с.

41. Рабей В. О. И. С. Бах. Сонаты и партиты для скрипки соло. Москва, Классика – XXI, 2003. 172 с.

42. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. ...канд. мист. : 26.00.01. НМАУ імені П. Чайковського. Київ, 2016. 197 с.

43. Сандлер В. Западноевропейская соната для скрипки соло первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1993. 20 с.

44. Свірідова С. Олександр Зноско-Боровський: риси творчого портрету. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. Вип. 15. С. 289–300.

45. 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.

46. Ситдикова Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова. Магнитогорск, 2012. 23 с.

47. Сіренко Євгенія. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.

48. Сіренко Єлизавета. «Музика Еріха Занна» Олексія Войтенка: «вікно» у творчій всесвіт композитора. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 6.

URL:[http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud\\_issue/stud\\_6/e7947f699e8dedb14304d60763ecsf03.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_6/e7947f699e8dedb14304d60763ecsf03.pdf) (дата звернення: 19.06.2022)

49. Скворцова Н. Плач XXI: сучасні тенденції інтонаційно-драматургічного осмислення жанру. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 56. С. 202–211.

50. Стеценко В. Арканджелло Кореллі – основоположник італійської скрипкової школи. *Українське музикознавство* (науково-методичний міжвідомчий щорічник). Київ: Музична Україна, 1975. Т. 10. С. 166–179.

51. Стоянова А. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століть : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеська нац. муз. академія. Одеса, 2019. 220 с.
52. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок Москва: Музгиз, 1959. 297 с.
53. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. редактор В. Ценова. Москва, 2005. 624 с.
54. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Часопис* Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69.
55. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. ... канд. мист. : 17.00.02. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 21 с.
56. Фельдгун Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов ХХ века. Лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. 498 с.
57. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
58. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
59. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип (на материале фортепианной музыки) : дис. ... канд искусств. : 17.00.03. ОНМА им. А. В. Неждановой. Одеса, 2015. 187 с.
60. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. : дис. ... доктора мист. : 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 40 с.

61. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
62. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
63. Щетинський О. Лінії, перехрестя, акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали. Харків: Акта, 2017. 780 с.
64. Bartok Bela. *Weg und Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. 382 p.
65. Kuhner H. *Neues Max Reger Brevier*. Basel, 1948. 89 p.
66. Renat M. Oblicza polskiej sonaty XX wieku na skrzypce solo. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, 2021. Z. VII. S. 11–47.
67. <https://culturalproject.org/journal/tpost/z2evvj3rm1-oleksi-voitenko-muzika-yak-dentichnst>
68. Curty Andrey. *Pedagogical Approach to Eugene Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, op.27. A Document Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree University of Georgia*. Athens, 2003. 91 p.
69. Niles Laurie. Ray Iwazumi On Ysaÿe's Sonatas No. 2 And No. 5.  
URL: <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> (June 16, 2011)
70. Várnai Peter P. Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff, in *Die Musikforschung*, 24. S. 282–286.
71. Philipp Toman: Thomas Baltzar – the most famous Artist for the Violin that the World had yet produced. Ein Beitrag zu violinspezifischer Musik des 17. Jahrhunderts. Wien. Univ. Dipl. Arb. 2002.



**ДОДАТОК А**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ НАУКОВОГО**  
**ОБГРУНТУВАННЯ**

1. Коляда Н. О. Портрет виконавця Жака Тібо в Другій Сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї ор. 27. *Наукове видання Волинського національного університету імені Л. Українки* : Fine Art and Culture Studies. Луцьк, 2022. Вип. 3. С. 47–55.

2. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст.: сучасні тенденції осмислення жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* : 36. ст. Дрогобич, 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 57–66.

3. Коляда Н. О. Виконавські новації Н. Паганіні: погляд з ХХІ ст. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі*: Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції. Київ : НМАУ імені П. Чайковського, 2021. С. 75–80.

4. Коляда Н. О. Портрети виконавців у Сонатах для скрипки соло Ежена Ізаї, ор. 27. *ХХІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»*. Тези. Київ, Видання Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, 2021. С. 52–53.

**ДОДАТОК Б.**  
**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ НАУКОВОГО**  
**ОБГРУНТУВАННЯ**

1. Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (м. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 30 листопада 2020 р.);
2. XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». (м. Київ, КМАМ імені Р. М. Глієра, 8–10 січня 2021 р.);
3. Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 29–31 березня 2021 р.).

## ДОДАТОК В. БІОГРАФІЯ І ТВОРЧІСТЬ Л. ГРАБОВСЬКОГО

Леонід Грабовський (1935, Київ) – український композитор, автор власної системи алгоритмічної композиції. У 1954 р. вступив на композиторський факультет Київської консерваторії, де навчався спершу в класі Л. Ревуцького (1954–1956), а згодом – у Б. Лятошинського. Протягом 1966–1969 рр. Л. Грабовський викладав композицію в Київській консерваторії. А з 1990 р. композитор живе і працює у США, де пише книгу про власну авторську техніку алгоритмічної композиції «Техніка моєї музичної мови».

У 1965 р. сформувалась група, яка отримала пізніше назву «Київський авангард», до якої входили, окрім Грабовського, композитори Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Губа і диригент Ігор Блажков. Пізніше до них приєдналися композитори Володимир Загорцев, Святослав Крутиков, Євген Станкович, Іван Карабиць. Також контакти з середовищем київських авангардистів підтримували Валентин Бібик з Харкова та Анджей Нікодемівич зі Львова. Належала до середовища «київського авангарду» і музикознавиця Галина Мокрієва.

Багато джерел називають Л. Грабовського авангардистом, на що він завжди обурюється. «Я не вважаю себе авангардистом, і скоро це доведу, адже уже написав статтю під назвою «Чому я не є авангардист?». Хочу звернути вашу увагу на те, що авангард і модерн абсолютно нерозрізнені, ані у масових засобах інформації, ані у численних музикознавчих статтях чи книжках. Авангардом називають те, що авангардом за означенням не є. Для мене аргументи Руднева стали тим останнім моментом, коли я зрозумів: мене звуть авангардистом, але це не так, я – поміркований модерніст-центрист»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Йдеться про праці «Енциклопедичний словник культури ХХ століття філософа Вадима Руднева. Це енциклопедія усіх течій, тенденцій і напрямів – філософських, естетичних, мистецьких. У кожному випадку автор розглядає ключовий твір, детально

### Список музичних творів Леоніда Грабовського<sup>14</sup>

- 1959 – «Чотири українські пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру (20 хв.)  
Соната для скрипки соло (8 хв.)
- 1961 – «Симфонічні фрески» за мотивами малюнків Б. Пророкова «Це не повинно повторитись» для симфонічного оркестру (28 хв.)
- 1962 – Чотири двоголосні інвенції для фортепіано (4 хв.)  
«П'ять характерних п'єс» для фортепіано (5 хв.)  
«П'ять віршів В. Маяковського» для баритона з фортепіано (8 хв.)  
Два хори для мішаного хору a cappella (3 хв.)
- 1963 – «Романс і скерцино» з П'яти характерних п'єс, версія для струнного оркестру (4 хв.)  
«Ведмідь» («Медведь»), опера на одну дію. Лібрето Л. Грабовського за однойменним водевілем А. Чехова (30 хв.)
- 1964 – «Пропозиція» («Предложение»), опера на одну дію. Лібрето Л. Грабовського за однойменним водевілем А. Чехова (30 хв.)  
Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано (2-а ред. 1975 р.) (9 хв.)  
«Мікроструктури» для гобоя соло (2-а ред. 1975 р.) (4 хв.)  
«Шість японських хоку» для тенора, флейти піколо, фагота і ксилофона (2-а ред. 1975 р.) (5 хв.)  
«Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі і контрабаса на чотири частини (2-а ред. 1975 р.) Текст: П. Тичина, укр. мовою (8 хв.)  
«Константи» (Costanti) для чотирьох фортепіано, шести груп ударних і скрипки соло (2-а ред. 1975 р.) (8 хв.)

---

аналізує його. Серед усього, Вадим Руднев дає визначення авангарду і модерну, та висвітлює різницю між напрямками.

<sup>14</sup> Список творів взятий з книги О. Щетинського Лінії, перехрестя, акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали. Харків: Акта, 2017. 780 с.

- 1965 – «Епітафія Райнеру Марія Рільке» для сопрано, арфи, челести, гітари і руркових дзвонів (2-а ред. 1975 р.) Текст: Р. М. Рільке, нім. мовою. (4 хв.)  
Чотири інвенції для симфонічного оркестру (оркестрова версія Чотирьох двоголосних інвенцій) (5 хв.)
- 1966 – «Маленька камерна музика №1» для 15 сольних струнних (9 хв.)
- 1967 – «Маргіналії до Гайсенбюттеля» (Marginalien zu Heissenbüttel) для читця, двох труб, тромбона і ударних (один виконавець) (2-а ред. 1975 р.) Текст: Гельмут Гайсенбюттель (Helmut Heissenbüttel), німецькою мовою (5 хв.)
- 1968 – «Гомеоморфія I» для фортепіано (20 хв.)
- 1969 – «Гомеоморфія II» для фортепіано (20 хв.)  
«Гомеоморфія III» для двох фортепіано (20 хв.)  
«Візерунки» для гобоя, альту й арфи (або гітари) (2-а ред. 1981 р.). (Від 4 до 20 хв.)
- 1970 – «Море» (La Mer), мелодрама для читця, мішаного хору, органа і великого симфонічного оркестру Текст: Сен-Жон Перс, фрагменти поеми Орієнтири (Amers), французькою мовою (20 хв.)  
«Гомеоморфія IV» для великого симфонічного оркестру (20 хв.)
- 1971 – «Маленька камерна музика №2» для гобоя, арфи і 12 струнних (11 хв.)
- 1972 – «Медитація і Патетичний речитатив», дві п'єси для струнних (9 хв.)
- 1975 – «П'ять характерних п'єс», версія для симфонічного оркестру (рукопис втрачено) (5 хв.)
- 1976 – «Вечір на Івана Купала», симфонія-легенда для великого симфонічного оркестру за мотивами творів М. Гоголя (40 хв.)  
«Буколічні строфи» для органа (8 хв.)
- 1977 – Concorso для валторни соло (10 хв.)  
Concerto misterioso для 9 інструментів, пам'яті К. Білокур (15 хв.)

- 1980 – «Чотири українські пам'ятки» (обробки українських народних пісень) для баса і камерного оркестру На тексти Г. Сковороди, Т. Шевченка, Л. Лепкого (24 хв.)
- 1981 – «Присвяти-1», сім п'єс для гітари (10 хв.)  
 «Маленькі фантазії» для гітари (3 хв.)  
 «Нічний блюз» для гітари (3 хв.)  
 Два танці для гітари (3 хв.)
- 1982 – «Думи мої», канонічні варіації на українську народну пісню для чоловічого хору а cappella Текст Т. Шевченка, українською мовою. (9 хв.)  
 «Присвяти-2», сюїта для скрипки і фортепіано (в 4 ч.) (15 хв.)  
 «Строкати аркуші», цикл п'єс для юнацтва для фортепіано (15 хв.)
- 1983 – Два хори для мішаного хору Текст: Арсеній Тарковський, російською мовою (6 хв.)  
 «Когда», інтродукція і дев'ять мініатюр для мецо-сопрано, скрипки (також альт), кларнета (також ударних) і фортепіано (також ударних) Текст: Велімір Хлебніков, російською мовою (15 хв.)
- 1988 – «На незабудь Елізі» (Für Elise zur Erinnerung, Keepsake for Elissa) для фортепіано (9 хв.)
- 1990 – «Глас І» для віолончелі соло (9 хв.)
- 1991 – *Temnere mortem*, кантата для мішаного камерного хору а cappella Текст: Григорій Сковорода, уривки з поеми *De sacra caena, seu aeternitate*, латинською мовою (15 хв.)
- 1992 – «Ворзель», симфонічна елегія пам'яті Бориса Лятошинського для трьох оркестрових груп (8 хв.)  
 «Передвістя світла», шість віршів Василя Барки для сопрано, кларнета, скрипки і фортепіано (також синтезатора YAMAHA DX-7). (30 хв.)

- 1993 – «І буде так», вісім віршів Миколи Воробйова для мецо-сопрано, скрипки (також ударних), кларнета (також ударних) і фортепіано (також ударних і синтезатора CASIO CA-100) (15 хв.)
- 1994 – «Глас II (поховальний)» пам'яті Дмитрія Шостаковіча для бас-кларнета соло (9 хв.)
- 2015 – «Швидкоплинності» (*Visions fugitives*) для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (твір у роботі) (6 хв.)
- 2016 – «12 інвенцій» для клавесину (20 хв.)
- 2017 – «Тетрагон», симфонія-капріччіо для квартету гітар і струнних (26 хв.)
- 2018 – «ARRY» для струнного оркестру (15 хв.)  
«Credo» для флейти пікколо, мідних, струнних і ударних (11 хв.)
- 2019 – «EQVIN» для скрипки і фортепіано (15 хв.)

### **Транскрипції**

- 1966 – Д. Шостакович. «Макферсон перед казньою», слова Р. Бернса, переклад російською мовою С. Маршака (третья частина з Шести романсов для баса і фортепіано, оп. 62) для баса і симфонічного оркестру (рукопис зберігається в архіві Д. Шостаковича) (2 хв.)
- 1983 – І. Стравінський. «Симфонії духових» для баяна (10 хв.)  
Д. Шостакович. Пасакалья (антракт між 4 і 5 картинами опери «Катерина Измайлова»), транскрипція органної версії для баяна (рукопис втрачено) (5 хв.)
- 1991 – «Шість п'єс Миколи Леонтовича», транскрипція хорових мініатюр для струнного квартету (13 хв.)

### **Ранні твори**

- 1955 – Варіації на тему А. Скрябіна для фортепіано.
- 1956 – П'ять романсів на вірші А. Блока для голосу і фортепіано, російською мовою (рукопис втрачено).
- 1957 – Ноктюрн для скрипки і фортепіано (рукопис втрачено).
- 1958 – Інтермецо для симфонічного оркестру (рукопис втрачено).

Два романси на вірші М. Рильського для баса і фортепіано (рукопис втрачено).

Струнний квартет (рукопис втрачено).

### **Фільми з музикою Леоніда Грабовського**

#### *Художні*

Карти (1964) комедія, короткометражний, режисер Ролан Сергієнко. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Повернення Вероніки (1964) драма, режисер Ігор Болгарин, Вадим Ілленко. Київська кіностудія.

Над нами Південний Хрест (1965) драма, режисери Вадим Ілленко, Ігор Болгарин, композитори Леонід Грабовський, Петро Тодоровський. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Криниця для спраглих (1965) драма, режисер Юрій Ілленко, сценарій Івана Драча. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Вечір на Івана Купала (1968) фентезі, драма. Режисер Юрій Ілленко. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Острів Вовчий (1969) драма, режисер Микола Іллінський. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

В'язні Бомона (1970) драма, режисер Юрій Лисенко. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Осяяння (1971) драма, режисер і сценарист Володимир Денисенко. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Мріяти і жити (1974) драма, режисер Юрій Ілленко. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Спокута чужих гріхів (1977) драма, режисер Валер'ян Підпалій. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

Червоне поле (1980) біографічний, телевізійний режисер Василь Ілляшенко. Кіностудія імені О. Довженка, Київ.

#### *Науково-популярні*



Наближення до істини (1972), режисер Валер'ян Підпалій. Київська кіностудія науково-популярних фільмів.

Наступ на рак (1974), режисер Валер'ян Підпалій. Київська кіностудія науково-популярних фільмів.

#### *Мультфільми*

Людина, що вміла робити дива (1969) короткометражний, режисер Єфрем Пружанський. Київська кіностудія науково-популярних фільмів.

У світі пернатих (1974) короткометражний, режисер Володимир Дахно. Київська кіностудія науково-популярних фільмів.

Так тримати! (1975) короткометражний, режисер Тадеуш Павленко. Київська кіностудія науково-популярних фільмів.

Тяп-ляп (1977) короткометражний, режисер Володимир Гончаров. Київська кіностудія науково-популярних фільмів.

#### **Театральні вистави з музикою Леоніда Грабовського**

Дядя Ваня (1979) за однойменною п'єсою А. Чехова. Режисер Сергій Данченко Академічний драматичний театр імені І. Франка, Київ.

Клоп (1980, вистава була заборонена до публічного показу) за однойменною п'єсою В. Маяковського. Режисер Юрій Сікало Київський театр ляльок.

Політ над гніздом зозулі (1980-ті роки) за однойменним романом К. Кізі. Московський драматичний театр імені М. Гоголя.

Як загинув Гуска (1980-ті роки) за однойменною п'єсою М. Куліша. Московський драматичний театр імені М. Гоголя.

## ДОДАТОК Г.

### БІОГРАФІЯ І ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ВОЙТЕНКА

Войтенко Олексій Сергійович (1981, м. Київ) – український композитор, музикознавець, викладач, музично-просвітницький діяч. До отримання вищої музичної освіти в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, ні в музичній школі, ні в музичному училищі не навчався, закінчив бакалавра в Національному технічному університеті України «Київський політехнічний інститут». Під час навчання в політехніці гравець у небагатьох аматорських рок-групах, захопився музикою композиторів Нової віденської школи, додекафонною технікою. Займався музичною самоосвітою: грав на різних інструментах, самотужки пізнав таємниці теорії музики, гармонії та композиції.

У 2002 р. вступив до НМАУ імені П. І. Чайковського на кафедру композиції до класу Юрія Іщенка. Закінчивши навчання у 2007 р., поступив до аспірантури на кафедру теорії музики (керівник Богдан Сюта), закінчив її в 2010 р. У 2012 р. отримав запрошення працювати на цій же кафедрі як викладач, у тому ж році захистив кандидатську дисертацію. З 2014 р. працював у музичному училищі (тепер Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра).

Стипендіат міжнародного Вагнерівського товариства (2004), дипломант композиторського конкурсу пам'яті Д. Шостаковича за твір «Νόμος I» (2006, м. Санкт-Петербург, Росія), лауреат стипендії Київського міського голови для обдарованої молоді (2013), лауреат Премії імені Л. М. Ревуцького (2014). Член Національної спілки композиторів України (2011), співорганізатор фестивалю «Міжнародний Форум «Музика Молодих» (2005, 2007 Київ, Україна), арт-директор фестивалю «Музична трибуна Київської молоді» (2008, Київ, Україна). Автор ряду музикознавчих та публіцистичних праць, дослідник творчості Н. Мясковського.

О. Войтенко автор численних симфонічних та камерно-інструментальних творів, значної кількості аранжувань для найрізноманітніших інструментальних складів, музики до комп'ютерних ігор. Твори композитора виконуються на багатьох українських фестивалях, а також за кордоном. Творчий метод О. Войтенка – це нескінченний процес втілення елементів гри у взаємодії продуманого та інтуїтивного, свідомого та позасвідомого. Структурування музичного матеріалу вирішується поза рамками прийнятих канонів, полісистемним варіюванням. Музика О. Войтенка носить медитативний характер<sup>15</sup>.

### Список музичних творів Олексія Войтенка

- 2001 – Дві п'єси для скрипки і фортепіано (2-га ред. 2011) (4 хв.)
- 2002 – Дві багателі для фортепіано (4 хв.)
- 2003 – «Spirit of solitude». Варіації на тему М. Мясковського (переглянуто у 2008) для фортепіано (15 хв.)
- «Schmachtend». Варіації на тему Р. Вагнера для фортепіано (5 хв.)
- 2004 – Варіації на тему Н. Мясковського для струнного оркестру, тімпані і там-таму (переглянуто у 2006 та 2008) (12 хв.)
- «Незакінчений квартет» для двох скрипок, альту і віолончелі (переглянуто і доповнено у 2018) (20 хв.)
- 2005 – «Νόμος Ι» для 12 струнних (або великого струнного оркестру) (переписано у 2018) (9 хв.)
- Елегія (переглянуто у 2009) для фортепіано (7 хв.)
- «... a proros» (переглянуто і доповнено у 2007) для 4 флейт (4 хв.)
- 2006 – «Νόμος ΙΙ» for tape (15 хв.)
- 2007 – «Tempus fugit...» для фортепіано і симфонічного оркестру (переглянуто у 2013) (22 хв.)

---

<sup>15</sup> Над текстом працювали експертки Галицького Музичного Товариства: Любов Кияновська, Тереса Мазепа, Наталія Сиротинська

- Дві п'єси для фортепіано (5 хв.)
- 2008 – «Παράβασις» (переглянуто у 2016) для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнного оркестру (31 хв.)
- 2009 – «GZI» для флейти, кларнету, саксофону, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано (переглянуто у 2016 для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано) (4 хв.)
- «The Music of Erich Zann» для скрипки соло (10 хв.)
- 2010 – «Smoke on the water». Елегія пам'яті Jon Lord. Парафраз на пісню Deep Purple для струнного оркестру (переглянуто і доповнено у 2020) (10 хв.)
- «The Music of Erich Zann» для контрабасу соло (переглянуто і доповнено у 2017) (7 хв.)
- «Silentium». Епітафія пам'яті Н. Мясковського для марімби соло (4 хв.)
- 2011 – «Речі не в собі». Три п'єси клавесину соло (переглянуто у 2017) (4 хв.)
- «Можливість острова» для фортепіано та струнного оркестру (16 хв.)
- 2012 – «Lento» для камерного оркестру і фортепіано (15 хв.)
- «The Music of Erich Zann» (Пролог) для скрипки, альту, віолончелі та контрабасу (5 хв.)
- 2014 – Епітафія пам'яті В. Загорцева для фортепіано соло (3 хв.)
- 2016 – «Glossolalia» для фортепіано (версія для двох арф у 2017)
- «The Music of Erich Zann» для віолончелі соло (11 хв.)
- Chamber Concerto. After V. Zagortsev's unfinished sketches for oboe, piano and string orchestra (20 хв.)
- 2017 – «The Music of Erich Zann» (Епілог) для скрипки, альту, віолончелі та контрабасу (22 хв.)
- 2018 – «Класична симфонія» для малого симфонічного оркестру; 4 частини (переглянуто 2020) (40 хв.)
- «Danza curva» для клавесину соло (3 хв.)
- «Eternal recurrence» для фортепіано і струнного оркестру (переглянуто і доповнено версією Glossolalia (2016)) (13 хв.)

«Flashbacks». Три малі прелюдії для фортепіано соло (2002, переглянуто 2018) (2 хв 30 с.)

«The Music of Erich Zann» для віолончелі і контрабасу (Інтерлюдія А) (7 хв.)

«The Music of Erich Zann» для альту, віолончелі і контрабасу (Інтерлюдія В) (5 хв.)

«The Music of Erich Zann» для альту соло (10 хв.)

«Номо Fugens» («The Running Man») для двох фортепіано і метроному [скорочена версія для фортепіано – 2014, для двох ф-но/1 вик. – 2016] (8 хв.)

2021 – «Eritaph» для контрабаса і фортепіано (переглянуто і доповнена версія 2003 р.) (5 хв.)

«Класична увертюра» для великого симфонічного оркестру (переглянуто і доповнено версію 1 ч. з «Класичної симфонії») (11 хв.)

## ДОДАТОК Г. БІОГРАФІЯ І ТВОРЧІСТЬ В. ВИШИНСЬКОГО

Віталій Володимирович Вишинський (1983, смт. Ємільчине, Житомирська обл.) – сучасний композитор, піаніст, науковець, музикознавець, популяризатор академічної музики. Початкову музичну освіту здобув в Ємільчинській дитячій музичній школі, в 1998–2002 рр. навчався в Житомирському музичному училищі на фортепіанному факультеті (клас Наталії Бодашко). Вищу освіту отримав в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, де у 2002–2003 рр. навчався як піаніст в класі Михайла Степаненка, а у 2003–2007 рр. як композитор в класі Юрія Іщенка. В 2005 р. отримав стипендію Міжнародного Вагнерівського товариства (м. Байройт, Німеччина).

Протягом 2007–2010 рр. навчався в аспірантурі Національної музичної академії України у Лариси Неболюбової. Аспірантська діяльність була відзначена іменною стипендією Президента України (2008). У 2012 р. здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. У 2012–2019 рр. працював в Київському університеті імені Б. Грінченка, від 2017 р. працює в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. У 2014–2015 рр. як популяризатор музики (лектор) співпрацював з відкритим лекторієм «Звук» від ОК'projects в арт-центрі «Closer» (м. Київ). Від 2014 р. лектор та куратор музичних програм освітньої організації «Культурний проект» (м. Київ). З 2016 р. співпрацює з Києво-Могилянською Бізнес-школою. Член Національної спілки композиторів України (2011), лауреат державної премії імені Л. М. Ревуцького (2015).

У творчому доробку композитора різножанрові оркестрові, інструментальні та вокальні твори, сценічна музика до театрального спектаклю (п'єса М. Метерлінка «Чудо Святого Антонія»). Його музиці властивий інтелектуалізм, інтертекстуальність, полістилізм, балансування між пафосом пізньоромантичного звучання і виразовим мінімалізмом,

споглядальною лірикою та драматичною експресією. Автор творів для оркестру різного складу, серед яких Концерт для фортепіано з оркестром, «Елегія» для струнного оркестру і фортепіано, «Серенада» для камерного оркестру, «Додескаден» для струнного оркестру, темпл-блків, бубона та там-таму, «Похорон мух» для скрипки та контрабасу соло та струнного оркестру, «Маленька нічна музика» для голосу, тромбону, фортепіано і струнного оркестру. Скомпонував низку інструментальних творів, зокрема для фортепіано: додекафонічний віртуозний твір «Kitsch-musik», поліфонічні композиції «Фуга та постлюдія» та «Circles (Кола)», цикл «П'ять багателей», цикл «Астероїди. Музичні об'єкти для білих і трохи для чорних клавіш»; ансамблеві твори: «Forest» для скрипки та фортепіано, «Почуття холоду» для флейти і фортепіано, «CAGE» для скрипки та фортепіано. Автор вокально-інструментальних творів, зокрема «Пісні вечірньої Зорі» на вірші Бориса Грінченка, «Три пісні на вірші М. Басю» для голосу, флейти, кларнету, фортепіано та дзвіночків, циклу «Книга нонсенсу» на тексти Едварда Ліра для різних ансамблів та ін.<sup>16</sup>

### Список музичних творів Віталія Вишинського

#### Деякі твори:

*Для фортепіано:*

Kitsch-musik (2000)

Фуга та постлюдія (2003)

П'ять багателей (2007)

Circles (2009)

Астероїди (2016-2017)

*Для голосу у супроводі фортепіано:*

«Казки» на вірші Веліміра Хлебнікова (2003)

«Три українські колискові» на вірші Т. Шевченка (2004)

«П'ять рядків» на вірші японських поетів (2005)

---

<sup>16</sup> Над текстом працювали експертки Галицького Музичного Товариства: Любов Кияновська, Тереса Мазепа, Наталія Сиротинська

«Камерна музика» на вірші Д. Джойса (2007)

«Пісні вечірньої Зорі» на вірші Бориса Грінченка (2012)

«Інші пісні» на вірші Александра Мілна (2016)

*Для голосу у супроводі ансамблю:*

«Три пісні на вірші М. Басьо» для голосу, флейти, кларнету, фортепіано та дзвіночків (2008)

«Книга нонсенсів» для голосу та різних складів (2012–2014)

*Для двох інструментів:*

«Forest» для скрипки та фортепіано (2011)

«Почуття холоду» для флейти і фортепіано (2012)

«SAGE» для скрипки та фортепіано (2014)

*Для одного інструменту:*

«Танці грудневої ночі» для скрипки соло (2013)

*Для оркестру:*

«Елегія» для струнного оркестру і фортепіано (2008)

«Серенада» для камерного оркестру (2009)

«Додескаден» для струнного оркестра, темпл-блоків, бубона та там-таму (2012)

*Для інструменту / голосу у супроводі оркестру:*

Концерт для фортепіано з оркестром (2007)

«Похорон мух» для скрипки та контрабасу соло та струнного оркестру (2013)

«Маленька нічна музика» для голосу, тромбону, фортепіано і струнного оркестру (2016)

*Для театру*

Музика до п'єси М. Метерлінка «Чудо Святого Антонія» (2009)

Ноти, що вийшли друком:

Вишинський В. Астероїди. Музичні об'єкти для білих і трохи для чорних клавіш. Київ. LAT&K, 2017. 24 с



Вишинський В.В. Circles. Фортепіанні твори : навч.-репертуар. посіб. для студ. ВНЗ. К.: LAT&K, 2016. 84 с.

Вишинський В.В. Кітч-музика. Українська фортепіанна музика ХХ–ХХІ століття: у 3 томах : Антологія. К.: Музична Україна, 2018. Том 3. С. 135–143.

Вишинський В.В. П'ять багателей. Фортепіанна мініатюра сучасних українських композиторів : Навчально-методичний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2018. С. 44–57.

Вишинський В.В. Пісні вечірньої Зорі. Камерно-вокальні твори. До 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка та 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка : навч.-репертуар. посіб. для студ. ВНЗ. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. 40 с.

Вишинський В.В. Серенада. Музика ХХІ століття : [упорядник В. Матюхін]. К.: Музична Україна, 2016. С. 16–51.

## ДОДАТОК Д.

### БІОГРАФІЯ І ТВОРЧІСТЬ РЕНАТИ СОКАЧИК

Рената Сокачик народилася 2 жовтня 1990 р. у смт. Вилोक Закарпатської області. Професійну музичну освіту здобула спершу в Ужгородському Державному музичному училищі імені Д. Є. Задора (нині Ужгородський музичний коледж імені Д. Є. Задора) на фортепіанному відділі у класі заслуженого працівника культури України Наталії Шутко, паралельно навчаючись композиції у заслуженого діяча мистецтв України Віктора Теличка. Згодом, у 2009 р. вступила на композиторський факультет Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, навчалася у класі професора, лауреата Шевченківської премії, заслуженого діяча мистецтв України Ганни Гаврилець. Здобувши ступінь магістра у 2014 р., продовжила навчання як аспірант кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського та під науковим керівництвом професора, кандидата мистецтвознавства Лариси Неболюбової захистила дисертацію, здобувши науковий ступінь «кандидата мистецтвознавства» у грудні 2019 року.

Сьогодні творча робота композиторки активно ведеться в трьох напрямках: композиторському, науковому та педагогічному. Перші композиторські успіхи розпочалися ще в місті Ужгороді: твори, написані під керівництвом Віктора Теличка, отримали нагороду на багатьох всеукраїнських конкурсах та до сьогодні входять в репертуар фестивалю «Музичне сузір'я Закарпаття». З 2009 року твори авторки неодноразово прозвучали в рамках концертів, проведених в концертних залах НМАУ імені П. І. Чайковського, Спілки композиторів України та Будинку звукозапису Українського Радіо, а також на багатьох інших концертних площадках Києва у виконанні видатних вітчизняних колективів, зокрема, Академічного камерного хору «Хрещатик», Національного камерного ансамблю «Київські Солісти», Національного ансамблю солістів «Київська камерата», естрадно-симфонічного оркестру України, Національного Симфонічного оркестру України тощо.

Рената Сокачик є автором сольних, камерно-інструментальних, вокальних, хорових та симфонічних творів. Вона постійно розширює свої творчі навички відвідуючи міжнародні композиторські курси й майстер-класи. Зокрема, кілька разів вдалося відвідати фундацію сучасної музики відомого сучасного угорського композитора Петера Етвеша у Будапешті – Етвеш-інститут (під час міжнародних композиторських майстер-класів у листопаді 2016 р. – як вільний слухач курсів сучасної музики з П. Етвешем та японським композитором Т. Хосокавою; а у лютому 2017 р. – як активний учасник майстер-класу для композиторів з приводу написання оперної сцени з П. Етвешем та французьким оперним композитором П. Дюсапенем). У травні 2018 року виборола перше місце на конкурсі «Сучасний музичний діалог у карпатському регіоні», завдяки чому у різних містах України, Угорщини, Румунії та Словаччини успішно прозвучав вокально-інструментальний твір «Radnoti-fragments» для жіночого хору та ансамблю у виконанні угорських колективів THReNSeMBLe та Istvánffy kórus. Також у червні 2018 р. разом з творами інших молодих київських композиторів твір для скрипки соло «Samotność (ona przychodzi, kiedy jesteś sam)» був відібраний до проєкту польсько-українського діалогу «Miedzy wiekami» та виконаний у Познані, Катовіце і Варшаві українською скрипалькою Наталією Колядою. У вересні 2020 р. композиторка стала фіналісткою міжнародного проєкту «O Blissful Loss of Self», очікується прем'єра твору «Último suspiro» для сопрано та флейти у місті Грінсборо (Штат Північна Кароліна, США) ансамблем сучасної музики Anima Vox Duo.

Протягом 2015–2016 рр. була серед організаторів фестивалю сучасної академічної музики «Kyiv Contemporary Music Days «КСМД», за цей період вдалося налагодити контакт з представниками культури посольства Угорщини в Києві та організувати українську прем'єру Концерту для скрипки та оркестру Дьордя Лігеті.

Актуальні проблеми сучасного композиторського мистецтва Рената Сокачик обґрунтовує у своїх наукових роботах. Її дослідження висвітлені в

дисертаційній роботі та в наукових статтях, що надруковані в українських та міжнародних фахових виданнях.

З 2011 р. та по сьогодні Рената Сокачик є викладачем музично-теоретичних дисциплін Київської дитячої школи мистецтв імені С. Турчака. У 2012 р. стала засновницею факультативу з музичної композиції у школі, її учні щороку стають лауреатами міських, всеукраїнських та міжнародних композиторських конкурсів. Композиторка неодноразово нагороджувалася грамотами та подяками від Департаменту культури КМДА та Міністерства культури України.

### Список музичних творів Ренати Сокачик

- 2009 – Два цикли мініатюр для фортепіано («П'ять мініатюр» – 10 хв, «Три прелюдії» 12 хв)
- 2010 – Варіації на тему Л. ван Бетховена для кларнету і фортепіано (10 хв)
- 2011 – Романси (на слова Л. Костенко) (6 хв.)
- 2012 – Соната для фортепіано і скрипки (11 хв)  
«Musica per archi» для струнного оркестру (9 хв)
- 2013 – Мініатюра «Сумує хата» для мішаного хору (на слова Л. Костенко) (4 хв30 с)
- 2014 – Incontri для симфонічного оркестру (13 хв)
- 2017 – Cozy evening (драматична сцена для сопрано, баритону і фортепіано на власне лібрето) (15 хв)
- 2018 – «Rilke-Fragment» (для сопрано, каркасного барабану і ф-но) (4 хв)  
Дует для скрипки і віолончелі (фантазія на укр. нар. пісню) (4 хв)  
«Веснянка» для дитячого хору (2 хв.30 с.)  
«Radnóti-Fragments» для жіночих голосів та інструментального ансамблю (9 хв.30 с.)  
«Samotność (ona przychodzi, kiedy jesteś sam)» для скрипки соло (5 хв)  
«Aurum» для мішаного хору (3 хв)
- 2019 – «Seven interrupted pieces» для фортепіано (14 хв)

2020 – «Resonet in laudibus» для мішаного хору (4 хв)

«último suspiro» для сопрано і флейти (на текст Sor Juana Inés de la Cruz) (5 хв.30 с.)

«awake her not» для меццо-сопрано, фортепіано, кларнету і віолончелі (на текст Christina Rossetti) (6 хв.30 с.)

«Сновида» (цикл для мішаного хору на тексти українських поетів: І. Франка, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Забужко) (18 хв)

2021 – Corali sbagliati для струнного оркестру (9 хв)

Соната для скрипки соло (10 хв)

Дві мініатюри на норвезьку тему (7 хв)

## ДОДАТОК Е.

## Sonata for Solo Violin

I

Leonid Hrabovsky (1935-)

**Allegro deciso** ♩ = 120

*f* *ardito*

*cresc.*

*pizz.* *arco*

*sf*

*p* *febrilmente e cresc.*

*ff* *eroico*

*poco rit.*

*meno f*

*a tempo*

*p*

Hrabovsky/Sonata

2

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

*poco a poco cresc.*

8<sup>va</sup> II

*f*

*mf*

*poco rit.* II

8<sup>va</sup> *accelerando sul tasto*

*pp inquieto*

*poco a poco cresc.*

*sul ponticello*

*ff smanioso*

III IV 3 2 4 2 1 III IV 2 4 2 rit. III IV 4 2 V a tempo IV 3 2 2 1 2 sempre *ff*

III II IV, III

accel.

dim. poco rit. a tempo

mp agitato

ff molto concitato

poco rit. dim. a tempo

mp



4

III 6

III IV<sub>1</sub>

8<sup>va</sup><sub>3</sub> 8<sup>va</sup><sub>4</sub> 8<sup>va</sup><sub>3</sub> 8<sup>va</sup><sub>4</sub>

**ff** *sul ponticello*

*subito p*

II

*poco a poco al ordinario*

*poco a poco cresc.*

*simile*

**ff**

*sempre f*

*cresc.*  
*pizz.* *sf*  
*arco*  
*p e cresc.*  
*ff eroico*  
*poco rit.*  
*meno f*  
*a tempo*  
*p*  
*poco a poco cresc.*

Musical score for Hrabovsky's Sonata, featuring ten staves of music. The score includes various dynamics (crescendo, sf, p, ff, meno f, poco a poco cresc.), articulations (pizzicato, arco), and performance instructions (a tempo, poco rit.). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score contains numerous triplets, sextuplets, and complex rhythmic patterns. Fingerings and bowings are indicated throughout.

6

6

*f*

*mf*

*poco rit.*

*accelerando*

*pp inquieto*

*a tempo*

*poco a poco cresc.*

*sul ponticello*

*ff smanioso*

*ord.*

*sempre f*

Hrabovsky/Sonata

Musical score for the first section, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and trills. Dynamic markings include *sf*, *cresc.*, and *pizz.*. Performance instructions include *arco* and *tr.* (trill). The section concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

II

Una piccola serenata

Musical score for "Una piccola serenata". It begins with the tempo marking "Andante assai" and a metronome marking of 42. The performance instruction "con sord." (con sordina) is present. The score consists of two staves. The first staff starts with the dynamic marking *p intimo*. The second staff includes the marking *mf* and "(II) cresc.". The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

8

2 4 3 2 4 2 3 2 1 2 4 1 4 2

II-III-----III-IV-----II-III---

*bizzaro*

*pizz.*

*sf* *pp* *p*

*a tempo* *arco*

*cresc.* *mf*

*poco a poco dim.*

*via sord.*  
**ppp**

II-III----- III-IV----- II-III-----  
III III-IV----- II-III-----

**Vivace**  $\text{♩} = 160$   
*senza sord*

**p**  
*burlando*  
**sf**

*pizz.*  
*gliss.*  
*gliss.*  
*pizz.*

**p**  
**sf**

**sf**

**p**  
**subito f**

10

1  
 2  
 4  
 1  
 3  
 2  
 4  
 1  
 4  
 subito *f*

*p*

*p*

8<sup>va</sup>

*sf*

gliss.

gliss.

pizz.

*ff*

IV-----  
 arco sul pontic.,  
 al tallone

I-II-----  
 sul tasto, a punta d'arco

simile

*ff* brusco

*pp* freddo

*ff*

*pp*

ord.,  
 al tallone

*ff*

*pp*

I-II-----  
 sul tasto, a punta

simile

*ff*

*pp*

IV-----  
 sul pontic.,  
 al tallone

simile

*ff*

*pp*

ord.

*ff* cresc.

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

poco rit.

*fff*

*p*

a tempo

II-----

*mf* elevato

IV III II I

*cresc.*

*dim.* *f<sub>3</sub> patetico*

*più f*

*rit.* *p* *arco* *pizz.* *pp* *cresc.*

*a tempo* *p* *burlando* *8va* *gliss.* *gliss.* *pizz.* *sff*

*arco* *p* *8va* *V* *pizz.* *arco* *cresc.* *gliss.* *gliss.* *pizz.* *sff*

4/4



12 (♩ = ♩)

*arco*  
*f tenuto*  
*cresc.*  
*ff*  
*simile*  
*marcato il sopra*  
*cresc.*  
*ff*  
*f*  
*mf*  
*pizz.*  
*subito p*  
*arco*  
*pp*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a 4-measure rest, followed by a melodic line with fingering (2, 1, 2, 1) and an 8va marking. The second staff continues the melodic line with various fingerings and an 8va marking. The third staff features a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The fourth staff has a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The fifth staff shows a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The sixth staff begins with a 3-measure rest, followed by a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The seventh staff features a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The eighth staff has a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The ninth staff begins with a 3-measure rest, followed by a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The tenth staff features a melodic line with an 8va marking and a 4-measure rest. The score includes various techniques such as triplets, glissandos, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, *gliss.*, *pizz.*, *arco*, and *sff*.

14

*gliss.*  
*gliss.*  
*pizz.*  
*ff*

*arco*  
*p*  
*subito f*

*p*  
*subito f*

*ff*

*mf*

*cresc.*

*f patetico*  
*8va*

*più f*  
*5*

*cresc.*  
*ff*  
*dim.*

II-III----- IV----- I-II-----  
*simile* *p* *ff brusco* *pp freddo*  
*ff* *pp* *ff* *pp*  
*ord.* *ff cresc.* *8<sup>va</sup>*  
*fff* *sempre f* *8<sup>va</sup>*  
*8<sup>va</sup>*  
*8<sup>va</sup>*  
*8<sup>va</sup>*  
*12*  
*ff* *ff* *sff* *al tallone*  
*13*

(1959)

Hrabovsky/Sonata

## ДОДАТОК Є.

Alex Voytenko

"The music of Erich Zann"

for violin solo

after Howard P. Lovecraft's short story

performing edition by Orest Smovzh

1

$\text{♩} = 70$

pp mp p

7 pp mp mf

12 p mf f

16 ff

20 ff

23 mf

25 **2** *pp* *p*

30 *p* *mp* *mp*

36 *p* *ppp* *ff* *s.p.*

43 **3** *mf* *f* *ff* *f*

47 *ff* *f*

52 *f* *ff* *mf*

57 **4** *mf*

59 *mf*

61 *p* *mf*

4

5

65

*mp*

67

*f mp f*

69

*mp*

71

*f*

6

73

*f*

76

*f*

79

*f*

82

*f*

(doppel)

84

87

fff

f

7

91

94

97

100

103

a punta d'arco

106

mp

(p. d'arco)

107

(p. d'arco) al tallone

108

f subito

5

16



6 (al. tall.)

109 *mf* *ff*

111 *fff* *f* *ff* *fff*

116 *f* *ff* *fff*

121 *ff* *ff*

125

130

134

138

142



8

Musical notation for measures 181-184. Measure 181 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *mf* and *fff*. A 'V' symbol is placed above several notes.

Musical notation for measures 185-188. Measure 185 continues the rhythmic complexity. A circled Roman numeral 'II' is placed above the staff. A 'V' symbol is above a note in measure 186. Fingerings and dynamics like *mf* and *fff* are present.

Musical notation for measures 190-194. Measure 190 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. A circled Roman numeral 'I' is above the staff. A 'V' symbol is above a note in measure 191. Dynamics include *mf* and *fff*.

Musical notation for measures 195-199. Measure 195 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. A circled Roman numeral 'III' is above the staff. A 'V' symbol is above a note in measure 196. Dynamics include *ff* and *fff*.

Musical notation for measures 200-203. Measure 200 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. A circled Roman numeral 'II' is above the staff. A 'V' symbol is above a note in measure 201. Dynamics include *fff* and *fff*. A '5' is written below a note in measure 202.

Musical notation for measures 204-206. Measure 204 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. A circled Roman numeral 'II' is above the staff. A 'V' symbol is above a note in measure 205. Dynamics include *fff* and *f*.

Musical notation for measures 207-210. Measure 207 has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. A circled Roman numeral 'II' is above the staff. A 'V' symbol is above a note in measure 208. Dynamics include *mf*, *f*, *pp*, and *p*. A box containing the number '10' is placed above a note in measure 208. A circled Roman numeral 'II' is above the staff in measure 209. A 'V' symbol is above a note in measure 210. The word 'pizz.' is written above the staff in measure 207. The word 'arco' is written above the staff in measure 208. A circled Roman numeral 'II' is above the staff in measure 209. A 'V' symbol is above a note in measure 210.

This pizzicato is to be taken near the pegbox while any notes are pressed approximately on the level of the upper bout's end.

212

*p* *mp* *p* *mp* *p*

220

*pp* *p* *p*

225

*mp* *p* *mp* *pp*

230

*p* *p* *p* *p*

234

*p*

237

*p*

242

*mp* *mp*

10

246

*p*

12

251

*p*

*pizz.*  
*pp+*

*p*

263

*pizz.*  
*pp+*

*p*

ДОДАТОК Ж.



Вітааліі Вичинський

# Ванці грудневої ночі

Друбадо-стисаа п'еса дая скринки соао,  
сущна комедія сущасно-старовинна





**Безей:**

Що нам приготував ти на сьогодні?  
Чи маскарад? Чи танці? Чи ми заповиємо  
Кількі години? Чи ми розбесіаитись?

**Піаострат:**

Ось список підготованих розваг.  
Високоште, я вам аитаю видір.

**Безей:**

А! "Бій з кентаврами". "Арінеский евицх  
Снівашите у сироводі арфи".  
Же треба. Це я вже читав коханій  
Жа честь Феракка, родича того.  
"Жк п'яні жриці Вакха в дикій аюті  
Спракіпського снівця живцем роздеран".  
Це давня п'еса — грааи же тоді.  
Жк я з-під Фів верицвсья перетожцем.  
"Жк дев'ять тиз опаакують Атанку,  
Що в зацдних Бог у дуну віддааа".  
Це, певно, гостра, б'іданва сатира.  
Женідгодляца дял бесіааних свят.

"Коротка п'еса про Мірама й Сізду,  
Брагедія бесеа і тривааа".

**Брагедія — і водоночас бесеа?**

**Коротка і тривааа водоночас?**

**Вак це ж гарячий віг і чорний сніг!**

**Жу як знайти у ціл безгацці гацц?**

(**В. Шекспір "Сон літньої ночі"**)



## Sigue

У середньовіччі жига (джига) – струнний смичковий музичний інструмент подібний до відейя (vieau) (Музична енциклопедія).

У добу бароко назву жиги виводили зі слова geigen (грати на скрипці), проте зараз до цієї етимології наважимо ставитися дуже обережно (Д. Арнонкур)

Безсумнівно жига походить від народного англійського танцю жіг, який на континенті не танцювали, а зразу переродили в інструментальний твір (Д. Арнонкур)

Жиги мають пристрасний, але нетривалий запал, шал, що швидко згасає (А. Маттезон)

Жига, як сватання, – гарче, дурхаубе та прихаубе (В. Вексир)

VIVO ♩=126

VIOLIN

4

SEMPRE ♩ = ♩

8

12

15

19



4

22 *SPICC.*

*p f p f p f p*

25

*f p f p f p f*

29 *SPICC.*

*p f*

33

*p f p f*

39

*p f*

45

*fp*

49

*fp*

52

*fp f*

55 5

*fp* *f*

58

61

66

*sfz*

72 **WILD!**

*f*

78

*p*

83

88 **RIT.** **G.P. ATTACCA**

*sfz* *p* *f* (12.12.2013)

6

## Tempo di Menuetto

Найсабшній із придворних французьких танців дуб, звичайно, менует (Ж. Арнонкюр)

Через беанкі шеттові продаєти, які внастубі менуету, музикознавство говорить про нього  
догові розумівчато та добіаєно (Ж. Арнонкюр)

Заєгантна та шаяхетна простота (Ж-М. Руссо)

В менуеті мету визначає поміркована бесеаїєтє (А. Маттезон)

Танці, осодаубо менует, ставлять перед нами беанкі шеттові труднощі (Ж. Арнонкюр)

Менуети зазвичай траккують дєтє кванубо (А. Жуан)

Менует – бігота п'єса шаяхетного, чарівного характеру на три чверті:

виконєтьєся помірно швидко й ауд'язно, але без прикрас (В. Ф. Сюрк)

SEMPRE PIZZ.  
ARPEGGIO POSSIBILE AD LIBITUM  
POCO RIT. A TEMPO

VIOLIN

TEMPO ♩ = ?

5

10

15

20

24

*mp*

*mf*

*mf*

*pp*

*p*

POCO RIT.

A TEMPO  
DOLCISSIMO

RIT.

POCO ANIMATO

POCO A POCO DIM.

29

*mp*

34

38

43

*mp*

48

53

58

RIT. A TEMPO

*pp*

63

RIT.

(?.10.2002 - 5.12.2013)

8

# Allemande (4) + Sorrente (3) =

## Allerente (7)

Алеманда в сюїті є як твердження, з якого випливають наступні твердження, її крилаті фрази серйозні та зигністо, баасне, так її і треба виконувати (А. Вагнер)

**ALLEGRO MODERATO** ♩=100-104

MAESTOSO, POCO PESANTE

POCO RIT.

VIOLIN

3 **SUL G** **A TEMPO**

5 **SCHERZANDO** **DOLCE** **SCHERZANDO** **DOLCE** **SCHERZANDO** **DOLCE** **SCHERZANDO**

7 **CANTABILE**

9 **mf**

Почуття або ж порух душі, які має передавати квіриата, — це сондра надія.

То є в цій мелодії щос стіаубе, шріаубе і водночас радісне:

усі ці три елементи склааються в надію (А. Маттезон)

11 **POCO DOLENTE** **DOLCE**

**SCHERZANDO** **DOLCE** **SCHERZANDO**

**OSSIA** **SCHERZANDO** **DOLCE** **SCHERZANDO**

16 *OSSIA*  
*p*

16 *CANTABILE*  
*p*

*SCHERZANDO*  
*SUB f*

*DOLCE*  
*p*

9

20 *OSSIA*  
*SUB f*

*mf*

*f*

23 *MARCATO*  
*OSSIA*  
*PIU f*

23 *MARCATO*  
*PIU f*

29 *OSSIA*

34 *RISOLUTO*  
*Pizz.*

*ARCO*  
*POCO A POCO DIMINUENDO*  
*Pizz.*

36 *ARCO*  
*Pizz.*

*SUB f*

*fz*

39 *ARCO*  
*f*

*PIU f*

*Pizz.*

*RISOLUTO*

*sfz*

# Sarabande: жааода чу збада?

Сарабанда тае серйозну мелодию (А. Ваагнер)

Violin

Lento  $\text{♩} = 40$

*ppp*

POCO RIT.

5 A TEMPO

POCO RIT.

A TEMPO

POCO RIT.

*mf* *p*

Сарабанда - швидкий танець, тридцятиногого метру,  
ще неглибий й веселіший, ніж курама (С. Менс).

В першій половині 17 століття її дику й невгамовно танцювали  
при іспанському та французькому дворі (А. Ріонкур)

Scherzando  $\text{♩} = 52$

LEGGIERO

*p*

12

POCO RIT.

14 A TEMPO

*p*

16

*mf*

RIT.

Танець виконувави під акомпанемент каскасем та бараданів 11

ALLEGRO  $\text{♩} = 120-126$

(Музична енциклопедія)

19 *mp* *Pizz.*

22 *ARCO* *mp*

25 *CRES.*

28 *POCO RIT.* *f*

31 *POCO SOSTENUTO* *A TEMPO* *RIT.* *p*

Сараданга буражає міазку потану (Л. Маттезон).

У Дуаї сараданга сповнена чарівності й піднесення.

У каинот часу вона ставава все діамт поважною та урочистою (Л. Арнонкур).

LARGO  $\text{♩} = 46$

36 *SEMPRE LEGATO*

*p* *RIT.* *A TEMPO*

40 *RIT. RUBATO* *TEMPO RUBATO* *f* *mp*

44 *POCO A POCO ANIMATO* *TEMPO*  $\text{♩} = 46$  *RIT.* *p* (29.11.2013)



12

Окрім в Іспанії за часів Вікіна Другого вона була заборонена – виконавці сарабанди ризикували

**ALLEGRO**  $\text{♩} = 120-126$

отримати покарання у вигляді виснажливого ув'язнення (Ж. Арнонкюр)

50 **mp** **Pizz.**

53 **mp** **ARCO**

56 **CRES.**

59 **POCO RIT.**

62 **POCO SOSTENUTO** **A TEMPO** **RIT.** **f** **p**

Але попервах сарабанда у Європі була відома як танцювальна пісня,

**VIVO, ENERGIICO**  $\text{♩} = 160$

сповнена розбещеної еротички (Ж. Арнонкюр).

70 **f**

73 **f**

77 **f**

80

*SUB p*

83

*f*

86

**ANIMATO**

*f*

91

*fp*

95

**RIT.**

**WILD** ♩ = 120-124

*f*

99

*f*

105

*f*

111

*sfz p*

OSTIA

116

**CAV.**

*f* *p* *f*

**PIZZ.**

Ibi, que sit facilis,  
 est videndi copia,  
 ibi fulget mobilis  
 membrorum lascivia.  
 dum puellae se movendo  
 gestibus lascivunt,  
 asto videns, et videndo  
 me michi subripiunt.  
 (Carmina Burana, 75)

14

## Dugamok

Bapianm Largo iz Sarabande marmu 36-49

LARGO ♩ = 46  
SEMPRE LEGATO

40

RIT. A TEMPO

RIT. RUBATO TEMPO RUBATO

44 POCO A POCO ANIMATO

TEMPO ♩ = 46

RIT.



Simon San Pierre (1750-1810)

## ДОДАТОК 3.

## Sonata

## I Recitativo

Renata SOKACHYK

**Parlando rubato** ( $\text{♩} = 70-75$ )

*non legato*

Violin *mf*

Vln. *f* *mp*

Vln. *f* *subito p* *sf* *p*

Vln. *on the bridge* *patetico, molto vibrato* *f* *ff*

Vln. *sotto voce* *mf* ord. *mf* ord. *p*

Vln. *mf* ord. *f* ord. *p*

2

Sonata

*molto vibr.*

Vln. 19 *mp* *ff* *mf* *fff*

Vln. 23 *p* ric. ric.<sub>3</sub>

Vln. 25 *mp* gliss. ric.

Vln. 26 *mp* *mf* ric.

Vln. 27 *mf* *p* *ff* flautando ord.

Vln. 29 *subito p* *f* flautando marcato

Vln. 34 *pp* *mf* nat. harm.

Vln. 39 *mp* poco cresc. e rall. 3 3 3

## II Intermezzo interrotto

Scherzando ♩ = 120

Violin

*marcato*  
*ff* *mf* *mp*

Vln. *mp* *sf* *sf*

Vln. *pizz.* *mp*

Vln. *highest note on the instrument* *arco* *mp* *marcato* *f*

Vln. *dolce* *marcato* *p* *fp* *fp* *f* *subito p*

Vln. *legato* *sul pont.* *mp* *ord. marcato*

2

Vln. *f* pizz.

Vln. pizz.

Vln. *p dolce* *f molto vibr.* *subito p dolce*

Vln. *f molto vibr.* *marcato* *subito p* *pizz.* *arco* *between bridge and tail-piece* *molto vibr.*

Vln. *molto vibr.* *subito p* *cantabile* *mp*

Vln. *mp*

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 



## III Allegro

**Rubato**

Violin *f*

**Allegro ma non troppo** (♩ = 110-1)

Vln. *mp* *subito p*

Vln. *mf*

Vln. *f* *subito p*

Vln. *mf*

2

Violin score for measures 19-33. The score is written in treble clef and includes various time signatures: 3/4, 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/4, and 4/4. The music features several dynamic markings: *f* (forte) at measure 19, *p* (piano) at measure 22, *sf* (sforzando) at measure 23, *subito p* (subito piano) at measure 24, *mp* (mezzo-piano) at measure 28, and *ff* (fortissimo) at measure 33. Articulations include *pizz.* (pizzicato) at measures 31 and 32, *arco* (arco) at measure 32, and *ric.* (riccato) at measures 34 and 35. Performance directions include *Rubato* at measure 22, *parlando* at measure 24, *rit.* (ritardando) at measure 28, and *a tempo* (a tempo) at measure 28 with a tempo marking of  $\text{♩} = 110-115$ . The score also includes slurs, accents, and hairpins.

36 Vln. *mf*

39 Vln. *molto vibr.* *meno mosso* *mf*

43 Vln. *mp*

47 Vln. *espress.* *cresc.*

49 Vln. *f* *ord.* *recitativo* *ord.* *sul pont.* *sul pont.*

52 Vln. *simile*

54 Vln.

4

Vln. 

*a tempo* (♩ = 110-115)

Vln. 

**Rubato**

Vln. 

*a tempo* (♩ = 110-115)

Vln. 

**Rubato***subito p*

Vln. 

Vln. 

P  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 R  
 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 I  
 1 2 10 9 8 11 12 5 4 3 6 7  
 RI  
 7 6 3 4 5 12 11 8 9 10 2 1  
 P(h)  
 R(g)  
 I(h)  
 RI(es)  
 RI(ges)  
 P(a)

Додекафонні ряди до третьої частини сонати для скрипки соло Р. Сокачик