

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЕВОЛЮЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ
Е. ШЕГРЕНА (НА ПРИКЛАДАХ СКРИПКОВИХ СОНАТ)**

Магістерська робота

Цапріки Тетяни Леонідівни

Науковий керівник

Романюк Ірина Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

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



Цапріка Т. Л.

ХАРКІВ–2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОЇ СОНАТИ В МУЗИЦІ 2-ї ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	8
1.1. Жанр скрипкової сонати у творчості композиторів французької та німецької композиторських шкіл.....	8
1.2. Жанр скрипкової сонати у творчій спадщині Е. Шегрена.	19
Висновки до Розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИНЦИПИ СКРИПКОВИХ СОНАТ Е. ШЕГРЕНА	23
2.1. Соната №1 (g-moll), op.19	23
2.2. Соната №2 (e-moll), op.24.....	28
2.3. Соната № 3 (g-moll), op. 32	34
2.4. Соната № 4 (h-moll), op. 47	40
2.5. Соната № 5 (a-moll), op. 61.....	47
Висновки до Розділу 2	54
РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ СОНАТИ № 1 op.19.....	56
3.1. Короткий огляд присвят та ансамблевого виконання скрипкових сонат Е. Шегрена.....	56
3.2. Виконавський аналіз та аналіз інтерпретацій двох шведських камерних ансамблів Сонати №1 op.19 Е.Шегрена	59
Висновки до Розділу 3... ..	69
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	75
ДОДАТКИ.....	83
Додаток А	83
Додаток Б	84
Додаток В	86
Додаток Г	87
Додаток Д	88
Додаток Е	89

ВСТУП

Актуальність теми. Скрипкова соната належить до жанрів інструментальної музики, в яких можна чітко простежити формування стилістичних тенденцій від епохи бароко – періоду зародження жанру – до кінця XIX століття, коли мистецькі зразки творилися не тільки для збагачення розвитку мистецько-художніх трактувань їх формотворчих засад, прийомів композиторського письма, але й з урахуванням виконавсько-технічних особливостей скрипалів-віртуозів світового рівня.

Скрипкова соната як жанр почала формуватися в Італії XVII століття. У 20-х роках століття на перший план висувається жанр тріо-сонати, який призначався для двох скрипок і генерал-басу, виконувався на будь-якому клавішному інструменті (чембало, клавесин, орган) з подвоєнням в унісон на віолончелі або контрабасі. В другій половині XVII століття тріо-соната розгалужується на ансамблеву та сольну скрипкові сонати. На початку сольна скрипкова соната зберігала принцип ансамблевості. Поступово дублювання баса віолончеллю втрачає своє значення і скрипкова партія виходить на перший план, спираючись на супровід генерал-баса [23, с. 59]. Цей процес став основою формування жанру сонати для скрипки з фортепіано, стверджуючись в кращих зразках сонат Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.

Із середини XVIII століття скрипка як інструмент переживає якісний технічний прогрес, що призвело до розвитку нових технічних прийомів, різновидів штрихів, освоєння високих позицій, нового стилю озвучення інструменту і до появи нових жанрів – концерт, каприс, варіації [23, с. 60]. Жанр скрипкової сонати на деякий час відходить на другий план.

Період романтизму з його новою гармонічною мовою, драматургічною концепцією, а також поява національних композиторських шкіл сприяли відродженню жанру скрипкової сонати. Важливим фактором утвердження жанру стала так само когорта видатних скрипалів-віртуозів, більшість з яких були одночасно і композиторами (Н. Паганіні, А. В'єтан, Е. Ізаї, Дж. Енеску).

У музикознавчих працях достатньо висвітлено творчість Е. Ізаї, С. Франка, Й. Брамса, Е. Елгара, К. Сен - Санса. Окрему увагу приділено інтерпретації скрипкових сонат Ф. Шуберта, С. Франка [2, 3, 45], Ф. Мендельсона, К. М. Вебера [19, 20, 21, 22, 49], Дж. Енеску [48], Е. Ізаї [4] з акцентом на структурному аналізі творів та їх виконавських проблемах. Існують монографії, присвячені розвитку національних скрипкових шкіл, з екскурсом в історію розвитку скрипкового мистецтва і, зокрема, формуванню жанру скрипкової сонати в західноєвропейській музичній культурі від XVII століття [9, 59].

Аналіз вітчизняних та закордонних видань засвідчив, що основна увага спрямована на вивчення французької та німецької скрипкових шкіл [2, 3, 9] і, частково, бельгійської (Ізаї) [4] та румунської (Енеску) [48]. Проте в музикознавчій літературі майже не згадується історія розвитку професійної музичної культури скандинавських країн, перш за все – Швеції. Парадоксальним явищем у сфері музики XIX – поч.. XX ст. було те, що Швеція, яка завжди вважалася найбільш багатою і економічно розвиненою серед країн Скандинавії, не дала світовій музичній культурі великих митців, маючи при цьому багаті музично-виконавські та фольклорні традиції. Цей факт викликає подив, так як шведська національна література на зламі століть представлена всесвітньо відомими іменами – драматурга Августа Стрінберга (1849–1912) та талановитої казкарки Сельми Лагерльоф (1858–1940). Аналізуючи стан розвитку музичних культур Північної Європи, наведемо імена декількох шведських композиторів національно-романтичного напрямку: симфоністи Хуго Альвен (1872–1960) та Вільгельм Петерсон-Бергер (1867–1942). Відомим є ім'я Карла Вільгельма Еугена Стенгаммара (1871–1927) – це хоровий диригент, піаніст, автор декількох національних опер.

І в цьому невеликому переліку імен у вітчизняному музикознавстві незаслужено забутим є ім'я композитора, піаніста, органіста і скрипаля Еміля Шегрена (1853–1918), творча спадщина якого досить гідно представляє рівень

шведської інструментальної музики на зламі століть в царині скриpkового мистецтва.

Творча постать Е. Шегрена належить до маловідомих західно-європейських композиторів кінця ХІХ–початку ХХ ст. У вітчизняних наукових виданнях немає музикознавчих розвідок про творчість цього митця. Деякі відомості про композитора можна знайти в Інтернет-ресурсах [62,63, 66,67, 68], у монографіях Юнгве Бернгардссона (Yngve Bernharddsonn) [63] та Андерса Едлінга (Anders Edling) [65], у передмові до нотних видань скриpkових Сонат Шегрена [55, 57]. Проте жодна публікація не подає детальний музикознавчий аналіз кожної із п'яти скриpkових Сонат із простеженням еволюції як композиторського стилю Е. Шегрена, так і самого жанру сонати для скрипки із фортепіано в творчому процесі митця. Оскільки дотепер у вітчизняних музикознавчих працях та наукових виданнях творчість Е. Шегрена та його творчого доробку не розглядалися та не аналізувалися, заявлена тема є актуальною.

Мета дослідження полягає у виявленні еволюції композиторського стилю Е. Шегрена на прикладах Сонат для скрипки з фортепіано, що зумовлює постановку **наступних завдань**:

- проаналізувати кожну з п'яти Сонат для скрипки з фортепіано Е. Шегрена;
- виявити у Сонатах для скрипки із фортепіано Е. Шегрена стилістичні ознаки як романтизму, так і попередніх художніх стилів;
- простежити використання засобів музичної виразності у процесі формоутворення кожної із частин Сонат для скрипки з фортепіано;
- визначити риси стилю Е. Шегрена на прикладі Сонат для скрипки з фортепіано;
- розкрити еволюцію композиторського стилю Е. Шегрена від ранніх скриpkових сонат до сонат пізнього періоду творчості;
- розглянути інтерпретаційний спектр камерно-інструментального музикування.

Об'єкт дослідження – жанр сонати для скрипки з фортепіано у шведській музичній культурі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Предмет дослідження – композиторський стиль Е. Шегрена.

Матеріалом дослідження виступають нотні тексти п'яти Сонат для скрипки з фортепіано Е. Шегрена як показовий фактор еволюції композиторського стилю.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – визначає місце творчої постаті Е. Шегрена у культурологічному просторі західноєвропейської музики кінця XIX–поч. XX ст.;
- *жанровий* – виявляє першорядні жанрово-стилістичні орієнтири, які притаманні жанру сонати для скрипки з фортепіано;
- *структурно-функціональний* – спрямований на аналіз компонентів композиторського тексту (мелодика, лад, гармонія і фактурно-темброві комплекси);
- *стильовий* – простежує формування індивідуальних стильових рис композитора у жанрі скрипкових Сонат;
- *порівняльний* – виявляє еволюціонування музичної мови Е. Шегрена у Сонатах для скрипки із фортепіано від раннього до пізнього періоду творчості.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- історії музичної культури Західної Європи в другій половині XIX ст. [14, 24];
- жанру скрипкової сонати в західноєвропейській музиці XVIII – поч. XX ст. для скрипки з фортепіано [3, 4, 7, 9, 12, 13, 16, 19–21, 36, 68];
- аналізу музичних форм [11, 51, 61, 67];
- творчості Е. Шегрена [55, 57, 62, 63, 65, 66, 67, 68];
- інтерпретації музичних творів [1, 2, 5, 15, 18, 30, 35, 42]

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується аналіз п'яти Сонат для скрипки з фортепіано Е. Шегрена як показовий фактор еволюції композиторського стилю. Вперше проведено порівняльний виконавський аналіз та аналіз інтерпретацій Сонати № 1 op.19 двох

шведських камерних ансамблів: Тобіас Рінгборг (скрипка) - Андерс Кілстром (фортепіано) та Ден Альмгрен (скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано).

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості Е. Шегрена у виконавській практиці скрипалів, а також у теоретичних курсах щодо західноєвропейської музики кінця XIX – поч. XX століття, зокрема шведської музичної культури, «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Дослідження також може бути корисним для скрипалів - солістів, які формують свій виконавський репертуар на основі музики кінця XIX– поч. XX століття.

Апробація роботи. Основні положення роботи викладені у науковій статті «Еволюція індивідуального композиторського стилю Е. Шегрена (на прикладах скрипкових сонат)» у фаховій збірці (у процесі друкування) IV Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 20–21 травня 2023 року.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків, бібліографії (76 найменувань). Обсяг роботи – 89 сторінки, із них основного тексту – 74.

РОЗДІЛ 1

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОЇ СОНАТИ В МУЗИЦІ 2-ї ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1. Жанр скрипкової сонати у творчості композиторів французької та німецької композиторських шкіл

Жанр камерної скрипкової сонати у другій половині ХІХ столітті отримав фундаментальне підґрунтя, представлене творами Л. ван Бетховена, Ф.Шуберта, К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона. Якщо у дев'яти скрипкових сонатах Бетховена сформувалися основні композиційні принципи циклу, то камерні сонати ранніх романтиків віддзеркалили пошуки нових засобів виразності для відображення романтичного світу почуттів та думок, що зумовило переосмислення ролі частин циклу.

Камерна скрипкова соната другої половини ХІХ століття стає зразком поєднання усталених композиційних структур із віртуозною майстерністю скрипаля-виконавця, іноді із домінуванням останнього в ансамблі з фортепіано.

Жанр скрипкової сонати епохи романтизму представлений іменами Е. Ізаї, С. Франка, Й. Брамса, Е. Елгара, К. Сен-Санса. Незважаючи на велику кількість зразків, не всі твори є рівнозначними за своєю естетично-художньою цінністю та популярністю в репертуарі скрипаля.

Увагу як виконавців, так і дослідників скрипкового мистецтва привертають насамперед камерні скрипкові сонати С. Франка, Е. Ізаї, Г. Форе, Ф. Кіля, Й. Брамса, Дж. Енеску. Зразки цього жанру у творчості кожного з названих композиторів не є рівнозначними в музично-виконавському скрипковому просторі, але дають чітку уяву про співіснування двох напрямів – французького та австро-німецького.

Представником французької лінії у скрипковому мистецтві Європи другої половини ХІХ століття є творчість композиторів С. Франка, Г. Форе та Е. Ізаї.

Соната для скрипки та фортепіано А-dur **Сезара Франка** (*Cesar Franck*) (1822–1890) є не тільки однією з його найбільш відомих композицій, але й

вважається однією з найкращих сонат «усіх часів» [70]. Її визначають як доволі «твердий горішок» для виконавця [64]. І це не випадково, адже вона була написана як весільний подарунок для одного з видатних виконавців сучасності – Ежена Ізаї. Дослідники вказують на те, що під час роботи композитора над сонатою «Е. Ізаї якось програвав її у присутності автора» [45, с. 50]. Завершений рукопис С. Франк надіслав скрипалю у день його весілля у 1886 році.

Соната для скрипки і фортепіано С. Франка А-dur – зразок зрілого стилю творчості композитора. Дивно, але довгий час творчість Франка не привертала серйозної уваги. Перелом стався завдяки бельгійському скрипалеві Ежену Ізаї. І передусім завдяки виконанню саме скрипкової сонати.

Соната для скрипки та фортепіано С. Франка неодноразово привертала увагу дослідників. Так, В. Сушанова вивчала приховану в ній літературну програму: з точки зору паралелей із «лейтмотивом» циклу романів М. Пруста – Сонатою Вентейля, зокрема тематизму та циклічної будови. Так темповий профіль твору повторює план Сонати С. Франка [45, с. 51]. Відповідає початковій темі його Сонати і опис головної теми Сонати Вентейля в романах М. Пруста. Принцип лейтмотивності, ознаки наскрізного тематизму також є точками перетину літературної Сонати та її музичного прототипу. Особливу увагу привертає перший мотив твору, детально описаний письменником. Він виконує роль мотиву-емблеми. Отже, роман М. Пруста ілюструє письменницьку інтерпретацію твору С. Франка.

3. Алієва, аналізуючи художньо-концептуальні засади виконавчої інтерпретації Сонати С. Франка, співставляє жанрові моделі, що склалися в музикознавчій літературі, зокрема в працях Л. Ауера, С. Ріхтера, М. Друскіна, В. Протопопова, в результаті чого дослідниця схиляється до думки про те, що Соната є своєрідною «симфонією в мініатюрі» [3, с. 81].

Соната являє собою класичний чотиричастинний цикл. Три частини написані у формі сонатного Allegro (I, II та IV). Перша частина сонати *Allegro*

ben Moderato (A-dur, 9/8) лірична, мрійлива, має світлий характер. Перша тема (головна партія) вводить слухача у світ природи, тиші, тепла, мрій.

Лейтінтонацією головної партії є висхідна терція до VI ступеня з подальшим низхідним ходом по звуках низхідного тризвуку VII ступеня, яка своїм погойдуванням надає темі схожості із колисковою. Після викладу теми звучить її фортепіанний ритурнель, де вона «затмарюється», позбавляється стійкості і стає більш схвильованою. Після цього встановлюється фігурація шістнадцятих, на тлі якої народжується нова наспівна тема в тональності *cis-moll*, яку пізніше, після проведення її у партії фортепіано, підхоплює скрипка. Втім, в її інтонаціях вгадується схожість із головною партією. Розробка як така відсутня, в репризі побічна партія звучить в основній тональності A-dur. Кода – лаконічна, охоплює всього декілька тактів. В Коді регістр змінюється, вертається настрій тривоги, але на двох останніх тактах настає просвітлення та все закінчується в тональності A-dur.

Друга частина – бурхливе *Allegro* (d-moll) відкривається ламаними пасажами у партії фортепіано із широкими стрибками, налаштовуючи на патетичний образ. Ця частина контрастує від першої частини темпом, змістом та фактурою. Скрипка вступає із активною темою-мелодією, що східчасто піднімається вгору, долаючи хроматичні ступені. Другий елемент теми навпаки, більш пасивний і спускається вниз. На хвилі кульмінації з'являється модифікована тема головної партії першої частини.

Друга тема – тема центрального розділу, знаходиться в терцієвому тональному співвідношенні з першою (f-moll), що дає підставу розглядати її як побічну партію. Вона втілює образ томління. Це – лірична кантилена, насичена хроматизмами. Тема рухається хвилеподібно на тлі арпеджіо восьмих тривалостей в партії фортепіано. Після нетривалого викладу вона завмирає, після чого відбувається перехід до короткого епізоду *quasi lento* (в тональності f-moll), але раптово з'являються акордово-хоральні комплекси. Їх зіткнення із ліричною темою призводить до емоційного спалаху, який, зі свого боку, підготовлює репризу. Втім, виклад активної теми тут надається партії

фортепіано, в той самий час як на початку скрипка орнаментує її вільними фігураціями. Друге проведення теми проходить в партії скрипки. Перед віртуозною кодою звучить ще одна ремінісценція теми головної партії першої частини. Кода починається стримано, пружно за рахунок повторюваних фігур скрипки. Надалі поступово змінюється темп і рух шістнадцятих октавами та акордами у фортепіано, немов обрушується хвилею вниз та піднімається догори, в результаті стверджуючи D-dur.

Третя частина – Речитатив-Фантазія *ben Moderato* (a-moll) – відкривається напруженими акордами в партії фортепіано, які змінюються виразним скрипковим соло кантиленно-декламаційного характеру. На чергуванні фортепіанних та скрипкових реплік будується експозиція, яка і виконує функцію «речитативу». У драматургічному сенсі — це зупинка зовнішніх подій, дії. Відбувається занурення у внутрішній світ. Друге проведення початкового скрипкового монологу насичується ніжними виразними трелями і мелодичною фігурацією, до якої приєднуються акорди фортепіано. З цього моменту звучить «фантазійна» складова. Розвиток фігурацій приводить до кульмінації, після якої на тлі арпеджіо фортепіано звучить просвітлено екстатична нова тема в однойменному A-dur. Поступово тема набуває мінорного забарвлення, що надає патетичного звучання (ремарка *dramatico*). Тема проводиться двічі із відповідною зміною образу «просвітлено – патетично». Після динамічного спаду Речитатив-фантазія завершується музикою жалю і розчарування. Завершують частину інтонації початкового речитативу, створюючи обрамлення форми.

Фінал *Allegretto poco, alla breve* (A-dur) написаний у формі сонатного allegro з рисами рондальності. Експозиція частини будується на трьох темах. Частина відкривається грайливою пісенно-танцювальною темою, яка викладається в діалозі перегуків партій фортепіано та скрипки. Використання паралельно-змінного ладу надає їй фольклорних рис (картини сільського свята, народного гуляння з піснями, танцями, хороводами). Пізніше вона змінюється

через тематизм фігуративного плану, що супроводжується стриманим контрапунктом фортепіано із пануванням акордової фактури.

Коливання між ліризмом та танцювальністю є характерними для цієї частини. Друга тема (b-moll) із відтінком меланхолійного смутку, затримується ненадовго. На хвилі кульмінації з'являється патетичний тематизм з «Фантазії», який набуває більшої потужності в порівнянні з первинним.

Реприза основної теми Фіналу спочатку звучить просвітлено, в тихій динаміці, поступово набуваючи сили і переходячи в коду. Цікаво, що в кожній частині С. Франк прагне відтворити певну тематичну опозицію, втім ніде вона не зростає до розвиненої сонатної форми. Найцікавішою в плані оновлення логіки будови частини постає третя частина, що будується на контрасті двох розділів – «речитативу» та «фантазії». У Фіналі чергування різних тем, зокрема ремінісценцій з попередніх частин, набувають характеру калейдоскопу. Соната завершується радісним дзвіном, урочистістю.

У творчому доробку **Габрієля Форе** (*Gabriel Urbain Faure*) (1845–1924) є дві скрипкові сонати: № 1, A-dur, op. 13 і № 2, e-moll, op. 108. Соната № 1 була створена композитором у 1876 році. На думку дослідників, «вона стала першим камерно-інструментальним шедевром епохи, що увійшла в історію французької музики як епоха оновлення» [61]. Серед характерних рис цього часу – синтез романтичних та класичних елементів, поєднання імпровізаційності і ускладненої гармонічної мови. Новація композитора в Сонаті виражається у «вкрадливому контрапункті» нижніх голосів, з якого зростають нові теми [61].

Перша частина Сонати № 1 ілюструє поступову метаморфозу теми головної партії. Вона відкривається ніжно-пристрасним звучанням, що дозволяє пригадати прізвисько, яке дали друзі композиторові – «французький Шуман». Тема поступово набуває бетховенського енергійного характеру [61]. Подібна двоплановість буде характерна і для наступних частин. В ролі другої частини *Andante* виступає баркарола, третя частина *Allegro vivo* виконує роль скерцо.

Найбільшу внутрішню контрастність виявляє Фінал *Allegro quasi presto*, де підводиться підсумок попередньому інтонаційному розвитку.

Друга соната, e-moll, op. 108, на відміну від Першої, не привертає уваги дослідників. Друга соната належить до пізнього періоду творчості Г.Форе, втілює романтичну піднесеність і наснагу, вирізняється складним гармонічним і поліфонічним письмом, витонченою формою та драматичним змістом, властивим музиці епохи початку ХХ століття і першої світової війни. В сонаті композитор звертається до тричастинного циклу (*Allegro non troppo – Andante – Finale. Allegro non troppo*). Основна тема першої частини на фоні кришталево-арфових чарівних арпеджіо фортепіано звучить як летюча ніжна кантилена широкого дихання, безкінечна мелодія. Поступово в неї проникають активні ритми та встановлюється діалог-перегук між партіями фортепіано та скрипки. Виклад головної теми набуває ознак тричастинної репризної форми і образ «ширяться» повертається в третій фазі її викладу. Доволі часто у викладі зустрічається тональна невизначеність, що є ілюструванням тяжіння композитора до виходу за межі тональності.

Друга тема є простішою, наспівнішою в порівнянні із першою. Тут ясно виражена тональність – E-dur, опора мелодії на звуки головних трізвуків і ритмічна рельєфність формули «чвертка – вісімка» в умовах 9/8, яка нівелюється в темі головної партії. Реприза значно модифікована. Завершується віртуозною кодою із репетиціями, що дещо контрастує з ліричним характером всієї частини.

Друга частина *Andante* (A-dur) суттєво контрастує з першою частиною та складає семантичну опозицію «рух — споглядання». Зміна висловлювання супроводжується іншим нахилом гармонії. Музичний образ першої теми *Andante* народжується в поєднанні кількох голосів. Фортепіанна партія рухається рівними вісімками, які обігрують «ковзаючі» гармонії. На їх тлі звучить кантиленна мелодія скрипки. В порівнянні з темою першої частини, тут активніше проступають риси пісенності.

Друге проведення теми характеризується появою імітаційного діалогу із партією фортепіано, в якій так само звучать інтонації теми. В центральному розділі музика набуває схвильованого характеру. Динамізується і фортепіанний супровід. Реприза (ц. 5) відзначена поверненням висхідного просвітлення. Протягом усієї частини виникає низка динамічних зростань, що дозволяє вбачати в логіці музичних подій принцип хвильової драматургії.

Фінал Другої сонати Г. Форе *Allegro non troppo* написаний в однойменному мажорі. Початок фіналу (E-dur), написаного у формі рондо, просвітлює свіжістю фарб і безпосередністю висловлювання. Він ілюструє збереження ліричної домінанти в образному наповненні. Разом із тим, основна тема містить елемент граційної танцювальності, що підкреслено ремаркою *con grazia*. Цим ілюструється внутрішня неконтрастність, гнучкість, плинність музичної форми. Єдиний контраст складає пісенно - гімнична тема, викладена крупними тривалостями (ц. 10), де раптово встановлюється підкреслена діатоніка. Вона свідчить про перехід до коди. Фінальна кода (ц. 11) насичена віртуозними пасажами. Соната демонструє тяжіння до руйнування тонального мислення, інтерес до колористики, особливо в сфері фортепіанної партії, що зближує її із музичним імпресіонізмом. Не менш важливою для розуміння стильових особливостей Сонати є часта зміна функцій інструментів, безліч ансамблевих деталей, що забезпечують рухливість музичної фактури, її багатовимірність.

У творчому доробку **Ежена Ізаї** (*Eugène Ysaÿe*) (1856–1931) немає ансамблевих сонат, лише сонати для скрипки соло. У 1923 році він створює цикл з шести сольних скрипкових сонат. Хоча шість сонат для скрипки соло замислювалися Е. Ізаї як цикл, де кожна соната постає відокремленим і самодостатнім твором, який припускає окреме виконання. Проте в послідовності сонат простежується певна логіка: від сонати до сонати зростає технічна складність і збільшується діапазон, досягаючи апогею в Сонаті № 6.

Сонати відрізняються одна від одної за структурою циклу: Перша та Друга - чотиричастинні, Четверта – тричастинна, П'ята - двочастинна, а Третя та Шоста – одночастинні.

Кожна соната присвячена колегам скрипаля - видатним виконавцям-сучасникам: №1 — Йозефу Сігеті (Угорщина), №2 — Жаку Тібо (Франція), №3 — Джордже Енеску (Румунія), №4 — Фріцу Крейслеру (Австрія), №5 — Матьє Крікомба (Бельгія), №6 — Мануелю Квіроге (Іспанія). Сонати Е. Ізаї являють собою зразок жанру нового типу, де поєднуються барокові традиції із новим музичним мисленням ХХ століття. Можна простежити зв'язок Сонат Е. Ізаї із Сонатами та Партитами Й. С. Баха, де присутнє співпадіння тональностей крайніх творів в циклі, кількості сонат (число «шість»). Проте, соната-соло має ряд відмінностей від ансамблевої. У зв'язку з обмеженістю скрипки у виконанні поліфонії, композитор компенсує це доволі складною акордовою технікою: акорди розкладені та нерозкладені, акорди, що складаються з більш ніж чотирьох звуків – в тісному, широкому та ультра широкому розташуванні, традиційно виконуваним на скрипці подвійним зломом, акорди з більш ніж чотирма звуками виконуються потрійним зломом; арпеджовані акорди з великою кількістю звуків, що вимагають особливої аплікатури. Отже, можна говорити про переплетення стильових особливостей романтизму з неobarоковими тенденціями у творчості одного з представників музичної культури кінця ХІХ століття.

Австрійсько-німецька лінія скрипкового мистецтва представлена іменами Й. Брамса та Ф. Кіля.

Серед скрипкових сонат **Йоганнеса Брамса** (*Johannes Brahms*) (1833–1897), як правило, вирізняється **Третя соната** ор. 108 (d-moll). В цьому жанрі Брамс пройшов той же шлях, що і у своїх симфоніях – від елегійності до трагедійності. Якщо перші дві Сонати проникнуті світлим і безтурботним настроєм, то Третя соната стала воістину трагічним фіналом цієї триади.

Соната №3 була написана між 1886 та 1888 роками та присвячена другу і колезі Брамса Гансу фон Бюлову. Соната №3 складається з чотирьох частин (1 та

2 сонати складаються з трьох частин). Дослідники розглядають цикл як «чотиричастинну симфонію в мініатюрі», в якій «кожній ноті надається вагомість, неначе вона досягається вольовим зусиллям» [58]. Драматизм першої частини підкреслено максимальним розширенням звукового простору: фортепіанна партія досягає гранично низького регістру, скрипкова - гранично високого, а приглушений колорит другої частини сонати створюється низьким регістром, якого скрипка майже не залишає – за винятком окремих кульмінаційних моментів. Третя частина – скерцо, основна тема в ній виростає з іншої інтонації головної партії першої частини, а саме – з низхідної терції. Драматургія Фіналу побудована на протиставленні гордовитого ствердження і нестримного падіння, створюючи дієву атмосферу боротьби. Кульмінація циклу припадає на наймасштабнішу частину – Фінал (*Presto agitato*), написаний у формі рондо-сонати з розробкою. В музиці Фіналу з'являються обриси висхідної інтонації *Allegro*, що нашаровуються на безперервний ритм тарантели. Фінал Сонати може бути віднесений до найкращих героїко - драматичних сторінок музики Й.Брамса [14, с. 93].

Ім'я **Фрідріха Кіля** тісно переплітається з іменем Е. Шегрена, який, перебуваючи в Берліні, навчався в класі композиції відомого на той час німецького композитора та викладача [65]. Музичний стиль Ф. Кіля поєднував консервативну традицію, успадковану від Роберта Шумана і Фелікса Мендельсона, із реформаторською діяльністю Ференца Ліста. Саме ця змістовна складова композиторського методу Ф. Кіля мала вплив на формування творчої постаті Е. Шегрена.

В доробку Фрідріха Кіля (*Friedrich Kiel*) (1821–1885) є ансамблеві сонати, зокрема для віолончелі і фортепіано та скрипки і фортепіано. Соната для скрипки соль мінор ор. 67 Фрідріха Кіля, присвячена його другу, музичному директору двору в Дрездені Юліусу Ріцу. Натхненний і надзвичайно добре скомпонований твір можна вважати найважливішим жанровим прикладом романтичного періоду. Той факт, що соната Кіля була опублікована також у

версіях для скрипки та віолончелі, є типовим для тогочасного ставлення до музикування, а також пов'язаний з діловими міркуваннями.

Перша соната для скрипки і фортепіано d-moll (1860) ілюструє традиційний цикл із дієвою першою, скерцозною другою, ліричною третьою частинами та активним Фіналом, в якому поєднуються риси скерцозності та танцювальності.

Соната № 1 відкривається *Allegro moderato, ma con spirito* (d-moll).

Частина написана в сонатній формі. В ролі другої частини виступає скерцо *Allegro con moto* в однойменному мажорі із центральним Тріо, яке контрастує за тематизмом і тональністю h-moll. Реприза Скерцо виписана і скорочена.

Третя частина виконує функцію ліричного центру композиції. Це – пісенне *Adagio sostenuto con espressione*, в якому композитор звертається до паралельної ладової сфери – F-dur, хоча гармонія насичена хроматизмами, відхиленнями. За формою *Adagio* наближається до двочастинної форми куплетного типу зі структурою АВАВ₁ із варійованими приспіваними.

Фінальне *Allegro vivace* повертає до основної тональності d-moll. Як і перша частина, Фінал написаний в сонатній формі. Композитор активно задіює можливості мажоро-мінору: вже в головній партії співставляються мажорні і мінорні фрази. Побічна партія – лірично-грайливого характеру звучить в експозиції в тональності A-dur, а в репрізі – в D-dur. У розробці панує активний модуляційний розвиток, в якому пануюча роль належить фортепіано, в той час як скрипка скоріше відіграє роль мелодизованого контрапункту до активної пульсуючої фактури клавійного інструменту. В партії смичкового інструмента переважає кантілена та витримані педалі.

Останнім розділом сонати є кода, побудована на основній темі Фіналу, в якій остаточно утверджується світлий D-dur.

Друга Соната Ф. Кіля для скрипки і фортепіано ор. 51 (e-moll) також створена як чотиричастинний цикл, хоча Скерцо та ліричний центр тут міняються місцями.

Відкриває Сонату перша частина *Allegro maestoso* в основній тональності, в якому головна партія має фанфарно-маршовий характер і впливає на семантику всієї частини. Першу тему врівноважує побічна партія з пануванням кантилени, яка супроводжується ремаркою *dolce*. Втім, в розробці, знову встановлюється перевага тематизму головної партії із майже остинатним нанизуванням коротких і довгих пунктирів.

У другій частині *Adagio con gran espressione* (a-moll) відчуються риси хоральності завдяки щільній акордовій фактурі фортепіано. Мелодія скрипки дублюється басом. За формою друга частина наближається до варіацій, де динамічне дроблення та фактурне варіювання поєднуються із ознаками характерних варіацій.

Як і Скерцо Першої сонати, наступна третя частина *Allegro ma non troppo* написана в однойменній до основної тональності, тобто в E-dur. Як і в попередній частині, активна пульсуюча основна тема чергується із Тріо, втім тут композитор задіює традиційну форму *Da capo* із точною репрізою першої частини до позначки Fine.

Фінальне *Allegro agitato* ілюструє звернення композитора до сонатної форми, де побічна партія спочатку звучить в домінантовій тональності (H-dur), а в репрізі – в A-dur, що є досить незвичним вибором на фоні традиційної логіки тональних співставлень, які спостерігалася раніше.

В завершенні звучить *кода*, яка стверджує основну тональність e-moll, де панують загальні форми руху.

У процесі функціонування жанру камерної скрипкової сонати наприкінці XIX століття доцільно розглянути твори митця, який відіграв велику роль у творчому житті Е. Шегрена – **Джордже Енеску** (George Enescu) (1881–1955). Це відомий композитор, диригент, професор Паризької консерваторії (з 1920 р.) по класу скрипки. Під впливом музично-естетичних концепцій романтизму здійснилося становлення його як творчої особистості. Яскравим свідченням цього є перші скрипкові сонати. У творчому доробку композитора ці дві сонати, створені майже одночасно із ранніми сонатами Е. Шегрена.

Показово, що А. Флоря [48] розглядає їх в контексті романтичних тенденцій, хоча написані вони на межі XIX – XX століть: Перша соната оп. 2 (D-dur) написана у 1897 році, а Друга соната оп. 6 (f-moll) – у 1899 році. Перша соната «виявляє гарячу прихильність 16-річного композитора традиціям Шумана, Брамса, Франка» [48, с. 265].

Перша соната побудована у вигляді тричастинного циклу (*Allegro vivo, Quasi adagio, Allegro*), має контрастні образи з інтенсивним розвитком.

Друга соната являє собою «симбіоз творчих принципів музичного романтизму із властивою румунському фольклору специфікою музичного мислення і проникливою емоційністю» [48, с. 265]. Соната присвячена скрипалю Жаку Тібо та його брату піаністу Жозефу.

Як і Перша соната, Друга побудована у вигляді тричастинного циклу: *Assez mouvemente* (f-moll) – *Tranquillement* (As-dur) – *Фінал* (F-dur). Румунські дослідники вбачають в ній і програмність на зразок лістівської та берліозівської, так і вагнерівську лейтмотивну техніку, виявляють процеси еволюційності стилю Франка і навіть елементи бахівської поліфонії, що підкреслює їх вагоме значення для румунської музичної культури.

Дуже показово, що Дж. Енеску, залишаючись у руслі традицій романтизму, втілює численні прийоми народних музикантів, які ми знаходимо у характерних ритмо-інтонаціях, фактурних малюнках оркестрового супроводу та у специфічних інтонаціях *дойни* — пісенного жанру румунської, що виражає почуття туги і суму. На думку дослідниці, скрипкові сонати Дж. Енеску «відкрили нові шляхи для творчих пошуків органічного злиття академічних форм і народного музичного мислення – так званого «фольклорного академізму» [48, с. 265], що знайде продовження в Третій скрипковій сонаті оп. 25 «В румунському народному стилі», написаній вже багато років після смерті Е. Шегрена у 1926 році.

1.2. Жанр скрипкової сонати у творчій спадщині Е. Шегрена

Еміль Шегрен (Emil Sjögren) належить до творчих постатей, завдяки яким у культурологічний простір другої половини XIX століття вливалися

маловідомі на той час композиторські школи, зокрема Північної Європи. Західноєвропейська музична культура поповнилася іменами Едварда Гріга, Юхана Свенсена, Крістіана Синдінга (Норвегія), Нільса Гаде, Карла Нільсена (Данія), Яна Сібеліуса (Фінляндія).

Е. Шегрен народився 16 червня 1853 року в Стокгольмі в сім'ї торговця тканинами, який рано помер, залишивши двох малолітніх дітей. Не зважаючи на свою хворобливість, Еміль змалечку виявляв зацікавленість до читання і музики. Після навчання в початковій музичній школі у класі Авраама Манкелла, юнак в 16 років розпочав науку в Стокгольмській консерваторії по класу органу у Густава Манкелла та по класу фортепіано у піаністки Хільди Тегерстрім. За часи навчання в консерваторії Е. Шегрен робить перші композиторські спроби, написавши у 1871–1873 роках кілька вокальних творів, які з успіхом були виконані його однокурсниками – співаком Йоганесом Ельмбладом та піаністом Річардом Андерсоном.

Але славу як композитору Е. Шегрену принесли написані у 1876 році вокальні твори на слова норвезьких композиторів Генріка Ібсена та Бйорнстерна Бйорнсона. Надалі композитор звертався тільки до творчості данських поетів (Хелени Ніблом, Ернста фон дер Некке, Йоганеса Якобсена). Навчаючись в консерваторії, Е. Шегрен одночасно працював у фортепіанній майстерні Людвіга Ольсона. Завдяки фінансовій підтримці свого роботодавця композитор у 1879 році їде на навчання в Берлін. В класі композитора Фрідріха Кіля Е. Шегрен оволодів технікою контрапункту, в класі органіста Карла Августа Гаупта набув майстерності гри на органі.

Завдяки стипендії, наданої Е. Шегрену Шведською королівською академією музики, він здійснює у 1883–1885 роках дворічне турне по Відню, Мюнхену, Мерано та Парижу, оволодіваючи грою на різних інструментах, щоб стати досвідченим оркестровим композитором. В цей період він написав ряд фортепіанних творів і Першу скрипкову Сонату, яка вийшла друком у видавництві Петерса в Лейпцизі. Велику роль в оволодінні Е. Шегреном скрипковим мистецтвом відіграв видатний шведський скрипаль Тор Аулін.

Середній період творчості Е. Шегрена припадає на 1886–1900-ті роки, коли композитор отримав посаду органіста церкви Святого Іоанна в Стокгольмі, одночасно працюючи настроювачем фортепіано в майстерні Людвіга Ольсона та викладаючи теорію музики, композицію та гру на органі у фортепіанній школі Річарда Андерсона. В цей час він написав кантату на честь відкриття церкви Святого Іоанна, яка вважається найкращим твором композитора. У творчому доробку композитора на той час були фортепіанні твори, пісні та Друга скрипкова соната. Важливу роль у творчому житті Е. Шегрена відіграло знайомство з норвезьким композитором Едвардом Грігом, який надалі давав творчі поради у написанні окремих творів, а також високо оцінив композиторські досягнення у Другій скрипковій сонаті.

Е. Шегрен як композитор не досяг успіху у написанні оркестрових творів. Але на зламі століть він був визнаний провідним шведським композитором, про що свідчить фреска у відкритому 1897 році оперному театрі, на якій одна із муз тримає нотну книгу із піснями Е. Шегрена.

Пізній період творчості композитора припадає на 1900–1918 роки, коли він за порадою дружини переїжджає до Парижа. Саме у Парижі виникає творче співтовариство із відомими скрипалями Жаком Тібо та Джордже Енеску, завдяки яким створені три найкращі скрипкові Сонати композитора. Важка хвороба призвела до смерті композитора у 1918 році.

П'ять скрипкових Сонат Е. Шегрена належать до найвизначніших творів композитора. Як жанр скрипкова соната не існувала в музичній культурі Швеції і саме завдяки Е. Шегрену почала функціонувати як в творчості інших наступників композитора, так і збагатила репертуарний список солістів-виконавців.

Не володіючи майстерністю оркестрового письма, композитор розкрив свій творчий потенціал у складності фортепіанної та скрипкової техніки, органічно поєднуючи обидві партії. Саме у побічних партіях сонатних форм та у повільних частин Е. Шегрен продовжив ліричну лінію, яка була притаманна

його пісням. Скрипкові сонати як цикл замінили у творчому доробку композитора відсутність симфоній.

Висновки до Розділу 1.

Французька і австро-німецька традиції являють собою різні напрямки не тільки скрипкового мистецтва, але й жанру скрипкової сонати.

Так для французької лінії стає характерним вільне трактування сонатної форми, відмова від розробки, вільне калейдоскопічне нанизання тематизму. Цілеспрямованість розвитку форми, яка характерна для сонатної логіки, в ній значно слабшає. Водночас в творчості скрипалів-композиторів, зокрема С.Франка, Г. Форє скрипка ілюструє свій великий віртуозний потенціал.

У німецькій традиції кінця XIX століття спостерігаються тенденції до збереження сонатної форми як ключового компоненту композиції, прагнення слідувати «бетховенській» драматичній моделі. Своєрідною кульмінацією цієї лінії є Третя скрипкова соната Й. Брамса, яка постає «симфонією в мініатюрі» [58].

Сонати для скрипки з фортепіано Е. Шегрена відіграли значну роль в історії музичної культури Швеції кінця XIX–початку XX століть. Вони стали етапом оновлення в еволюції камерно-інструментального жанру, якого до цього часу уникали композитори.

Крім цього, Сонати для скрипки з фортепіано Е. Шегрена були для композитора своєрідною лабораторією, в якій він формувався як композитор-інструменталіст.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИНЦИПИ СКРИПКОВИХ СОНАТ Е. ШЕГРЕНА

2.1. Соната №1 (g-moll), op. 19

Е. Шегрен розпочав роботу над Сонатою № 1 (g-moll) восени 1883 року, маючи для себе не багато зразків цього жанру. Це була перша спроба композитора у написанні циклічної форми і тому робота тривала протягом 1884–1885 років. Соната присвячена французькому скрипалеві – віртуозу та вчителю Шегрена Емілю Соре (Émile Sauret 1852-1920). Прем'єра Сонати відбулася 1886 року у Стокгольмі, де на концерті партію скрипки виконав Еміль Соре, партію фортепіано – Фелікс Дрейшок. Успіх Сонати став поштовхом до написання наступних зразків цього жанру [63].

Соната № 1 (g-moll) являє собою тричастинний цикл. **Перша частина** (*Allegro vivace*) за будовою - це сонатне *allegro*. Розпочинається експозиція невеликим вступом із остинатним ритмічним малюнком у партії фортепіано і який продовжує супроводжувати тему головної партії (ГП), що проводиться скрипкою. ГП має тричастинну форму АВА. Частина А (т.т. 3 – 16) складається з декількох різних тематичних ліній. Так, перший комплекс має статичність, стриманість завдяки остинатному ритмічному малюнку та витриманому тонічному органному пункту. Мелодична лінія в партії скрипки – стрімка, активна, із оспівуванням стійких ступенів. Подальший розвиток завершується акордом альтерованої домінанти ($D^4_{3\ b5}$), який вводить у середню частину В (т. 15). ГП (т.т.17-36) не створює яскравого контрасту, так як тематичний матеріал є варіантом тематизму А. Спільним є ритмічний малюнок і тональність.

Гармонічна мова більш яскрава в середньому розділі: з'являються відхилення в c-moll (т. 21 – 22), альтеровані акорди домінанти (VII_7^{b3} в т. 29), акорди подвійної домінанти (т. 31).

Реприза скорочена(т.т.37-44), так як проводиться тільки початкова побудова. Сполучна партія (т.т.45-54) побудована на тематизмі ГП (інтонація із

т. 9). СпП завершується на домінанті тональності паралельного мажору (B-dur), в якій розпочинається побічна партія (ПП).

ПП (створює яскравий контраст завдяки появі паралельного мажору, широким наспівним інтонаціям в партії скрипки (т.т. 55–66). На відміну від ГП, ПП є цілісною побудовою на одному тематичному матеріалі.

Заклучна партія (т.т. 67–76) завершується на домінанті основної тональності g-moll, що стає початком розробки (т. 77).

У розробці варіанти елементів ГП та ПП проходять в тональностях G-dur, f-moll, F-dur, A-dur, Cis-dur, Es-dur, g-moll. Розробка завершується великим домінантовим органним пунктом в тональності g-moll.

Реприза (т.т.133-194) розпочинається із проведення ГП в основній тональності.

ГП скорочена (т.т.133-162), так як проводиться тільки частина А з точним повторенням. СпП (т.т.163-172) вводить тональність G-dur, в якій ПП(т.т.173-184) звучить точно, без змін. Побудова Заклучної партії (т.т. 185-194), яка дуже схожа на елементи Головної партії з Розробки, пов'язує попередній розвиток із кодою. Кода (т.т. 195 – 207) носить урочистий заспокійливий характер. На тлі тонічного органного пункту G-dur звучать грона септакордів, еліптичні звороти, альтеровані акорди (неаполітанський секундакорд в т. 196). Після грандіозного уповільнення (т.203), з поверненням у тональність g-moll, різка зміна темпу (а Tempo vivo) та стрімкі пасажі в партіях фортепіано і скрипки завершують всю композицію.

Друга частина (Andante) є ліричним центром сонати. Повільний темп, світла «урочиста» тональність B-dur створюють м'яке, заспокійливе звучання і яскравий контраст крайніх частин. *Andante* за будовою – складна тричастинна форма АСА₁. Експозиція являє собою просту тричастинну форму АВА₁. Частина А (т.т. 3 – 10) розпочинається невеликим вступом у партії фортепіано. Надалі на фоні акордового супроводу із м'яким пульсуючим синкопованим ритмом звучить ліричний вокаліз скрипки. Після цього партія фортепіано проводить точно початкову тему без змін, одночасно нова тема в партії скрипки

утворює контрастну поліфонію. Отже, розділ **A** є класичним періодом повторної будови, який модулює із основної тональності *B-dur* в тональність *F-dur* із чітким каденційним завершенням ($D_7 - T$).

Розділ **B** (т.т. 10 – 22) має яскравий тональний контраст завдяки співставленню з новою тональністю *Des-dur*. В середній частині розвивається початковий мотив теми, який проходить в *Des-dur*, *C-dur*, *H-dur*, тобто будова із ознаками розробковості. Середина завершується акордом альтерованої домінанти ($D_7^{\#5}$).

Перша фраза, викладена в основній тональності, стає початком репризи в першому розділі **A** (т.т. 23 – 32). Але надалі проходить ланцюг еліптичних зворотів в *C-dur*, *F-dur*, *B-dur*, *Es-dur*, який веде до заключного повного каденційного звороту: $s_7 - II_5^6 - D_7^{4-3} - T$.

Середній розділ **C** яскраво контрастує із крайніми розділами **A** і **A₁**. Він розпочинається новим тематичним матеріалом в тональності мінорної субдомінанти *es-moll*. Змінюються також фактура і темп. Розділ **C** можна віднести до Тріо, так як в ньому виявляються ознаки тричастинності **ABA**. Розділ **A** (т.т. 33 – 42) проходить в *es-moll*. Заключний D_7 в *Ges - dur* енгармонічно переосмислюється в D_7 тональності *Fis-dur*. Середина Тріо (т.т. 43 – 53) є тонально нестійкою будовою: тематизм звучить в *fis-moll*, *D-dur*, *es-moll* і завершується на домінанті останньої тональності.

Реприза Тріо є скороченою. Тема (8 тактів) точно повторює початок розділу **A** із заключним домінантовим органним пунктом в тональності *B-dur*.

Завершує *Andante* скорочена реприза **A₁**, в якій перша частина повторюється без змін. Наступна будова стає варіаційним проведенням теми **A**: на тлі синкопованого акордового супроводу звучать трансформовані елементи теми в тональностях *B-dur*, *g-moll*, *c-moll*, *a-moll*. Розширений каденційний зворот веде до коди (т.т. 79 – 92), яка синтезує тематизм першого розділу та Тріо. Тонічний органний пункт, розширена плагальна каденція ($DD_{VII}^6 - S_5^6 - T$), уповільнення темпу, протиставлення регістрів на віддалі п'яти октав надають звучанню ліричної меланхолії, спокою, розчинення у просторі.

Фінал (*Presto*) повертає образну атмосферу першої частини сонатного циклу. За будовою Фінал є сонатна форма із розробкою, із цікавим трактуванням класичної композиції.

Яскрава, стрімка головна партія складається із двох побудов, завдяки широким висхідним та низхідним ходам. Перша – являє собою двотактний вступ в партії фортепіано і неподільний шеститактний період, що розпочинається в G-dur і модулює в h-moll (т.т. 1-8). Друга будова ГП проводить трансформовані елементи ГП (т.т. 9-20): висхідний мотив проходить у розширенні в тональностях C-dur, B-dur, h-moll.

Сполучна партія (т.т. 21 – 48) побудована на новому тематичному матеріалі й починається у h-moll, продовжується через зм. VII₆ у тональності e-moll, а надалі – у Fis-dur. Тоніка Fis-dur стає домінантовим предиктом до h-moll, тональності побічної партії (ПП).

ПП за будовою є простою двочастинною формою АВ. Розділ А (т.т. 49 – 56) утворений із проведення фрази з тональним планом h-moll – D-dur з наступним транспонуванням відповідно D-dur – Fis-dur. Розділ В (т.т. 57 – 76) є більш цілісною структурою і проходить в тональності fis-moll.

Проведенню Розробки передуює поява СпП (т.т. 77-, тематизм котрої взято та трансформовано з теми 1 і 2 елемента ГП. Тема звучить на секунду вище (т.т. 77-84), ніж в експозиції. Далі СпП (т.т. 85) готує введення тональності h-moll, з якої тихо починається перший мотив Розробки, побудованої на мотивному розвитку елементів ГП. Розвиток тематичного матеріалу Розробки проходить у h-moll, A-dur, B-dur, C-dur, D-dur. Остання тональність переростає у розгорнутий домінантовий предикт, що веде до репризи в тональності g-moll (т.т. 150 – 158).

У репризі ГП проходить без змін. СпП розпочинається аналогічно як в експозиції, але в процесі викладу транспонується на кварту вниз і вводить тональність e-moll, в якій точно, без змін проводиться ПП, тільки транспонована на кварту вище, що надає їй просвітленого звучання. В кінці

репризи ще раз точно повторюється ГП, створюючи обрамлення у формі і надаючи Фіналу ознаку рондальності.

Завершує Фінал велика кода, яка стверджує основну тональність G-dur. В коді панують субдомінантні гармонії: II₆, II^{bl}, тризвук VI ступеня. В кінці м'яко і заспокійливо звучить плагальна каденція S – T.

Висновки. Музична мова сонати № 1 (g-moll) є органічним поєднанням класичних рис із ознаками пізнього романтизму. Соната є тричастинним циклом, в якому перша частина – сонатне *allegro*, друга повільна частина – ліричний центр, третя – швидкий Фінал у сонатній формі з кодою.

У першій частині – класичне тональне співвідношення ГП і ПП, що яскраво контрастують: ГП позиціонує себе як енергійна, динамічна, дієва. ПП є проявом ліричної сфери. У експозиції тональний план основних тем: g-moll – B-dur. У репризі ПП звучить у однойменному мажорі, зберігаючи ладове забарвлення. В гармонічній мові переважають чіткі каденційні звороти при закінченні музичних побудов.

У розробці першої частини композитор широко використовує принцип мотивного розвитку. Розробка та серединні розділи в усіх частинах сонати завершуються домінантовим предиктом. В кінці кожної частини звучать коди як підсумок попереднього розвитку тематичного матеріалу. У роботі із тематичним матеріалом композитор використовує варіаційність та варіантність.

У гармонічній мові досить часто зустрічаються органічні пункти: на тоніці при експозиційному викладі теми та на домінанті в домінантових предиктах перед появою іншої тональності як в новій темі, так і новій побудові.

Ознаками пізньоромантичного стилю сонати є такі моменти:

1. Різкі яскраві співставлення тональностей як в експозиції, так і в розробці та серединних розділах в окремих випадках із енгармонічними змінами.

2. Терцієве співставлення тональностей між першим та другим розділами форм у *Andante* та Фіналі.

3. Проведення Фіналу в однойменному мажорі.

4. Тричастинна форма ГП у першій частині.
5. Поява СпП перед розробкою та додаткове проведення ГП в кінці репризи у Фіналі.
6. Використання у гармонічній мові альтерованих акордів субдомінанти і домінанти, еліптичних зворотів.
7. Заключна плагальна каденція в коді Фіналу.

2.2. Соната № 2 (e-moll), op.24

Соната № 2 (e-moll) створена у 1888 році і вперше прозвучала у зв'язку з першим фестивалем північної музики у Копенгагені на концерті, де був присутній норвезький композитор Едвард Гріг (1843–1907). Соната присвячена шведському скрипалю Тур Ауліну (Tor Bernhard Wilhelm Aulin 1866- 1914) . На прем'єрі партію скрипки виконав Тур Аулін, партію фортепіано – Е. Шегрен. Твір отримав схвальний відгук Е. Гріга, який відзначив композиторську майстерність молодого автора [63].

Соната № 2 (g-moll) є типовим чотиричастинним циклом, в якому частини контрастують тонально, темпово та жанрово-образною сферою.

Відкриває цикл **перша частина** (*Allegro moderato*), написана у формі сонатного *allegro*, як це типово для класичних сонатно-симфонічних циклів. Експозиція розпочинається в тональності e-moll із викладу головної партії (ГП), яка вражає багатством тематичного матеріалу, а також розвитковістю в процесі викладу. У структурі ГП можна виділити дві будови. Перша будова (т.т. 1 – 13) дає виклад основного тематичного матеріалу. Початкова фраза звучить в партії фортепіано (т.т. 1 – 4). Низький регістр, опора мелодичної лінії на стійкі ступені головної тональності, дублювання в октаву надають звучанню похмурого стриманого настрою, який пом'якшується м'яким синкопованим ритмом. Фраза без змін повторюється в партії скрипки, проте з іншим тембральним забарвленням. Вона звучить одноголосно, проводиться октавою вище на фоні низхідних гармоній у партії фортепіано. Після експозиційного викладу розпочинається розвиток тематичного матеріалу. Початковий елемент

варіюється, змінюється інтервальний склад, зберігаючи синкоповану ритмоформулу (т.т. 8-13). Будова завершується в основній тональності на тоніці e-moll ($D^4_3 - t$). Друга будова (т.т. 14-23) поєднує тонально нестійкі акорди домінанти, подвійної домінанти із варіантами синкопованого мотиву ГП, фактурного викладу розкладених акордів, створюючи неспокій, напруження. ГП тонально розімкнена, завершується домінантовим тризвуком в основній тональності e-moll.

Сполучна партія (СПП) створює яскравий контраст завдяки тональному плану, фактурі, принципам тематичного розвитку. СПП утворена з варіаційного проведення двотактної фрази (т.т. 23 – 25 і далі) у поєднанні із варіантами ГП (т.т. 33-34, 36-37, 40-44). Відбувається співставлення далеких тональностей: h-moll, Es-dur, Des-dur, E-dur. На завершенні СПП звучить розширений домінантовий органний пункт в тональності D-dur, заключний тонічний тризвук якої стає домінантовою гармонією в тональності G-dur. Розпочинається проведення побічної партії (ПП) (від т. 52 і далі).

ПП має ліричний наспівний характер. В партії фортепіано нижній голос виразно веде мелодичну лінію (*il basso marcato e cantabile*), на яку нашаровується пласт секстакордів та квартсекстакордів у рівномірному русі із внутрішньотактовою синкопою. На зміну експресивним хроматизмам, тональним зрушенням, що панували у СПП, приходить спокійна врівноважена діатоніка. у ПП домінує принцип варіаційності із використанням другого мотиву, що притаманно пісенним темам. Завдяки дублюванню партії скрипки партією фортепіано у три октави створюється відчуття простору. В кінці ПП відбувається модуляція в H-dur – домінантову гармонію основної тональності. Експозиція повторюється двічі, як це характерно для сонат раннього класицизму (Гайдн, Моцарт, в деяких випадках – Бетховен).

Розробка розпочинається видозміненим проведенням елементів ПП (т.т. 90 – 101). Якщо у перших тактах розробки ПП зберігає синкоповану пульсацію акордового супроводу, то надалі відбувається поєднання варіюваних елементів ПП із фактурним супроводом ГП в тональностях E-dur, C-dur. Різке тональне

зрушення в *As-dur* дає виклад елемента ГП (т.т. 102-103). Привертає увагу політональне проведення тематичного матеріалу в т.т. 106-109: елементи ГП в *e-moll* нашаровуються на супровід в *As-dur*. Наступний розділ розробки відведено мотивам ГП, які проходять в *Es-dur*, *d-moll* (т.т. 110 – 125).

Завершує розробку розвиток ПП, яка супроводжується рівномірною пульсацією акордових вертикалей. Відсутність синкопованої ритмоформули надає звучанню тривожності. Цікавою композиторською знахідкою є почергове проведення елементів ПП між скрипкою та фортепіано. Останні такти розробки є домінантовим предиктом, що типово для класицистичних сонат.

Витриманий домінантовий ступінь в партії скрипки як спільний звук між *H-dur* та *e-moll* ніби зшиває розробку та репризу. У репризі ГП зберігає свою структуру. Перша будова проходить без змін. Друга транспонована на малу сексту вгору. В процесі викладу з'являються тональності *C-dur*, *B-dur*, *Des-dur* (т.т. 173 – 182). Розширений каденційний зворот вводить тональність *H-dur*, яка створює домінантову гармонію (D_7) до *E-dur*. В тональності однойменного мажору проходить ПП, яка майже точно повторює експозиційне проведення. Останні такти ПП драматизуються завдяки розкладеним акордам супроводу, різким тональним зрушенням, що нагадує про експресію розробки.

Невелика кода повертає основну тональність *e-moll*. У ній звучать трансформовані елементи ПП, що свідчить про перемогу ліричного Я героя.

Друга частина (*Allegretto con moto*) написана у контрастно-складеній формі. Перший розділ має ознаки сонатної форми. Експозиція розпочинається із проведення теми *A* в тональності *G-dur* (т.т. 1-23). При повторенні тема модулює в тональність *fis-moll*. Наступна будова є розвиненою зв'язкою, яка веде до появи тональності *a-moll*, в якій звучить нова тема *B*, що контрастує фактурно, ритмічно, інтонаційно. Тема завершується в *G-dur* (т.т. 57 – 72). Одразу розпочинається розробковий розділ, де звучать елементи тем *A* і *B* (т.т. 73-127).

Поява першої теми в основній тональності стає початком репризи. Друга тема проходить на тонічному органному пункті *G-dur* (т.т. 171 – 182). Власне

тональне співвідношення тем в першій та репризній частинах (G-a і G-G) дає підстави розглядати теми як головну та побічну партії. Завершує перший розділ кода на матеріалі теми А (ГП).

Другий розділ (*Piu tranquillo*) яскраво контрастує завдяки образній сфері, фактурному викладу, гармонічній мові. На тлі терпких альтерованих гармонічних вертикалей у партії фортепіано звучить діатонічний ліричний вокаліз скрипки. Другий розділ є простою тричастинною формою АВА₁.

Експозиція розділу А – 16-тактовий період повторної будови із серединною каденцією на домінанті та повним каденційним зворотом у C-dur: $\text{C}_6^{b1} - \text{D}_7^6 - \text{T}$. Розділ В є тонально нестійкою побудовою, в якій походять трансформовані елементи теми з розділу А (т.т. 221 – 240). Реприза теми А є точною, хоча зі зміною тембральності. Лірична тема в партії скрипки звучить на октаву вище, створюючи просторове звучання. Композитор дає повторення окремо А і разом В та А, як це типово для класичних тричастинних форм.

Після ліричного інтермецо точно повторюється перший розділ (*da Capo al Fine*). Так утворюється контрастно-складена форма, що містить кілька контрастних розділів, що уподібнюються частинам циклічної форми, але менш самостійні, йдуть без перерви і утворюють художню єдність.

Третя частина (*Andante sostenuto*; H-dur) є другим ліричним центром сонати. За будовою – проста тричастинна форма АВА₁. Виклад основної теми доручено партії фортепіано (т.т. 1-9). Мелодична лінія чітко діатонічна. Пружність темі надають внутрішньо тактові та міжтактові синкопи. Увагу привертає початковий ямбічний мотив, який стане зерном подальшого розвитку. Тема закінчується чітким каденційним зворотом D_7T в основній тональності. Партія скрипки повторює тему октавою вище і відразу починає інтонаційно розвивати тематичний матеріал, перш за все – ямбічний мотив. Тема завершується в тональності E-dur автентичною каденцією $\text{D}_7 - \text{T}$.

Розділ В(т.т. 31 – 92) побудована на розвитку елементів теми. Ямбічний мотив дещо трансформується: змінюються інтерваліка мотиву, ритмічний малюнок. Елементи теми проходять в A-dur, D-dur, H-dur, G-dur, Es-dur.

Кульмінацією середньої частини стає поліритмія (тт. 43 – 83). Широка кантилена в партії скрипки нашаровується на механічну пульсацію синкопованого ритму у фортепіано. В останніх тактах ритмічний конфлікт в мелодії та супроводі зникає. Невеликий домінантовий предикт готує репризу.

Реприза (т. 93) значно скорочена, так як виклад основної теми розпочинається одразу в партії скрипки. В репризі продовжується ритмічний конфлікт, закладений у середньому розділі, що підкреслюється різкими тональними зрушеннями: H-dur, As-dur, Des-dur. Остання тональність енгармонічно переосмислюється у Cis-dur, тональність подвійної домінанти у H-dur. Розширений каданс закріплює основну тональність (т.т. 103 – 111).

Завершує *Andante sostenuto* велика кода (т. 113 – 130), в якій переплелися три ритмічні лінії: партія скрипки веде варіант основної теми, у партії фортепіано звучить пунктирний ритм на фоні механічних синкоп. Поступово ритмічний конфлікт пом'якшується. Тонічний тризвук H-dur викладений хвилеподібно, створюючий заколисуючий настрій. Більш спокійною стає мелодична лінія скрипки, поступово завмираючи в низькому регістрі.

Фінал сонати стає кульмінацією цілого циклу, адже до нього спрямовувався весь композиційний розвиток попередніх частин: від рухливої першої частини через більш стриману другу частину і значно повільну третю частину до блискучого Фіналу (*Con fuoco*).

Фінал написаний у формі сонатного *allegro*. Експозиція розпочинається із викладу енергійної головної партії (ГП) в тональності e-moll. ГП вражає багатством тематичного матеріалу. Увагу привертає ритмоінтонація, що є лейтмотивом в процесі розгортання ГП (т.т. 5, 6, 15). Перша тема ГП завершується в a-moll. В цій тональності розпочинається наступна тема, інтонаційно споріднена до першої. В кінці з'являється лейтмотив, об'єднуючи обидві побудови в єдине композиційне ціле. Сполучна партія (т. 36) створює яскравий тональний контраст завдяки появі Es-dur. Секвенційний рух тематичних елементів, близьких до ГП, завершується домінантовим органічним пунктом до тональності G-dur, тональності побічної партії (ПП).

На зміну динамічній енергійній ГП приходять врівноважена лірична ПП (т. 52 і далі). Активний рух дисонуючих вертикалей із контрастним еліптичним співставленням тональностей змінюється спокійною діатонікою. ПП являє собою вокаліз скрипки на фоні рівномірного руху акордів в партії фортепіано. Останні такти переростають у заключну партію.

В розробці покладено кілька етапів тематичного розвитку. Початковий етап розпочинається із зменшеного ввідного септакорду в a-moll. Спочатку розробляються елементи першої теми ГП. Надалі з'являється ритмічно видозмінений супровід ПП (т. 92 і далі) в тональності c-moll із наступною появою h-moll. Розвиток завершується на домінанті e-moll. Наступний етап дає проведення ПП партії в тональності Es-dur (т.т. 116 – 129). Заключний етап розробки – проведення мотивів ГП в G-dur, через енгармонізм D₇ у F-dur (т.т. 138 – 139) і завершення на домінантовому предикті в тональності e-moll.

Реприза Фіналу розпочинається із точного проведення ГП в основній тональності. Будова, яка має функцію сполучної партії, транспонована на терцію вниз. ПП – скорочена, звучить в тональності однойменного мажору. Завершує Фінал розгорнута кода на матеріалі ПП. В останніх тактах після чіткого каденційного звороту (K₄⁶ – D₇) повертається мінорна тоніка.

Висновки. У Сонаті № 2 (e-moll) поєднуються класицистичні риси із стилістичними ознаками пізнього романтизму. Соната є традиційним класичним циклом, в якому перша частина – сонатне *allegro*, друга і третя частини – повільні, четверта частина – швидкий Фінал у формі сонатного *allegro*. Класичним є тональне співвідношення частин: перша – у e-moll, друга – у G-dur (паралельний мажор), третя – у H-dur (тональність домінанти), четверта – у e-moll. Такі ж тональності зустрічаються в кожній із частин як у темах, так і в процесі розвитку. Переважно побудови закінчуються чіткими каденційними зворотами. В експозиціях сонатного *allegro* композитор дотримується класичного тонального співвідношення між ГП та ПП. У першій частині і у Фіналі відповідно e-moll – G-dur. У репризі ПП проходить у однойменному мажорі, зберігаючи ладове забарвлення. ГП і ПП яскраво контрастують. ГП

проявляє себе як експресивна, динамічна, дієва. ПП є проявом ліричної сфери. Композитор дає повторення експозиції, як це характерно для класичних сонатних *allegro*.

В розробках композитор широко використовує принцип мотивного розвитку. Розробки в обох частинах сонати завершуються доміантовим предиктом. В кінці сонатного *allegro* звучать коди. У роботі із тематичним матеріалом композитор використовує варіаційність та варіантність. У гармонічній мові досить часто зустрічаються органічні пункти: на тоніці при експозиційному викладі теми та на доміанті в доміантових предиктах перед появою іншої тональності як в новій темі, так і новій будові.

Серед ознак пізньоромантичного стилю можна виокремити такі елементи:

1. Різкі яскраві співставлення тональностей як в експозиції, так і в розробках.
2. Енгармонічні заміни тональностей.
3. Терцієве транспонування тематичного матеріалу.
4. Одночасне поєднання діатонічної мелодичної лінії із насиченими хроматичними гармонічними вертикалями супроводу.
5. Часте використання альтерованих акордів субдомінанти та доміаннти.
6. Повтор тем октавою вище або нижче, що надає звучанню іншого забарвлення, іноді створюючи просторове відчуття. Це свідчить, що на перший план постає колористичне забарвлення.
7. Широке використання синкопованого ритмічного малюнку. Нашарування різних ритмів (поліритмія) у мелодичних пластах створює відчуття конфлікту.
8. Багатотематична будова ГП у першій частині та Фіналі.
9. Наявність елементів ПП у кодах підкреслює перевагу ліричного первня в драматургії сонатних *allegro*.

2.3. Соната № 3 (g-moll), op. 32

Робота над Сонатою № 3 (g-moll) op.32 була розпочата під час перебування Е. Шегрена у Берліні у 1894 році і призупинилася у зв'язку із важкими сімейними обставинами. Композитор завершив твір у 1900 році. Соната була присвячена

ландграфу Гессенському Олександрю Фридриху. В цей же рік - 28.03. 1900р. у Парижі першими виконавцями сонати стали: Тор Аулін (шведський скрипаль) та Вільгельм Стенхаммар (шведський піаніст, учень Е.Шегрена). Але 28 травня 1900 року відбулася ще одна прем'єра у залі Плеєль (фр. *salle Pleyel*), що існував з 1839 року на вулиці Рошешуар і який відігравав важливу роль в музичному житті французької столиці. Партію скрипки виконав французький скрипаль Жак Тібо (фр. *Jacques Thibaud*; 1880 - 1953), а партію фортепіано Люсьєн Вурмсер (*Lucien Wurmser* 1877 - 1967). Соната принесла славу як композитору, так і жанру скрипкової сонати у скандинавській музиці [56].

Соната № 3 (g-moll) складається із чотирьох частин. Особливістю форми є те, що три частини проходять у швидкому темпі і тільки третя частина є ліричним інтермецо у драматургії циклу.

Перша частина (*Allegro moderato*) традиційно написана у формі сонатного *allegro* і відкривається проведенням головної партії (ГП) в основній тональності g-moll і яка має тричастинну форму. Перший розділ (т.т. 1 – 14) нагадує баладне оповідання, чому сприяє остинатна ритмоформула «четвертна з крапкою-восьма» (в межах розміру 2/2), виклад на тонічному органному пункті. Спочатку у партії фортепіано звучить мелодична фраза, яка рухається вгору на фоні акордової пульсації. Пізніше (т. 3) мелодичну лінію підхоплює скрипка, виокремлюючи з неї єдине мелодичне зерно – «мотив-розгойдування» в межах секунди в ритмі ♩ , який поступово піднімається по хроматизмах від малої до другої октави.

Другий розділ ГП (т.т. 15 - 26) створює контраст до попереднього «баладного» настрою завдяки різкій зміні фактури, введенню тональності e-moll, стрімким пасажем в партії скрипки. Третій розділ (т.т. 27-43) стає синтетичною репрізою, бо поєднує тематичний матеріал перших двох тем. Особливістю репризи є звучання головної теми в паралельній тональності B-dur. Останні такти переростають в сполучну партію (СПП), яка завдяки заключному акорду домінанти вводить B-dur – тональність ПП.

ПП є ліричним центром експозиції. Вона носить пісенний характер. На фоні арфоподібних пасажів звучить романсова мелодія, виразність якої підкреслюється гармонічними вертикалями. За будовою ПП є період повторної будови, в якому перше речення (т.т. 48 – 55) проводяться партією фортепіано, друге речення проходить в партії скрипки. Якщо ГП була більш динамічна завдяки тональним зрушенням, співставленню тематичного матеріалу, то ПП більш врівноважена, спокійна, тонально цілісна. Завершує експозицію заключна партія на матеріалі ПП. Експозиція повторюється двічі, що характерно для класичних сонат.

Розробка розпочинається в тональності Es-dur і побудована на мотивному розвитку елементів ГП. Розпочинає процес розвитку «мотив-розгойдування», який домінує в розробці. Його змінює варіант другої теми ГП. Надалі елементи ГП нашаровуються пластами один на другий, створюючи поліритмію та контрастну поліфонію (т.т. 100 – 106). Секвенційне проведення початкового мотиву завершується домінантовим органним пунктом в основній тональності.

Проведення ГП без змін стає початком репризи. Сполучна партія так само є точним повторенням СпП із експозиції, тільки із завершенням на домінантовій гармонії в тональності G-dur. ПП розпочинається із точного повторення початкової фрази з експозиції в однойменному до головної тональності мажорі. Надалі у репризі ПП набуває розвитку, тим самим компенсуючи свою відсутність у розробці. В процес розвитку долучаються варіанти «мотиву-розгойдування». В гармонічній мові з'являються еліптичні звороти в e-moll, D-dur, B-dur, C-dur, A-dur.

Завершує сонатне *allegro* кода на матеріалі ПП, тим самим підтверджуючи преференцію ліричної першості у композиції драматургії твору.

Друга частина (*Allegro vivace*) стає логічним продовженням розвитку контрастного співставлення рішучого, активного та спокійного, ліричного. Друга частина написана у сонатній формі без розробки і проходить в тональності однойменного мажору – G-dur.

Експозиція розпочинається із проведення ГП, яка складається із двох тем. Перша тема (т.т. 1 – 51) проходить в G-dur, h-moll, містить еліптичні звороти в A-dur, fis-moll і завершується автентичною каденцією в D-dur. Друга тема ГП (т.т. 52 – 82) основана на варіантному проведенні першої теми. В гармонічній мові з'являються тональності F-dur, d-moll (т.т. 58 – 59, 75). Завершується ГП в D-dur каденційним зворотом, який досить характерний для гармонії романтизму: $\text{II}^{b1} - \text{D}_9 - \text{T}$. Заключний акорд одразу розпочинає виклад ПП. ПП більш спокійна, врівноважена завдяки рівномірному рухові чвертками, хвилеподібним викладом основної теми. Фактура фортепіанної партії містить внутрішній конфлікт – одночасне поєднання статичності (остинатний ритм, тонічний органний пункт) і акцентоване зміщення завдяки синкопам, які динамізують рух. В останніх тактах ПП з'являються гармонічні вертикалі мажоро-мінору: ${}^b\text{VI} - \text{II}^{b1} - \text{D}_4^6 - \text{T}$.

У репризі всі теми проходять без змін. ПП транспонована в головну тональність G-dur. Завершує форму кода, в якій проходять елементи другої теми ГП. Заключні акорди утворюють м'яку плагальну каденцію: $\text{S}_6^{\#1} - \text{s}_6 - \text{T}$.

Третя частина (*Largo*) відіграє у циклі роль ліричного інтермецо. Частина написана у простій тричастинній формі АВА з кодою. Розділ А (т.т. 1 – 10) проходить в тональності D-dur із закінченням на домінанті. Мелодична лінія в партії скрипки поєднує рівномірну пульсацію із синкопами. Фактура партії фортепіано протистоїть партії скрипки контрастними до неї ритмічними лініями.

Розділ В дає проведення видозміненого тематичного матеріалу А і завершується на домінанті основної тональності (т.т. 11-27). У репризі основна тема спочатку звучить без змін, надалі в ритмічному малюнку відбуваються варіаційні зміни. Завершує форму кода на матеріалі середнього розділу із завершенням на плагальній каденції ($\text{II}^6_5 - \text{T}$).

Фінал сонати (*Allegro assai*) є вільним трактуванням сонатної форми. Відкриває Фінал розгорнутий вступ (т.т. 1 – 24), чий виклад нагадує пасажі Етюдів Ф. Шопена c-moll op. 10, №12 («Революційний»). На тлі розкладених

акордів фортепіано скрипка веде наспівну мелодію, повну ліризму. Тема спирається на стійкі ступені основної тональності g-moll, зберігає діатонічний склад. Одночасно в гармонічній мові фортепіано відбуваються тональні зрушення в c-moll, d-moll. Завершується вступ домінантовим органним пунктом до тональності G-dur (т.т. 25 – 31). В цій тональності розпочинається експозиція сонатної форми.

Головна партія (ГП) активна, енергійна завдяки висхідній інтонації V–I в G-dur, пунктирному ритму, характерному для полонезу, дублюванню мелодичної лінії акордовою фактурою (т.т. 32-41). ГП завершується автентичною каденцією в основній тональності G-dur. Сполучна партія (СП) розпочинається із викладу початкової фрази ГП (т.т. 41-44). Надалі з'являється синкопований мотив, варіанти якого зустрінуться в побічній партії та в середній частині (т. 45). СП тонально нестійка, проходить через G-dur, H-dur, Es-dur і завершується автентичною каденцією в e-moll (т.т. 62-63). У проведенні побічної партії (ПП) виокремлюються дві лінії. В партії скрипки звучить нова тема із вкрапленням варьйованого мотиву СП (т. 65). В партії фортепіано панують пунктирні ритми полонезу, встановлюючи таким чином, на віддалі єдність із ГП. Ця ритмоформула проникає і в заключні такти партії скрипки.

Середній розділ Фіналу поєднує в собі будову типу епізод з елементами розробки (т.т. 78 – 113). Середина розпочинається із одночасного проведення синкопованого мотиву в партії фортепіано і основного тематичного матеріалу ПП у партії скрипки в тональностях a-moll, e-moll. Поява нового тематичного матеріалу вводить еліптичні звороти в a-moll, D-dur. В тактах 86-89 звучать полонезні ритмоформули. Середній розділ завершується домінантовим предиктом в основній тональності G-dur (т.т. 108 – 113).

В репризі ГП проходить точно, без змін. СП майже точно повторює СП експозиції. Останні такти транспоновані на терцію вище, щоб підготувати проведення ПП, яка зберігає ладове забарвлення і звучить без змін в тональності g-moll, створюючи алузію із мінорним вступом.

Велика кода (т.т. 160 – 206) завершує Фінал. В ній панує ритмоформула полонезу, трансформований початковий мотив ГП. Її можна розглядати як загальну кульмінацію всього сонатного циклу, до якої динамічно рухаються всі частини. Якщо перша, друга і четверта частини проходять у темпі *Allegro* із відповідним уточненням: *moderato* (помірно – перша частина), *vivace* (жваво, але повільніше, ніж *Presto* – друга частина), *assai* (досить швидко – вступ у четвертій частині), *energico* (енергійно, рішуче – ГП Фіналу), то *Piu vivo* (досить жваво) – позначення для коди Фіналу. Отже, темп поступово набирає прискорення, досягаючи вершини наприкінці. І власне третя частина логічно сприймається як ліричний відступ, невеликий відпочинок перед вибухом енергійності, активності у Фіналі.

Висновки. Соната № 3 (g-moll) є свідченням еволюції жанру у творчості композитора. Він тільки зберігає основні класичні принципи формотворення, трансформуючи їх відповідно до романтичних засобів виразовості. Серед класичних ознак циклу можна визначити:

1. Чіткі композиційні функції розділів сонатної форми, перш за все – сонатного *allegro* із повторенням експозиції.
2. Повільний темп у третій частині перед швидким Фіналом є типовим для старовинної сюїти (Сарабанда – Жига).
3. Повторення початкового тематизму у СпП, що дає підстави сприймати її як друге речення ГП – досить часте явище у сонатах Л. ван Бетховена.
4. У Фіналі основний контраст припадає між вступом і ГП, а, власне, ГП і ПП більш єдині щодо композиційного процесу. Такий композиторський метод можна спостерігати у пізніх симфоніях Й. Гайдна.
5. Чіткі каденційні звороти у завершенні побудов.
6. Домінантові предикти (іноді досить розширені) у завершенні СпП та серединних і розробкових розділів форми.
7. Наявність коди у сонатній формі.

Проте в Сонаті № 3 вже переважають риси романтичного мислення.

1. ГП має тричастинну побудову. В експозиції вона більш нестійка, із різкими тональними зрушеннями, еліптичними зворотами. ПП більш діатонічна щодо ладо тонального плану.
2. Синтетична реприза у ГП в експозиції сонатного *allegro* першої частини.
3. Елементи розробковості у репризі.
4. Використання елементів ПП у кодї, щоб підкреслити домінування ліричного зачину.
5. Широке використання еліптичних зворотів, різких тональних співставлень.
6. Використання поліритмії в процесі розробковості.
7. Одночасне нашарування діатонічних та хроматичних мелодичних пластів.
8. Введення мажоромінору.
9. Альтеровані акорди субдомінанти (II^{b1}) та домінанти ($D^{#5}$).
10. Улюблений романтиками каденційний зворот $II^{b1} - D_7 - T$.
11. Заклучні плагальні каденції у кодах.
12. Вільне трактування сонатної форми у Фіналі.

2.4. Соната № 4 (h-moll), op. 47

Соната № 4 (h-moll) належить до творів пізнього періоду композитора. Створена 1908 року, присвячена Андре Луї Манже (фр. André Louis Mangeot; 1883-1970) — англійському скрипалеві французького походження, випускнику Паризької консерваторії. Презентація цієї сонати пройшла у концертній залі Гаво (фр. Salle Gaveau) Парижа. Партію скрипки виконав Джордже Енеску, а фортепіано - Е. Шегрен.

Цей твір одразу увійшов у концертний репертуар Джордже Енеску (1881–1955) [65]. Під час написання твору, Е. Шегрен довгий час перебував у Парижі, що вплинуло на переосмислення жанру скрипічної сонати в його творчості.

Соната № 4 стала яскравим зразком еволюції сонатної форми у творчому доробку композитора.

Соната № 4 (h-moll), як і дві попередні, являє собою чотиричастинний цикл, в якому три частини йдуть у швидкому темпі, третя повільна частина стає ліричним центром циклу.

Перша частина сонати розпочинається невеликим повільним вступом (*Andante espressivo*) в основній тональності h-moll. Вступ відіграє у композиції частини важливу драматургічну роль. Висхідний мотив по звуках тонічного тризвуку буде закладено в основу побічної партії. Фонізм паралельних квінт неодноразово зустрічатиметься в гармонічній мові твору. Колоритною є заключна каденція вступу, далека від традиційних формул: $DD_7 - II_7^{b1} - t$.

Як це характерно для всіх сонат Е. Шегрена, перша частина (*Allegro*) написана у формі сонатного *allegro*. Головна партія (ГП) вражає інтенсивністю розвитку, різкими тональними зрушеннями (т.т.5 – 23). Між партіями скрипки та фортепіано існує прихований конфлікт: низхідний рух по звуках тонічного тризвуку у верхньому регістрі скрипки протистоїть висхідному рухові по стійких ступенях в низькому регістрі фортепіано спочатку в h-moll, потім в D-dur. Наступним етапом розвитку у ГП стає секвенційний рух, в основі якого покладено мотив $D_7 - s_5^6$. Ланки рухаються по малих терціях вгору, охоплюючи тональності Fis-dur, A-dur, C-dur, Es-dur.

Цікавими є мажоро - мінорні гармонічні вертикалі. У партії фортепіано в нижньому регістрі співставляються ланцюги чистих квінт, які мали місце у вступі. Каденційний зворот $II_4^{b1} - D - t$ завершує першу будову ГП. Наступна будова (т.т.16-23) є варіантом першої і веде до появи сполучної партії (СПП), яка так само містить внутрішній конфлікт: м'якому серенадному акомпанементу партії фортепіано протистоять гострі ямбічні мотиви скрипкової партії. Особливістю СПП є те, що вона не містить домінантового предикту до появи побічної партії, як це характерно для класичних сонат та більшості сонат епохи раннього та зрілого романтизму. СПП завершується в

основній тональності h-moll. І поява побічної партії в G-dur завдяки співставленню створює яскравий контраст.

Побічна партія (ПП) створює нову образну сферу – ліричну, більш врівноважену, тонально однорідну. Вона має двочастинну будову. Перший розділ (т.т. 37-43) розпочинається в G-dur висхідним мотивом із вступу, тільки у розширенні. Розділ завершується повним каденційним зворотом $\Pi^{bl} - D_7 - T$. У другому розділі ПП розмежовуються серединна та репризна будови. Середина (т.т. 44-54) розпочинається у f-moll із подальшим транспонуванням тематичного матеріалу у c-moll. У заключних гармонічних вертикалях завуальовані паралельні квінти. Останні такти другого розділу ПП повторюють початкову тему першого розділу, створюючи репризу композиції. ПП завершується досконалою автентичною каденцією в G-dur: $D_7 - T$.

Поява в кінці експозиції заключної партії (ЗкП) повертає основну тональність h-moll, в якій розпочинається розробка (т.т. 66-110). В ній звучать тематичні елементи експозиції. Розпочинає розробку видозмінений тематизм ЗкП, викладений в тональностях h-moll, as-moll, b-moll, h-moll, cis-moll, gis-moll, cis-moll, що завершується каденційним зворотом в Es-dur, характерним для гармонії романтизму: $D_7 - S_6 - S_4^6 - T$ (т.т. 66-81).

Наступний етап розвиває висхідний мотив ПП в тональностях Es-dur (es-moll), G-dur (g-moll), тобто поєднуються однойменні мажор та мінор (т.т. 82-89). У партії фортепіано привертає увагу рух паралельними квінтами, що вже мали місце в експозиції. Поява елементів ГП в основній тональності створює відчуття репризи (т. 90). Але цей момент стає великим заключним розділом розробки: каденційні звороти, розгорнутий доміантовий предикт з використанням акордів подвійної доміанти готують появу репризної частини. В останніх тактах розробки з'являються елементи вступу (т.т. 104-110).

У розробці Е. Шегрен зробив цікавий хід: усі партії експозиції викладені у зворотньому порядку: ЗкП – ПП – ГП – вступ.

У репризі сонатного *allegro* ГП і СпП проходять без змін. ПП так само зберігає своє тематичне наповнення і структуру, але транспонована у однойменний мажор, таким чином, не змінюючи і ладове забарвлення.

Завершує першу частину Сонати велика кода в однойменному мажорі до (т.т. 163 – 192). Тут синтезовані елементи вступу (триольний рух) та серенадна фактура супроводу. Розвиток проходить в тональностях H-dur, A-dur, C-dur, утворюючи ланцюг нерозв'язаних обернень D_7 (т.т. 174-177). Має місце енгармонічне переосмислення гармонічної вертикалі (т. 168). Заклучний каденційний зворот D – S – T є проявом гармонічного мислення композитора – романтика.

Друга частина сонати (*Scherzo vivacissimo*) повністю відповідає своїй назві. Композитор ніби жартома подає своє трактування складної тричастинної репризної форми ACA_1 .

Розділ А розпочинається в основній тональності циклу, завдяки чому створюється ладовий контраст до першої частини сонати. За будовою – це проста тричастинна форма АВА. Експозиція (т.т. 1-79) є одночастинною будовою, в основі якої лежить наскрізний розвиток тематизму. В гармонічній мові є каденційні звороти h-moll та H-dur; втім вони не сприяють утворенню певної композиційної структури. Тональний план має певну логічну закономірність: відбуваються відхилення у Fis-dur (тональність домінанти) та C-dur (тональність II низького ступеня, так званий «неаполітанський тризвук»). Постійно співставляються однойменні тонічні тризвуки.

Середній розділ **В**, незважаючи на швидкий темп, вносить заспокоєння завдяки рівномірному рухові четвертними тривалостями, міжтактовим синкопам у партії фортепіано, наспівній мелодії в партії скрипки, перевазі тональності D-dur, яка при цьому себе чітко не позиціонує. Він ділиться на дві побудови (відповідно т.т. 80 – 101 і т.т. 102 – 120). Друга будова є варіантним повторенням першої. Мелодія завуальована в остинатному русі вісімками, партія фортепіано дає її перегармонізацію. Каденційна формула $II^{bl} - D$ поєднує розділ **В** із репризою A_1 (т.т. 120 – 121). Тут спочатку точно повторюється

матеріал експозиції (т.т. 121 – 139), а надалі він транспонується на кварту вгору, отримуючи новий розвиток.

Розділ С створює яскравий ладовий контраст, так як проходить в однойменному H-dur (т.т. 176 – 201). Розділ побудований на матеріалі першої побудови розділу В, транспонованому на сексту (терцію).

Завершує Скерцо видозмінена реприза, в якій панує інтенсивний гармонічний розвиток. Ланцюги нерозв'язаних D_7 в h-moll, ais-moll, що енгармонічно переосмислюються у В-dur. D_7 в тональності С-dur набуває трактування $DD_3^{4\#1b5}$ в Н-dur і переходить у розширений доміантовий органний пункт. В заключних тактах з'являється альтерована доміантанта (VII_5^{b3}) і плагальна каденція ($III_5^6 - T$).

Повторення першої теми A_1 після розділів В і С надає композиції ознак рондо. Транспонування В при повторенні в основну тональність (розділ С) надає Скерцо ознак сонатності (а la П.П.), де А можна умовно розглядати як ГП, а В – як ПП. Таким чином, складна тричастинна форма у сонаті має чіткі умови класичної конструкції з ознаками рондо.

Третя частина циклу (*Andante con moto*) відіграє у циклі роль ліричного Інтермецо. Цьому сприяють повільний темп, світла тональність G-dur, спокійна врівноважена початкова тема, мелодія якої рівномірно рухається по стійких ступенях тонічного тризвуку. За будовою *Andante* являє собою складну тричастинну форму АСА.

Розділ А складається із двох періодів, які утворюють просту безрепризну форму АВ. Розділ А розпочинається в G-dur і модулює в тональність доміантанти – D-dur (т.т. 1 – 8). Розділ В (т.т. 9 – 15) повністю проходить в доміантовій тональності із чітким автентичним зворотом: $D_7 - T$. У гармонічній мові зустрічаються акорди розширеної терцієвої будови, які притаманні гармонічній мові романтизму – нонакорди, ундецимакорди. Розділи А і В об'єднані спільним ритмічним малюнком, фактурою, перевагою однієї тональності в кожній із частин.

Середній розділ постає центром експресивності, динамізації розвитку тематичного матеріалу (т.т. 16 – 47). Середина форми побудована на трансформованому матеріалі розділу А, який проходить в тональностях h-moll, D-dur, Fis-dur. Гармонічна вертикаль набуває щільності завдяки появі ундецимакордів (т.т. 19 – 21). В т.т. 28 – 31 кульмінація підкреслюється транспонуючими секвенціями із D_7 , ланцюг яких створює еліптичні звороти в D-dur, G-dur, C-dur. Поява тонічного тризвуку G-dur, уповільнення темпу та рівномірний ритмічний малюнок створюють відчуття короткочасного заспокоєння. Заключний етап середнього розділу стає ще однією кульмінацією. У гармонічній мові проходять еліптичні звороти, які в кінцевому результаті завершуються в основній тональності. Звучить ланцюг нерозв'язаних D_7 у кварто-квінтовому співвідношенні, тобто акорд отримує часткове розв'язання, яке замінюється D_7 до наступної тональності: D_7 в e-moll, D_7 в a-moll, D_7 в D-dur, D_7 в G-dur. В останній тональності розпочинається реприза *Andante*. Таким чином, середній розділ С виконує функцію розробки.

У репризі точно повторюється тема А із першого розділу. Тема В транспонується на кварту вгору і таким чином, залишається в основній тональності G-dur. Останні такти (58 – 65) є цікавим трактуванням заключної каденції. Після акорду DD_{VII7} з'являється D_{11} . Ця гармонічна формула ($DD - D$) стає мотивом транспонуючої секвенції, ланки якої рухаються вниз по цілим тонам: G-dur, F-dur, Es-dur. Остання тональність замінюється на акорд DD і переходить у автентичну каденцію $K^6_4 - D_9 - T$. У партії скрипки відгомінном звучать варіанти початкової теми А, створюючи інтонаційну арку.

Не менш цікавим є трактування композиційної структури **Фіналу** сонати. Якщо в перших трьох сонатах фінали написані у формі сонатного *allegro*, то у Сонаті № 4 Е. Шегрен використовує сонатну форму без розробки із застосуванням принципу монотематизму.

Фінал *Allegro vivace* розпочинається із викладу головної партії (ГП) в тональності H-dur. ГП має ознаки тричастинної форми ABA_1 . Тема розділу А (т.т. 1 – 6) розпочинається із вершини – кульмінації [30, с. 87], яка дає динаміку

подальшого викладу. Цей мотив надалі з'являтиметься в основних побудовах форми. Розділ А розпочинається в H-dur і модулює в cis-moll. Наступна будова є серединою ГП (т.т. 1 – 15). Вона розпочинається із нового тематичного матеріалу, який проходить у тональностях cis-moll, gis-moll, dis-moll. У т.т. 11 – 15 з'являються варіанти початкового мотиву розділу А. Третій розділ А₁ завдяки своїм розмірам, інтенсивністю роботи з тематичним матеріалом набуває ознак розробки, і цим самим мотивується відсутність власне розробкового розділу у формі (т.т. 15 – 37). Тільки початковий мотив нагадує про розділ А. Надалі тематичний матеріал проходить по далеких тональностях (Fis-dur, A-dur, Cis-dur, dis-moll), домінантові гармонії яких, не отримуючи розв'язання, створюють еліптичні ланцюги. ГП закінчується на домінанті основної тональності H-dur.

Способом зіставлення вводиться тональність D-dur і розпочинається виклад побічної партії (ПП) (т.т. 38 – 63). Зерном проведення ПП стає початковий мотив ГП. Надалі мелодична лінія набуває широкого розмаху, активності завдяки стрімким пасажам, синкопованому рухові. В т.т. 43 – 46 з'являється транспонуюча по малим терціям секвенція, ланки якої ґрунтовані на лейтмотиві. В гармонічній мові ПП співставляються ланцюги дисонуючих вертикалей без чіткого тонального визначення. Таким чином, переважає фонізм акордових комплексів, а тонікальність відходить на другий план. І тільки в останньому такті T_4^6 нагадує про H-dur.

Невелика зв'язуюча побудова (т.т. 64 – 69) вводить репризу Фіналу. У репризі перша і друга частини ГП проходять без змін. Третя частина стає новою розробковою побудовою, із чітким каденційним зворотом в основній тональності H-dur (т.т. 84 – 103) і в якій проведено ПП. В кінці ПП композитор дає розгорнутий домінантовий предикт (т.т. 126 – 137), «крапкою» в якому стає кода. В коді звучать низхідні транспонуючі секвенції на основі лейтмотиву. В останніх тактах лейтмотив звучить на *ff* в нижньому регістрі майже точно, стверджуючи своє домінування у формі.

Висновки. У порівнянні із зразками, створеними у ранній та середній періоди творчості, Соната № 4 (h-moll) яскраво відрізняється від класичних форм цього жанру. Композитор вільно оперує засобами формотворення (гармонічною мовою, принципами тематичного розвитку). Серед проявів музичної стилістики пізнього романтизму можна зазначити:

1. Вільне трактування усталених композиційних структур: складної тричастинної форми, сонатної форми без розробки.
2. Три частини проходять в основній тональності h-moll (H-dur). Третя частина викладена у G-dur. Фінал Сонати проведено в однойменному мажорі.
3. Наявність розробкових моментів в експозиції основних тем, зокрема ГП.
4. Завершення експозиції сонатного *allegro* в основній тональності.
5. Принцип монотематизму у сонатній формі Фіналу.
6. Міноро-мажорні системи в гармонічній мові (особливо у *Scherzo*).
7. Використання в гармонічній вертикалі акордів розширеної терцієвої будови (нонакорди, ундецимакорди).
8. Широке використання еліптичних зворотів, різких тональних співставлень.
9. Енгармонічні заміни тональностей.

2.5. Соната № 5 (a-moll), оп. 61

Соната № 5 (a-moll) була створена протягом 1912–1913 років. Прем'єра твору відбулася 14 травня 1913 року у Парижі, де партію скрипки виконав Дж. Енеску, партію фортепіано – Е. Шегрен. Соната присвячена Дж. Енеску, який високо оцінив Сонату № 5 і ввів її у свій репертуар. Від того часу у митців виникла творча співпраця [65].

Соната № 5 кардинально відрізняється від попередніх зразків цього жанру у творчості Е. Шегрена. Вона стала підсумком творчих пошуків та експериментів композитора.

Соната являє собою чотиричастинний цикл, в якому три частини написані у швидкому темпі, третя частина стає ліричним інтермецо у циклі (як це типово для всіх сонат Е. Шегрена, крім Першої).

Традиційно цикл розпочинається із сонатного *allegro*. Але перша частина тільки умовно зберігає обриси сонатної форми.

Відкриває **першу частину** повільний вступ *Andante sostenuto ed espressivo* (т.т. 1 – 15). У структурі вступу розмежовуються три побудови. Перший чотиритакт дає виклад ліричної наспівної теми діатонічного складу, яку проводить скрипка. В партії фортепіано витримуються акорди субдомінанти і тоніки. Все це надає темі народнопісенного характеру. Наступна будова (т.т. 5 – 9) – це схвильований речитатив, який яскраво контрастує завдяки появі хроматичних ходів, активному ритмічному малюнку, альтерованим акордам доміаннти і неочікуваному розв'язанню в однойменний мажор. Третя – синтезує тематизм першої та другої побудов і завершується чітким автентичним каденційним зворотом в основній тональності a-moll.

Початок експозиції стає яскравим контрастом до вступу, так як проходить в темпі *Allegro con anima*. Головна партія (ГП), являє собою велику побудову, яка вже з перших тактів вражає багатством тематичного розвитку та динамікою гармонічного процесу (т.т. 16 – 50). ГП складається із двох розділів.

Розпочинає ГП невелика чотиритактова тема діатонічного складу. Виразність мелодичної лінії в партії скрипки підкреслюється прозорим фортепіанним супроводом. Ця тема стає джерелом подальшого розвитку. З'являються варіанти теми, які підтримуються еліптичними зворотами в D-dur, E-dur. Автентична каденція в основній тональності a-moll завершує перший розділ ГП (т.т. 27 – 28).

Другий розділ ГП розпочинається висхідним рухом по звуках тонічного тризвуку, що викликає алузію із сонатними *allegro* класичних сонат. Другий розділ більш динамічний завдяки поліритмії партій скрипки та фортепіано, транспонуючим висхідним на терцію секвенціям. Привертає увагу плагальне розв'язання D_7 в S_6 , що мало місце у Сонатах №№ 3, 4. Друга побудова

переростає у сполучну партію (СПП), яка завершується домінантовим предиктом до тональності C-dur. Розпочинається виклад побічної партії (ПП).

ПП розпочинається в партії фортепіано ходом теми по ступенях C-dur, що надає їй світлого урочистого звучання. Надалі ідилічна сфера зникає завдяки появі ланцюгу нерозв'язаних домінантових гармоній в a-moll, d-moll, G-dur. Тріольний рух, поліритмія надають спільних рис із ПП. У заключних тактах ПП співставляються тональності Es-dur, D-dur, Des-dur. В такті 75 зм VII⁶₅ в тональності E-dur переосмислюється в акорд DD в C-dur і переходить у розширений каденційний зворот, який завершує експозицію.

Середній розділ першої частини (*Allegro con anima*) поєднує власне розробку (т.т. 82 – 104) і тему-епізод (т.т. 104 – 143). Розробка розпочинається з проведення в партії скрипки початкової теми ГП, яка імітується партією фортепіано (т.т. 82 – 85). В т.т. 86 – 88 на варіанти першої теми ГП в партії фортепіано нашаровуються елементи другої теми, створюючи одночасно контрастну поліфонію та поліритмію. Розробкова частина завершується в тональності a-moll (VII⁶₅ ^{b3} – t). Тема-епізод має спокійне врівноважене звучання завдяки рівномірному ритмічному малюнку, однойменному мажору. Цікавим є композиторський метод подачі тематичного матеріалу: діатонічна мелодія в партії скрипки супроводжується ланцюгом нерозв'язаних домінантових гармоній. Кульмінацією середнього розділу є транспозиція великих тематичних пластів (т.т. 127 – 134). В заключних тактах з'являється перша фраза вступу, що повторюється на кварту вище, як домінантовий предикт до репризи.

У репризі ГП звучить без змін. СПП транспонується на терцію вниз для введення ПП в тональності однойменного мажору. У проведенні ПП точно повторюються перші шість тактів. Надалі ПП переростає в нову розробку. На фактуру ПП нашаровуються початкові мотиви ГП, гармонічна мова втрачає тонікальність. Висхідні транспонуючі секвенції призводять до кульмінації (т.т. 221-226) і стрімкий низхідний рух мелодичної лінії в партії на мить зупиняє бурхливий розвиток. Як відповідь, звучить тема вступу, що повторюється на зменшену кварту вище. Цей короткочасний ліричний відступ змінюється

швидким темпом. Композитор знову вводить транспонування великих тематичних пластів (т.т. 237-241). Завершують репризу варіанти висхідної теми ГП, домінантовий предикт, повний каденційний зворот в основній тональності ($\Pi_6^{b1} - D - t$) і невелика кода (т.т. 249 – 254).

Друга частина Сонати (*Scherzo vivacissimo*) написана у складній тричастинній формі АСА₁ із кодою. Композитор умовно зберігає структуру тричастинності, надаючи перевагу тематичному і гармонічному розвитку. У розділі А завдяки каденційним зворотам виокремлюються три побудови, завдяки чому він набуває ознак тричастинної форми АВА. Експозиція (т.т. 1-11) розпочинається з викладу теми діатонічного складу в партії скрипки в основній тональності e-moll. Партія фортепіано гармонічно підтримує мелодичну лінію і завершується автентичним каденційним зворотом D₇ – t. Середній розділ **B** (т.т. 12 – 76) розвиває тематизм А, проводячи його в тональності a-moll, B-dur, d-moll, H-dur, A-dur, G-dur. Завдяки масштабу та активному гармонічному рухові набуваються ознаки розробковості, що домінує в композиційному процесі. Привертає увагу композиторський метод Е. Шегрена, яким він доволі часто оперує у Сонаті. В процесі розвитку транспонуються цілі тематичні пласти, співставляючи далекі тональності (т.т. 17 – 28). Зустрічаються еліптичні звороти та енгармонічні переосмислення акорду (т. 41).

Поява початкової фрази теми А в основній тональності розпочинає репризу, при цьому композитор в гармонічній мові вводить каденційний зворот, уникаючи чіткої межі між серединою та репризою. Реприза побудована на неодноразовому проведенні початкової фрази теми А (т.т. 77 – 118).

Середній розділ С створює яскравий тематичний, тональний і темповий контрасти (т.т. 119 – 207). Дещо сповільнюється темп (*meno vivo*). Невелика зв'язуюча побудова вводить тональність C-dur, в якій партія скрипки веде тему наспівного характеру із охопленням широкого діапазону. Середній розділ є тонально нестійкою будовою, гармонічна мова якої містить еліптичні звороти у a-moll, Des-dur, Es-dur, G-dur. Зустрічаються транспонуючі секвенції (т.т. 166 – 172), альтерований акорд домінанти ($D_5^{\#5}$ в As-dur, т. 141). Розвиток

завершується доміантовою гармонією в основній тональності, що стає початком репризи всієї форми.

Реприза є точним повторенням першого розділу А. Кода всієї частини (т.т. 326 – 356) побудована на тематизмі розділу С. Друга частина *Scherzo vivacissimo* завершується повним каденційним зворотом $\Pi_6^{bl} - K_4^6 - D - t$.

Третя частина *Andante con nobile* за будовою є проста тричастинна форма АВА. Перша частина А (т.т. 1 – 20) проходить в тональності C-dur і завершується повним каденційним зворотом в тональності мінорної доміанти (g-moll). В темі привертає увагу перший мотив, який є алюзією висхідного мотиву ГП із I-ї частини, який стане «зерном» розвитку у Фіналі Сонати. В мелодиці Е. Шегрен використовує композиційний метод транспонування музичних фраз. Тема А є побудовою єдиного розвитку в C-dur, Ges-dur, F-dur.

Середній розділ В є тонально нестійкою побудовою. Фактура розшаровується на три пласти: мелодична лінія кантиленного характеру в партії скрипки, активний фігураційний рух в партії фортепіано на фоні низхідних октав в низькому регістрі. Відчуття чіткого тонального плану стає другорядним і тільки в заключних тактах з'являється доміантовий органний пункт до основної тональності C-dur. В партії фортепіано проходить секвенція, ланки якої утворені із початкового мотиву.

Реприза розпочинається із точного повторення першого восьмитакту розділу А. Щоб уникнути одноманітності, Е. Шегрен розподіляє тематичний матеріал почергово у партіях фортепіано і скрипки. Завершує весь розвиток кода, в якій поєдналися статичність партії фортепіано (тонічний органний пункт, остинатний ритмічний малюнок) і активна рухлива мелодична лінія партії скрипки. В гармонічній мові привертає увагу співставлення тонічного тризвуку C-dur і D_5^6 в Des-dur, що вводить мажоро-мінорні гармонічні системи. Класичний заключний каденційний зворот ($DD_9 - D_7 - T$) завершує коду.

Фінал (*Allegro giocoso*) вражає оригінальним мисленням композитора щодо трактування усталених структур. Форму Фіналу можна розглядати як рондо. Рефрен А (т.т. 1 – 33) розпочинається із мотиву, який зустрічався в

першій та третій частині Сонати. Рефрен побудований на розвитку мотиву, його інтонаційній трансформації, але із збереженням пунктирного ритму – його визначальної ознаки. В процесі тематичної роботи з'являються транспонуючі секвенції, еліптичні звороти. В останніх тактах рефрену гармонічний зворот Π_6^{bl} – D вводить доміантовий органний пункт в тональності C-dur із наступним розв'язанням в тоніку. Тоніка C-dur переосмислюється в доміанту тональності f-moll, в якій проходить перший епізод В (т.т. 34 – 51). Епізод вносить ліричний настрій завдяки чіткому розмежуванню на мелодію в партії скрипки та акордовий супровід фортепіано. Епізод завершується в основній тональності a-moll.

Друге проведення рефрену А розпочинається в тональності D-dur (т.т. 52 – 83). Рефрен набуває ознак розробки завдяки проведенню початкового мотиву в різних тональностях, застосування поліфонічної імітації (т.т. 58 – 60). На перший план виступає колористика акордової вертикалі. Рефрен завершується на доміанті основної тональності a-moll.

Другий епізод є видозміненим повторенням першого епізоду В у основній тональності. Третє проведення рефрену А (т.т. 102 – 120) завдяки проведенню початкового мотиву в a-moll створює відчуття репризи. Але це – короткочасно. Розвиток тематичного матеріалу продовжується і веде до каденційного завершення в тональності Cis-dur.

Третій епізод так само є видозміненим проведенням першого епізоду в тональності d-moll (т.т. 137-149). Співставляються тональності d-moll, f-moll, As-dur. Одразу за третім епізодом проходить четвертий епізод, в якому звучить тема вступу із першої частини Сонати (т.т. 150 – 159).

Нове проведення рефрену скорочене за розмірами. Основна увага зосереджена на початковому мотиві та його варіантах.

Четвертий епізод С (т.т. 170 – 176) побудований на новому тематичному матеріалі, завдяки чому урізноманітнюється виклад тематичного матеріалу. Мелодична лінія в партії скрипки являє собою енергійний монолог на фоні

маршового ритму в партії фортепіано. Епізод проходить в тональності D-dur і повторюється двічі. Завершує форму рондо кода на матеріалі рефрену А.

Якщо умовно рефрен А розглянути як ГП, а перший епізод В як ПП, то друге проведення епізоду В в основній тональності надає формі ознак сонатного *allegro* із дзеркальною репризою: А (ГП в a-moll) – В (ПП в f- moll) і В₁ (ПП в a-moll) – А (ГП в a-moll).

Висновки. Соната № 5 (a-moll) є яскравим зразком пізнього романтизму у творчості Е. Шегрена. Риси класицизму, які у попередніх сонатах органічно поєднувалися із музичною мовою романтизму, проявляються лише в процесі формоутворення. Так композитор зберігає форму сонатного *allegro* в першій частині, як це типово для сонатно-симфонічного циклу. Типовим є тональне співвідношення між ГП і ПП в експозиції (відповідно a-moll – C-dur). У другій і третій частинах використано структуру тричастинної репризної форми. Чіткі каденційні звороти стають «розділовими знаками» для малих та крупних розділів форми. Але щодо гармонічної мови, роботи з тематичним матеріалом, трактуванням композиційних форм Соната № 5 є вершиною серед зразків цього жанру у творчості Е. Шегрена, підсумком його творчого процесу над Сонатами для скрипки і фортепіано.

Новаторськими рисами стилю композитора є:

1. Вперше у цілому циклі застосовано принцип монотематизму. Початковий мотив ГП першої частини покладено в основу тем третьої частини та Фіналу.

2. У Фіналі композитор проводить тему вступу із першої частини, надаючи циклові композиційної єдності.

3. Умовне трактування сонатного *allegro* в першій частині та тричастинності в другій частині циклу.

4. Надання формі рондо ознак сонатності у Фіналі сонати.

5. Велика увага надається роботі із ладогармонічною мовою. В окремих випадках відчуття тональності зникає. Відбувається колоритне співставлення дисонуючих вертикалей.

6. Композитор широко застосовує транспонуючі секвенції. Іноді транспозиції підлягають цілі музичні побудови.

5. Вперше композитор використав засоби імітаційної та контрастної поліфонії (перша частина і Фінал).

До стильових рис композитора, які вже зустрічалися в Сонатах різних періодів творчості, можна віднести:

1. Еліптичні звороти.
2. Енгармонічне переосмислення акордів.
3. Типово романтичний каденційний зворот $II^{bl} - D - T (t)$.
4. Альтеровані акорди домінанти.
5. Поліритмія.

Висновки до Розділу 2

Всі Сонати для скрипки і фортепіано написані Е. Шегреном у період пізнього романтизму, але в них спостерігається тісний зв'язок із стильовими рисами класицизму. Сонати є чотиричастинним циклом (крім першої), викликаючи алузію із сонатно-симфонічним циклом. Так, всі перші частини за будовою є сонатне *allegro*. У сонатному *allegro* головна партія є активною, дієвою, побічна партія уособлює ліричну сферу. У розробці композитор використовує переважно мотивний розвиток. В кінці розробок зустрічається домінантовий предикт – розгорнутий або із декількох акордів. Всі сонатні *allegro* завершуються кодою, яка в більшості випадків продовжує розвиток тематичного матеріалу, розпочатий вже в експозиції. У Сонатах №№ 2, 3 композитор дає повторення експозиції, що є типовим для ранніх класичних сонатних *allegro*.

В других частинах Сонат для скрипки і фортепіано зустрічається складна тричастинна форма (№№ 4, 5), сонатна форма без розробки (№ 3), контрастно-складена (№ 2).

Характерним є написання третьої частини у повільному темпі (*Andante* або *Largo*), що надає їй функції ліричного інтермецо перед швидким Фіналом і створює яскравий контраст. Повільні частини написані у тричастинній формі –

простій (№№ 2, 3, 5) або складній (№№ 1, 4). За будовою ліричні центри є проста або складна тричастинна форма.

У Фіналах Сонат композитор переважно використовує сонатну форму або рондо (№ 5) – як це типово для класичних циклів.

У скрипкових Сонатах композитор надає перевагу сонатній формі. Крім перших частин, сонатна форма у різновидах зустрічається у фіналах Сонат № 1 (з кодою), № 2 (сонатне *allegro*), № 3 (в розробку введено побудову типу епізод), № 4 (без розробки) та у другій частині Сонати № 3 (без розробки). Ознаки сонатності можна зауважити у других частинах Сонат №№ 2, 4 і у Фіналі Сонати № 5. Всі сонатні форми завершуються кодами.

Близькою до класичного стилю є ладогармонічна мова композитора. «Розділовими знаками» між побудовами у формі стають чіткі каденційні звороти. В експозиціях сонатного *allegro* Е. Шегрен дотримується класичного тонального співставлення: мінорна головна партія – побічна партія у паралельному мажорі (крім Сонати № 4). У репризах побічні партії проходять в однойменному до основної тональності мажорі, зберігаючи ладову основу. Композитор широко застосовує домінантовий органний пункт у сполучних партіях і особливо – у домінантових предиктах в кінці розробок та серединних розділів перед початком репризи. Цікаво зауважити, що органні пункти є стильовою ознакою композитора – як домінантові, так і тонічні, і беруть активну участь у формотворенні.

Цікавим є підхід композитора до тонального плану. Всі п'ять скрипкових Сонат написані в мінорних тональностях. Проте у фіналах домінує мажор. Так фінали Сонат №№ 1, 3, 4 проходять в однойменному до основної тональності мажорі, Фінал Сонати № 2 завершується кодою в однойменному мажорі, Фінал Сонати № 5 проходить в тональності паралельного мажору.

РОЗДІЛ 3

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ

СОНАТИ № 1 g-moll op.19

3.1. Короткий огляд присвят та ансамблевого виконання скрипкових сонат Е. Шегрена.

Рубіж XIX - XX століть у Швеції - це час інтенсивності подій, напруженість духовного пошуку, гострота передбачення майбутніх подій і все це знаходило вираз у творах композиторів. Е. Шегрену випала місія створити у шведській інструментальній музиці жанр скрипкової сонати, привнести у композиторську практику стильові особливості класицизму та романтизму, поєднавши їх із технічними можливостями скрипки та високопрофесійним мистецтвом виконавців (Жак Тібо, Джорже Енеско).

П'ять сонат Еміля Шегрена цікаві також і тим, що це насамперед унікальне зведення музичних присвят п'яти відомим особистостям сучасності: Соната №1 g-moll op.19 - Еміль Соре (1852-1920) - французький скрипаль;

Соната №2 e-moll op.24 - Тур Бернард Вільгельм Аулін (1866 - 1914,) - шведський композитор, диригент та скрипаль;

Соната №3 g-moll, op.32 op.32 - ландграфу Гессенському Олександр Фрідріх;

Соната №4 h-moll op.47 - Андре Луї Манже (1883 -1970)- англійський скрипаль;

Соната № 5 a-moll op.61 - Джорже Енеско (1881-1955) - румунський скрипаль , композитор;

Звернення скрипалів до камерних Сонат композитора є даниною повернення у виконавський репертуар маловідомих, але не менш цікавих камерно-інструментальних творів кінця XIX – початку XX століть.

У 2004 році камерний дует - Тобіас Рінгборг (скрипка) та Андерс Кілстром (фортепіано) записав на диск повний цикл з 5 скрипкових сонат Е.Шегрена.

Ще п'ять різних камерних ансамблів у 1985,1995 зробили запис на диск видавництва «Музика Швеції» усіх скрипкових сонат Еміля Шегрена:

Соната №1 оп.19 дует у складі Ден Алмгрен(скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано)

Соната №2 оп.24 дует у складі Нілс –Ерік Спарф(скрипка)-Люсія Негро (фортепіано)

Соната №3 оп.32 дует у складі Бернт Лиселл(скрипка)-Естхер Бодін (фортепіано)

Соната №4 оп.47 дует у складі Леннарт Фредрікссон(скрипка)-Ульріка Берглунд (фортепіано)

Соната №5 оп.61 дует у складі Лео Берлін (скрипка)-Грета Еріксон(фортепіано)

Інтерес до творчості видатного шведського маестро посилюється у ХХІ столітті. Так, книга Андерса Едлінга про Е. Шегрена, опублікована в 2009 р. у Стокгольмі, вийшла друком у 2009 р. у Фінляндії шведською мовою. Книга Андерса Едлінга є найповнішим, ґрунтовним і вичерпним дослідженням життя та творчої спадщини шведського композитора.Обкладинку та графічний дизайн розроблено Крістером Джонсоном, редактори Тоні Лундман та Ерік Уолруп.

У 1886 р. ноти Сонати №1 оп.19 надруковано у Лейпцігському видавництві Edition Peters. У 2016 році знов було видано ноти Сонати№1 оп.19. Знайдено інформацію про видавця: це м. Стокгольм Шведська музична спадщина (Stockholm: Swedish Musical Heritage), редактор Інґрід Ліндґрен шведська піаністка.

Сонату №1 оп.19 Е. Шегрен писав з 1883 по 1885 р. Це був час, коли завдяки приватним благодійникам та державним стипендіям Шегрен зміг здійснити подорож Європою разом з Ланге-Мюллером з тривалими зупинками у Відні, Мерано, Мюнхені та Парижі. Поїздка тривала до червня 1885 року.

У Відні він вивчав інструментування, мабуть, щоб розширити свої навички та стати кваліфікованим оркестровим композитором, чого, мабуть, очікували у Музичній академії, яка присудила йому стипендії для подорожей. Під час закордонної поїздки він працював над своєю першою скрипковою сонатою, а під час короткого перебування в Лейпцигу взимку 1885 налагодив контакти з нотними видавцями, внаслідок чого петрівське видавництво опублікувало скрипкову сонату, коли вона була закінчена.

Перша презентація Сонати №1 ор.19 була у Стокгольмі у 1886 році. Тривалість виконання Сонати №1 ор.19 камерним ансамблем Еміль Соре (скрипка)- Фелікс Драйшок(фортепіано) (Émile Sauret, Felix Dreyschock) - 19хвилин. Еміль Соре (1852-1920) - французький скрипаль, композитор, викладач, Фелікс Драйшок(1860-1906) - німецький піаніст, композитор чеського походження.

Висновки

Творча спадщина Шегрена представляє абсолютно неповторний органічний сплав різних музичних напрямків, жанрів і стилів. Творчим пошуком єдності — інтонаційної, ритмо синтаксичної, жанрової та стилістичної — відзначено скрипкову спадщину Шегрена. Аналіз музики шведського композитора саме з цієї точки зору є перспективним і може призвести до результатів, що істотно збагачують її розуміння. Стильова і жанрова своєрідність творів Шегрена (зокрема, П'яти камерних сонат), а також специфіка музичної мови та засобів виконавчої виразності, — все це коло спеціальних питань досі залишається мало вивченим і тому актуальним. Дуже цікава тема вибору Шегреном особистостей, яким присвячені його скрипкові сонати. Цей авторський задум передбачає варіанти його втілення та має підґрунтя нашого сприйняття образної сфери конкретної сонати у виконавській концепції творів.

3.2. Виконавський аналіз та аналіз інтерпретацій двох шведських камерних ансамблів Сонати №1 ор.19 Е.Шегрена

Ансамблеве виконавство має ряд особливостей, що визначають формування спеціальних навичок. Для досягнення потрібного результату в ансамблевій музиці недостатньо лише вільного володіння інструментом та досконалого знання своєї партії. Спільна гра – створення спільної концепції твору, примиряє художній світогляд двох музикантів. виконання камерної сонати – це результат роботи механізму взаємодії трьох базових складових: тексту композитора, тембрів інструментів та особистостей виконавців.

Дует Тобіас Рінгборд (скрипка) – Андерс Кілстром (фортепіано) (Tobias Ringborg - Anders Kilstrom) у камерному виконавстві є прикладом творчої взаємодії, одночасно успішно виступають вони і як солісти. Їхня співдружність є яскравим підтвердженням величезних можливостей музичного діалогу творчості та співтворчості. Хочеться відзначити сутність естетичної дії творчого спілкування цього дуету, де бачення скрипаля заповнює кругозір піаніста, що споглядається, не втрачаючи його своєрідності. Скрипалеві ціннісно побачити зсередини світ піаніста так, як він його бачить і обрамляє його своїм баченням, бажанням і почуттями. Робота над сонатою, де є наявність розробки загальної динаміки, уточнення штрихових особливостей партій двох різних інструментів, є створення єдиної концепції та загальний емоційно-психологічний тонус.

Другий дует – Дан Алмгрен (скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано) (Dan Almgren - Stefan Bojsten) відрізняється від попереднього своєю моделлю, де видно індивідуальні відмінності особистісних психологічних якостей учасників ансамблю та емоційних реакцій. Можливо цей дует існував не довгий час як дует Тобіаса Рінгборд та Андерса Кілстома. І тому у виконанні другого дуэта ми чуємо прагнення нівелювати свою особистість задля єдності звукового образу. Поєднання темпераментності та емоційності піаніста з експресивністю та художньою звуковиразливістю скрипаля дають можливість слухачам

побачити музичну картину двох яскравих індивідуальностей, що мислять по-різному, але в одному напрямку та із загальною метою. І хоч вони не намагаються повторити тембр інструменту свого партнера, але все-таки народжується їхня переконлива концепція, в якій є фарби, емоції. Віртуозність створює свіжість дуетної інтерпретації.

В аналізі використано аудіозаписи двох камерних ансамблів:

1)Тобіас Рінгборг (скрипка) - Андерс Кілстром (фортепіано) запис зроблено на диск у 2004 році. Дата випуску: 9 серпня 2004 р. Номер за каталогом: CAP21500

2) Ден Алмгрен (скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано) запис зроблено на диск у 1985 році. Оригінал опублікований у 1985 році видавництвом Polar Musik.

Виробник : Proprius Musik AB здійснив ще випуск дисків у 1987 та 1995 роках.

Вибір саме цих виконавців не випадковий. Усі четверо — видатні шведські скрипалі та піаністи, чий авторитет у світі скрипкового та фортепіанного виконавства є незаперечним, це віртуози, відомі своїм виконанням музики різних епох і, зокрема, музики ХІХ та ХХ століть.

Камерний ансамбль Тобіас Рінгборг (скрипка) - Андерс Кілстром (фортепіано)

Тобіас Рінгборг (Матс Ерланд Тобіас Рінгборг) народився 2 листопада 1973 року в парафії Енгельбректа в Стокгольмі — шведський скрипаль і диригент.

Тобіас навчався у Королівському музичному коледжі у Стокгольмі, вивчав гру на скрипці та здобув вищу освіту у 1994 році. У тому ж році він отримав премію Швеції як соліст і вирішив продовжити навчання гри на скрипці у Джульєрдській школі в Нью-Йорку, здобувши там ступінь у 1996 році. Після повернення до Європи він виступав із шведськими оркестрами. Рінгборг зробив понад 15 записів, виступаючи як скрипаль та диригент. Він записувався,

зокрема, для лейблів Caprice, Sterling та Naxos. З 2011 року він є членом Королівської академії музики.

Тобіас Рінгборг один із найяскравіших скрипалів сучасності. Його аудіозапис камерних сонат Шегрена є одним із найсучасніших прочитань цього циклу. У повній відповідності до авторського задуму, Тобіас Рінгборг привносить у виконання безліч елементів власного задуму. У манері гри Тобіаса переважає романтичний стиль. У його грі переважає яскрава декламаційність і для її досягнення Т. Рінгборг, крім розширень і уповільнень, користується ще цілим рядом прийомів таких, наприклад, як часте використання *glissando*. Широка вібрація, постійно присутня в грі скрипаля, вдало поєднується з вже перерахованими прийомами і є невід'ємною частиною його манери виконання. Запис Т.Рінгборга - яскравий приклад оригінальної інтерпретації, неповторного стилю, своєрідної манери виконання та вдалого поєднання виконавських прийомів. Його стиль - це краса і чистота звучання, присутність продуманості кожної ланки виконавської концепції. Т. Рінгборг ретельно співмірює гармонію частин та цілого, уважно вслуховується у звучання кожного нюансу, акценту, колористичного ефекту. У виконанні Тобіаса Рінгборга Сонати № 1 op.19 Шегрена відчувається сувора внутрішня організація, логічне фразування, ясний динамічний план.

Андерс Йохан Кілстрем, народився 14 жовтня 1961 року – шведський піаніст. Він виріс у Євлі. Кілстрем навчався у Королівському університеті Академія музики для Гуннара Халхагена 1980-1986 рр. і дебютував як піаніст у 1986 р. Протягом 1988 року він навчався у Banff Center, Канада. Він має широкий репертуар і давав концерти у багатьох місцях Європи, Північної Америки, Азії та Австралії, Нової Зеландії. Андерс Кілстрем професор Королівської академії музики, давав майстер-класи у Швеції, Фінляндії, Латвії, Канаді та США. Андерс Кілстрем представлений на звукозаписних лейблах Caprice, Daphne, Nytorp Musik, Sterling і Musica Sveciae.

Камерний дует-скрипаль Ден Альмгрен (Dan Almgren) - піаніст Стефан Бойстен (Stefan Bojsten)

Шведський піаніст Стефан Бойстен народився у 1955 році. Він отримав освіту в Королівському коледжі музиці у Стокгольмі під керівництвом Естер Бодін. Він також навчався у Лондоні та Нью-Йорку, у викладачів Філіс Селік та Артура Балсама. Бойстен активно виступає як соліст та камерний музикант у Скандинавії, Великій Британії, Франції, Німеччині, Ірландії, Італії, Румунії, Китаї та США. Серед нагород, здобутих Штефаном Бойстеном на міжнародних конкурсах, стала нагорода у 1985 році, коли дует Бойстен – Альмгрен отримав першу премію на одному з найбільших у світі конкурсів камерної музики - premi Vittorio Gui у Флоренції, результатом чого стали запрошення на фестивалі та тури по всій Європі. Як викладач Стефан Бойстен давав майстер-класи у США та Росії, а з 1997 року він є професором та керівником відділу у Королівському коледжі музики у Стокгольмі. Він є віце-президентом Шведської асоціації вчителів піаніно (EPTA Sweden), а також президентом асоціації клавірних інструментів 19 століття у Швеції «Klaverens Hus». Стефан Бойстен зробив записи під лейблами Polar, Caprice, Fermat, Artemis, Map, Recut, Musica Sveciae, BIS та Naxos.

Ден Альмгрен (Dan Almgren) скрипка

Ден Альмгрен народився в Гетеборзі у 1961 році. Ден почав брати уроки гри на скрипці у свого батька, коли йому було три роки. У 1975 році, коли йому було 14 років, виступив зі скрипковим концертом Мендельсона спочатку зі Стокгольмським Філармонічним оркестром, а потім із Зеландським симфонічним оркестром у Копенгагені. У 1980 році був обраний представляти Швецію на першому скандинавському бієнале в Копенгагені. Ден навчався, зокрема, у Ларса Фермеуса, професора Свена Карпе, професора Макса Ростала, Артура Груміо. Разом із піаністом Штефаном Бойстеном він переміг на конкурсі камерної музики «Вітторіо Гі» у 1985 році у Флоренції. У 1997 році разом з Роландом він став лауреатом першої премії на Vienna Modern Masters.

Ден Альмгрен виконав прем'єри кількох творів шведських композиторів, зокрема Інший скрипковий концерт Ерланда фон Коха, Сонату Леннарта Фредрікссона, Концерт для скрипки та фортепіанного тріо Томмі Хаглунде, музику Інїм і Біргіттада. З 1982 року він працював першим концертмейстером, з 1988 року в Гельсінборзькому симфонічному оркестрі. Працював викладачем у Королівській музичній академії у Стокгольмі 1995–2002 рр. Ден виступав по всій Скандінавії, Прибалтиці, багатьох країнах Європи та США. Як соліст він працював з такими диригентами, як Еса-Пекка Салонен, Окко Каму, Сергію Комісія та ін. Його записи компакт-дисків доступні на OPUS3, BIS, Naxos, Musica Suedia, Phono Suedia.

У виконанні Сонати № 1 ор.19 Шегрена Ден Альмгрен приділяє велику увагу дрібним тривалостям і нотам, що проходять. Альмгрен по можливості намагається вібрувати дрібні та тривалі ноти. Можливо, у такий спосіб Альмгрен намагався відтворити передбачувану манеру гри самого Еміля Соре. Проте художній результат від цього не страждає. Виконання Ден Альмгрена відрізняється яскравою образністю та характером.

Між інтерпретаціями сонати №1 ор.19 камерних ансамблів (дует Тобіас Рінгборг (скрипка) - Андерс Кілстром (фортепіано) та дует Ден Альмгрен (скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано) є ряд подібностей та відмінностей.

Інтерпретація відрізняється за тривалістю виконання як сонати №1 ор.19 в цілому та тривалістю кожної частини окремо:

Дует Тобіас Рінгборг (скрипка) - Андерс Кілстром (фортепіано)
виконує Сонату №1 ор.19 за 18-02 хвилини.

I частина Allegro vivace триває 6:45 хвилин

II частина Andante триває 5:32 хвилин

III частина Finale: Presto триває 5:45 хвилин

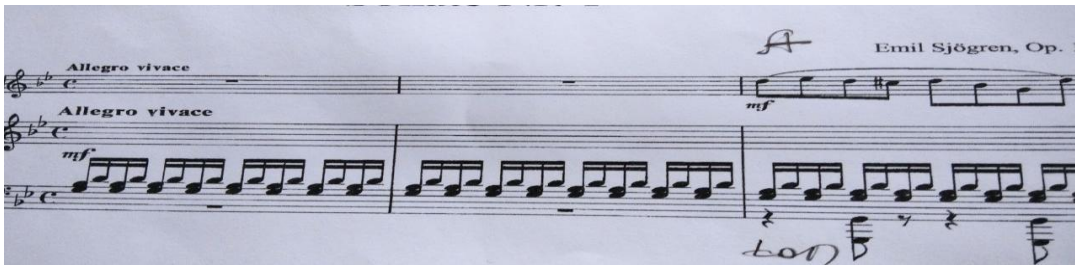
Дует Ден Альмгрен (скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано) виконує Сонату №1 op.19 за 20-13 хвилини.

I частина Allegro vivace триває 7:17 хвилин

II частина Andante триває 6:26 хвилин

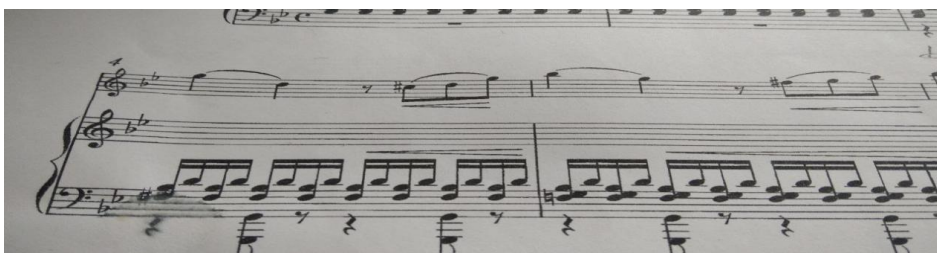
III частина Finale: Presto триває 6:30 хвилин

Аналізуючі інтерпретацію двох камерних ансамблів знаходимо схожість динаміки, нюансів та характеру деяких фрагментів. Наприклад, у вступі нюансування та динаміка у двох скрипалів практично однакові (Приклад №1: 1,2 такти)



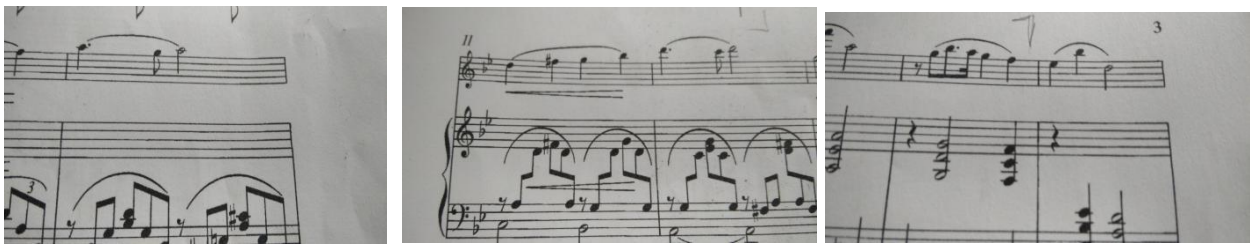
Приклад №1: вступ, 1 частина Головна партія (1,2 такти).

Крім того, є схожість у виконанні Головної партії розділів A та A1, де «злети» і «падіння» досягаються за допомогою миттєвих crescendo і diminuendo —невеликих «вилочок» (\diamond), що відповідають висхідним (\leq) і низхідним (\geq) мотивам. Але Тобіас Рінгборг (скрипка) майже подовжує другу четвертну ноту (Приклад №2: 4-5 такти), скорочуючи паузу, досягаючи стрімкого ефекту розвитку кульмінації. Ден Альмгрен (скрипка) другу четвертну ноту ніби скорочує при різкому diminuendo і чітке дотримання довжини паузи створює ефект короткого дихання, емоції хвилювання.



Приклад №2: 1 частина Головна партія 4-5 такти

Також є темпові відмінності в останніх двох тактах розділу А(7-8 такти). Тобіас Рінгборг дотримується рівного темпа ,що відповідає авторському тексту. А Ден Альмгрен робить значне уповільнення, чекаючи повного затихання звуку. Стрімкість гри Т. Рінгборга посилює емоційне напруження І розділу. Ден Альмгрен грає закінчення 1 розділу спокійно та вдумливо. У своїх інтерпретаціях Т. Рінгборг та Д. Альмгрен зовсім по-різному втілюють образ 1 розділу Головної партії. В даному випадку йдеться вже не тільки про індивідуальну манеру кожного виконавця, але про зовсім різне сприйняття музичного матеріалу. На відміну від Альмгрена, Рінгборг прикрашає всі половинні ноти гліссандо (Приклад № 3:10 такт, Приклад № 4 - 12 такт, Приклад №5 - 19 такт).

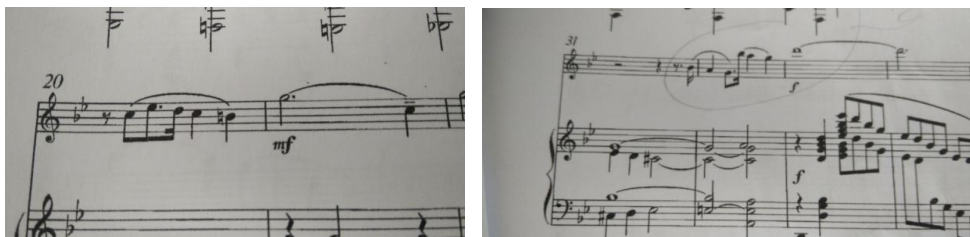


Приклад № 3: 10 такт

Приклад № 4 - 12 такт

Приклад №5 - 19 такт

Також є відмінності в розділі В Головної партії (Приклад №6 - 21 такт та Приклад №7 -33 такт) в різній трактовці образу .Виконавці в різній манері підкреслюють акцентовану ноту. Рінгборг з яскравим акцентом демонструє ноту соль(а потім ре в 33 такті),він використовує щільний смичок з особливим тиском. Це характерно для жорсткої манери звуковидобування. Альмгрен теж використовує щільний смичок, але атака в нього інша, а звуковидобування м'якше, більш обережне.



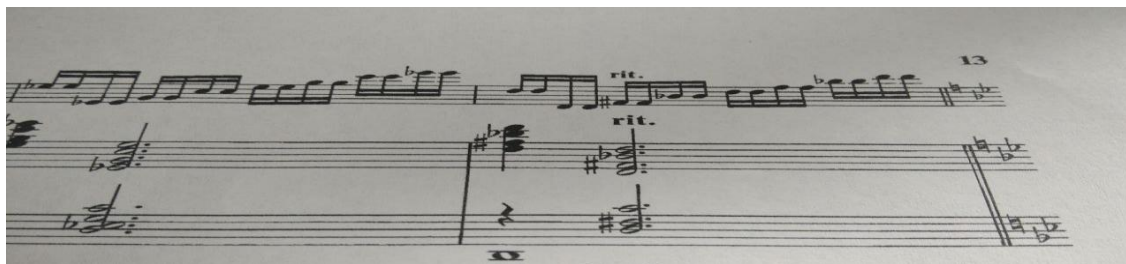
Приклад №6 - 21 такт(підкреслення ноти соль) Приклад №7 - 33 такт (підкреслення ноти ре)

Побічна партія у двох виконавців однакова за темпом. Але є відмінності в нюансі: Рінгборг вже з першого такту (Приклад №8 - 59 такт) взяв динамічний відтінок *mf*, а Альмгрен починає тему з піано, як в авторському тексті.



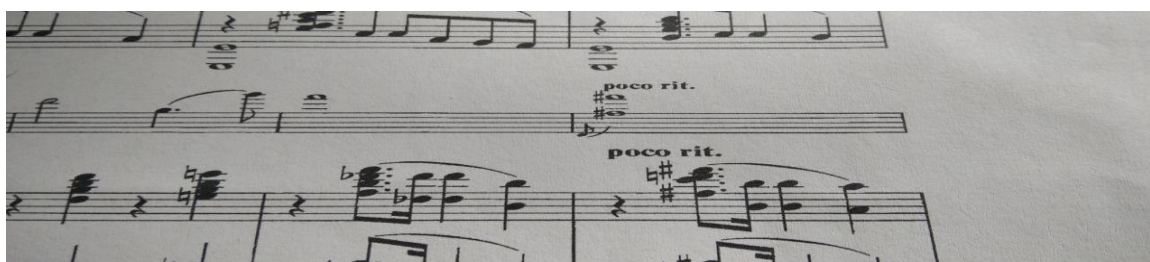
Приклад №8 - Побічна партія (59 такт)

Інтерес представляє і перехід до коди (Приклад № 9 - 194 такт). Рінгборг виконує незначне уповільнення темпу, а Альмгрен робить дуже значне *ritenuto* з максимальним розширенням штриха.



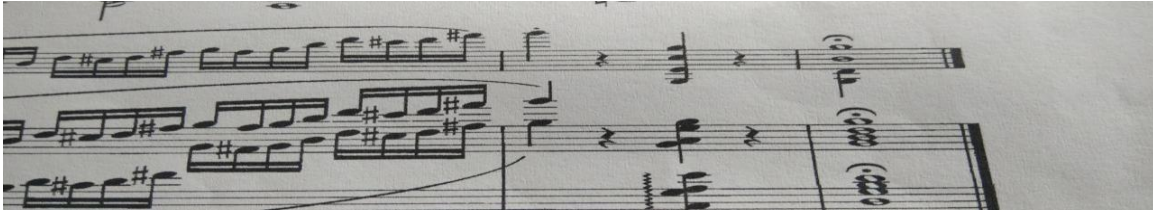
Приклад № 9 - 194 такт

В Коді в авторському тексті (Приклад № 10 - 203 такт) написано перед октавою одну ноту і Рінгборг притримується цього, а Альмгрен спрощує технічні труднощі і перед октавою бере квінту(ре - ля), що набагато простіше для технічного виконання форшлага перед октавою.



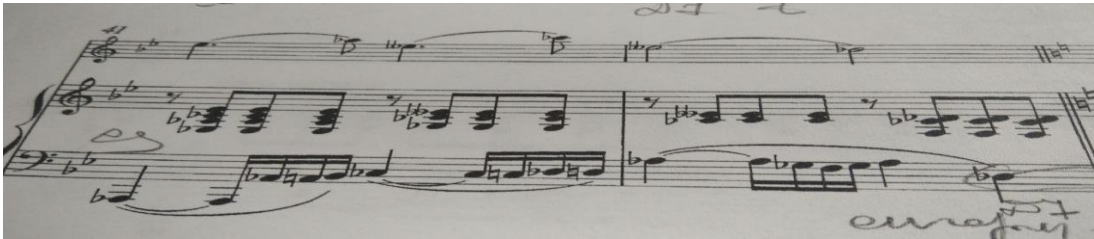
Приклад № 10 - такт 203

Темп Коди та виконання ломаних акордів в останніх тактах(Приклад № 11 - 206-207 тт.) має схожість у виконанні обох скрипалів.



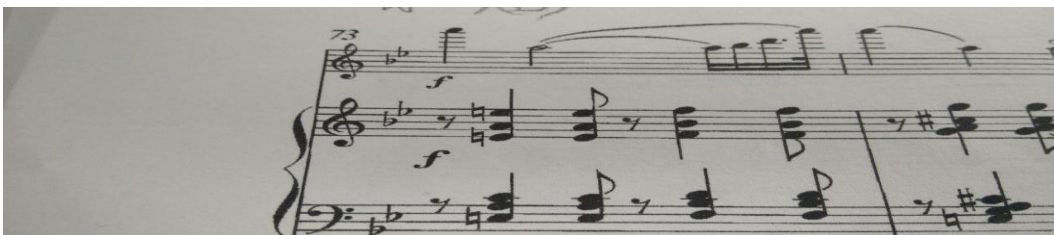
Приклад № 11 - 206,207 тт.

Друга частина Сонати №1 op19 не зазнала такої кількості змін та коригування з боку виконавців як у першій частині. У виконанні двох скрипалів - Томаса Рінгборга і Дена Альмгрена - є ряд подібностей і відмінностей у вузлових моментах форми. Так в розділі С (тріо) у 42 такті (Приклад № 12) Рінгборг не змінює темп і у Шегрена там теж немає ніяких ремарок, а Альмгрен уповільнює і тим саме збільшує емоційний контраст з наступним мотивом.



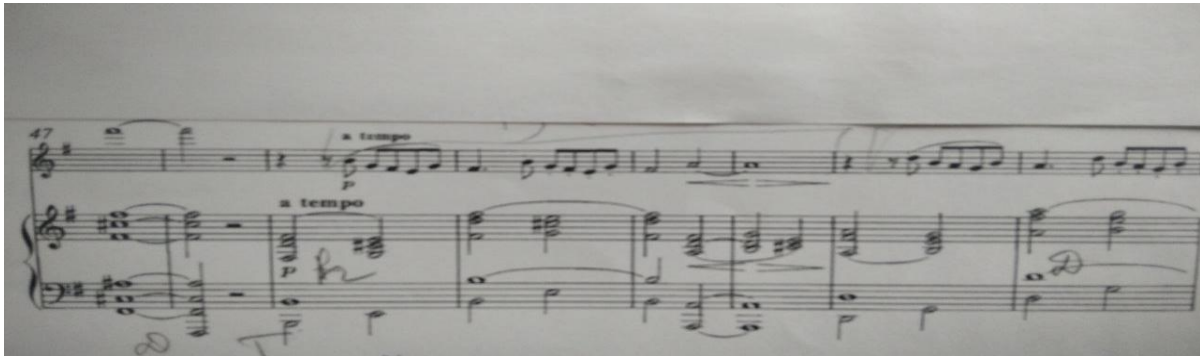
Приклад № 12 - 2 частина Анданте, розділ С (тріо) - 42 такт.

В кульмінації репризи виконавці по різному побачили смислові точки у фразі: у 73 такті (Приклад № 13) Рінгборг найвищу ноту ля з'єднав з попередньою мі та після зміни смичка і люфт-паузи акцентував половинну ноту ля. Ден Альмгрен вирішив акцентувати саме найвищу ноту ля .



Приклад № 13 - 2 частина Анданте ,реприза -73 такт

У Фіналі Сонати №1 більш яскраве проведення Головної партії у Рінгборга, Альмгрен починає у більш тихому нюансі. В побочній партії у 50 та 54 тактах. (Приклад № 14) Рінгборг дотримується авторського штриху спіккато, це добавляє пікантного контрасту до попереднього мотиву, який виконується на легато. Альмгрен навпаки вибрав штрих «деташе», щоб наголосити на співучості цього мотиву.



Приклад № 14 - Фінал, побічна партія -50,54 такти

Кода Фіналу за темпом та характером не відрізняється у виконавців, лише гра Рінгборга більш яскравіша за динамікою.

Висновки

Виконавський аналіз та аналіз інтерпретацій Сонати № 1 ор.19 досі не був предметом пильної уваги дослідників. Зроблена спроба дослідження параметрів індивідуального виконавчого стилю, які обумовлюють та реалізують його комунікативний потенціал. Ці параметри стилю творчості учасників ансамблю обумовлюють їх психологічну та художню настанову на певний вектор комунікації в процесі виконання камерної скрипкової сонати: спрямованість творчих інтенцій саме на музичний твір, на досягнення енергетичного зв'язку з публікою, на спілкування з партнером та на вибір типу цього спілкування. Аналіз виконавчих версій Сонати №1 ор.19 дозволяє розкрити комунікативний простір камерного дуетного твору як досить рухомий, такий, що дозволяє втілити різні художні настановлення і типи відносин, не порушуючи композиторського задуму.

Висновки до Розділу 3

Підіб'ємо підсумок сказаному, порівнявши два записи шведських скрипалів Рінгборга та Альмгрена.

Виконання шведського скрипаля Томаса Рінгборга вражає слухача насамперед ефектною захоплюючою віртуозною грою. У її основі бездоганна технічна майстерність виконавця, що дозволяє йому у відповідних епізодах використати дуже швидкий темп. Невід'ємною частиною унікального стилю Томаса Рінгборга є майстерність стрімкого фразування. Головною якістю концепції Рінгборга можна визначити як панорамність. Слухач отримує можливість охопити поглядом кожен частину сонати окремо, як і всю сонату загалом. Так Рінгборг прагне відобразити масштабність сонати та музичне мислення Еміля Шегрена.

Концепція шведського скрипаля Дена Альмгрена ґрунтується на деталізації нотного тексту. Від уваги скрипаля не вислизає жодна дрібниця, яка неодмінно буде донесена до слухача. Його виконання сонати Шегрена-полотно з безліччю дрібних деталей. Це пояснює вибір виконавцем стриманіших темпів. Виконання Альмгрена спонукає слухача споглядати музику сонати, милуватися кожним звуком, гармонійним оборотом, вигином мелодії. Віртуозна складова при цьому анітрохи не втрачає своєї значущості, але набуває абсолютно унікальних рис. Неспішність темпів виконання, прагнення прослухати, виділити, а часом навіть провібрувати якнайбільше нот у пасажах, уміння фразувати та інтонувати пасажну техніку як кантилену - ось особливі якості віртуозності у виконанні Альмгрена. Повільні, кантиленні епізоди наповнені спогляданням кожного звуку чи гармонії, небажанням розлучатися із нею. Гарно озвучені переходи з позиції в позицію, велика вібрація, часті *crescendo* і *diminuendo*, «вилочки» на одній або кількох нотах - все це відмінні риси виконавчої манери Альмгрена в сонаті №1 Е.Шегрена.

Два камерних ансамблі представили сонату №1 op.19 Е.Шегрена кожен по-своєму, переслідуючи при цьому загальну мету охопити всю сонату і піднести її слухачеві як єдине ціле.

Знання композиторського стилю Шегрена відкриває оптимальний, практично доцільний шлях до художньої інтерпретації його творів. Це дає можливість побачити зв'язки окремих елементів у конкретному творі (Сонаті №1 op.19) Еміля Шегрена. Незважаючи на те, що всі представлені виконавці-шведи, вони все-таки є представниками різних скрипково-фортепіанних традицій, що істотно вплинуло на їхню гру.

Відзначимо, що Скрипкова соната №1 op.19 Е. Шегрена давно вже входить до репертуару більшості шведських скрипалів-віртуозів та піаністів-ансамблістів. Характерною рисою її музики є розвиток колористичної сторони. Висока художня цінність твору дає виконавцям можливість глибоко особистісного висловлювання в процесі ансамблевого музикування, і в той же час духовної спорідненості з партнером, досягнення відчуття справжньої співтворчості. Як бачимо, шедеври дуетної літератури - сонати для скрипки та фортепіано, створені великим художником романтичної епохи Е.Шегреном, таять у собі справді дивовижне багатство образно-емоційних «іпостасей». Сучасні музиканти-виконавці, звертаючись до цих чудових творів, прагнуть не тільки поповнити свій персональний камерно-ансамблевий репертуар, а й досягти у власних інтерпретаціях справді органічного сплаву витонченості, шляхетності та вишуканості.

ВИСНОВКИ

Сонати для скрипки із фортепіано створювалися Е. Шегреном протягом всього творчого шляху і стали віддзеркаленням стильових ознак композиторських шкіл Німеччини (перші три Сонати, 1883–1900 р.р.) та Франції (дві останні Сонати, 1908–1913 р.р.). Це свідчить про вагомe місце жанру камерної сонати у композиторському доробку митця.

Перебуваючи в музичному середовищі Берліна та Парижа, спілкуючись із провідними композиторами та виконавцями, Е. Шегрен увібрав у свою композиторську мову стильові ознаки пізнього романтизму, які стали рушійною силою еволюції його музичної мови. Якщо у ранніх Сонатах композитор чітко дотримувався усталених класичних структур, то в Сонатах № 4 і 5 він вільно трактує тричастинність та рондо, надаючи їм ознак сонатності. Головна партія в сонатах позбавлена лаконічності викладу, який є типовим для класичних експозицій. В камерних Сонатах Е. Шегрена у структурі головної партії зустрічається тричастинна форма, при чому вже в експозиції головна партія може надаватися розробковості (№ 1, 3, 4, 5).

В Сонаті № 3 головна партія вражає багатством тематичного матеріалу. У драматургії сонатних форм композитор досить часто зміщує центр уваги на побічну партію, таким чином надаючи домінування ліричній лінії (характерно для романтиків).

У гармонічній мові композитор широко застосовує альтеровані акорди домінантової групи, еліптичні звороти, енгармонічні заміни септакордів. У Сонатах №№ 3, 4, 5 зустрічаються гармонічні звороти $D - S$, $D_7 - S_6$. Улюбленим гармонічним зворотом Е. Шегрена стає каденційна формула із використанням Π_6^{bl} (так звана «неаполітанська гармонія»), і яка доволі часто зустрічається у ранніх романтиків (Ф. Шопен, Ф. Мендельсон). У кодах композитор широко впроваджує заключну плагальну каденцію, утворену з різних акордів субдомінантової групи (S , $S_6^{\#1}$, s_6 , Π_5^6 , $DD_{VII}^6_5$, S_5^6). У камерних Сонатах пізнього періоду зустрічаються міноро-мажорні системи. Композитор епізодично використовує нашарування діатонічних та хроматичних

мелодичних ліній (№ 1, 2). В розробці першої частини Сонати № 2 Е. Шегрен використав епізодично політональність, проте надалі він не користувався цим способом поєднання тональностей.

В процесі тематичного розвитку Е. Шегрен застосовує варіаційність, варіантність, транспонуючі секвенції (при цьому ланки переміщуються на інтервал терція). Засобом роботи над тематичним матеріалом стає поліритмія (розробка Фіналу Сонати № 5).

Серед стилістичних ознак композитора, які зустрічаються в камерних Сонатах протягом усього творчого періоду, можна назвати:

- заключні плагальні каденції;
- домінантові та тонічні органні пункти;
- точне повторення тем у репризах форми та реприз них частинах;
- повторення тематичного матеріалу на октаву вище;
- панування синкопованого ритму.

Простежуючи еволюцію композиторського стилю Е. Шегрена в жанрі камерної сонати, зауважується наступне. Перші Сонати для скрипки і фортепіано стали для Е. Шегрена творчою лабораторією для оволодіння специфікою формотворення, логікою гармонічної мови, принципів ансамблевої гри. Композитор не копіював творчі методи віденських класиків, а вибірково підійшов до їх творчого досвіду, узяв загальне, аніж конкретне. В ранніх Сонатах композиційна структура була більш чіткою і відповідала усталеним формам. Проте вже у Фіналі Сонати № 1 композитор вводить повторення сполучної партії перед середнім розділом, а проведення головної партії після репризи надає формі ознак рондо. У Сонатах середнього і пізнього періоду композиційна форма частин стає більш умовною. Так у другій частині Сонати № 4 у тричастинній формі можна зауважити ознаки рондо та сонатності. В цій же Сонаті в першій частині у розробці композитор проводить тематичний матеріал дзеркально щодо експозиції: заключна партія – побічна партія – сполучна партія – головна партія. Ще більш умовно до трактування

композиційних структур композитор підходить у Сонаті № 5. Основна увага спрямовується на засоби музичної виразності.

Щодо ладогармонічної мови, то в ранніх Сонатах тональне співвідношення між частинами циклу, основним тематичним матеріалом та музичними структурами відповідає гармонічним засадам романтизму першої половини XIX ст.. Надалі композитор сміливо співставляє далекі тональності, іноді із енгармонічним переосмисленням. На першу позицію виходить колоритне забарвлення акордових вертикалей при відсутності чіткого відчуття тонального центру, що можна зауважити як вплив музичного імпресіонізму, який широко побутував у Франції наприкінці XIX століття. Композитор виявляє зацікавлення акордами розширеної терцієвої будови (нонакорди, ундецимакорди), які зустрічаються у Сонатах №№ 4 і 5. Проте всі структурні побудови у формі мають чітке каденційне завершення, які сприяють логіці розвитку, що не дає музичній композиції стати аморфною.

Еволюційний процес можна зауважити і в тональному співвідношенні між частинами циклу. У ранніх Сонатах композитор дотримується класичного принципу: належність тональностей до I ступеня споріднення. В Сонаті № 3 всі частини (крім третьої) проходять в однойменних тональностях: g-moll – G-dur – G-dur. В Сонаті № 4 Фінал звучить в однойменному мажорі, в Сонаті № 5 – в тональності паралельного мажору.

Найбільш новаторською серед створених зразків є Соната № 5. Композитор вільно трактує усталені композиційні форми, які стають лише обрисами для тематичного, гармонічного, ритмічного розвитку. У Сонатах №1 (перша частина) та № 2 (друга частина) композитор застосовує епізодично контрастну поліфонію як засіб роботи з тематичним матеріалом. В Сонаті № 5 Е. Шегрен вперше в цьому жанрі використав принцип імітаційної поліфонії (розробка в першій частині та у Фіналі). Також вперше він застосував принцип монотематизму для цілого циклу. Якщо в Сонаті № 4 тільки у Фіналі теми побудовані на одному інтонаційному джерелі, то в Сонаті № 5 початковий мотив головної партії першої частини покладено в основу тем третьої частини

та Фіналу. У Фіналі композитор проводить тему вступу із першої частини, надаючи цілісності і єдності циклу. Якщо в гармонічній мові перших чотирьох Сонат композитор широко застосовував транспонуючі секвенції, то в останній Сонаті він транспонує досить великі структурні комплекси.

Таким чином, у композиторському стилі Е. Шегрена можна зауважити консервативне дотримання принципів побудови сонатного циклу у поєднанні із прогресивним розвитком засобів музичної виразності як наслідування творчого методу композиторських шкіл, перш за все – Франції.

Творча спадщина Е. Шегрена досить достойно представляє розвиток шведської інструментальної музики на переломі століть, зокрема у царині скрипкового мистецтва. Проте у музичній мові Сонат для скрипки і фортепіано Е. Шегрена відсутня опора на національні джерела. Тому, творчий доробок композитора заповнив відсутність цього камерного жанру в музичній скарбниці Швеції наприкінці ХІХ століття, але не став яскравим проявом шведської національної композиторської школи. І звернення скрипалів до камерних Сонат композитора є даниною повернення у виконавчий репертуар маловідомих, але не менш цікавих камерно-інструментальних творів кінця ХІХ–початку ХХ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.упоряд. Л. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 154 – 165.
2. Алиева З. Камерно-ансамблевые сонаты Ф. Шуберта в репертуаре современного скрипача: проблемы исполнительской интерпретации. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2019. № 1 (34). С. 50 – 55.
3. Алиева З. Соната для скрипки и фортепиано С. Франка: пути постижения (о художественно-концептуальных основах исполнительской интерпретации) *Южно-Российский музыкальный альманах*, Ростов-на -Дону, 2018. С. 80 – 82.
4. Алиева З. Э. Шесть сонат для скрипки соло Э. Иззи в образовательном процессе современного музыкального вуза // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2022. № 1. С. 113–118.
5. Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : *автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства*. Львів, 2010. 18 с.
6. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке : *автореф. дис. ... канд. искусствовед.* : 17.00.02. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. К., 1990. 16 с.
7. Антоненко О. Еволюція салонної музики в європейській культурі : *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.* : 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 20 с.
8. Василенко А., Иванова Е. Американская скрипичная соната в первой половине ХХ века. Проблемы музыкально-исполнительского искусства и образования. Материалы Международной научно-практической конференции. Науч. ред. Г. Стулова. М., 2018. С. 148 – 151.
9. Василенко А. Французская скрипичная школа XVII–XIX столетий : история, теория и практика : учебное пособие. Воронеж, 2020. 114 с.

10. Гаргай О. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів західної України (кінець XIX–70-ті роки XX ст.): *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.* : 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 19 с.
11. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. 2-е изд., доп. Киев: Музична Украина, 1973. 310 с.
12. Гребнева І. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі: *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.*: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
13. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.): *автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.* Київ, 2001. 19 с.
14. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып.4: Вторая половина XIX века : учебное пособие. Изд. 7-е, перераб. Спб.: Композитор, 2002. 631 с.
15. Євдокімов С. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза: навч. посіб. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 128 с.
16. Есаков В. Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: *автореф. дис. канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство.* Москва, 2008. 26 с.
17. Заранський В. Український скрипковий концерт, тенденції жанрово-стильової динаміки : *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.* : 17.00.03. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського. К., 2001. 20 с.
18. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.* Київ, 2000. 15 с.
19. Карачевцева І. Соната для скрипки та фортепіано ор. 5 Ф. Мендельсона як зразок ранньої творчості композитора. *Українська музика*, 2013. № 3(9). С. 54–61.
20. Карачевцева І. Стильовий феномен скрипкових сонат Франца Шуберта. *Аспекти історичного музикознавства.* Харків, 2019. Вип. XVI. С. 106 – 125.

21. Карачевцева І. Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично-історичній ситуації 1810 – 1820 років: *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.*: 17.00.03. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. 17 с.
22. Карачевцева И. Характеристичность как свойство инструментального стиля К.-М. Вебера (на примере скрипичных сонат). *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2014. № 4 (40). С. 113 – 117.
23. Коляда Н. 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 ім. Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С.57 – 66.
24. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: учебник для вузов. М.: Музыка, 1981. 534 с.
25. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: методы изучения и классификации. К.: Музична. Україна, 1983. 160 с.
26. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. К.: Музична Україна, 1971. 159 с.
27. Ляхіна Т. Фантазії на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства: *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.*: 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 18 с.
28. Ляхіна Т. Фантазія Франца Шуберта C-dur для скрипки та фортепіано: особливості тематизму та композиційної структури. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. наук. ст.* Львів, 2010. Вип. 24. С. 345 – 357.
29. Матюшонок И. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века. *Автореф. дис. канд искусствovedения*: 17.00.02. Музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2011. 19 с.

30. Москаленко В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 2, 2011. С. 11 – 16.
31. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013.
32. Москаленко В. Музичний аналіз як універсалія. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. Глієра. К., 2005. Вип. 51. С. 9 – 14.
33. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. ст. / упоряд. В. Москаленко. К., 2001. Вип. 7. С. 3 – 10.
34. Москаленко В. Про два підходи до аналізу музичних творів. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. К., 2003. Вип. 29. С. 132 – 137.
35. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 10 с.
36. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: *автореф. дис. канд. искусств*: 17.00.02. Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2009. 23 с.
37. Омельченко Т. Соната для скрипки і фортепіано В. Сильвестрова – зразок служіння красі в сучасному мистецтві. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ. Держ. муз. училище імені Р.М. Глієра. К. 2006. Вип. 20. С. 141 – 148.
38. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років XX ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму): *автореф. дис. ... канд. мист-ва*. Київ, 2008. 20 с.
39. Сигитов С. Сокровенное искусство Габриеля Форе и творческие искания XX века. *Культурология, искусствоведение*. № 8 (34) С. 109 – 122.
40. Сидоренко О. Типы диалогов в камерной скрипичной сонате в аспекте музыкального мышления. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2017. № 1 (26). С. 15 – 20.
41. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста. *автореф. дис. канд. мистецтвознав.* Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2008. 19 с.

42. Соколовський Ю. Фразування у виконавському процесі. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір: міжнар. наук.-практ. конф.*, 9 грудня 2016 р.: зб. тез. Львів, 2016. С. 21 – 23.
43. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. К.: Музична Україна, 1980. 176 с.
44. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наукових статей. Вип. 44. Харків, 2015, с. 23 – 32.
45. Сушанова В. Скрипкова соната Сезара Франка: літературний образ і виконавська традиція. *Часопис НМАУ*. 2013. № 1 (9). Київ, 2013. С. 49 – 56.
46. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці: *автореф. дис. канд. мистецтвознав.*: 17.00.03. К.: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2003. 19 с.
47. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и Педагогика. М.: Классика – XXI, 2007. 304 с.
48. Флоря А. Философско-эстетические и исполнительско-стилистические принципы музыкального романтизма и их претворение в жанре скрипичной сонаты Джордже Энеску и его последователей. *Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России*. Сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов / составитель А. Макурина. Челябинск, 2019. С. 262 – 268.
49. Чжао Ц. К. М. Вебер. Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 10. *Университетский научный журнал*. № 44. 2019. СПб., 2019. С. 141 – 154.
50. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: *автореф. дис. ... канд. искусств.*: 17.00.0. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. К., 1987. 23 с.
51. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.

52. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред. кол. О. С. Тимошенко та ін. 2002. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154 – 177.
53. Яковчук Н. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект: *дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03*. Київ, 2017. 224 с.
54. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні твори) : підручник. Ч. 1 Тернопіль: Астон, 1999. 208 с.
55. Edling Anders. Sonatas for violin and piano [by Emil Sjögren] / Transl. Martin Thompson. Violin sonata Nr. 3 g-moll op. 32 [score]. Preface and critic commentary. Stockholm: Swedish music heritage, 2016. 7 pp.
56. Le Guen, David Roger. The Development of the French Violin Sonata: Submitted in partial fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (Violin Performance). University of Tasmania. Hobart, 2006. 201 p.
57. Tenhag Gunar. Emil Sjögren / Transl. Martin Thompson. Violin sonata Nr. 3 g-moll op. 32 [score] Preface and critic commentary. Stockholm: Swedish music heritage, 2016. 7 pp.
58. Брамс Йоганнес. Соната для скрипки и фортепиано № 3 ре минор URL: <https://musicseasons.org/iogannes-brams-sonata-dlya-skripki-i-fortepiano-3-re-minor/> (дата звернення: 12.10.2020).
59. Кустов М. Творчество немецких скрипачей и виолончелистов XIX века как одна из основ формирования мирового классического струнно-смычкового инструментализма. URL: https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/kustov-m.yu.pdf (дата звернення: 8.05.2021)
60. Синельникова О. Музыкальная форма. URL: <https://studfile.net/preview/2911578/page:14/> (дата звернення: 8.05.2021)
61. Форе Габриэль. Соната для скрипки и фортепиано № 1 Ля мажор. URL: <https://musicseasons.org/gabriel-fore-sonata-dlya-skripki-i-fortepiano-1-lyamazhor> (дата звернення: 8.05.2021).

62. Шёгрэн, Эмиль URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D1%91%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%BD,%D0%AD%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D1%8C>

(дата звернення: 12.10.2020).

63. [Bernhardsson Yngve. Emil Sjögren \(1853–1918\). URL: https://www.kammarmusikforbundet.se › 2019/11](https://www.kammarmusikforbundet.se › 2019/11)

64. Cookson, Michael. Frank – Ravel – Saint Saens: Sarah Chang (violin), Lars Vogt (piano) [CD review] URL:

http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/mar04/chang_vogt.htm

(дата звернення: 8.05.2021).

65. Edling Anders. Emil Sjögren. URL: <https://www.diva-portal.org ›>

66. Emil Sjögren URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Sj%C3%B6gren (дата звернення: 12.10.2020).

67. Emil Sjögren URL: https://sv.wikipedia.org/wiki/Emil_Sj%C3%B6gren (дата звернення: 12.10.2020).

68. Emil Sjögren URL: <http://www.emilsjogren.se> / (дата звернення: 8.05.2021).

69. Violin sonata. Discover the greatest romantic Violin Sonata Works URL:

<https://classicalmusiconly.com/lists/works/chamber-music/violin-sonata/style/romantic> (дата звернення: 8.05.2021).

70. Violin Sonata (Franck) URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_\(Franck\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_(Franck)) (дата звернення: 8.05.2021).

71. Violin Sonata (Emil Sjögren) URL: <https://www.earsense.org/chamber-music/Emil-Sjogren-Violin-Sonata-No-1-in-g-minor-Op-19/?ri=0&v=7Dnv12XPdyI3> (дата звернення: 8.05.2021).

72. Violin Sonata (Emil Sjögren) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W9jWZECPP5o> (дата звернення: 8.05.2021).

73. Violin Sonata No. 1 in G Minor, Op. 19 (Emil Sjögren) URL:

<https://www.earsense.org/chamber-music/Emil-Sjogren-Violin-Sonata-No-1-in-g-minor-Op-19/?ri=0&v=7Dnv12XPdyI3> (дата звернення: 10.12.2022).

74. Violin Sonata No. 1 in G Minor, Op. 19 Iч. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=W9jWZECPP5o> (дата звернення: 10.12.2022).

75. Violin Sonata No. 1 in G Minor, Op. 19 IIч. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=ttuom-VGj68> (дата звернення: 10.12.2022).

76. Violin Sonata No. 1 in G Minor, Op. 19 IIIч. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=8AmwtU505uc> (дата звернення: 10.12.2022).

ДОДАТОК А

Структура - Е.Шегрен Соната №1 op.19 g-moll(1883-1885 рік створення).

1 частина (Allegro vivace) за будовою є сонатне *allegro*.

Вступ- g-moll (тт..1-2)

Експозиція

Головна партія (Гп) g-moll АВА₁(А-тт.3-16,В-тт.17-36, А₁-тт.37-44)

Сполучна партія (СпП) Ges-dur- F-dur (тт.45-54)

Побічна партія (Пп) В-dur-А- dur -с-moll- В-dur (тт.55 -66)

Заклучна партія (ЗП) В-dur- D-dur(тт 67–76)

Розробка G- dur, f-moll, F-dur, А-dur, Cis-dur, Es-dur g-moll (тт..77-132)

елементи Пп(тт..77-88),елементи Гп(тт..89-124),елементи Пп(тт..125-132)

Реприза g-moll

Головна партія (ГП) g-moll АВ₁А₂(А-тт.133-146,В-тт.147-158, А₂-тт.159-162)

Сполучна партія (СпП) Es-dur- D- dur (тт.163-172)

Побічна партія (Пп) G-dur- D- dur- h- moll - a- moll- g-moll (тт.173-184)

Заклучна партія (ЗП) G -dur- D-dur-Н-dur-А- dur- G -dur (тт 185–194)

Кода G-dur (т.т. 195 – 207)

Друга частина (Andante) В-dur за будовою є складна тричастинна форма АСА₁.

Вступ (т.т. 1 – 2) В-dur

Розділ А являє собою просту тричастинну форму АВА₁:А (т.т. 3 – 10) В-dur .

В (т.т. 11 – 22) Des-dur С-dur, Н-dur . А₁ (т.т. 23 – 32) В-dur ,С-dur, F-dur, В-dur, Es-dur

Розділ С- es-moll можна віднести до Тріо, де виявляються ознаки тричастинності АВА. А (т.т. 33 – 42) es-moll. В (т.т. 43 – 53) fis-moll, D-dur, es-moll. А₁ (т.т.54 -60) В-dur скорочено

Розділ А₁ скорочено частину В: А (т.т. 61-64)скорочено. А₁ (т.т.65-78) В-dur, g-moll, с-moll, a-moll.

Кода (т.т. 79 – 92). В-dur. синтезує тематичний матеріал розділів А та С (Тріо).

Третя частина (фінал Presto) За будовою Фінал в сонатній формі з розробкою та кодою.

Експозиція. Головна партія (ГП) складається із двох побудов.

Перша побудова ГП (т.т. 1 – 8) G-dur і модулює в h-moll.

Друга побудова ГП (т.т. 9 – 20) трансформовані елементи ГП. С-dur, В-dur

Сполучна партія (СпП) (т.т. 21 – 48). h-moll – es-moll – Fis-dur.

Побічна партія (ПП) за будовою це проста двочастинна форма АВ.

А (т.т. 49 – 56) h-moll – D-dur – Fis-dur. В (т.т. 57 – 76) fis-moll.

Сполучна партія (СпП) (т.т. 77 – 84)

Розробка (т.т. 85 – 158) h-moll, А-dur, В-dur, С-dur, D-dur.

Реприза (т.т. 159 –) g-moll

Головна партія(ГП) (т.т.159- 186) g-moll АВА₁

Сполучна партія (СпП) (т.т.187- 206) Ges-dur-e-moll

Побічна партія (Пп) (т.т. 207-238) e-moll

Головна партія(ГП) (т.т. 239-262) g-moll АВА₁ надаючи Фіналу ознак рондо

Кода (т.т. 263-278)G-dur

ДОДАТОК Б

5 сонат для скрипки та фортепіано Е.Шегрена

№	Соната №	Тональність	Рік створення	Перше виконання	Назва частин	Особливості сонати	Відгук преси	час відтворення:
1	Соната № 1 опус 19 Присвячено Еміль Соре Еміль Соре (фр. Émile Sauret; 22.05. 1852р., Дён-ле-Руа, Франція — 12 02.1920р., Лондон) французький скрипаль, композитор та викладач. Серед його учнів Тур Аулін.	g moll	з1883 по 1885	Перше виконання у лютому 1886 р. Стокгольм виконавці Еміль Соре -скрипка, Фелікс Дрейшок- фортепіано . Трива лість гри 19 хв.	1. Allegro vivace соль мінор 4/4 2. Анданте сі-бемоль мажор 2/4 3. Finale: Presto Соль мажор 4/4	композитор дотримуєтьс я канонів кла сичної сонат ної форми та традиційних темпів. Однак у них він постає як художник, що чуйно відчуває пульс музич ного часу, відбитий у вільному чергуванні епізодів, різкій зміні психологіч них станів, у контрастній динаміці та у величезному багатстві виразових засобів.	Сприй няття у пресі було позити вним, особли во щодо повіль ного руху.	<u>Tobias Ringborg</u> <u>(violin)</u> <u>Anders Kilstrom</u> <u>(piano):18:02 хв.</u> 1ч 6:45, 2ч.5:32, 3ч.5:45 <u>Dan Almgren</u> <u>(violin)</u> <u>Stefan Bojsten</u> <u>(piano): 20:13хв.</u> 1ч 7:17 2ч.6:26 3ч.6:30 <u>Per Enoksson</u> <u>(violin)</u> <u>Kathryn Stott</u> <u>(piano) : 16:24хв.</u> 1ч. 6:15 2ч. 4:52 3ч. 5:17 Leo Berlin <u>(violin) Lars</u> <u>Sellergren</u> <u>(piano):17:28 хв.</u> 1ч. 6:17 2ч.. 5:12 3ч. 5:59
2	Соната № 2 опус24 Присвячено Тур Бернард Вільгельм Ауліну (швед. Tor Bernhard Wilhelm Aulin, 10.09.1866,Сто кгольм, Швеці я-01.03.1914 Сальтшебаден, Швеція) швед ський компози тор, диригент , скрипаль. Близь кий друг композитора Вільгельма Стенгаммара.	e moll	Публі кація 1889 р Publis hed 1889 Шегр ену 35-36 років	Перше виконання у червні 1888 року, на першому фестивалі північної музики в Копенгаге ні, Тур Аулін(скри пка) та Еміль Шегрен(фо ртепіано) Трива лість гри: 32 хв	1. Allegro moderato 2. Allegretto scherzando 3. Andante sostenuto 4. Con fuoco	поєднуються класицистич ні риси із стилістични ми ознаками пізнього романтизму.	Сприй няття у пресі було позити вним,	час відтворення: <u>Tobias Ringborg</u> <u>(violin) Anders</u> <u>Kilstrom (piano):</u> 32:03 хв. 1ч.: 8:33 2ч.: 8:16 3ч.: 6:36 4ч.: 8:38 <u>Per Enoksson</u> <u>(violin) Kathryn</u> <u>Stott (piano) :</u> 32:28хв. 1ч. 10:57 2ч.8:51 3ч 5:11 4ч. 7:29 <u>Nils-Erik Sparf</u> <u>(violin) - Lucia</u> <u>Negro (piano):</u> 33-08хв 1ч. 8-44 2ч.9-36 3ч. 6-22 4ч. 8-26
3	Соната № 3 опус 32 Присвячена ландграфу Гессенському	g moll	1894- 1900	Перше ви конання 28.03. 1900р. у Парижі. Партія скрипки	<u>1. Allegro moderato</u> G-moll 2/2 83такти:/85 тактів, G-dur 35 тактів, G-moll 23 такти, всього 226 тактів. <u>2. Allegro vivace</u> G major 2/4 82 такти,	Соната№3 є свідченням еволюції жанру у творчості композитора. Він тільки	Сприй няття у пресі було позити вним,	час відтворення: <u>Tobias Ringborg</u> <u>(violin) Anders</u> <u>Kilstrom (piano) :</u> 23хв 1ч.: 7:43

Олександр Фридрих	1900р	торАулін партія фортепіано	1908	Перше виконання у 1907р. Презентація пройшла у концертній залі Гаво (фр. Salle Gaveau) Парижа. Партія скрипки Джордже Енеску, а піаніст Шегрен. Тривалість гри 20 хв.	<p>1. Andante espressivo – Allegro сі мінор 4/4 (до)</p> <p>2. Scherzo vivacissimo сі мінор 3/4</p> <p>3. Andante con moto соль мажор 3/4</p> <p>4. Allegro vivace B dur 4/4 (C)</p>	зберігас основні класичні принципи формотворення, трансформуючи їх відповідно до романтичних засобів виразовості.	2ч.: 4:13 3ч.: 3:51 4ч.: 7:05 <u>Bernt Lysell (violin) Esther Bodin(piano)</u> 26- 32хв. 1ч. 10:00 2ч. 4:12 3ч. 4:47 4ч. 7:33
4 Соната № 4 опус 47 присвячено Андре Луї Манже (1883 - 1970)-англійський скрипаль	h moll	1908	Перше виконання у 1907р. Презентація пройшла у концертній залі Гаво (фр. Salle Gaveau) Парижа. Партія скрипки Джордже Енеску, а піаніст Шегрен. Тривалість гри 20 хв.	<p>1. Andante espressivo – Allegro сі мінор 4/4 (до)</p> <p>2. Scherzo vivacissimo сі мінор 3/4</p> <p>3. Andante con moto соль мажор 3/4</p> <p>4. Allegro vivace B dur 4/4 (C)</p>	Соната № 4 яскраво відрізняється від класичних форм цього жанру. Композитор вільно оперує засобами формотворення (гармонічною мовою, принципами тематичного розвитку)	Сприйняття у пресі було позитивним, 18:31хв 1ч. 6:41 2ч. 3:06 3ч. 4:03 4ч. 4:41 <u>Arve Tellefsen (violin)Goran W.Nilson(piano):</u> 20 хв. 1ч.7:00 2ч.2:59 3ч. 4:42 4ч.4:54 <u>Lennart Fredriksson (violin) - Ulrika Berglund (piano)</u>	
5 Соната № 5 опус 61 присвячується Джоржу Енеску(1881 – 1955) румунський скрипаль,композитор	a moll	1912-13	Прем'єра 14.05. 1913 р. у Парижі. партію скрипки виконав Дж. Енеску, партію фортепіано – Е. Шегрен. Тривалість гри 28 хв.	<p>1. Andante sostenuto ed espressivo A minor 4/4 13 тактів, 2/4 1 такт, 4/4 1 такт, Allegro con anima 24 такти, 2/4 1 такт, 4/4 47 тактів, 2/4 1 такт, 4/4 55 тактів, Andante sostenuto 28 тактів, 2/4 1 такт, 4/4 40 тактів, 3/4 16 тактів, Andante sostenuto 4/4 26 тактів, усього 254 такти.</p> <p>2. Scherzo vivacissimo мі мінор 3/8 118 тактів, до мажор meno vivo 36 тактів, a tempo vivo 8 тактів, a tempo meno vivo 31 такт, vivacissimo 6 тактів, meno vivo 8 тактів, Tempo I мі мінор 118 тактів, meno vivo ma con brio 24 такти, Tempo vivacissimo 7 тактів, всього 356 тактів.</p> <p>3. Andante con nobile до мажор 3/4 20 тактів, соль мінор 10 тактів, 2/4 2 такти, 3/4 2 такти, 4/4 1 такт, 3/4 10 тактів, до мажор 27 тактів, всього 72 такта.</p> <p>4. Allegro giocoso ля мінор 4/4 13 тактів, 2/4 1 такт, 4/4 87 тактів, Tempo I 10 тактів, 2/4 1 такт, 4/4 33 такти, Andante sostenuto ed espr. 10 тактів, Tempo I 10 тактів, a tempo vivo e risoluto /:8 тактів:/23 такти, всього 196 тактів.</p>	Соната № 5 є яскравим зразком пізнього романтизму. Риси класицизму, які у попередніх сонатах органічно поєднувалися із музичною мовою романтизму, проявляються лише в процесі формотворення. Вперше композитор використав засоби імітаційної та контрастної поліфонії (перша частина і Фінал).	Сприйняття у пресі було позитивним, 28хв. 1ч. 9:42 2 ч.5:20 3ч. 4:37 4ч. 8:21 Leo Berlin(violin) • Greta Erikson (piano): 26-51 хв. 1ч.9:31 2ч.5:10 3ч. 4:07 4ч.8:03	

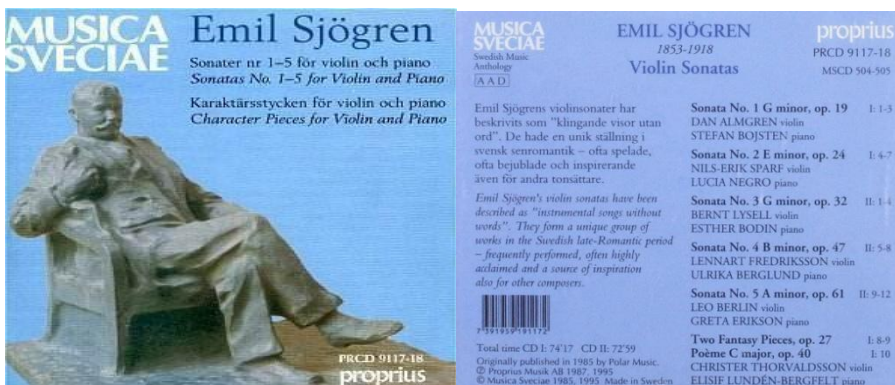
ДОДАТОК В



Ноти Сонати №1 ор.19.2016р. Видавець: м.Стокгольм Шведська музична спадщина (Stockholm: Swedish Musical Heritage), редактор Інґрід Ліндґрен (шведська піаністка).



Диск 2004р. Камерний дует - Тобіас Рінгборг (скрипка) та Андерс Кілстром (фортепіано) 5 скрипкових сонат Е.Шегрена. <https://www.earsense.org/chamber-music/Emil-Sjogren-Violin-Sonata-No-1-in-g-minor-Op-9/?ri=0&v=7Dnv12XPdyI3>



Диск видавництва «Музика Швеції» 1985, 1995 рр:

5 камерних ансамблів, 5 скрипкових сонат Еміля Шегрена.

<https://www.youtube.com/watch?v=W9jWZECPP5o>

ДОДАТОК Г

Перша презентація Сонати №1 op.19 , Стокгольм, 1886 р., камерний ансамбль: Еміль Соре (скрипка) - Фелікс Драйшок (фортепіано) (Émile Sauret, Felix Dreyschock).



Еміль Соре(1852-1920) - французький скрипаль, композитор, викладач.

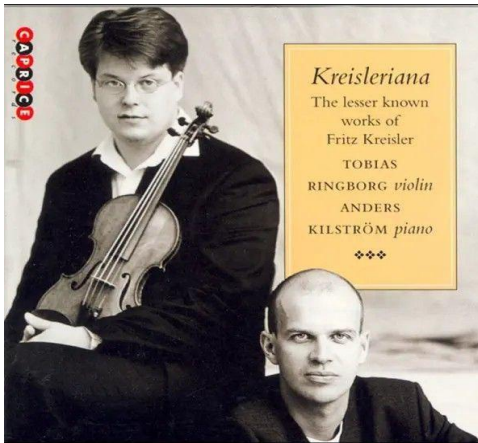


Фелікс Драйшок(1860-1906) - німецький піаніст, композитор чеського походження.

ДОДАТОК Д

Камерний ансамбль:

Тобіас Рінгборг (скрипка) - Андерс Кілстром (фортепіано).



Тобіас Рінгборг (скрипка)



Андерс Йохан Кілстром(фортепіано)

ДОДАТОК Е

Камерний дует: Ден Альмгрен (скрипка) - Стефан Бойстен (фортепіано)

(Dan Almgren-Stefan Bojsten)



Стефан Бойстен (Stefan Bojsten) шведський піаніст
(<http://stefanbojsten.com/about.htm>)



Ден Альмгрен(Dan Almgren) - шведський скрипаль