

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

**Факультет оркестрових інструментів №3**

**Кафедра скрипки**

**ДІБРОВА Андрій Олександрович**

**ЕВОЛЮЦІЯ СКРИПКОВОГО ЖАНРУ СОНАТА ВІД БАРОКО ДО  
ПОКАЗОВОГО ХХ СТ.**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Скрипка

**Бакалаврське дослідження**

***Науковий керівник:*** кандидат мистецтвознавства,

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри

**Гаргай Оксана Миронівна**

***Рецензент:*** кандидат мистецтвознавства, професор

**Пославська Наталія Павлівна**

Львів-2021

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Своєрідність моделей жанру сонати для скрипки соло у творчій спадщині Й. Баха, Г. Телемана та І. Хандошкіна.....	6
1.1. Концепція метациклу Й. С. Баха в контексті комплексу соната-партита.....	6
1.2. Передкласична соната Г. Телемана в якості жанру фантазії для скрипки соло та її особливості.....	10
1.3. Синтетичний комплекс у сонатах І. Хандошкіна.....	11
Розділ 2. Від Відродження до сучасності: філософія в жанрі сонати М. Регера, П. Хіндеміта, Е. Ізаї.....	13
2.1. Відродження сонати для скрипки соло на межі ХІХ-ХХ ст.....	13
2.2. М. Регер, як інтерпретатор історичних моделей у сонатах для скрипки соло.....	15
2.3. «Перегукування» бароко та класицизму у сольних сонатах П. Хіндеміта.....	18
2.4. Метацикл сонат Е. Ізаї через особистісне тлумачення жанру.....	20
Висновки.....	25
Список використаних джерел.....	28

## ВСТУП

XX століття у музичному мистецтві можна коротко охарактеризувати, як величезне узагальнення художніх тенденцій та стилів, пошуків, світоглядів минулих епох. Композиторська творчість даної доби вражає жанровими змішаннями, стильовими взаємодіями, використанням старовинних форм поруч з новим та сучасним мисленням людини XX ст. Звернення митців до жанрових моделей минулих століть демонструє їх значне переосмислення, привносячи емоційні та психологічні стани сучасних людей, нові художні прийоми музичної виразності, композиційних технік нового часу, виконавський потенціал.

В цьому аспекті жанр сонати для скрипки соло XX століття становить особливий інтерес, як осередок безлічі жанрових та стильових взаємодій, перетин нескінченних пошуків виконавців та композиторів, діалогів виконавських традицій та тенденцій, манер.

В період розквіту бароко у творчості митців різних виконавських шкіл, як Ж. Леклера (французька), Г. Телемана, Й. Баха (німецька), Дж. Легренці (венеціанська), І. Бібера (австрійська) розглядає у бакалаврській роботі жанр сонати для скрипки соло став результатом формування сольного принципу, вдосконаленим жанром барокової камерної сонати та її різновидів. Проте, саме у XX ст. проникли потужні інтеграційні тенденції, комплекси, синтези усіх складових озвученого жанру.

Коли у 1900 році М. Рeger створив нову модель сонати для скрипки соло, і впродовж усіх років впритул до XXI століття – виникала значна

кількість творів даного жанру, а саме в ХХ – вона пережила свій особливий розквіт. І сам М. Рeger, і П. Хіндеміт, а далі – С. Прокоф'єв, Б. Барток, А. Оннегер, О. Щедрін та навіть український відомий композитор, М. Скорик - створювали свої, індивідуальні неперевершені твори, з концепціями, задумами, тонкощами інтерпретації та глибинним змістом.

Багато в чому ХХІ ст. своїми жанроутвореннями та стилістичними комплексами зобов'язане представникам ХХ ст. та їхнім творчим пошукам, що і відображено у даній бакалаврській роботі. Розглядана епоха предсатвила світу величезну кількість творів у жанрі сонати для скрипки соло, вони увійшли у виконавську та педагогічну практику та запропонували в собі широке коло проблематики, пов'язане з концепцією, що і варто розглянути у бакалаврському дослідженні.

**Актуальність дослідження.** На сьогоднішній день українською мовою жанр скрипкової сонати є малодослідженим та розглядалим. Переважна кількість літератури фігурує російською, польською, німецькою мовами. Навіть дві скрипкові сонати українського генія, М. Скорика, О. Коменда розглядає у короткій статті, проте, з точки зору аналізу в них піанізму О. Козаренка, а не жанру та скрипкового виконавства. Тому, варто було б окреслити хронологію змін та еволюцій жанру сонати для скрипки соло в найвагомішому для її розвитку періоді – в ХХ столітті, зачепивши барокову епоху, без якої розглядати жанр було б нелогічним взагалі.

**Мета роботи** – дослідити у хронологічному порядку специфіку еволюції жанру сонати на прикладі індивідуальних концепцій показових композиторів, творців жанру від бароко до початку ХХ ст.

Поставлена мета передбачає розв'язання цілої низки **завдань:**

1. **Розглянути** жанр сонати для скрипки соло у творчості Й. Баха, Г. Телемана, І. Хандошкіна, М. Регера, П. Хіндемита та Е. Ізаї з точки зору індивідуального бачення автором.
2. **Відстежити** специфіку написання творів даного жанру кожним композитором та розібрати її детально і достеменно.
3. **Проаналізувати**, яким чином кожен автор формує свої скрипкові сонати у цикл, комплекс, чи групу, як називає, а також, скрупульозно розібрати основу кожного комплексу, його будову, ідею, формотворення, зв'язки з певним музичним матеріалом минулого, якщо такі наявні, та ймовірні алюзії.
4. **Виявити** у жанрі скрипкової сонати вищеназваних композиторів, чим саме вона, як індивідуальний твір, вирізняється на фоні інших, та яку роль відіграє у тривалому еволюційному міжстолітньому процесі жанру.

**Об'єкт дослідження** – скрипкова спадщина композиторів Й. Баха, Г. Телемана, І., Хандошкіна, М. Регера, П. Хіндемита та Е. Ізаї.

**Предмет дослідження** – жанр сонати для скрипки соло у творчій спадщині вищеназваних композиторів.

**Матеріал дослідження** – 6 сонат та партит для скрипки соло Й. Баха, 12 фантазій Г. Телемана, 3 сонати І. Хандошкіна, 7 сонат М. Регера ор.91 та 4 його твори ор. 42, 2 сонати ор. 31 П. Хіндемита та 6 сонат для скрипки соло Е. Ізаї.

**Методика дослідження:** у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

**Теоретична база дослідження** – статті музикознавців, що стосуються скрипкової спадщини вищеназваних композиторів, дисертаційні

дослідження скрипкових сонат окремих композиторів, енциклопедичні дані, вітчизняна та зарубіжна література дослідників творчих постатей композиторів, нотний матеріал.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків, списку використаної літератури.

## **Розділ 1. Своєрідність моделей жанру сонати для скрипки соло у творчій спадщині Й. Баха, Г. Телемана та І. Хандошкіна.**

### **1.1. Концепція мета циклу Й. С. Баха в контексті комплексу соната партита.**

У добу бароко, в той час, коли відбувалося становлення нових та своєрідний перегляд «старих» жанрів епохи Відродження, почали формуватися абсолютно нові жанри. Це стосувалося, як вокальної, так і інструментальної музики, і сприяло укріпленню індивідуального, як такого в мистецтві. Саме в даний період формуються й витoki жанру сонати для скрипки соло. Поруч з тим, здійснювалася типологізація елементів тематизму, формується принцип сольного з освоєнням технічних можливостей скрипки, як інструменту.

Великого значення в добу бароко отримала символіка чисел, яка, до прикладу, регулювала співвідношення розділів частин цілого; формувала

своєрідну ритмічну пульсацію форми в композиціях, тощо. Культура бароко була наповнена філософією, роздумами про поняття «життя», «смерть», «гріх», «надію», що і перейняв в себе жанр сонати для скрипки соло. [30, с. 4]

Варто виділити і його етапи становлення: 16 творів Г. Бібера, сюїта для скрипки соло І. Вестхофа, сонати для скрипки соло без басу Т. Бальтацара, 12 – Ф. Джемініані, в котрого на початку циклу уже чітко прослідковується прелюдія та швидка фуга. Цікаво, що у творі розгляданого жанру І. Пізенделя уже розташувались всі типи сольної фактури, технічні прийоми, типові для Й. Баха, проте, відсутня фуга. Найтипівішими для цього періоду, XVIII ст., варто розглянути саме твори Й. Баха, Г. Телемана та І. Хандошкіна.

Незважаючи на широко розповсюджену практику виконавства сонат та піртит Й. Баха, аспекти змісту цих обидвох жанрів ще не отримали достатнього вивчення та відображення у вітчизняному музикознавстві. Сонати для скрипки соло у творчому доробку Й. Баха варто розглянути з основної причини, адже саме тут жанр уже остаточно сформований, як самостій та характерний. Творча спадщина попередніх композитору митців привела до того, що у нього соната кристалізувалася, «вичеканилася» та стала зразковою, типовою, як своєрідний результат попередніх пошуків.

Зберігаючи попередні досягнення в контексті жанру, Й. Бах формує свої твори таким чином, що в нього вони утворюють певний цикл, приурочений трьом найбільш релігійним церковним святам. Увесь величезний комплекс можна розділити на два міні-комплекси сонат та партит. З них формуються своєрідні пари: це релігійна та світська, де одразу відчутне протиставлення двох полярних сфер в житті кожної людини.

Отож, кожна пара предствляє наступні три комплекси: різдвяний, «страстний» та воскресіння. З даним твердженням згідні й інші досліджники, як Л. Гінзбург, В. Григор'ва, Т. Баранова [7, с. 28] Окрім того, сонати та партіти формують єдиний задум та приховану програмність. Отож, партіти в контексті циклу – це завжди щось мирське та невічне, у той час, як сонати – церковне, і обидва жанри комплексу дуже органічно між собою переплетені. Кульмінацією цього метациклу Й. Баха варто назвати абсолютно новий твір – чакону, як поєднання полярного у вищеназваних жанрах.

Композитор мислив діалогом «соната-партіта», тому при аналізі жанру сонати митця, неможливо не зачепити партіти. Автор співставляв до, відносно нового жанру сольної сонати, до церковного циклу - уже сформований, чіткий цикл партіти, асоційований з камерно-світським началом.

Повертаючись до трьох пар релігійних комплексів, варто зазначити, що Перша соната g-moll та Перша партіта h-moll пов'язані з різдвяною історією. Друга пара сонати та партіти (відповідно, a-moll та d-moll) – завершуються Чаконою. Вона присвячена уже мукам Христа та його смерті. Третя пара - C-dur і E-dur – воскресінню та вічній славі. Метацикл варто сприймати, як коментар до Євангелія та усіх релігійних свят, що проходять протягом року. Цікаво, що композитор вкладав аналогічні тематичні процеси у свої кантати, 48 прелюдій та фуг «ДТК», в 45 хоралів органної книжки. Незабаром, фрагменти музики для скрипки соло Й. Бах вміщує у духовні кантати, «Різдвяну ораторію», в елементи тем фуг з «ДТК», окремі пасіони. [29, с. 14]

Отже, у циклі сонат та партіт присутня єдина логіка драматургічного процесу і формується, так-звана, концепція основних подій християнського



церковного календаря: два різдвяних, два страстних, що в результаті завершуються чаконою. Остання фігурує символом смерті. Важливо відмітити, що їх змінюють цикли, присвячені Воскресінню Христа.

Повертаючись до барокової символіки чисел, варто відзначити наявну «золоту середину» у циклі сонат та партіт композитора. При наскрізному розвитку утворюються динамічні хвилі з кульмінаціями у четвертому та шостому циклах. Увесь метацикл пронизаний комплексом наскрізних тематичних та тональних зв'язків, а саме:

- мікромотивів, куди входить і монограма bach;
- символізмом риторичних фігур;
- лейтритами танців в партитах і темах фуг Першої та Другої сонати.

Художня рівновага та гармонія досягнена композитором завдяки композиції цілого в межах метациклу, що містить три цикли по два – соната/партіта, які, в свою чергу, мають абсолютно негармонічні композиції. Сонати варто назвати поліфонічно та тематично перенасиченими, що в дуже стиснутому вигляді викладають певні релігійно-філософські концепції. Центр кульмінаційної зони випадає на початок циклу, оскільки тут розташувались Прелюдія та Фуга. І саме в цих частинах сконцентровані основний зміст, ідеї, конфлікт. У той час, коли повільні частини, що розпочинають сонати, є величними та масштабними.

[24, с. 31]

Кожна соната для скрипки соло у циклі Й. Баха пов'язана з парною зміною темпів та образів. Оскільки, в перших двох сонатах у парі «прелюдія-фуга» остання є танцювальною, то ця пара є своєрідною моделлю самої пари «соната-партіта». [29, с. 16]

Поруч з тематично-темповими поєднаннями й протиставленнями, композитор комбінує і фактурні типи. До прикладу, у величній першій частині використані прийоми підголоскової та контрастної поліфонії, в той час коли у фузі – імітаційної. Якщо сонати у Й. Баха втілюють в собі коло релігійних роздумів та споглядання глибоких істин, то партіти є своєрідною зовнішньою реакцією на них. Самі ж партіти, також утворюють власну лінію розвитку, яку інтонаційно та в ритмічному аспекті можна приєднати до «танцювальних» частин сонат.

## **1. 2. Передкласична соната Г. Телемана в якості жанру скрипкової фантазії та її особливості.**

Наступним за бахівськими сонатами для скрипки соло варто розглянути 12 фантазій Г. Телемана, який також сторив їх за певною моделлю. Незважаючи на розрив між циклами у 15 років, у цього композитора твори асоціюються з діянням дванадцяти апостолів і уже відносяться до передкласичної епохи. Твори самі по собі є компактними, лаконічними та світлими з образною сферою. Базу для тематизму складають чіткі та прості за ритмічним й інтонаційним малюнком фрази. Композитор навіть опирається на цикл релігійної сонати з типовою повільною першою частиною типу Largo у деяких фантазіях.

Варто відзначити, що Г. Телеман у своєму циклі фантазій більшою мірою сповідує закони побудови та принципи церковних сонат А. Вівальді та А. Кореллі, аніж це робив у своєму метациклі Й. Бах. Хоча, фантазію №6 можна частково порівнювати з першою сонатою Й. Баха, де таким же чином відтворений характер та порядок самих частин, незважаючи на це, свої твори він називає «фантазіями». У той час, коли в інших фантазіях під номерами 11 та 9 – композитор уже орієнтується на традиційний сюїтний цикл.

За таким же принципом, як і Дж. Тартіні, Г. Телеман комбінує та поєднує розділи й частини. Такі ж комбінування структурно циклічних форм були характерними для початкового етапу жанру тріосонати середини XVII ст. у композиторів Дж. Легренці та М. Нері. Паралельно з цим, фантазії Г. Телемана зберігають в собі бахівську інтенсивну розробку техніки подвійних нот, акордів та поліфонічний стиль з великою кількістю прихованих голосів. Стосовно тематизму та пасажної техніки, то його твори

фігурують ближчими до концертної практики професійного музикування середини XVIII ст., аніж вищезгадані сонати Й. Баха. [29, с. 21]

Отже, у Г. Телемана можна виділити ще один різновид сонати для скрипки соло – це названа автором фантазія з яскраво вираженими рисами сонатності. Таку своєрідність у композитора, який творив в останній період епохи бароко варто назвати передкласичною, сукупно з бароковими тенденціями.

### **1. 3. Синтетичний комплекс у сонатах І. Хандошкіна.**

Цікавий та неповторий варіант, певну модель сонати для скрипки соло хронологічно варто було б розглянути у творчості І. Хандошкіна. Композитор написав унікальні твори, жодного разу не повторюючись в циклі, з вільним комбінуванням класичних сонат та сюїт, варіацій, релігійної церковної сонати та барокової партіти.

Усі сонати, а в творчому доробку композитора їх усього три, скомпоновані теж у своєрідний метацикл. Яскравим та беззаперечним свідченням цьому є прямі тематичні зв'язки першої і третьої з них. Вона є нестійкою з точки зору композиції. Цю рівновагу форми третій сонаті надає своєрідна репризність по відношенню до першої. Кожен твір розгляданого жанру сонати для скрипки соло містить варіації, де використано орнаментальні класичні моделі. Автор вдається до застосування віртуозних прийомів скрипкового виконавства і продовжує цю традицію ще від Дж. Тартіні та В. Моцарта. Такі компонування забезпечили в його творчості цілий синтез, як барокових, так і класичних тенденцій.

Саме у І. Хандошкіна виникає стилістичний діалог, що уже впритул наближений до творчих дослідів, що стосуються жанру сольної скрипкової сонати у спадщині П. Хіндеміта., Е. Ізаї та М. Регера. Цікаво, що в їхній творчості будуть спостерігатися напрямки, за якими 100 років тому прямував І. Хандошкін.

Таким чином, у XVIII ст. варто виділити три різнопланові моделі, типи та або зразки сонати для скрипки соло, представлені у творчості Й. Баха, Г. Телемана та І. Хандошкіна. Якщо перший з них побудував надскладну концепцію метациклу, в якому активного розвитку набували менші цикли та підцикли, то Г. Телеман наділив церковно-релігійні бахівські уявлення більш світськими, живими та світлими, назвавши свої сонати – «фантазіясоната» та «фантазія-партіта». Поруч з тим, І. Хандошкін творить комплексний синтетичний зразок, модель, що поєднала в собі барокові та класичні традиції, і подав результат унікального синтезу у своїх сонатах для скрипки соло. Цікаво, що уже в творчості М. Регера розгляданий жанр в XX ст. буде варіювати в собі усі попередньо хронологічні моделі. [30, с. 19]

## **Розділ 2. Від відродження до сучасності: філософія в жанрі сонати М. Регера, П. Хіндеміта Е. Ізаї.**

### **2.1. Відродження сонати для скрипки соло на межі XIX-XX століть.**

У XIX ст., добі епохи романтизму, скрипка займає вагоме місце в контексті музичного мистецтва. Зважаючи на спрямованість стилістики, інструмент вдало вписується своєю мелодійністю, надчуттєвим інтонуванням кожного звуку, його проспівуванням, до того ж, віртуозні

можливості скрипки розширилися і завдяки винайденому в кінці XVIII ст. новому типу смичка. Еволюції якості струн також сприяв цей винахід, адже скрипалі отримали нові можливості насолоджуватись швидкими пасажами, раніше непосильними стрибками та штриховою технікою, масштабами та співучістю кантилен.

Поруч з тим, захоплення виконавців потенціалом прямого смичка призводить до деякої втрати поліфонічних якостей старого типу смичка, барокового. Виконавська практики того часу почала демонструвати певну бідність та однотипність репертуару, а жанр сонати для скрипки соло – поступово витісняється концертними жанрами іншого типу. Нові, віртуозні можливості інструменту почали демонструвати концерти, варіації, каприси, фантазії на оперні теми, мініатюри, поеми, балади. Тогочасні скрипалі-виконавці, як Дж. Віотті, А. В'єтан, Р. Крейцер, Г. Венявський, Н. Паганіні залишили свій особистісний вклад в штрихову палітру тогочасної скрипки. Поруч з тим, соната для скрипки та фортепіано почала трактуватись більшою мірою, як ансамблева композиція.

Уже з епохи В. Моцарта та Л. Бетховена, жанр поставав в якості дискусійного діалогу інструментів скрипки та фортепіано, розвивались складні ідеї, концепції, піднімався високий зміст, і не завжди скрипка фігурувала ведучою та головною особою. Даже вдалим відкриттям Ф. Мендельсоном стала барокова творчість Й. Баха, що не дозволило романтичним тенденціям поставити скрипку у її сольному жанрі на другий план. Різні відомі скрипалі почали пропагувати скрипкові твори Й. Баха, і вони поступово входять у концертне життя, відроджуючи інтерес до виконавців та композиторів, до поліфонічних жанрів. Це також пророкувало використання інструменту скрипка, як багатоголосного. [30, с. 6]

Одразу ж у кількох композиторів, Г. Венявського, Р. Крейцера, Я. Донта – народжуються цілі комплекси малих поліфонічних форм канонів, фугато, варіацій остінато, результатом чого стала пасакалія та чакона. Можливості скрипкового багатоголосся досягалося уже на новому технічному рівні завдяки наступним причинам:

- розвитку техніки смичка;
- поверненню скрипки її поліфонічного потенціалу;
- винахід подушечки та містка, що звільнило виконавця від функції тримання інструменту лівою рукою.

І саме у цей час, у творах для скрипки соло, куди входила і соната, відобразилась розвинена гармонічна мова, драматургічні та концептуальні відкриття, складні поліфонічні процеси, тощо. Інструмент відродив своє сприйняття не лише, як віртуозного, а й такого, що може розвивати певні філософські ідеї сольо, без фортепіанного чи оркестрового супроводу.

Таким чином поєдналась величезна кількість тенденцій, сформувалися виконавські та слухацькі потреби, розвинулись мовні, віртуозні та стилістичні засоби, що і продиктували подальший шлях й розвиток жанру сонати для скрипки соло. Увесь цей стильовий процес, що відбувався навколо інструменту скрипка, співпав з тенденціями мистецтва ХХ загалом. Необароко та неокласицизм, як найважливіші художні напрямки та методи цього часу, сформували і особливий тип мислення.

Усі наявні та виникаючі мистецькі форми з приставкою «нео» фігурували як певна стилізація, інтерпертація, цитати та полістилістика. Один з результатів вищеназваних процесів і стала соната для сольної скрипки у ХХ ст.

## 2.2. М. Рeger, як інтерпретатор історичних моделей у сонатах для скрипки соло.

Відомий композитор М. Рeger демонструє індивідуальний світогляд, де чітко видно його прихильність до спадщини Й. Баха. Митець вважав його початком та кінцем будь-якої музики, а також, ґрунтовною базою для справжнього прогресу. Він вбачав близькими для себе ідеї неопротестентів, а також нових прихильників філософії Е. Канта., що і зумовило в його творчості превалювання методів неокласицизму.

27 творів М. Рegerа для скрипки соло представляють синтез традицій, притаманних різнохарактерним та різностильовим композиторам:

- Й. Баха, про що свідчить використання тематичної плинності, поліфонічних жанрів прелюдії, старовинної снати, партіти, фуґи, чакони, поліфонічне мислення;
- В. Моцарта – закономірності сонатно-симфонічного циклу, архітетоктоніка цілістності;
- Й. Брамса – синтезу стильових компонентів класицизму і романтизму, бароко;
- Р. Вагнера – динамічні наростання, мелодико-гармонічні становлення. [30, с. 10]

При написанні сонат для скрипки соло – композитор опирався на бахівські моделі композицій та враховував, при цьому, нові можливості романтичної та класичної ансамблевої сонати. Таким чином, він у чомусь нагадує підхід до написання творів І. Хандошкіна. Аналогічно Й. Баху, композитор групує свої твори у два метацикли: ор. 91, що складають сім творів та ор. 42 – чотири сонати. Кожен з них має систему тематичних арок



та лейт-тематичних зв'язків, свою внутрішню логіку становлення. Це свідчить, що у М. Регера в сонатах для скрипки наявна єдина концепція, яка творить зміст, та загальна концепція побудови. [29, с. 26] Релігійнофілософську спрямованість його творів відчутно і у контексті вільного втілення хоралу, широкого спектру риторичних фігур, які явно співвіднесені з сакральною символікою.

В обидвох циклах скрипкових сонат М. Регер опирається на мотиви життя, смерті, «хреста», хаосу, радості, світла, і, звичайно, монограму ВАСН та використовує іноді свою, власну. Усі ці складові, як і лейтмотиви, отримують в зазначених метациклах наскрізний розвиток. Композитор апелює до типових жанрів бароко – куранти, сарабанди, проте, розширює жанрову палітру за допомогою романтичних – мазурок, вальсів, романсів, ноктюрнів, скерцо, тощо. Як не парадоксально, але жанрові стереотипи вщеназваних епох можуть у М. Регера взаємодіяти в тематизмі одного твору та навіть в одній темі. Саме таким чином композитор здійснює синтез великої кількості романтичних догм. При такому розвитку романсові, жанрово-побутові, оперні та інструментальні витоки, об'єднані в єдиний комплекс та збагачують розвиток тематичного ядра.

Якщо у М. Регера Чакона звучить в кінці кожного циклу, то у Й. Баха вона займає положення композиційної вершини сонат та партії і знаходиться в точці «золотого перетину» метациклу. М. Регеру притаманний доцентровий розвиток циклу, коли з фільнальним резюме та розв'язкою пов'язана кульмінаційна зона. В залежності від концепції та драматургії, всередині «малих циклів» композитора можна віділити три основні системи тематичного зв'язку:

1. Концентричне розширення, коли тематизм розробляється в наступних частинах сонати, що було притаманно Віденським класикам – Й. Гайдну, В. Моцарту, Л. Бетховену.
2. Протилежний процес інтеграції, при якому основна тема фіналу попередньо формується у всіх інших частинах твору, що властиво деяким симфоніям Л. Бетховена та Г. Малера.
3. Формулювання заключної теми, як резюме в кінці усього циклу. Вона представляє головну ідею. Це типово для симфоній К. СенСанса, Г. Малера, деяких симфоній Й. Брамса.

Поруч з цим, сонати М. Регера наповнені величезним впливом В. Моцарта, і у восьми творах явно відчутне саме моцартівське трактування:

- будови середніх частин;
- форми рондо; □ сонатного циклу;
- сонатного аллегро.

У своїх метациклах М. Регер співставляє образи Життя та Смерті, трагедію особистості та усі земні радості. Композитор збирає докупи тематизм трьох різних епох та проводить їх активну взаємодію. Саме такий синтез у сольних творах автора демонструє його, як глибоко мислячу та філософську натуру та максимально наближають його творчість до творінь Й. Баха. Композитор демонструє філософське поняття «вічності», як руху при поверненні традицій фіналів сонат Й. Баха через ігрові моделі В. Моцарта, і таким чином все це вдало втілює у своїй творчості. Недарма спадок цих двох композиторів, як орієнтирів, зацікавив дещо пізніше П. Хіндеміта, Е. Ізаї, С. Прокоф'єва та Б. Бартока.

### 2.3. Перегукування бароко та класицизму у сольних сонатах

#### П. Хіндеміта.

Трактування метациклу скрипкових сонат у П. Хіндеміта де в чому нагадує модель І. Хандошкіна, де проходить синтез традицій бароко та класицизму (в якості бахівських та моцартівських). Для аналізу варто розглянути два вагомні сонати для скрипки ор. 31, які дозволять сформулювати чітке враження про позиції композитора у даному жанрі. Через увесь цикл сонати проходить своєрідний діалог бароко, представників віденського класицизму та дванадцятиступеневої хроматики самого П. Хіндеміта.

У *Сонаті №1 ор.31* автор наслідує модель аналогічних сонат Й. Баха, а назви самих частин натякають на зв'язок з сюїтністю. Риси, звісно, розпливчаті, проте, аргументовані:

- першу частину пронизують дуже жваві восьмі тривалості;
- другу частину наповнюють повільні четветні;
- третя частина представлена дуже рухливими четветями;
- четветра названа, як Інтермеццо;
- п'ята частина виконується в темпі *Prestissimo*.

Перші дві частини написані для відтворення образів чогось «високого», спрямованого до Бога, в той час, як в третій частині – усе натякає на земне, мирське, світське. Перша частина виконує роль прелюдії, в той час як друга – повільна, і містить цитату з бахівської сонати. Третя нагадує – теж, написані в стилістиці Й. Баха – куранти та менуети. Парадоксально легко та дуже просто звучить четветра частина. Вона – ніби відусоблена та позбавлена будь-яких зв'язків, проте в деяких ритмічних

групах тех відчувається бахівська стилістика. П'ята частина сонати для скрипки соло в ритмічному гатунку нагадує фінали бахівських сонат, поруч з тим, відтворює ідею романтиків, втілену у «вічному русі». У цій же частині П. Хіндеміт дуже вдало вводить мелодію східного характеру, що за своїм орієнталізмом нагадує тему з моцартівської опери «Викрадення з сералю».

Друга *соната ор. 31 №2* зосерджує в собі точку перетину віртуозних виконавських можливостей та безлічі стильових традицій, що можна окреслити, як полістилістичну предтечу. П. Хіндеміт дуже показово у даному творі komponує штрихи, артикуляційні способи, технічні прийоми з різних епох. Також, соната для скрипки соло наділена рисами програмності. Композитор дуже часто використовує методи алюзій – це такий стилістично-художній прийом, при якому використовується загальновідомий мотив, фраза, тема, цілий текст. Алюзії призначені для своєрідного цитування, нагадування.

Отже, у сонаті П. Хіндеміта деякі інтонаційні малюнки дуже чітко нагадують окремі образи, притаманні скрипковим концертам В. Моцарта; прослуховується елемент з теми «Весняної» сонати Л. Бетховена; зі страстей Й. Баха; тощо. Уся музична тканина пронизана варіантами авторської та монограми ВАСН, бароковими формулами. Тут автор використовує в якості побудови – принципи сонатно-симфонічного циклу (куди входили 4 основні жанри, як соната, концерт, квартет та симфонія); і тут же – вибудовує в стилістиці пізнього романтизму та пізнього Л. Бетховена – цілеспрямованість до фіналу, де превалує краса та гармонія.

Частини циклу ор.31 №2 отримали особливості тематичних процесів, як у В. Моцарта. Кожна тема побудована, ніби калейдоскоп величезної кількості одиниць музичної тканини, проте, вони організовані та впорядковані, як вагомні елементи єдиного цілого. Автор використовує різні

рівні організації, в контексті яких – комбіноване мислення та моделі, а у фіналі сонати ці всі моделі резюмуються.

#### **2.4. Метацикл сонат для скрипки Е. Ізаї через особистісне тлумачення моделі жанру.**

Цикл сонат для скрипки соло Е. Ізаї вирізняється своєю концепцією метациклу на фоні таких же задумів інших композиторів. Глобальний зміст, величезна кількість ресурсів – ось що вирізняє його комплекс. Композитор прагнув створити творчі портрети виконавців-скрипалів з різних країн, своїх друзів, вмістивши їх у кожен сонату. Твір повинен був чітко демонструвати стильові симпатії адресата та вказувати на його індивідуальну виконавську техніку та віртуозні можливості.

Е. Ізаї був новатором, що збагатив технічно-виразові можливості скрипки, в тому числі – і скрипкової поліфонії. Він використовував багатозвучні акорди з різними структурами, характерними для ХХ ст.; дуже високі виконавські позиції з перестрибуванням через дві пусті струни; ввів у практику ширшу вібрацію; характерне використання позиційної комбінації пальців у комплексі з відкритими струнами, причому дані відкриті струни виконують роль бурдонного басу, що також розвивав у своїй техніці Н. Паганіні. Усі ці новації демонструють стилістичний почерк композитора. Використовує він і свою монограму, як своєрідний «підпис», на зразок бахівської. [28, с. 9]

Апелюючи до стилістичних рис Й. Баха, а саме, до принципів побудови тематизму, конструктивних ідей, особливостей роботи з тематизмом, Е. Ізаї створює свій, індивідуальний метацикл з шести сонат для скрипки соло. Звідси, можна зробити висновок, що кожен твір з циклу

ніби потрібно змальовує абсолютно різних людей: самого композитора, та його індивідуальність, стилістику Й. Баха, ним наслідувану, та, безпосередньо, того скрипаля-віртуоза, котрому був першопочатково призначений твір. Це є унікальним та неповторним задумом, як для жанру сольного інструменту. [28, с. 11]

Порівнюючи з бахівським, структура метациклу у Е. Ізаї є дещо іншою. Перша тріада у нього містить старовинну сонату, партиту та поему. Друга – непрограмну партиту, партиту програмного характеру, поему. Обидві частини закінчуються своєрідним поемним моноциклом з рисами баладності у першій фразі та фантазії – у другій. Композитор вперше серед своїх попередників використовує у жанрі сольної скрипкової сонати риси симфонізації. Він стискає музичний матеріал, динамізує його від початку до закінчення тріади. Вцілому, дану тріаду можна розглядати, як портрет самого інструменту скрипка, як складового персонажу усього метациклу.

Через детальний аналіз кожної сонати композитора та розгляд музичних її компонентів, дозволяємо зробити висновки, що Перша присвячена угорському виконавцю Й. Сігеті, як відомому інтерпретатору музики Й. Баха. Друга зображає французького виконаця Ж. Тібо, відчуються національні традиції з представленою містичністю, релігійною символікою та деякою театральністю. Третя соната, швидше, приналежна до жанру сонати-балади, у формі моноциклу презентує романтичне зображення Дж. Енеску. У «прочитанні» героя Чакони Й. Баха, а саме її, як базу використовує композитор, відчутна приналежність скрипаля до свого темпераментного народу, румунів.

Четвертий твір присвячений Ф. Крейслеру, що яскраво відчутно завдяки врівноваженості та звершеності композиції, прозорості та ясності музичної мови, тонально-гармонічній строгості сонати. П'ята соната

змальовує портрет М. Крікбома, французького виконавця, дуже витонченого та вишуканого. Шоста, в свою чергу, - М. Квірога. Твір написаний в жанрі сонато-поєми і є присвятою іспанському скрипалеві. Музика цього твору є феєричною, наповнена цитатами з попередніх сонат, відтворює характер національних іспанських жанрів, сповнена технічних новацій. [28, с. 15]

Певну філософію закладає композитор уже в першу сонату, далі – розвиває її в першому напівциклі, представляючи діалоги Смерті та Життя. Третій твір фігурує кульмінаційною зоною, і поєднує в собі епос, лірику, драму, філософію. Четверта соната за задумом предствалє дзеркальне відображення ідей Й. Баха: від алеманди та куранти, як барокових проявів, через танець Смерті та молитовні інтонації сарабанди – до енергії у фіналі. Таким дивним та несподіваним чином Е. Ізаї експонує, ніби, перевернутий бахівський світогляд, надаючи йому індивідуальності та особистісних рис.

Саме тому, роль П'ятої і Шостої сонати – це відображення сучасності, певних фантазій, ілюзій, свята та карнавалу. Символізм композитора у циклі проходить від Бахівських досягнень в стилістичному та жанровому віношенні, через містику понять Життя та Смерті – до сучасного, не до кінця звіданого, проте, радісного, щасливого майбутнього. [30, с. 15]

Метацикл Е. Ізаї варто назвати унікальною продуманою концертною програмою, яка презентує еволюцію жанру скрипкової сонати, розвиток скрипкової музики, як такої, та виконавської культури від бароко до першої третини ХХ ст.

Якщо ХVІІІ ст у нього презентоване жанрами та формами, навіть, мисленням Й. Баха, ХІХст. – баладою, поемою, програмною балетною сюїтою, інтонаціями та ритмами народних жанрів, то ХХст. – символізує останні його два цикли, де відбувається вільне трактування програмної

сюїти з рисами сонатності та моноциклічності. У символічному трактуванні Е. Ізаї вважав, що лише один скрипаль-виконавець може зрушити з місця виконавські традиції, історію стилістик та манер, і лише він один осмислює зв'язки між жанрами, традиціями, епохами. [29, с. 27]



## ВИСНОВКИ

У даній бакалаврській роботі піднята тема жанру сонати для скрипки соло, такої поширеної та популярної у сучасному виконавстві, проте, малодосліджуваної в контексті еволюції жанру у вітчизняній літературі. Скрипкова соната не одразу була в такому вигляді, якою сьогодні її усі звикли виконувати, та і різновидів жанру, зважаючи на різнопланову творчість композиторів – є безліч.

Тривалий час над жанром проводилась творча робота великої кількості митців, і одні з них видозмінювали твір жанровою приналежністю, інші – глобалізували, komponуючи у величезний метацикл та надаючи йому ідейного змісту, треті – доповнювали новаціями епохи та репродукували у новому форматі давно забуте старе. Так чи інакше, скрипкова соната отримала сучасне обличчя, і багато в чому завдячує своєму популяризатору доби бароко, Й. Баху та митцям ХХ століття. В даній бакалаврській роботі акцент робився саме на розвиток жанру до початку цієї доби.

Згідно **мети роботи** – досліджено в хронологічному порядку специфіку еволюції жанру сонати на прикладі індивідуальних концепцій показових композиторів, творців жанру від бароко саме до початку ХХ ст. Поставлена мета передбачала розв’язання цілої низки завдань, які і були вирішені, а саме:

1. **Розглянуто** жанр сонати для скрипки соло у творчості Й. Баха, Г. Телемана, І. Хандошкіна, М. Регера, П. Хіндеміта та Е. Ізаї з точки зору індивідуального бачення автором.
2. **Відстежено** специфіку написання даного жанру кожним композитором.

- 3. Проаналізовано**, що Й. Бах формує свої твори у метацикл сонатапартіта і ці три пари присвячує найбільшим релігійним подіям, називаючи: «різдвяними», «страстними» та «воскресіння». Єдина логіка драматургічного процесу та комплекс сонати-партіти – ось основні відмінності барокових сонат Й. Баха. Г. Телеман, у свою чергу, є автором 12 сонат, які принципово називає фантазіями, проте, це є твори з рисами сонатності. 12 його творів асоціюються з діями 12 апостолів. І. Хандошкін створив всього три показові твори у даному жанрі, що представляють абсолютно іншу, третю модель скрипкової сонати, яка є надскладною у технічному плані та дуже віртуозною, а також концентрує в собі синтез барокових та класичних традицій. М. Регер відкриває абсолютно нову сторінку розвитку жанру і демонструє 11 показових творів, де опирається на бахівську модель, проте, надає творам рис романтизму та класичної ансамблевої сонати. У П. Хіндеміта теж присутня бахівська модель, проте, композитор дуже вдало наповнює її рисами сьютності, а усе релігійне – світським та мирським. Е. Ізаї – абсолютно полярно до інших композиторів створює свій метацикл, насичуючи його поліфонією та додаючи деякого програмного змісту, що раніше було непритаманним для жанру скрипкової сольної сонати.
- 4. Виявлено** у жанрі скрипкової сонати вищеназваних композиторів, чим саме вона, як індивідуальний твір, вирізняється на фоні інших, та яку роль відіграє у тривалому еволюційному міжстолітньому процесі жанру.

Звідси, варто підсумувати, що жанр скрипкової сонати соло є дуже пластичним у всіх ракурсах та відношеннях, як з точки зору самої жанровості, так і побудови форми, структури, можливостей сприймати та

адаптовуватися до видозмін, що стосуються, до прикладу, тієї ж програмності, або зміни типу смичка. Продовжувати тему еволюції жанру сонати, варто, беручи до розгляду та аналізу творчість композиторів наступних поколінь з різних країн світу і втілити проведені дослідження у магістерській роботі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт Текст. : в 4 кн. Ч. 2. Кн. 2 / Герман Аберт; пер. с нем. коммент. К.К. Саквы. 2-е изд. - М. : Музыка, 1989. - 560 с.; нот.
2. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений Текст. : учеб. пособие / Александр Д. Алексеев. — М. : изд-во ГПМИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
3. Антонова О. Музыкальное искусство и религия : Философские исторические очерки Текст. / О.А. Антонова, З.М. Кузнецова; Томский гос. ун-т им. В. Куйбышева. -Томск : изд-во ТГУ, 1986 — 194 с.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке Текст. / Михаил Арановский // Музыкальный современник. Вып. 6. М. : Советский композитор, 1987. - С. 5 — 44.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс Текст. / Борис Асафьев. Л. : Музыка, 1971
6. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной / ф. Леопольд Ауэр; общ. ред. И. Ямпольского. М. : Музыка, 1965. - 305 с.
7. Баранова Т. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения Текст. / Татьяна Баранова // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л. : изд-во ЛГИТМиК, 1986; - С. 42 - 55.
8. Барсова И. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира Текст. / Ирина Барсова // Художественное творчество. Л. : Музыка, 1986. - С. 99-116.
9. Берковский Н. Романтизм в Германии Текст. / Николай Берковский. — Спб. : Азбука-классика, 2001. — 512 с.

10. Благовещенский И. Из истории скрипичной педагогики Текст. / И.В. Благовещенский. Минск : изд-во Белорусской консерватории, 1980. — 106 с.
11. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / Виктор Бобровский. М. : Музыка, 1970. - 214 с.
12. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления Текст. : очерки / Виктор Бобровский. — М. : Музыка, 1989. 267 с.
13. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы Текст. / Виктор Бобровский. М. : Музыка, 1978. - 332 с.
14. Бонфельд М. Картина мира в творчестве Моцарта и Прокофьева Текст. : межвузовский сборник статей / Михаил Бонфельд // Моцарт XX век. - Ростов н/Д. : изд-во РГУ, 1993
15. Бонфельд М. Язык. Музыка. Мышление Текст. / Михаил М. Бонфельд. Вологда, 1999.-205 с.
16. Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим педагог и исполнитель Текст. / Юрий Брейбург. -М. : Музыка, 1966. - 167 с.
17. Бурлина Е. Жанровая теория как развивающаяся система Текст. / Елена Бур-лина // Вопросы методологии и социологии искусства. Л. : изд-во ЛГИТМиК, 1988.-С. 52-73.
18. Валькова, В. Музыкальный тематизм Мышление - Культура Текст. / Вера Вас. Валькова. - Нижний Новгород : изд-во Нижегородского ун-та, 1992. — 163 с.
19. Ванслов, В. Содержание и форма в искусстве Текст. / В. Ванслов. М.: Изобразительное искусство, 1967. - 371 с.
20. Ванслов, В. Эстетика романтизма Текст. / В. Ванслов. М.: Наука, 1966. - 403 с.
21. Веберн, А. Лекции о музыке Текст. / Антон Веберн. М. : Музыка, 1975.

22. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко Текст. / Георгий Вёльфлин. СПб.: 1893.46.49.
23. Гутников Б.Л. Об искусстве скрипичной игры. Л., 1988.
24. Друсский М.С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1984.
25. Изотова С. А. А.И. Зилоти и его рецепции творчества И.С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2015. 178 с.
26. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
27. Мнацакян А. О. композиторском творчестве Эжена Изаи: опыт постановки вопроса // Музыковедение. №3. 2013.
28. Мнацакян Г. А. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи в контексте эволюции скрипичного исполнительства XX века. // диссертация, СанктПетербург, 2016, 191 ст.
29. Нестеров С. И. Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонаты партит Й. С. Баха для скрипки соло. // Культурная жизнь Юга России., № 4 (67), 2017.
30. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в отечественной и зарубежной музыке XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Р/Д, 2009. 218 с.
31. Яворский Б.Л. Баховский семинар. URL: [http://classiconline.ru/upbads/000\\_books/300/274](http://classiconline.ru/upbads/000_books/300/274)