

УДК 78.27;78.441

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-6>**Наталія КОЛЯДА***аспірантка творчої аспірантури кафедри скрипки, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 01001*

ORCID: 0000-0002-3965-3549

Бібліографічний опис статті: Коляда, Н. (2022). Портрет виконавця Жака Тібо в Другій сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї оп. 27. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 47–55, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-6>

ПОРТРЕТ ВИКОНАВЦЯ ЖАКА ТІБО В ДРУГІЙ СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ЕЖЕНА ІЗАЇ ОП. 27

У статті розглянуто Другу сонату з циклу (оп. 27) бельгійського композитора Ежена Ізаї. Цей твір присвячений одному з найвідоміших скрипалів-віртуозів першої половини ХХ ст. – Жаку Тібо. Жанр присвяти зумовлює посилання на біографічні відомості французького скрипаля Жака Тібо, наводяться характеристики його манери гри. Проте є декілька різновидів присвят залежно від часу їхньої появи: після завершення твору, під час його написання, або перед початком роботи над ним. Саме останній різновид застосовує у своїй Другій сонаті Ізаї. У цьому творі присвята також є своєрідною прихованою програмною основою, хоча сама соната не належить до програмних творів. **Мета статті** – виявити взаємозв'язок між присвятою та вибраними Е. Ізаї композиторськими прийомами відтворення портрету виконавця на прикладі його Другої сонати з циклу (оп. 27). **Методологія** включає аналітичний, інтерпретативний та компаративний методи. Також дослідження спирається на жанрово-стильовий аналіз. **Наукова новизна** полягає в осмисленні зв'язку між присвятою Другої сонати Ежена Ізаї скрипалю Жаку Тібо та вибраною композитором формою твору, використаними цитатами (*Dies Irae*, *мі мажорна партита Й.С. Баха*), його головними темами, засобами виразності, елементами фактури. **Висновки.** Розглянуті особливості будови Другої сонати фокусують на тісному взаємозв'язку присвяти з музичним текстом, що дає можливість дослідникам і виконавцям інтерпретувати цей твір з іншого ракурсу. Основою для цього є розуміння виконавського стилю першої половини ХХ ст., манери гри і характерних Жаку Тібо технічних прийомів. Саме такий підхід дасть можливість більш усвідомленого і глибокого розкриття задуму Ежена Ізаї в різноманітних інтерпретаціях.

Ключові слова: соната для скрипки соло, творчість Ежена Ізаї, Шість сонат для скрипки соло оп. 27, скрипаль Жак Тібо, портрет виконавця, присвята, інтерпретація.

Nataliia KOLIADA*Creative Postgraduate Student of the Violin department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, str. Architect Gorodetsky 1–3/11, Kyiv, Ukraine, 01001*

ORCID: 0000-0002-3965-3549

To cite this article: Koliada, N. (2022). Portret vykonavtsia Zhaka Tibo v Druhii sonati dlia skrypky solo Ezheny Izai op. 27 [Portrait of the performer Jaques Thibaud in the Second sonata for solo violin by Eugene Ysaye op. 27]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 47–55, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-6>

PORTRAIT OF THE PERFORMER JAQUES THIBAUD IN THE SECOND SONATA FOR SOLO VIOLIN BY EUGENE YSAYE OP. 27

The paper touches upon the issue of the Second sonata from the cycle (op. 27) of the Belgian composer Eugene Ysaye. This work is devoted to one of the well-known violinist-virtuoso of the first half of the twentieth century – Jacques Thibaud. The genre of dedication is predetermined by reference to biographic information of the French violinist Jacques Thibaud, the characteristics of his manners of playing are presented. However, there are several varieties of dedication, depending on the time of their appearance: after completing the piece of work, during its writing, or before starting working on it. It is the last variety is used in the Second sonata Ysaye. In this piece of work, dedication is also a kind of hidden diary basis, although Sonata itself does not belong to the diary of the piece of work. **The aim of this paper** is to identify the relationship between the dedication and E. Ysaye's chosen compositional methods of reproducing the portrait of the performer on

the example of the Second sonata from the cycle (op. 27). Methodology includes analytical, interpretative and comparative methods. Also, the study relies on a genre-style analysis. The scientific novelty lies in comprehension of the connection between the dedication of Eugene Ysaye's Second Sonata to violinist Jacques Thibaud and the form of the piece of work chosen by the composer; the quotation used (Dies Irae, Partita in E Major by J.S. Bach), its main themes, means of expression, and elements of texture. Conclusions. The considered features of the structure of the Second sonata focus on the close relationship of initiation with the musical text, which allows researchers and performers to interpret this piece of work from another foreshortening. The basis for this is a comprehension of the performing style of the first half of the twentieth century, playing styles and techniques characteristic of Jacques Thibaud. It is the approach that will give an opportunity for a more conscious and deep disclosure of Eugene Ysaye's conception in a variety of interpretations.

Key words: Sonata for solo violin, works by Eugene Ysaye, six sonatas for solo violin op. 27, violinist Jacques Thibaud, portrait of the performer, dedication, interpretation.

Основна частина. Актуальність проблеми. Шість сонат для скрипки соло Ежена Ізаї (op. 27) зазвичай присутні в репертуарі виконавців-солістів. Ці сонати часто включають до програм міжнародних скрипкових конкурсів, тож закономірно, що є велика кількість їх інтерпретацій.

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. Тому аналіз взаємозв'язку такої присвяти з використаними композитором засобами музичної виразності може дати цікаві ідеї для створення нових варіантів виконавських інтерпретацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зарубіжна музикознавча література присвячена Ежену Ізаї переважно біографічного характеру (Гинзбург, 1959, с. 9). В ній насамперед Ізаї фігурує як скрипаль-виконавець. Але наявні окремі роботи, що детальніше зупиняються на композиторській творчості Ізаї. Зокрема, у дослідженні В. Сандлера є спроба охарактеризувати сонати Ізаї як збірник різнохарактерних творів, що не мають єдиної моделі побудови (Сандлер, 1993). Він також вважає Ізаї близьким до експресіонізму і пов'язаним з екзистенціальними ідеями філософа К. Ясперса. З цієї точки зору В. Сандлер розглядає і зміст сонат. Але багато дослідників не поділяють його думку. Наприклад, С. Нестеров в одному з розділів своєї дисертації, присвяченої еволюції жанру сонати для скрипки соло, розглядає концептуальні пласти Шести сонат Ізаї і показує, що вони утворюють єдиний метацикл (Несте-

ров, 2009, с. 88). Дисертація Г. Мнацаканяна присвячена детальному аналізу Шести сонат Ізаї з позиції композитора-скрипаля, що відображається в задумі циклу (Мнацаканян, 2016). Також у ній можна знайти порівняльну характеристику різних інтерпретацій сонат. Проте в наведених дослідженнях відсутній акцент на взаємозв'язку присвяти і засобів, що характеризують індивідуальний стиль виконавця, котрому присвячена соната.

Мета дослідження – виявити взаємозв'язок між присвятою та вибраними Е. Ізаї композиторськими прийомами відтворення портрету виконавця на прикладі його Другої сонати з циклу (op. 27).

Наукова новизна полягає в осмисленні зв'язку між присвятою Другої сонати Ежена Ізаї скрипалю Жаку Тібо та вибраною композитором формою твору, його головними темами, використаними цитатами (Dies Irae, мі мажорна партита Й.С. Баха), засобами виразності, елементами фактури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли звучить ім'я бельгійського скрипаля Ежена Ізаї, то насамперед в уяві виникає постать віртуоза, котрий підкорював слухачів своїм талантом і темпераментом. Він був також чудовим ансамблістом, який заснував свій квартет і співпрацював з багатьма відомими музикантами. Але досить скромне місце в портреті виконавця посідає його композиторська творчість, незважаючи на те, що налічує більше п'ятдесяти творів різних жанрів.

Розглядаючи приналежність до виконавської школи, треба зазначити, що Ізаї мав професійне музичне середовище, коли почав навчатися гри на скрипці. Бельгія 50-х рр. XIX ст. стає помітним центром скрипкової культури. Її представниками є знамениті виконавці, зокрема, такі як Шарль Беріо та Анрі В'етан, що стали скрипачами, композиторами і педагогами світового значення. Якщо Беріо у своїх концертах і сонатах

для скрипки продовжував класичні традиції німецько-австрійської виконавської школи, то В'єтан був прибічником романтичних тенденцій. Віртуозна спрямованість творів А. В'єтана, зокрема скрипкових концертів та п'єс, і дотепер залишає ці твори на великій сцені.

Масштабний цикл «Шість сонат для скрипки соло» (ор. 27) посідає центральне місце в творчості Ежена Ізаї і виділяється в музиці ХХ ст. загалом. 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 інструменту, для якого пишуть» (Niles Laurie).

На момент написання сонат Е. Ізаї вже здобув авторитет серед музичної еліти того часу і зміг нажити багатства. На початку 20-х рр. ХХ ст. він купив невеликий острів у гирлі Шельди (в Бельгії), де збудував власний дім. Скрипаль був дуже гостинним, його дружелюбність і відкритість притягували до нього різних людей, навіть тих, що були його конкурентами. Ідея написати цикл сонат для скрипки соло з'явилася одного вечора, коли Ізаї повернувся з концерту свого друга Йозефа Сігеті, котрий виконував соль мінорну Сонату Й.С. Баха.

Звернення до традиції написання виконавцями-віртуозами скрипкової музики стало поштовхом до створення цих сонат. Ежен Ізаї вважав, що саме композитор-виконавець здатен найглибше продемонструвати технічний розвиток, досконало знаючи особливості свого інструменту, появу чи видозміну нових прийомів. Окрім художніх вимог емоційно-образного змісту, технічно Ізаї застосовує такі виконавські новації, як використання нехарактерних для вжитку скрипалів п'яти-шестизвучних дисонансних акордів, вільне використання модуляцій між тональностями, цілотонових гам і мікротонів. Такий творчий підхід наповнив жанр сонати для скрипки соло в ХХ ст. новими, цікавими, по-сучасному віртуозними скрипковими прийомами.

Ізаї пише цикл з шести сонат для скрипки соло, в якому кожна сонату присвячує комусь зі своїх друзів – найкращим тогочасним скрипалям. Це угорець Йозеф Сігеті, француз Жак Тібо, румун Джордже Енеску, австрієць Фріц Крейслер, бельгієць Метью Крікбом, іспанець Мануаль Кірога. Композитор провів багато часу з кожним з цих музикантів, грав разом з ними. Їхні стосунки були досить близькими і дружніми, що дозволяло кепкувати один з одного і навіть критикувати. Такий тісний взаємозв'язок музикантів і атмосфера співтворчості дали можливість Ізаї не тільки глибоко проіннятися розумінням особливостей творчої натури кожного з них, оригінальністю їхньої виконавської манери, а й втілити цю специфіку у своїй музиці. Тому, приступаючи до вивчення Шести сонат для скрипки соло, насамперед потрібно звернути особливу увагу на постать виконавця, якому присвячено твір. Це може стати своєрідним ключем до задуманої композитором інтерпретації його твору.

Проте, як слушно зазначає В. Бодіна-Дячок, вагоме значення має, на якому етапі творчого процесу композитор здійснює присвяту – в процесі написання твору чи після його завершення або ще до початку роботи. В усіх цих випадках надписи-присвяти будуть по-різному взаємодіяти з музичним текстом. Наприклад, коли надпис-присвяту додано після завершення твору, то це виступає лише додатковим елементом до розуміння авторського задуму і змісту твору. Але якщо композитор від початку роботи над твором мав задум присвяти його конкретній людині, то надпис-присвята є невід'ємною частиною музичного тексту і презентує вагому частину авторського замислу (Бодіна-Дячок, 2017, с. 228–236). Саме такими є присвяти Ежена Ізаї у сонатному циклі (ор. 27).

Присвята як феномен культури теж має свою еволюцію. У XVII–XVIII ст. присвяти були досить прагматичними, оскільки зазвичай мали на меті полестити знатну особу, відрізнялися пишномовністю, хоч інколи могли бути й вираженням справжньої відданості. Особливого поширення вони набули в епоху Середньовіччя, коли творче самовираження було в жорстких рамках нормативних вимог. Композитори (та й інші митці того часу) мали потребу в заможному покровителі, від якого залежала доля як їх, так і їхніх творів. А. Альшванг пише:

«Композитори за відповідну винагороду виконували замовлення високоповажних осіб, причому написаний твір присвячувався замовнику, який, за звичаєм того часу, мав право власності на нього протягом року. Тільки після закінчення цього терміну автор міг видавати свій твір» (Альшванг, 1971, с. 12).

Але поступово характер присвяти змінювався. Починаючи із середини XVIII ст. залежність митців від вельмож послаблювалась, що вплинуло і на характер присвят їхніх творів: поступово вони ставали різноманітнішими за змістом і формою, за категоріями адресатів, проявляючи розкутість авторів.

За словами Н. Фоміної, «...у творчості Й. Гайдна ми зустрічаємо знак нового часу – присвячення близькому другу, що передує сентиментальному посланню, характерному для епохи Романтизму» (Фоміна, 2013, с. 28). І хоча у XVII ст. «статусне» присвячення є ще визначальним, і композитор, популяризуючи свої твори, присвячував їх меценатам, поява особистих, дружніх присвят свідчила про переосмислення ролі митця. Авторська присвята зазнає серйозних змін у XIX ст., коли у творчих біографіях вона стає формою самовираження, нерідко творчим імпульсом до написання твору, засобом комунікації, своєрідним посланням.

Така кардинальна зміна зумовлена зовсім іншим новим світобаченням та світовідчуттям романтиків. І. Соллертинський акцентував: «У романтиків музика – це насамперед автобіографія, яка «звучить» як своєрідний симфонічний, вокальний чи фортепіанний щоденник. Кожна сторінка романтичної музики – це сповідь» (Соллертинский, 1956, с. 27).

Усе це свідчить про зростання ролі особистісного начала у творчості романтиків, коли композитор пише не на замовлення чи якусь потребу, а за натхненням, із внутрішніх імпульсів, які могли бути спричинені різноманітними чинниками (дружба, кохання, особисте почуття вдячності чи обов'язку). Так сформувалася нова естетика присвят художніх творів.

З вищевикладеного виникає цікаве питання: якщо ж присвята була задумана Е. Ізаї перед написанням сонати (про це свідчить той факт, що йому потрібно було вибрати засоби для музичного тексту, щоб змалювати виконавський портрет), то чи вважається такий різновид «присвяти-ключа» програмою (Кузьмин, 2013, с. 69).

Функція програми в музиці – доповнити і конкретизувати змістовність образної сфери, оскільки специфіка музики як мистецтва полягає в тому, що вона передає емоційні стани, настрої, але не володіє предметною конкретністю. Програма чітко вказує на об'єкт, а через музику композитор уже виражає своє відношення, бачення цього об'єкта. Мінімальною програмою інколи є навіть назва твору. Але можливі більш розгорнуті програми, наприклад, як у А. Вівальді, котрий до кожного з концертів циклу «Пори року» написав свої сонети. Та справжній час розквіту програмності настав в епоху Романтизму, коли Ференц Ліст розробляв особливий програмний жанр симфонічної поеми.

Детально про функції програмності у разі сприйняття її в музичних творах можна знайти в дослідження Л. Кияновської (Кияновская, 1985, с. 7–18). Вона виділяє випереджувальну, корелятивну, структурну та семантичну функції. Якщо ж розглянути надпис-присвяту Жаку Тібо за цією класифікацією, то, безумовно, найперше його програмність несе випереджувальну функцію для перцепіента, котрий знайде для себе підказки у вигляді образно-асоціативної настройки (для інтерпретації чи прослуховування) в потрібному для композитора напрямі. А для перцептивної діяльності слухача найбільш значущою буде корелятивна функція програмності, котра передбачає, що характерні виразні прийоми, особливості виконавського стилю Жака Тібо будуть розпізнані в процесі звучання сонати. Також Л. Кияновська, говорячи про формування образу програмного твору, виділяє два етапи. Перший – становлення випереджувальної моделі (інтелектуальне начало), другий – кореляція її з музичними враженнями (музичне переживання образної асоціації) (Кияновская, 1985, с. 9–10). Це нагадує асоціацію «код – розшифрування».

Цикл сольних сонат Е. Ізаї, на перший погляд, не належить до програмних творів. Але в ньому міститься своєрідна прихована програмна основа, що пов'язана з присвятами видатним музикантам-виконавцям. Фактично у кожній сонаті композитор створює музичні портрети одного зі скрипалів-сучасників. На відміну від композиторських портретів у творах XVII–XIX ст. (наприклад, «Шопен» і «Паганіні» в «Карнавалі» Р. Шумана), такий портрет

включає не стільки емоційно-психологічні якості та риси авторського композиторського стилю, скільки художньо-технічні особливості індивідуального стилю гри виконавця.

Прикладом «музичного портрету» легендарного віртуоза XIX ст. стала одна з «Варіацій на тему Паганіні» С. Рахманінова (№ XXIII), в якій композитор засобами фортепіано змальовує образ генія-скрипаля, відтворює манеру його гри на скрипці. Втім матеріалом для стилізації тут виступає цілий комплекс: оригінальний текст паганінівського капрису, з якого розрослася велика симфонічна і концертна форма, специфічні прийоми скрипкової виконавської техніки та уявлення композитора про індивідуальну виконавську манеру Паганіні (С. Рахманінов ніколи не міг почути живого виконання каприсів самим скрипалем).

Пристаючи до реалізації ідеї циклу, Ізаї перебував в іншій ситуації, він мав досвід безпосереднього творчого спілкування з кожним «героєм» своїх сонат та багато фактичної інформації про цих музикантів, усвідомлюючи контексти їхньої виконавської діяльності. Основою для втілення задуму стає власна музично-виражальна система, в якій інтегруються композиторські та виконавські інтенції та своєрідні включення в текст творів, що презентують виконавські особливості скрипалів-інтерпретаторів. Таким чином, Ізаї створює цілу галерею з шести портретів музикантів, яка презентує фрагмент історії скрипкового виконавства перших десятиліть XX 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.

В уяві виникає сучасна паралель з 2D- і 3D-зображеннями. Беручи до уваги те, що присвяти у інших композиторів зазвичай не були у тісному зв'язку з музичним текстом, то ці присвяти асоціюються з ефектом двовимірного зображення. Попередні присвяти могли надати інформацію про взаємини у тогочасному суспільстві, відношення композитора до особи, але вони не містили ключів для інтерпретації музичного тексту. Тому можна назвати їх «плоскими». Ізаї ж пішов далі. Він не просто вибирає постать скрипаля і присвячує йому сонату. Засобами, притаманними індивідуаль-

ному 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 у музичному тексті персонаж присвяти проявлений через свої ж характеристики, що створює в уяві асоціацію з ефектом об'ємного 3D-зображення.

Кожна із сонат циклу оп. 27 висвітлює унікальну особистість крізь призму присвят і музичного тексту. У Першій сонаті Ізаї малює портрет музиканта-філософа, мислителя Й. Сігеті, в Другій – ірраціоналістичного романтика Ж. Тібо, Третя соната є портретом Дж. Енеску через наслідування стилю румунських народних музик леутарів, Четверта соната – базується на унікальній майстерності мистецтва декламації, вібрато і мілкої техніки Ф. Крейсlera, П'ята – через новий підхід методичного навчання гри на скрипці М. Крікбома, а Шоста – як спогад про віртуозну техніку іспанського скрипаля М. Квіроги (Мнацаканян, 2016, с. 5).

Розглянемо присвяту та її вплив на музичне втілення портрету Жака Тібо (1880–1953) у Другій сонаті з циклу. Тібо був одним з членів знаменитого тріо з віолончелістом Пабло Казальсом і піаністом Альфредом Корто. Його виступи вирізнялися, окрім технічності, чистотою звуку, котрий разом із тим був насичений природною виразністю. Протягом декількох років Ж. Тібо грав на скрипці *Bergonzi*, а пізніше купив *Baillot Stradivari* (1720 р.). Завдяки конкурсу, який він заснував разом з Маргаритою Лонг, скрипаль присвятив себе педагогічній діяльності. У 1920 р. він уже визнаний авторитет, разом з піаністкою Магаритою Лонг заснував у Парижі вище музичне училище *Ecole Normal de Musique*. А в 1935 р. його учениця Жанет Невьо завоювала першу премію на Міжнародному конкурсі імені Г. Венявського у Варшаві, обійшовши таких суперників, як Давид Ойстрах і Борис Гольдштейн (Раабен, 1967, с. 206).

Жак Тібо був відомий своєю елегантністю виконавського стилю, про що свідчать записи, а також спогади його сучасників. Зокрема, під час гастролей Ж. Тібо разом з А. Корто у квітні 1936 р. у Радянському Союзі про його виступи

відгукнулися відомі музиканти Г. Нейгауз, Л. Цейтлін та ін. Г. Нейгауз писав: «Тібо володіє скрипкою досконало. Його техніка бездоганна. Тібо «солодковзвучний» у найкращому сенсі цього слова, він ніколи не впадає у сентиментальність; Тібо – романтик, звук його скрипки незвично м'який, а темперамент його – справжній, істинний, заряджаючий; задушевність виконання, харизма його своєрідної манери полонять слухача назавжди» (Нейгауз, 1936, с. 3).

Скрипаль помер несподівано у 1953 р., розбившись в авіакатастрофі разом зі своєю скрипкою *Stradivari* під час поїздки в Японію.

Манері гри Тібо характерною була рухливість корпусу, що пов'язана з емоційним хвилюванням, невисоке і плоске тримання скрипки, високий лікоть у постановці правої руки і підвішене тримання смичка з надзвичайно рухливими пальцями на трості. Скрипаль грав великими відрізками смичка, насиченим детажем, часто використовував колодку, полюбляв першу позицію та відкриті струни. Підсумовуючи враження від гри Тібо, Л. Раабен пише: «Якщо пильно придивитися до художнього стилю Тібо, то доведеться визнати, що він не був філософом у музиці. Він був романтиком» (Раабен, 1967, с. 206).

Ежен Ізаї, відштовхуючись від принципів будови бахівської сонати, і, паралельно вибудовуючи містичне балетне дійство, створює чотиричастинний цикл сюїтного типу, всі частини якого мають програмні підзаголовки: перша – «Одержимість» (прелюдія), друга – «Меланхолія» (сициліана), третя – «Танець тіней» (сарбанда), четверта – «Фурії» (фінал). Цей цикл за своєю будовою і змістом близький до старовинної камерної сонати. Традиції такого жанру дозволили композитору писати більш емоційно і драматично за характером.

У музиці Другої сонати можна почути багато з того, що відзначали сучасники, котрі чули гру Жака Тібо. Звичайно, на першому плані відображена бездоганна технічна сторона виконавця, що найбільш яскраво виявляється в крайніх частинах сонати. Друга частина «Меланхолія» є центром романтичного настрою та емоцій, котрі Жак Тібо повноцінно розкривав у творах французьких романтиків. Загалом же ряд, який будується в назві частин сонати: «Одержимість» – «Меланхолія» – «Танець тіней» – «Фурії», виглядає як вшану-

вання образів Романтизму. У сонату включені дві цитати: перші такти Прелюду з Третьої партити *мі мажор* Баха (ними відкривається перша частина сонати) і тема *Dies Irae* (вона проходить через усю сонату).

Ізаї був близьким другом Тібо і знав, що той розігрується щодня на *мі мажорній* партиті Баха, але на публіці зарікся її ніколи не грати. Композитор бере і виписує до свого музичного тексту точні цитати *мі мажорного* Прелюду з третьої партити Баха, ніби кепкуючи зі свого друга, тим самим це стає елементом характеристики його як виконавця. Знаючи про цей факт, скрипаль теж гратиме бахівські цитати легко, ніби розігруючись і тільки готуючись до «справжньої» гри. І варто зазначити, що це єдина соната з циклу, де композитор використовує прямі цитати.

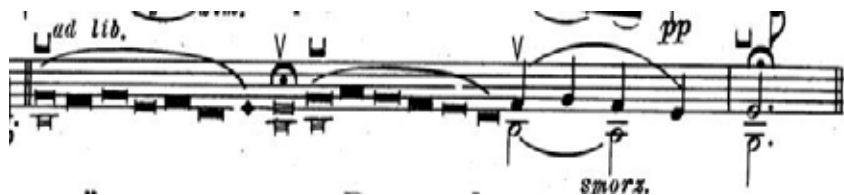
Окремої уваги потребує тема *Dies Irae*, котра є основою всіх частин. Співставлення і протиставлення різних трансформацій *Dies Irae* наділяє музику сонати великим драматизмом. Можливо, однією з причин вибору *Dies Irae* лейт-темою сонати була інтонаційна схожість середньовічної секвенції та бахівської теми вже згаданого Прелюду *мі мажор*. Вибираючи тему *Dies Irae*, наповнену образним змістом і символічним значенням, Ежен Ізаї містично пророчить трагічну несподівану смерть Жака Тібо в авіакатастрофі 1953 р.

Соната відкривається Прелюдією, як часто бувало в барочних партитах і сюїтах. В її основі – рух шістнадцятими у стилі бахівських скрипкових та клавірних прелюдій. Деякі конфігураційні прийоми також витримані у стилі Баха: альбертієві баси з прихованим голосоведенням, арпеджійовані акорди. В цій частині присутні приховані інтонаційні ходи і мелодика у середині пасажу, подекуди мелодія закодована в ломаних квінтах. Є також прихована поліфонія: тема *Dies Irae* проходить в арпеджіо і альбертієвих басах (такти 20–28, 64–69, 74–81).

Форма першої частини (Прелюдія) теж цікава. Незважаючи на малий об'єм тексту і жанр прелюдії, ця частина має ознаки сонатної форми. Тут є всі три основні розділи – експозиція, розробка і реприза, а також вступ та кода. Використання сонатної форми, точніше рішення її тут застосувати, пов'язане з цитатами: форма базується на взаємодії трьох тем – партити Баха, власної теми Ізаї як образу

Тібо і *Dies Irae*, а також тональній і змістовій грі між ними. Тому Ізаї як композитор втілює своєрідний тип програмності в музиці – створює асоціацію з 3D-портретом виконавця Жака Тібо у сонаті. Такий образ створюється за допомогою стилізації виконавської індивідуальної манери гри Тібо, його одержимістю Бахом і власним композиторським баченням цього в музичному тексті.

Друга частина «Меланхолія» за характером близька до сициліани: пунктирний ритм у трі-



Третя частина («Танець тіней») написана у формі варіацій на тему *Dies Irae* в жанрі сарабанди. Звучання теми, її образ у цій частині помітно відрізняється завдяки мажорній перегармонізації. Крім того, важливу роль у формуванні образу грає штрих, котрим виконується тема – *pizzicato*. Таким чином імітується звучання щипкового інструменту (лютні чи мандоліни), що разом з перегармонізацією надає їй старовинного, потойбічного, напів-фантастичного відтінку. Тема *Dies Irae* різносторонньо представлена в цій частині. Образи варіацій – це образи «тіней», про котрі Ізаї говорить у програмній назві.

Четверта частина («Фурії») – кульмінація всієї сонати. В ній відбувається боротьба образів, що символізують Добро і Зло. У зв'язку з цим використовується сонатна форма, що найбільш яскраво може відобразити зіткнення образів, конфлікт. Фурії в давньоримській міфології – це богині помсти. Оскільки все в цій частині підкоряється темі *Dies Irae*, то можна трактувати це як «прийде День гніву і настане помста» з Одкровення Іоанна Богослова. Ізаї використовує гострі акцентовані короткі акорди для характеристики образу фурій, і прийом *sul ponticello*, котрий створює ефект потойбічного світу.

Отже, основним стержнем Другої сонати є тема *Dies Irae*, котра проходить через усі частини. Завдяки цьому створюється єдина лінія розвитку драматургії, яка пов'язана з програмністю сонати. Незважаючи на відсутність заголовку (Ізаї позначає програмними назвами тільки частини), заголовок-присвята звернений

олі є зерном теми. Тут прослідковується аналогія із Сициліаною з Першої сонати *solò minore* Й.С. Баха для скрипки соло. Написана «Меланхолія» в простій двочастинній формі з кодою (разом 25 тактів). Треба зазначити, що наявність коди в такій малій формі – явище рідкісне. Цікавим є і нотний запис, котрим скористався тут Ізаї. Тема *Dies Irae* записана старовинними тривалостями бревис, крім останніх п'яти нот, з авторською позначкою *ad libitum*, що відноситься до темпу.

до особистості Тібо. *Dies Irae* – один з головних звукових символів романтичної епохи, а Тібо був одним із яскравих представників романтичного стилю у скрипковому виконавстві свого часу. С. Нестеров у своїй дисертації знаходить у цьому метафізичні конотації, зіткнення образів Добра і Зла, тему долі, смерті художника, яка відображена в багатьох творах кінця XIX – першої половини XX ст. (Мнацаканян, 2016, с. 77). Новизна в прочитанні цієї теми у сонаті полягає в тому, що Ізаї відображає цю ідею за допомогою віртуозної скрипкової інтонації.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Цикл сонат (ор. 27) демонструє майстерність Ізаї як скрипаля і композитора на найвищому рівні. Активно розвиваючи досягнення скрипкової поліфонії Баха, а також використовуючи досвід створення віртуозних творів для скрипки соло, що накопичений попередниками скрипалями-композиторами (Н. Паганіні, А. В'етаном, Г. Ернстом), Е. Ізаї розкривається як видатний музикант-експериментатор кінця XIX – початку XX ст.

Розглянуті особливості будови Другої сонати фокусують на тісному взаємозв'язку присвяти з музичним текстом, що дає можливість дослідникам і виконавцям інтерпретувати цей твір з іншого ракурсу. Основою для цього є розуміння виконавського стилю першої половини XX ст., манери гри і характерних Жаку Тібо технічних прийомів. Саме такий підхід дасть можливість більш усвідомленого і глибокого розкриття задуму Ежена Ізаї в різноманітних інтерпретаціях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества: изд. четвертое. Москва : Сов. композитор, 1971. 560 с.
2. Бодіна-Дячок В.В. Авторська присвята музичного твору: погляд в історію. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. № 55. С. 228–236.
3. Гинзбург Л.С. Эжен Изаи. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 200 с.
4. Кияновская Л.А. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1985. 25 с.
5. Кузьмин Д.В. К функциональной типологии посвящений. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013. № 45. С. 64–85.
6. Мнацаканян Г.А. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи в контексте эволюции скрипичного исполнительства XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2016. 191 с.
7. Нейгауз Г.Г. Три художника. *Советское искусство*. Москва, 1936. № 18. С. 3.
8. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 210 с.
9. Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Биографические очерки. Ленинград : Музыка, 1967. 312 с.
10. Сандлер В.И. Западноевропейская соната для скрипки соло первой половины XX века (История, стиль, проблемы интерпретации) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 1993. 212 с.
11. Соллертинский И.И. Музыкально-исторические этюды. Ленинград : Музгиз, 1956. 361 с.
12. Фоміна Н.П. Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2013. № 1 (18). С. 21–30.
13. Curty A. A 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. 86 p.
14. Niles Laurie Ray Iwazumi On Ysaÿe's Sonatas No. 2 And No. 5. URL: <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> (дата звернення: 10.10.2021).

REFERENCES:

1. Alshvang, A.A. (1971). Ludvig van Beethoven. Ocherk zhizni i tvorchestva: izd. chetvertoe [Ludvig van Beethoven. Essay on Life and Creativity]. Moscow : Soviet composer [in Russian].
2. Bodina-Diachok, V.V. (2017). Avtorska prysviata muzychnoho tvoruu: pohliad v istoriiu [Author's dedication of a musical work: a look at history]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 55, 228–236 [in Ukrainian].
3. Ginzburg, L.S. (1959). Ezhzen Izai [Eugene Ysaÿe]. Moscow: State music publishing house [in Russian].
4. Kiianovskaia, L.A. (1985). Funkcii programmnosti v vospriyatii programmnogo proizvideniya [Program functions in perception of program]: extended abstract of candidate's thesis: 17.00.02. Leningrad [in Russian].
5. Kuzmin, D.V. (2013). K funktsionalnoj tipologii posvyashchenij [To a functional typology of dedications]. *Toronto Slavic Quarterly*, 45, 64–85 [in Russian].
6. Mnatsakanian, G.A. (2016). Shest sonat dlya skripki solo E. Izai v kontekste evolyucii skripichnogo ispolnitelstva XX veka [Six Sonatas for Violin Solo E. Ysaÿe in the context of the evolution of the 20th century violin performance]: thesis of candidate of arts: 17.00.02. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. St. Petersburg [in Russian].
7. Neigauz, G.G. (1936). Tri hudozhnika [Three artists]. Moscow: Soviet art, 18, 3 [in Russian].
8. Nesterov, S.I. (2009). Puti razvitiia sonaty dlia skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovyykh i ispolnitelskikh iskanii muzyki XX veka [Ways of development of sonata for solo violin in the context of stylistic, genre and performing searches of the 20th century music]: thesis of candidate of arts: 17.00.02. Rachmaninov Rostov-na-Donu State Conservatory. in Russian].
9. Raaben, L.N. (1967). Zhizn zamechatelnykh skripachej i violonchelistsov. Biograficheskie ocherki [The life of wonderful violinists and cellists. Bibliographic essays]. Leningrad: Music [in Russian].
10. Sandler, V.I. (1993). Zapadnoevropejskaya sonata dlya skripki solo pervoj poloviny XX veka (istoriya, stil, problemy interpretacii) [Western European Sonata for Solo Violin of the first half of the 20th century (history, style, problems of interpretation)]: thesis of candidate of arts: 17.00.02. Tchaikovsky Moscow State Conservatory [in Russian].
11. Sollertinskii, I.I. (1956). Muzykalno-istoricheskie etyudy [Musical and historical etudes]. Leningrad: Muzgiz [in Russian].

12. Fomina, N.P. (2013). Yozef Haidn: vid statusnykh prysviachen do druzhnoho poslannia [Joseph Haydn: from status dedications to a friendly message]. *Scientific journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (18), 21–30 [in Ukrainian].

13. Curty, A. (2003). A Pedagogical Approach to Eugene Ysaye'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 [in English].

14. Niles, L. (2011). Ray Iwazumi On Ysaye's Sonatas No. 2 And No. 5. Retrieved from: <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> (Last accessed: 10.10.2021) [in English].