

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КОНЦЕРТНІ ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Е. ЛАЛО:
СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО ВПЛИВУ**

Магістерська робота

Пасічник Анастасії Ігорівни

Науковий керівник: кандидат

мистецтвознавства, доцент

Мельник А.О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів

мають посилання

на відповідне джерело

Пасічник А.І.



ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРУ В ІСПАНІЇ, НОРВЕГІЇ, РОСІЇ.....	7
1.1 Основні риси іспанського фольклору.....	7
1.2 Характерні ознаки норвезького фольклору.....	14
1.3 Традиції російського фольклору.....	19
Висновки до розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВА ТВОРЧИСТЬ Е. ЛАЛО: ВЗАЄМОДІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ І КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СКЛАДОВИХ.....	27
2.1 Жанрово-стилістичні особливості Іспанської симфонії для скрипки з оркестром.....	27
2.2 Норвезька фантазія для скрипки з оркестром: втілення національного колериту.....	37
2.3 Взаємодія національного елемента та композиторського стилю в Російському концерті для скрипки з оркестром.....	42
Висновки до розділу 2	49
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми. Едуард Лало – один з найвидатніших майстрів французького інструменталізму другої половини XIX ст. Особливої значущості набули його концертні твори для скрипки з оркестром, що отримали безумовне визнання – Іспанська симфонія (1874), Норвезька фантазія (1878), Російський концерт (1879). Для цих творів великої форми характерні вишуканість музичних образів, багатство і своєрідність ритміки, барвистість гармонійних засобів, колоритність інструментування.

Проблема міжкультурних взаємодій, – одна з найбільш важливих в гуманітарному знанні, – вирішується в науковій роботі на прикладі іспанських, російських та норвезьких народних тем, перетворених в музичному мистецтві Е.Лало. Іспанська та російська тематика в музиці є одними з найбільш затребуваних у творчості композиторів різних країн. Іспанський фольклор яскраво представлений в композиторській творчості багатьох країн, зокрема у музиці таких французьких композиторів, як Клод Дебюссі, Моріс Равель, Алексіс-Еммануель Шабріє, Жорж Бізе. Російський етномелос втілюється в музичних творах іспанського гітариста Фернандо Сора та польського скрипаля Генріха Венявського. В їх інструментальних творах вокальні фольклорні зразки втратили словесний текст, але зберегли свої етногенетичні музичні ознаки. Щодо норвезького фольклору – то він здобув розповсюдження в Європі лише після французької революції у 1848 р. завдяки скандинавському скрипалеві – Оле Буллу, який одним з перших представив народні мелодії у своїх чисельних концертних виступах, та завдяки творчості Едварда Гріга, що ввібрала в себе типові риси норвезького музичного фольклору.

Дослідженню життєвого та творчого шляху Е. Лало присвятили свої наукові праці Л. Раабен [30], Ж. Тьєрсо [37], М. Dufour [45]. Не применшуючи наукової значущості та важливості праць музикознавців, слід констатувати відчутний брак досліджень творчості цього видатного французького композитора. Таким чином, твори великої форми для скрипки з оркестром Е. Лало потребують дослідження як в контексті світової культури, так і у взаємодії типологічних та індивідуально-стильових проявів, розгляду в аспекті взаємодії

загальнонаціональних та європейських культуро-творчих та естетичних тенденцій.

В сучасному українському музикознавстві надзвичайно багаті іспанські, норвезькі та російські фольклорні традиції, проявлені в концертних творах французького композитора Едуарда Лало, залишаються недослідженими. Пропонована тема роботи визначає її актуальність. Наявність декількох зазначених творів в репертуарі автора представленої роботи є додатковим фактором актуальності обраної теми.

Мета дослідження – виявити особливості відтворення інонаціонального стилю в музиці французького композитора Едуарда Лало на прикладі Іспанської симфонії, Норвезької фантазії та Російського концерту.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

1. Здійснити огляд наукової літератури, присвяченої національному стилю в музиці.

2. Проаналізувати концертні твори з точки зору взаємини національного елемента та індивідуального композиторського стилю.

3. Визначити жанрові аспекти творів великої форми для скрипки з оркестром Е. Лало.

4. Розкрити специфіку відтворення інонаціонального елемента в музиці французького композитора XIX ст. Е. Лало.

Об'єктом дослідження є скрипкова творчість Едуарда Лало, **предметом** – особливості втілення фольклорних елементів в концертних творах для скрипки з оркестром Едуарда Лало, як представника французької композиторської школи.

Основними **методами дослідження** в даній роботі є:

- *історико-біографічний метод*, необхідний для виявлення біографічних та соціокультурних впливів на творчість композитора;
- *культурологічний метод*, необхідний для виявлення специфіки культурного контексту творчості Е. Лало;
- *жанровий метод*, пов'язаний з осмисленням авторської трактовки жанрової моделі скрипкових творів;

- *стильовий метод*, обумовлений необхідністю розглянути твори великої форми для скрипки з оркестром Е. Лало у контексті взаємодії індивідуального, історичного і національного стилів.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, присвячені наступним питанням:

- *музичний національний стиль* – дослідження Л. Бергера [4], М. Друскіна [10], К. Ланге [14], І. Мартинова [19], Ю. Мельгунова [20], О. Фрайонової [22], О. Агафонова [31], Н. Фіндензейна [37-38], Г. Хіміча [40], Н. Грінге [49], Дж. Хортонна [50].
- *жанри в музиці* – дослідження Б. Асаф'єва [2], М. Лобанової [17], Т. Ляхіної [18], Є. Назайкінського [26], М. Тараканова [35], В. Щурова [42].
- *творчість Е. Лало* – дослідження Л. Раабена [29], Ж. Тьєрсо [36], М. Dufour [44].

Матеріалом дослідження є концертні твори для скрипки з оркестром Е. Лало: Іспанська симфонія Ор. 21 (1874) [48], Норвезька фантазія Ор. 20 (1878) [47], Російський концерт Ор. 29 (1879) [46].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у виявленні особливостей відтворення іспанського, норвезького та російського стилів в творах великої форми французького композитора Едуарда Лало.

Практичне значення отриманих результатів: матеріали дослідження можуть бути використані в курсах “Історія зарубіжної музики” для студентів музикознавчого та виконавського факультетів середніх та вищих навчальних закладів України; на заняттях зі спеціального класу, у виконавській та педагогічній практиках; у діяльності професійних скрипалів; як основа для подальших досліджень.

Апробація матеріалів магістерської роботи. Основні положення дослідження викладено на міжнародній та всеукраїнській конференціях: “Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців” (Харків, 1-3 квітня 2021), “Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі” (Харків, 17-18 травня 2021).

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, списку використаних джерел та висновків. Загальний об'єм роботи складає 55 сторінок, з яких 50 сторінок основного тексту. Список літератури включає 53 позиції.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРУ В ІСПАНІЇ, НОРВЕГІЇ, РОСІЇ

1.1 Основні риси іспанського фольклору

Іспанський фольклор – один з найбільш самобутніх в Європі. Піренейські гори відокремили Іспанію від інших країн не тільки в географічному, а й у фольклорному відношенні. Розвиток народної пісні і танцю відбувався в замкнутому середовищі. Спілкування з сусідніми народами ускладнювалося навіть там, де, здавалося б, були необхідні передумови для розширення взаємин. Так, близький іспанській Каталонії в мовній сфері був французький Прованс, але не можна сказати, щоб він надто вплинув на формування головних особливостей її фольклору, що залишився цілком оригінальним. Араби, довгий час володіючи майже всім півостровом, зробили певний вплив на іспанську музику, але це не торкнулося її потаємної суті, її корінних основ, що визначають основні риси національного стилю. М. Дефурно [9].

Іспанську народну творчість, її витoki та розвиток вивчало багато дослідників.

М. Друскін [10] пише про країну різких контрастів – етнічних і кліматичних – про Іспанію, яка складається з ряду замкнутих, відокремлених областей. З них дослідник виділяє особливо музикальні: північну Басконію, з її суворо-мужньою мелодикою, складною ритмікою, войовничими танцями; древню Кастилію, що славиться старовинними плавними наспівами також складної ритмічної будови; Каталонію, мова і музика якої близька французькому Провансу; Арагон, з її популярним танцем хота, радісними і жвавими наспівами; Андалусію, з улюбленою на півдні танцювальною мелодією – фанданго. Яскраві і запальні різновиди народних танців, більшість з яких давно вийшли за межі іспанського культурного простору і нині займають чільне місце в балетному мистецтві багатьох країн: фламенко і один з його варіантів – фанданго, хота, сегіділья, болеро, хабанера з Нового Світу.

Огляд іспанського фольклору в своїй праці І. Мартинов [19] розпочав з провінцій Півночі, і в цьому є глибокий сенс – адже саме тут, в важкодоступних Кантабрійських горах, де ніколи не ступала нога завойовника, зберігався останній оплот незалежності, а разом з тим і народної творчості. Крім того, тут жили і живуть баски і каталонці, які внесли в загальну культуру Іспанії щось своє, неповторне. Країна басків населена давнім народом, що зберіг риси побуту і культури. Мова басків надзвичайно своєрідна і багато в чому й досі загадкова для філологів, а їх звичаї нагадують давно минулі часи. Наприклад, змагання співаків і танцюристів, танці зі шпагами, така знаменита гра – пелота, яка збирає безліч глядачів.

Танець з мечами (Басконія)



Найбільш типові національні танці – аурреску, сортсіко, арін-арін. Від найдавніших часів зберігаються танці з мечами та щитами, висхідні до військових ігор і вправ. Улюблений танець басків – аурреску. Це, власне кажучи, сюїта з чотирьох танців, що слідує один за одним, названа ім'ям першого. Починаючись спокійним і неквапливим рухом, аурреску закінчується стрімким танцем. Риси лицарства, галантності поєднуються тут яскравим темпераментом нового часу. Аурреску танцюють під звуки улюблених інструментів басків – чисту (рід флейти) і барабана, чиї удари, що підкреслюють характерну п'ятидольність мелодії, викликають в пам'яті метрику грецьких і особливо болгарських танців, таких, як рученіца, хоро.

Дуже цікаві пісні басків. Інтонаційно вони пов'язані з особливостями мови, відмічені шляхетною простотою мелодичного малюнка і стриманістю вираження. Якщо говорити про ладові особливості народної музики басків, то, поряд з суворою діатонікою, в них можна зустріти високий IV щабель, чергування підвищеного і зниженого тону, що додає деяким мелодіям орієнтальний характер. Музика басків найбільшою мірою зберігає архаїчні риси як в ладовій сфері (особливі види діатоніки), так і в метро-ритмічній

структурі (характерні 5-дольні і взагалі "неправильні" метри деяких національних пісень і танців).

Каталонія, як і країна басків, багато в чому відрізняється від решти Іспанії. Тут панують власна мова і своєрідність звичаїв і фольклору. Його записи, з яких можна судити про зв'язки з Південною Францією і про ранні прояви національної самобутності, збереглися з XVI століття. В піснях Каталонії риси середньовічної романтики поєднуються з реалістичними картинками народного життя, з ліричними, а іноді і драматичними образами.



Найпоширенішим каталонським танцем є сардана. Її танцюють по колу, неспішними кроками спочатку вліво, потім – вправо. Музика сардани плавна, спокійна за характером, діатонічна, як і більшість каталонських мелодій.



У ладовій структурі каталонської музики панує чітко виражений мажоро-мінор, пісенні форми переважають над танцювальними. Найбільш поширені розміри – 2- та 6-дольні.

Майже по всьому Піренейському півострову поширені кастильські за походженням пісенно-танцювальні форми: сегіділья, болеро, фанданго, руеда, хота. Музика Кастилії найбільш багата пісенними і танцювальними формами і найбільшою мірою володіє іспанськими рисами. Для неї характерні: віршована метрика романсів та сегіділій; специфічний

Кастильський мелос, що відрізняється дуже малим діапазоном мелодій і поєднує внутрішню енергію з зовнішньою стриманістю і строгістю; абсолютне панування діатоніки, нерідко дуже своєрідно забарвленою; переважаючи 3-дольні і особливо змішані метри і часта поліритмія; нерозривний зв'язок танцю і співу; гітара як головний акомпануючий і сольний інструмент.



Зберігаючи тридольну структуру, сегіділья значно відрізняється в різних областях інтонаційним ладом. Сегіділью танцюють в народі під акомпанемент гітари і кастаньєт, вона завжди супроводжується співом: куплети чергуються з танцем, даючи виконавцям можливість зібратися з новими силами.

Кастилія, разом з Арагоном, стала батьківщиною одного з самих життєрадісних і темпераментних танців – Хоти. Вона існує в безлічі різновидів, не кажучи вже про обробки, зроблених композиторами різних країн, підкорених її гордовитою красою і бурхливим темпераментом. Відомий з давніх часів, танець продовжує жити і понині, нескінченно варіюючи у формах, але зберігаючи дух радості і веселощів, які так полюбилися іспанському народу.



Хота – одне з тих створінь народної творчості, що розкривається у всій своїй яскравості та самобутності. Її танцюють в швидкому темпі. Музика лине в розмірі 3/4 та має характерні ритмоформули гітарного супроводу, а основна тема – багато варіантів. Особливість хоти, як і сегідільї, складає чергування гітарного награвання і вокальних строф – ще один приклад тісного зв'язку пісні і танцю, характерний для іспанського фольклору. Вокальний куплет (copla) є центральним епізодом танцю, де мелодія зазвичай приймає більш плавний і спокійний характер, але ритм і темп руху зберігаються. У наспіви хоти нерідко з'являється колоратура. У такому вигляді танець став окрасою народних свят Арагона, та й усієї Іспанії.

Для багатьох любителів музики типовою формою іспанського фольклору виступає болеро. Історики вважають, що музичний матеріал для ранніх болеро танцівники запозичили з сегідільї (Кастилія). Цей танець вабить і різноманітністю форм і інтенсивністю проростання початкового інтонаційно-ритмічного зерна. Болеро танцюється під акомпанемент гітари і барабана, при цьому танцівники доповнюють ритмічний малюнок музики грою на кастаньєти. Болеро стало основою безлічі творів іспанської та зарубіжної музики, серед яких виділяється «Болеро» Равеля, як істинний апофеоз цього танцю. Не випадково Равель, який знав іспанську музику, звернув увагу на болеро – незважаючи на штучність походження, воно стало

виразом національної характерності. Це було значною мірою пов'язано з тим, що в основу болеро покладена ритмічна формула:



типова і для інших іспанських танців, в тому числі і сегідільї. Часто цей малюнок стає в мелодіях болеро ще більш дробовим:



Величезне багатство форм андалузького фольклору можна віднести до одного з двох головних типів – фламенко і канте хондо. Вони різні і, в той же час, близькі один до одного, обидва представляють музику південній Іспанії в усьому світі. Вони тісно пов'язані з танцем, але існують також і в чисто пісенних формах (особливо – канте-хондо).

У виконанні мелодії фламенко вражають майже імпровізаційна свобода, багатство ритмічних контрастів, що підкреслюють його найглибшу емоційність, його істинну патетичність, іноді підводить до надриву. У численних описах виконання мелодій фламенко можна прочитати, що воно починається зітханням, за яким слідує вся гама емоційних відтінків: часті повторення складів призводять до іншого куплету, більш жвавого, але здебільшого також сумного.

Скорботний пафос звуків, схожих на стримане ридання, раптові контрасти, підлеглі суворій несхильності ритмів гітари, яка виступає рівноправним партнером голосу, – все це типово для стилю фламенко. При належному виконанні його мелодії справляють враження високого благородства, в них чується прояв великого і щирого почуття.

Існує багато різних жанрів фламенко. Їх характерні особливості – тридольний розмір, в супроводі остинатного гітарного ритму, характерність інтонаційних поворотів і каденцій.

5 *Lento assai*
pp
 An tes de que
ff sostenuto
 rom - pa el di - a
1^o p dolce
 An tes de que rompa el di - a Cuan do la
 huer ta esta en cal ma

Але фламенко є лише одним з різновидів іспанського фольклору і навіть в межах Андалусії не може претендувати на безроздільне панування: поруч з ним існує таке виключно своєрідне явище, як канте-хондо – глибокий спів.

Для канте-хондо характерний сольний спів з вільним (неметрized) розспівом тексту і рясними мелізмами. До числа жанрів канте-хондо відносяться саєта, канья, сигірїя, мартінете, солеа, карселера, тони і деякі інші. Відмінності між жанрами канте-хондо не завжди певні й однозначні. Деякі класифікуються як більш сучасні і похідні від базових і архаїчних (наприклад, вважається, що саєта, мартінете і сигірїя походять від жанру «тони»). Деякі жанри виконуються тільки сольо (карселера, саєта, мартінете, тони) і не припускають ніякої «тональної» гармонізації; такий тип виконання іменується *palo seco*. Інші співаються під акомпанемент гітари і / або ударних інструментів.

Ф. Гарсія Лорка [8] вважав, що канте-хондо – не відгалуження (клас) фламенко, а самостійний рід іспанської (Андалузської) музики і поезії: “Словами "канте-хондо" називають групу Андалузських пісень, з яких найтипівішою і досконалою є циганська сигірїя; до цих пісень сходять інші, що збереглися в народі: поло, мартінете, карселера і солеа. А куплети, звані "малагенья", "гранадіна", "ронденья", "петенера" і т.п., – всього лише

віддалені нащадки раніше перерахованих пісень, від яких вони відрізняються і за будовою і за ритмом; їх-то і називають "канте фламенко".

1.2 Характерні ознаки норвезького фольклору

Норвегія – країна стародавніх музичних традицій. До наших днів збереглися зразки старовинних пісень-балад, пастуших пісень, войовничих танців, лагідних колискових.

Особливості народної норвезької музики обумовлені своєрідністю природи і відокремленістю гірських районів країни, де далечінь гір і моря, фіорди, скелі, ущелини народжували пісні про велетнів, вселяли сміливість, мужність і пристрасть до подорожей, як і пісні про гірських духів, тролів і гномів, лісових дів-гульдрах, фантастичних птахів і тварин. У композиціях часто фігурують перекази і вірування вікінгів.

М. Друскін [10] пише про надзвичайно самобутній пісенний фольклор Норвегії, про традиційні зразки епічних пісень, що зустрічаються ще до епохи раннього середньовіччя. Одним з найважливіших джерел цієї епічної пісенної традиції була поезія скальдів¹ – їх мелодиці, на манер російських билин, притаманний декламаційно-речитативний склад та наявність секундових ходів і тритонових послідовностей.



¹ Скальди (ісл. Skald - поет), норвезькі та ісландські поети 9-13 ст. Вірші скальдів збереглися як фрагменти в ісландських літературних пам'ятках 13 в. До запису вірші скальдів існували в усній традиції. На теперешній час відомі вірші близько 250 скальдів. Найдавніші з них були норвежцями. Вірші, як правило, фіксують факти, сучасні твору, тому вони вважаються надійним історичним джерелом. Але по химерності форми поезія скальдів не має паралелі в світовій літературі. Розміри віршів відрізняються строгістю і складністю. Мова ясніє хитромудрими перифразами і поетичними синонімами; речення переплетені один з одним. Тлумачити вірші дуже важко [33].

Сюжети і теми скандинавського епосу, мотиви північної міфології відбилися в народних піснях баладного жанру. Це так звані Kjøempeviser – "богатирські пісні", "пісні про велетнів", записані вже в XIX-XX ст.

Особливе значення для європейської фольклористики має збірка народних інструментальних мелодій, пісень і казок Л. М. Ліннемана, зазначає А. Остапенко у своїй праці [28]. Зафіксовані ним матеріали дають уявлення про стан народних музичних традицій в норвезьких провінціях середини XIX ст. В збірниках Л. М. Ліннемана і пізніших норвезьких фольклористів зібрано чимало героїчних пісень-балад, поширених переважно в гірських районах Норвегії – Телемарк і Сетесдале. Їх інтонаційний лад і поетична лексика свідчать про давнє походження. Характерний відбиток ладів народної музики (лідійський, дорійський) притаманний багатьом пісням побутового характеру: колисковим, весільним, любовно-ліричним, пастушим пісням-закликам (локки) – це переважно інструментальні наспіви так званого «альпійського рогу», яким пастух в горах скликає стадо. Призивним звучанням пастуших награвань притаманні особливі, неповторні риси.



У статті англійського науковця Джона Хортонa [48], який вивчав історію норвезької музики, надано низку жанрів народних пісень – колискові, жартівливі, любовні, богатирські, змагальні (коли співаки по черзі імпровізують варіанти наспівів), рибальські, а також духовні; особливо оригінальні пастуші, багаті мелізматиною, основані на звуконаслідуванні перекличкам в горах і наспівам ріжків, що закінчуються розвиненими фіоритурами (жанри локк, хаукінг, лільінг). Своєрідні народні танці, особливо районів Хардангер, Тронхейма і Телемарка, котрі за їх

стрімкі темпи, скачки, синкопи називають "танцями гірських духів", "танцями чорта": спрінгданс ("пригунець" – груповий танець в тридольному розмірі, що виконується парами), халлінг (сольний чоловічий танець в дводольному розмірі – 2/4 або 6/8, який вимагає сили і спритності), швидкий ієльстер; серед інших – весільний марш-хода і повільний старовинний танець Гангар (6/8).

Спрингар, оп. 17

266a [Allegro marcato]

Халлінг, оп. 17

266b Moderato

Фольклорні норвезькі пісні й танці виконувалися на багатьох різновидах народних смичкових і духових інструментах, зокрема, на скрипці, улюбленому інструменту норвежців, якому, безперечно, належить провідне місце в народному інструментарії.

Як стверджує К. Ланге [14], ще в XVI-XVII ст. в народній практиці міцно встановилася специфічна форма цього інструменту, що нагадує старовинну віолу. Забезпечена широким грифом, багато оздоблена різьбленням і перламутром, норвезька скрипка (феле) має, крім чотирьох основних струн, кілька додаткових резонуючих, що надають звучанню особливу м'якість і соковитість тембру. Особливо широке поширення цей інструмент отримав в Західній Норвегії, в районі Хардангер (звідси його назва – "хардінгфеле"). До репертуару народних скрипалів-хардінгфелерів з давніх-давен входили найбільш традиційні побутові танці: жвавий

Спрінгданс – танець підстрибом; енергійний Халлінг – сольний чоловічий танець; повільний, чинний Гангар – танець-хід.



Дуже популярні також і марші, якими відзначаються всі події суспільного і сімейного життя в селянському побуті. Нерідко народні танці набували характеру самостійних інструментальних п'єс (так звані слотти), в них виявляли своє мистецтво найбільш обдаровані скрипалі.

Фольклор Норвегії донині є джерелом професійної музичної творчості.

На основі народних традицій складалася професійна композиторська школа Норвегії. «Я черпав багаті скарби в народних мелодіях моєї батьківщини і з цього, до цих пір не дослідженого, джерела норвезької народної душі намагався створити національне мистецтво», – писав Е. Гріг [15, 367]. Ці слова стали основним естетичним кредо для всієї норвезької композиторської школи і визначили весь шлях її розвитку аж до наших днів.

Норвезька народна мелодика відзначена низкою характерних особливостей. Як зазначає М. Друскін [10], в інструментальній музиці мелодична лінія нерідко розвивається складним орнаментом: присутнє нашарування форшлагів, мордентів, трелей, мелодичних затримань або коротких закличних інтонацій. Подібні прийоми проникають і у вокальну музику, де мелодичні затримання служать вираженню широкого подиху. Зокрема, це один з улюблених мелодичних зворотів Е. Гріга, що застосовується ним в моменти великого емоційного підйому у драматургії твору.

Ще одна з особливостей норвезької народної мелодики, що також широко вживав у своїй творчості Е. Гріг - плавно спадаючі, протяжні

мотиви. Такі наспіви пов'язані зі світлими думками про батьківщину або пейзажними моментами.



У наведених прикладах можна побачити мелодичний хід з септими на квінту, що нерідко підкреслений орнаментикою або ритмом. Особливістю є перехід вступного тону не в тоніку, як зазвичай вгору, а вниз, в домінанту. Так виникає характерний терцовий хід. Взагалі терція з прилеглими, оспівуючими її секундами є типовою інтонацією для норвезької народної мелодики. Часом вона навіть ґрунтується на розкладених септ- і нонаккордах.

Відзначимо ще одну важливу особливість – вагомість тритонових ходів. Вони утворюються в результаті підвищення IV щаблю, котрий є вступним тоном до V щаблю та народжує відчуття двох опорних звуків у ладу. Тим самим в даний лад включається тональність його домінанти, нерідко в мажорі – мінорний, а в мінорі – мажорний, що створює

передумови як для ладової змінності, так і для одночасного суміщення тонічної та домінантової гармоній.



На інтонаційній основі норвезького народного мелосу склався оригінальний музичний стиль Е. Гріга та інших композиторів тієї епохи, формувалися характерні риси їх музичної лексики. Використання старовинних народних ладів, барвисте поєднання акордів різних функцій, велика кількість стійких, витриманих звуків в басу ("органний пункт"), динамічна, гостра ритміка стали міцним підґрунтям для розробки гармонічної своєрідності та модуляційної свободи, що збагатили європейську музику та, згодом, знайшли яскравий прояв у творчості французьких імпресіоністів.

1.3 Традиції російського фольклору

Витоки російської народної музики сходять до фольклору слов'янських племен, які жили на території Київської Русі. Російська народна музика не була однорідна, як не були однорідні племена, що склали Київську Русь – крім слов'янських, вона включала в себе угоро-фінські, тюркські та інші. До сих пір в російському фольклорі відчуються регіональні, часто етнічні традиції сусідніх країн. Багато видів пісень мають язичницьке коріння, іноді в поєднанні з впливом християнської обрядовості.

Музиканти багатьох країн відзначали своєрідну ладову, поліфонічну і гармонійну фактуру російської народної пісні. На основі російських досліджень фольклористики, зокрема теоретика музики і фольклориста Ю. Н. Мельгунова [20], встановлено, що російська народна пісня займає особливе місце в світовій музиці. Її чарівність обумовлюється не однією

тільки мелодією, але єднанням останньої з текстом, особливостями ритму і багатоголосного виконання, а також властивим їй до певної міри гумором, який виражається в тому, що веселий зміст ілюструється іноді мінорною мелодією.

Існує багато дослідів класифікації російських пісень за їх змістом. Найбільш стрункою є класифікація відомого знавця і збирача російських пісень П. В. Шейна [41], який своє багатотомне зібрання великоруських пісень розділив на дві головні категорії, за двома сторонами життя селянина – особистої і громадської:

а) пісні, що відображають в собі головні моменти життя людини – народження, одруження, смерть – але в межах своєї сім'ї;

б) пісні, в яких виражається перехід до життя суспільного, державного.

За класифікацією О. Фрайонової [22] основу жанрової системи складають:

- трудовий фольклор (трудові пісні, наспіви і приспівки),
- календарний обрядовий фольклор (музика календарних обрядів),
- сімейно-обрядовий фольклор (музика життєвого циклу обрядів),
- епічні жанри (билини, історичні пісні),
- духовні вірші,
- хороводи та танці з піснями (хороводні пісні, танцювальні пісні),
- ліричні пісні сільські та міські,
- інструментальна музика.

Фахівці вважають, що вокальна та інструментальна музика була відома слов'янам в далекій давнині. На це вказують численні обрядові пісні. Вони пов'язані з магічними діями, за допомогою яких людина прагнула впливати на природу. Говорячи про найдавніші шари пісенного фольклору, дослідник музичної культури Н. Ф. Фіндейзен підкреслював: «... беручись за пошуки древніх рис в нашій народній пісенній творчості, потрібно,

звичайно, пам'ятати про ту обстановку, при якій оспівувалися молитовні піснеспіви не тільки в храмах і домах, а й на лоні прекрасної або грозової природи; ця сама обстановка сприяла, з одного боку, урочистості, нерідко навіть похмурості, а з іншого – красі і картинності музичних проявів релігійного культу язичника-слов'янина» [37, с. 44].

В. Щуров [42] відзначає, що найбільш стійким жанром, крім обрядових пісень, є епічний фольклор, представлений в основному билинами, або «старинами», як їх зазвичай називали в народі. Існують дві точки зору на походження билин. Одна з них, відома під назвою «історична», в даний час підтримується послідовниками академіка Б. А. Рибокова. З цієї точки зору, билини виникли в XI-XII ст. і з'явилися безпосереднім відображенням історичних подій, пов'язаних з боротьбою Русі проти нападу кочових народів. Інша точка зору виходить з припущення, що билини відображають не стільки історичні події, скільки ставлення до них народу, вони склалися поступово, протягом тривалого часу від X до XVI ст.

У пісенному фольклорі, пише С. Лазутін [13], особливе місце займає цикл календарних пісень, найбільш типовий для західних, південно-західних і деяких центральних областей. Він складається з малих циклів, строго приурочених до пори року і свят язичницького календаря. Для цих пісень характерна жорстка регламентація коротких ладових і ритмічних формул в кожному циклі; тут зберігаються найдавніші бесполутонові та вузькооб'ємні звукоряди. Давнє походження мають також епічні жанри – билини (старовини), скоморошини, деякі види духовних віршів (цей жанр представлений в російській музиці як усними, так і письмовими, «книжковими» зразками, в тому числі записаними давньоруською крюковою нотацією, а також деякі історичні пісні).

Лазутін наголошує, що найбільш складним в музичному відношенні жанром російського фольклору є лірична пісня і її вища форма – протяжна, яка, ймовірно, склалася в 16-17 ст. в Московській Русі. З цим видом пов'язують виникнення народного поліфонічного багатоголосся або

гетерофонія за участю соло голосів. Вельми розвиненими в мелодійному відношенні є також деякі види плачів, що входять в весільний обряд, і плачів похоронних: для них характерна експресивність, що виникає в результаті поєднання обрядових формул з особистою імпровізацією виконавиців (зазвичай жінки). До самих пізніх жанрів відносяться частівки, які поширені з 19 ст., а також міська лірична пісня (романс).

Музичні особливості російської пісні можуть бути розглянуті в гамообразуючих стосунках зазначає С. Рібаков [43]. Незважаючи на доведені або передбачувані дослідниками запозичення і вплив музики інших народностей (головним чином, фінів і східних татар, киргиз), російська пісня представляє особливий, самостійний стиль. Основне джерело російської народної музики не має жодних зв'язків зі Сходом, Азією, а має чисто слов'янське походження. Самобутність її обумовлена тим, що вона – переважно вокальна музика, на ній позначився дух мови, що представляє найбільш ясне і повне вираження духовного життя народу.

Гамообразуючі особливості російської пісні обумовлюються тим, що її мелодія, за своєю будовою, відноситься до більш ранніх епох музичного розвитку людства, ніж та, яку представляє сучасна європейська музика, з її октавною системою.

О. Агафонов [31] встановив наявність таких музичних систем, як тетракордів, за якими будувалася мелодія. У цих давніх системах мелодія будувалася і оберталася не в межах октави, а в межах кварт і квінт: всі наспіви засновані були на спорідненості кварт і квінт, на тетракордах. Мелодія не відходила далі квінти і, щонайбільше, далі сексти від тоніки і ніколи не впадала в сьомий вступний тон сучасного октавного звукоряду.

До музичних систем тетракордів належить значна частина російських народних мелодій. В основі таких найдавніших мелодій людства лежить особлива п'ятизвучна гамма, так звана китайська або шотландська, з пропуском терції і септими від основного тону складена з двох трикордів, тобто з двох кварт з одним проміжним тоном в кожній.

Для цих найдавніших мелодій характерний стрибок мелодії в 1,5 тони. Інші пісенні мелодії представляють квінтову будову, тобто в основі їх будови лежить звукоряд квінти. Цю епоху розвитку Агафонов називає епохою квінти, тому що в ній вже відчувається квінтовий зв'язок тонів. У мелодіях цього періоду творчості зустрічається півтон (завдяки поповненню колишніх трихордів) і немає стрибків у 1,5 тони.



Тоніка, лад пісні не завжди можуть визначатися останньої нотою. Дуже часто народна пісня закінчується тоном, відповідним до нашої домінанти (п'ятий тон від тоніки). Наспів пісні, досягнувши квінти або кварта від основного тону (центру), здебільшого прагне назад в центр або ж, досягнувши його, ще видаляється на кварту нижче центру – переходить в домінанту, від якої особливо зручно, при частих повторах мотиву, повертатися на початок.

Переважний рух російських народних наспівів – низхідний, найбільш споживані ходи:

- а) послідовні, гаммообразуючі, в межах кварта або квінти,
- б) квартами і квінтами, порожніми і заповненими терцією.

Найбільш розвинений послідовний рух по шаблях діатонічної гамми. Використовують також:

- терції, великі і малі, за допомогою яких визначається мажор або мінор окремих частин мелодії. Входячи до складу квінти, вони утворюють тризвук, але не гармонійний, а мелодійний – послідовний, тобто порожні кварта і квінти, використані зазвичай для розмежування відділів мотиву;



- сексти вгору і вниз, є хіба що додатковим тоном до квінти, підходом до неї, і вживаються досить рідко;
- ходи на октаву мають більш часте застосування, особливо в заключних наспівівах



- ходи на септиму зустрічаються, але тільки на малу; великої септими, як вступного тону в тоніку, для епохи тетрахордів не існувало.

Про гармонію народних пісень можна говорити тільки в сенсі поліфонічного або контрапунктичного хорового співу, заснованого не стільки на акордах, скільки на голосоведінні. Значна частина російських пісень належить до області одноголосного (гомофонного) співу, інша частина – до області багатоголосного (поліфонічного).

Перший досвід з'ясування основ і властивостей народного багатоголосного співу, до сих пір майже єдиний і найзначніший, належить Мельгунову [20]. Він перший висловив, що народ співає поліфонічно, контрапунктично, за допомогою системи так званих підголосків. Сутність системи полягає в тому, що всі голоси самостійні (а не пов'язані чергуванням акордів), всі приймають однакову участь в цілому і кожна мелодія, окремо взята, красива сама по собі.

Більшість хорових народних пісень починаються з заспіву, до якого приєднується хор. Заспів або буває один раз для всієї пісні, або весь час чергується з хором. Істотну особливість хорового співу складають підголоски. Заспівувач, почавши пісню, веде в хорі головну мелодію, що

займає по висоті середнє місце. Решта співаків ухиляються від головної мелодії вгору або вниз, залежно від роду голосу, видозмінюють її, прикрашають, або ж співають її лише з невеликими відхиленнями – утворюють супровід мелодії.

Народному співу властиві приблизно такі гармонійні поєднання: квінти, навіть паралельні, які в співі не викликають неприємного враження; паралельні терції, які закінчуються в кадансі або полукадансі октавою або порожній квінтою, наприклад:



Унісони або октави також належать до звичайних гармонійних поєднань народного співу.

Голоси співаків час від часу зливаються в унісон або октаву, виробляючи певне враження заспокоєння або зупинки. Октави народного співу поєднуються з будь-якими додатковими гармонійними тонами, терцією або квінтою: від додавання таких тонів негайно втрачається ясність і своєрідність враження, яке справляє октава народного співу.

В народному поєднанні голосів можна зустріти будь-якого роду паралелізми: терцій, квінт, кварт, октав і навіть унісонів. Власне акордів поліфонічний спів не знає, вони зустрічаються в ньому у вигляді випадкових натяків.

Висновки до Розділу 1

В музичному мистецтві є дуже важливим освоєння народної духовної культури, відчуття тих коренів, які живлять справжнє музичне мистецтво, що рухає суспільство на більш високий щабель цивілізованості. Народна музика стала основою практично всіх національних професійних шкіл,

починаючи від найпростіших обробок народних мелодій до індивідуальної творчості і співтворчості, що перетворює фольклорне музичне мислення, закони, специфічні для тієї чи іншої народної музичної традиції. В сучасних умовах музичний фольклор знову виявляється рухівною силою як для професійної, так і для інших форм мистецтва.

Національні особливості музики проявляються в музичній інтонації. Інтонаційно-мелодійне почуття займає особливе місце серед індивідуальних особливостей, що створюють своєрідне обличчя кожного народу. Як відомо, різні народи відрізняються один від одного не тільки розмовною мовою, а й інтонаційно-мелодійною, що знаходить вираз у різноманітному мелодійному матеріалі музичного фольклору різних народів.

Тож, можна вважати, що композиторська творчість, спираючись на професійно усвідомлену музичну стихію і правила "класичного" мистецтва, створила принципово нову музичну свідомість, яка яскраво виражається через народно-національні витоки. Розуміння приналежності до певної національної культури завжди дає основу для подальшого культурного синтезу і розвитку. Це є збагачення за рахунок впізнання "свого і чужого", вираженого в інших музичних культурах подібними або протилежними засобами.

РОЗДІЛ 2

СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ Е. ЛАЛО: ВЗАЄМОДІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ І КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СКЛАДОВИХ

2.1 Жанрово-стилістичні особливості Іспанської симфонії для скрипки з оркестром.

В музичній енциклопедії [6] надані біографічні дані видатного французького композитора.

Лало Едуард Віктор Антуан (27 I 1823, Лілль – 22 IV 1892, Париж) – французький композитор. Син вихідця з Іспанії. Навчався гри на скрипці в Ліллі у Баумана, з 1839 р. в Паризькій консерваторії в класі Ф. А. Хабенека. По композиції займався у Ю. Шульгофа. Спочатку завоював популярність як камерний виконавець (з 1855 р. – альтист паризького квартету Ж. Арменго). Перші його твори залишилися непоміченими. Лише виконання в 1875 р. П. Сарасате "Іспанської симфонії" для скрипки з оркестром, а потім постановка опери "Король з міста Іс" в 1888 р., принесли Лало популярність і висунули його в перший ряд французьких композиторів. Головне значення має інструментальна творчість Лало. Поряд з К. Сен-Сансом і С. Франком Лало – найвизначніший майстер французького інструменталізму 2-ої половини XIX ст., який зробив великий внесок для оновлення оркестру та камерної музики. Особливо значними є його творчі досягнення в концертних жанрах.

Лало написав "Іспанську симфонію" для скрипаля Пабло Сарасате і присвятив її йому. Сарасате був першим виконавцем сольної партії в симфонії 7 лютого 1875 р. в Парижі. Іспанська тематика в цей період була надзвичайно модною (зокрема, в цей же час Жорж Бізе працював над оперою «Кармен»), і елементи екзотичного колориту простежуються у всіх п'яти частинах твору Лало. Вважається, що композитор робив акцент на іспанський темперамент соліста, – в той же час, як зазначають фахівці, "Іспанська симфонія" мала виняткове значення в кар'єрі Сарасате: саме після неї він у своїй виконавській та композиторській творчості почав використовувати іспанські мотиви [12].

Твір Е. Лало “Іспанську симфонію” у багатьох енциклопедіях називають концертом-сюїтою. Можна відзначити, що досить часто об'єднуючим задумом в сюїті є національний тематизм.

Перша частина Симфонії написана у формі сонатного *Allegro* з елементами рондальності, тональність *d-moll*. Яскравий характер тематизму, численні віртуозні пасажі у скрипки і протиставлення сольного інструменту оркестру свідчать про концертність твору. Не можна не згадати змішаний тип фактури, в якій оркестр дуже часто сприймається саме як акомпанемент (акордовий супровід), але є і поліфонічні елементи, де оркестр протиставляється сольному інструменту.

Відкривається Симфонія фанфарними звуками вступу, які в подальшому будуть звучати в тому чи іншому вигляді на межі всіх тем цієї частини, що надає частині деяку рондальність.

The image shows the beginning of the first movement of the Spanish Symphony by Edvard Grieg. It features a Violino (Violin) part and a PIANO accompaniment. The tempo is marked "Allegro non troppo" with a metronome marking of quarter note = 76. The key signature is D minor (two flats). The time signature is 2/2. The piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic and a triplet of eighth notes. The violin part has a melodic line with a fermata over the first measure.

Відразу ж у вступі звучить скрипка *solo*, потім у супроводі оркестру. Перше скрипкове соло спирається на типові для іспанської народної музики танцювальні ритмоформули: дуоль + триоль або триоль + дуоль. Цей ритм надає музиці темперамент північних іспанських танців Басконії, мужніх та войовничих.

The image shows a section of the musical score for the violin and piano. The violin part features a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The piano part has a bass line with a fortissimo (ff) dynamic and a triplet of eighth notes. The tempo is marked "a tempo". The key signature is D minor (two flats). The time signature is 2/2.

Проведенню головної партії у соліста передують віртуозні пасажі. Друга тема головної партії звучить в *d-moll*, як перша тема і вступ, що дозволяє назвати її саме другою темою головної партії, а не сполучною або побічною. Характерною особливістю є використання гармонічного мінору, що надає орієнтальних рис, типових для північних районів Іспанії, акценти на слабку долю, форшлаги та флажолети. Скрипка лідирує завдяки яскравому тематизму і гомофонно-гармонічній фактурі (оркестр виступає тільки як акордовий супровід).

Зв'язуюча партія заснована на інтонаціях першої теми головної партії. Її характеризує тональна нестійкість та незамкнутість. Оркестр виконує функцію супроводу, але в процесі розвитку тематичного матеріалу в оркестровій партії з'являється контрапункт, який протиставляється партії сольного інструменту, і оркестр на якийсь час стає лідером.

Побічна партія звучить в *B-dur*. Ритм зв'язки нагадує «фанфари». Тут безумовне лідерство у сольного інструменту: оркестр грає роль супроводу, а елементи поліфонізму (імітації) тільки підкреслюють лідерство скрипки та національний колорит. Іспанські мотиви присутні в партії сольного інструменту: чергування тріолей-дуолей, віртуозні імпровізаційні пасажі, багата мелізматика. Супровід оркестру додає народних рис – постійний ритмічний малюнок – дві восьмі на сильну долю, половинка з точкою на слабку. Такий синкопований ритм може вказувати на енергійні Басконські танці.

Після побічної партії відразу починається розробка з характерною інтонацією вступу. Тобто відсутня зв'язуюча партія. Це зовсім не характерно для жанру симфонії: в симфоніях зв'язуюча партія є завжди, а часто і не одна, проте це цілком характерно для концерту, тим більше, що головна партія була дуже розгорнутою. Розробка заснована на темах вступу і першої темі головної партії. Це найбільш віртуозний розділ першої частини Іспанської симфонії. Тематичний матеріал насичений віртуозними пасажами, акцентами, акордами, поєднанням тріолей, квінтолей, завдяки чому мелодична лінія стає надзвичайно примхливою, втрачає риси

енергійної танцювальності, притаманні їй на початку частини та розкриває свою інструментальну природу. У цьому можна вбачати прояв імпровізаційних традицій народного скрипкового виконавства. В партії оркестру продовжує свій розвиток північний іспанський тематизм: енергійний характер, синкопований ритм, поєднання дуолей та триолей.

Далі йде реприза, що починається точним повтором першої теми головної партії у сольуючої скрипки в *d-moll*. Розробка в скрипковій партії рясніє віртуозними пасажами та іншими скрипковими труднощами, в тому числі акордами.

Коді передує віртуозний епізод, що починається з тривалої трелі у сольного інструменту, що може нагадувати нам про каденції в класичному концерті, але після трелі немає каденції в звичайному її розумінні: віртуозна партія скрипки звучить у супроводі оркестру та не базується на темах з першої частини.



Другу та третю частини в аналізі можна поєднати, так як вони мають одну і ту ж функцію – функцію інтермецо. Частини мають назви: Скерцандо і Інтермецо, що вже говорить про їх характер.

Скерцандо написано в нестандартній формі, наближеної до складної тричастинної. Тональність Скерцандо – *G-dur*. Темп частини – *Allegro molto*.

Початок частини – типове романтичне оркестрове *scherzo*: рухливий темп, уривчастий короткий штрих, характерний тридольний розмір. Скерцо не характерне для сюїти, так як в циклічних формах виконує функцію інтермецо. Так само скерцо не характерно і для романтичних концертів (до

Прокоф'єва середні частини концертів писалися в помірних і повільних темпах).

Тематизм цієї частини відводить слухача до музики давньої Кастилії, що славиться старовинними плавними наспівами складної ритмічної будови.

Вступ скрипки *solo* – фанфарний стрибок на квінту вгору – це інтонаційне об'єднання частин, що характерно для симфонії. Оркестрова тема вступу – танець сегіділья – служить основою для розвитку мелодійних образів у скрипки. Весь тематичний розвиток відбувається в мелодії солюючої скрипки. В партії оркестру незмінно продовжують звучати теми вступу, це надає частині побутовий, народний характер. Мелодика другої

The image shows a musical score for piano and violin. The top system consists of a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano. The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings of *ff* and *pp*. The violin part has a melodic line with accents and dynamic markings of *ff* and *pp*. The bottom system continues the piano part with a melodic line in the treble clef, marked *mf* *espress.*, and a bass line with triplets and dynamic markings of *ff* and *pp*.

частини поєднує внутрішню енергію з зовнішньою стриманістю і строгістю. Риси Кастильського музичного фольклору проявляються в абсолютному пануванні діатоніки, нерідко дуже своєрідно забарвленої; в використанні 3-дольних та змішаних метрів, частої поліритмії.

В середньому розділі відбувається зміна настрою на більш ліричний, але в оркестрі продовжує звучати тема вступу. Сегіділья завжди супроводжується співом: куплети чергуються з танцем, даючи виконавцям можливість зібратися з новими силами. Тож середній розділ, в даному випадку, виконує функцію куплета. Віртуозність (танцювальність) повертається при переході на репризу, яка сильно скорочена. В партії

оркестру тема вступу залишається незмінною. Завершує частину віртуозна кода. Нотний матеріал соліста рясніє пасажами, трелями, форшлагами, акцентами на слабку долю, що вказує на народне амплуа скрипки.

У Скерцандо, як і в першій частині симфонії, присутні віртуозні скрипкові пасажі і протиставлення оркестру. Більш того, скрипка грає провідну роль: оркестрова тема вступу служить фоном для розвитку мелодійних ліній в партії сольного інструменту. Оркестрові теми не виникають в партії скрипки і не розвиваються впродовж всієї частини. Вони швидше привносять танцювально-народний колорит завдяки ритмічним малюнкам мелодії.

Інтермецо написано в складній тричастинній формі, тональність – *a-moll*. Темп частини – *Allegro ma non troppo* – досить рухливий, але не контрастний по відношенню до попередньої частини.

Відкриває частину фанфарний вступ, що нагадує інтонацію вступу першої частини твору. Знову характерне чергування тріолей і дуолей, танцювальність в оркестровому вступі – створюють іспанський колорит та відносять слухача до півночі Іспанії.

Цей же характерний ритмічний малюнок ріднить Інтермецо з першою частиною (у вступі та головній партії), це також принцип інтонаційно-ритмічної єдності, що може свідчити про приналежність твору до жанру симфонії.



Вступ скрипки дублюється в партії оркестру. Як і в оркестровому вступі, ритмічний малюнок підкреслює іспанський колорит та ріднить Інтермецо з першою частиною Симфонії. Характер мелодії мужній та енергійний, ритміка та акценти – це все свідчить про північні корені та

нагадує войовничі танці Басконії. Перше проведення теми характеризується різкою зміною динаміки та діапазону, наче свідчить про боротьбу. Оркестровий супровід залишається незмінним. Тривала трель у скрипки перед переходом до другого розділу Інтермецо характерна для концертів і нагадує перехід на коду у першій частині.



У другому розділі відбувається зміна розміру з 2/4 на 6/8, але в партії оркестру розмір залишається колишнім. Ця поліметрія додає музиці народний тематизм і танцювальність, характерний ритм яких нагадує сегіділью або болеро.



Середина – це віртуозний розділ третьої частини. Тут достатньо віртуозні скрипкові пасажі, які безумовно говорять про концертність цього музичного твору. Реприза починається відразу зі скрипки (без оркестрового вступу), трохи варіюється за рахунок віртуозного оспівування звуків мелодії. Партія соліста насичена різними штриховими труднощами, мелізматикою, поліритмією, акцентами, зміною характерів і темпів. Оркестр виконує тільки функцію супроводу. У коді на домінантовому органному пункті – що є ознакою народної музики – знову чути інтонації фанфарного

вступу з першої частини і скрипкового вступу з другої, що ріднить їх між собою. Це характерно для симфонічного циклу.

Четверта частина найкоротша, єдина трагічна частина Іспанської симфонії. Написана в складній тричастинній формі з епізодом, тональність – *d-moll*. Темп частини – *Andante*, чути інтонації *lament* – це безумовно ліричний центр всієї симфонії.

Частина відкривається спокійним оркестровим вступом, в ньому немає вираженого іспанського тематизму. Національний колорит проявляється тільки в партії скрипки скорботною темою фламенко (характерні ритмічні фігури: на сильну долю шістнадцята – восьма з точкою, залігована з чвертю; тріольні шістнадцяті – восьма, залігована з чвертю). У рисах фламенко переважають майже імпровізаційна свобода, багатство ритмічних контрастів, що підкреслюють його найглибшу емоційність, його істинну патетичність, іноді підводить до надриву. Характерні особливості фламенко – тридольний розмір, в супроводі остинатного гітарного ритму, характерність інтонаційних поворотів і каденції. В темі композитор використовує високий IV щабель, чергування підвищеного і зниженого тону, що надає мелодії орієнтальний характер.



Перехід до другого розділу через трель в партії скрипки соло ріднить цю частину з I і III частинами Симфонії (ці трелі – фактично типовий вихід на каденцію).



Реприза вкорочена, вся вона побудована на тонічному органному пункті з характерним ритмом, що нагадує болеро, цей ритм явно привносить іспанський колорит у музику частини, але з іншого боку саме він надає їй трагічний характер.

П'ята частина – Рондо – написана в складній тричастинній формі з елементами рондальності, тональність *D-dur*, в жвавому темпі *Allegro*.

Відкривається частина оркестровим вступом. Перші такти вступу – квінти і скачки квінт – говорять про побутовий пісенно-танцювальний характер музики, що характерно для фіналів симфоній і концертів. Також іспанського колориту надає циклічний бас (домінантовий контрапункт) на слабку долю. Квінтові скачки ріднять цю частину зі вступом першої частини, інтонаціями у скрипки в другій і вступом в третій частинах. Трель і вихід з неї в скрипковій партії інтонаційно ріднить її з першою, третьою та четвертою частинами симфонії.

Тематизм п'ятої частини свідчить про спорідненість з одним з самих життєрадісних і темпераментних танців Арагона – Хоти. Особливість хоти, як і сегідільї, складає чергування гітарного награвання і вокальних строф – ще один приклад тісного зв'язку пісні і танцю, характерний для іспанського фольклору. Ці риси набули прояву завдяки рондальності частини.

Середня частина написана в більш стриманому темпі, ніж крайні частини Рондо (функція вокального куплету). У зв'язці в оркестрі звучать фанфарні інтонації першої, другої і третьої частин. Основна тема середньої частини інтонаційно і ритмічно схожа із другою темою головної партії в першій частині Іспанської симфонії. Фактура (гомофонно-гармонічний тип) підкреслює лідерство соло інструменту. В репризі віртуозність соліста сягає своєї найвищої точки: безліч пасажів, акорди, різні штрихи, швидка зміна *arco* – *pizz*, акценти та мелізми.



Едуард Лало створив принципово новий вид жанру – концертну симфонію (*symphonique concertante*) – твір для одного або декількох солістів-інструменталістів та оркестру, синтезований жанр, що увібрав в себе риси, як концерту, так і симфонії.

Серед характерних рис іспанського музичного фольклору, які Е. Лало використовує у Іспанській симфонії, слід виділити:

- традиційні інтонаційні моделі (використання високого IV щаблю, чергування підвищеного і зниженого тону, що надає мелодії орієнтальний характер),
- ритмоформули традиційних іспанських народних танців (хота, фанданго, сегіділья, болеро),
- імпровізаційний склад партії соліста, характерний для іспанського народного інструментального музикування.

2.2 Норвезька фантазія для скрипки з оркестром: втілення національного колориту

«Норвезька фантазія» (“*Fantaisie norvégienne*”) для скрипки з оркестром Е. Лало була написана композитором у 1878 році. Твір містить присвяту «Моєму другуві Пабло Сарасате» (“*A son ami Pablo de Sarasate*”) та також є відомим під альтернативною назвою Концерт для скрипки № 3.

У інструментальній, у тому числі і скрипковій музиці ХІХ століття під жанровим визначенням «фантазія» знаходимо зразки найрізноманітніших форм – від парафразів на оперні теми (наприклад, Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» Г. Венявського) до творів, наближених за своєю структурою та драматургією до сонатно-симфонічного циклу. Саме до останнього типу інструментальних фантазій можна віднести «Норвезьку фантазію» Е. Лало, яка поєднує у собі риси фантазійності та інструментального концерту. Спорідненість твору із жанром інструментального концерту визначається: інструментальним складом (твір написано для солюючої скрипки у супроводі оркестру); наявністю трьох частин, що побудовані за принципом «швидко – повільно – швидко» (*Allegretto non troppo – Andante – Allegro*); велика роль віртуозності у партії солюючої скрипки. Серед рис, що характеризують твір саме як фантазію, відзначимо: певну імпровізаційність побудови всередині частин; відсутність чітко вираженої каденції, що є обов’язковою для жанру концерту; суто акомпануюча роль оркестру, що виключає характерний для жанру концерту елемент віртуозного змагання між солістом та оркестром.

Перша частина «Норвезької фантазії» Е. Лало побудована із двох розділів: вступного *Allegretto non troppo – Andante* та основного *Allegretto*. Вступ відкривається невеликою оркестровою преамбулою, що завершується неповною домінантовою каденцією у початковій тональності *A-dur*. Вже у цій преамбулі Е. Лало декларує норвезький національний колорит твору за допомогою використання традиційного ходу із задіянням V-VII-I щаблів (щоправда, у даному випадку – у широкому розташуванні) на тонічному органному пункті, що є однією із інтонаційних основ норвезької народної

музики. Тембр гобою, використаний композитором у оркестровці, викликає асоціації із пастушими награваннями, також характерними для норвезького музичного фольклору.



Другий тематичний елемент вступного розділу пов'язаний із появою солюючої скрипки, для партії якої притаманне поєднання віртуозних імпровізаційних пасажів, розлогої пісенності низхідних ходів секундово-терцієвої побудови, що підтримуються підголосками в оркестрі, та регістрових перегукувань. Характерною особливістю даного епізоду є ладова перемінність (використання однойменних тональностей *A-dur* та *a-moll*), підвищений IV щабель у рамках тональності *a-moll*, використання тонічної квінти у якості гармонічної педалі та агогічна мінливість (численні *ritenuto* тощо).

Після повторення початкового речення звучить проведення тематизму вступу, спорідненого із тематизмом попереднього розділу, але із певними інтонаційними змінами (збережено тональність *a-moll*, темпове позначення, загальний характер мелодичного руху, елементи оркестрового супроводу). Завершується вступний розділ проведенням початкового тематизму, до оркестрового звучання якого додаються скрипкові флажолети.

Розділ *Allegretto* протиставлений імпровізаційно-пісенному вступному розділу та спирається на типові для норвезької народної музики танцювальні ритмоформули. Синкопований супровід у певних епізодах може асоціюватися із норвезьким халлінгом, з його несподіваними акцентами на слабких долях такту.

Перша частина простої тричастинної форми розділу побудована на варіативному обіграванні низхідного ходу від V до I щаблю. Скрипкова

партія містить значну кількість орнаментики (форшлаги, трелі, морденти). У середній частині, що за тематичною складовою є розвиваючою, партія солюючої скрипки побудована на регістрових та динамічних протиставленнях, що нагадують протиставлення жіночого та чоловічого образів, втім, не контрастних за своїм настроєм. Характерним прийомом, що додає скрипковій партії віртуозності, є виписане *accelerando*, що діє за принципом розкручування спіралі. Завершується перша частина «Норвезької фантазії» Е. Лало невеликою кодою, у якій на фоні скрипкових флажолетів у флейтовому реєстрі у партії оркестру звучить початковий «норвезький» тематизм твору.

Друга частина – *Andante* – виконує роль своєрідного ліричного інтермецо перед жвавим віртуозним фіналом. Вона поєднує у собі риси пісенності (повільний темп, плавна низхідна мелодія із неширокими інтервальними ходами, розспівність тематизму) та танцювальності (численні синкопи, пунктирний ритм як основна ритмоформула частини, темпове позначення *Andante*, що може свідчити про використання елементів повільного норвезького народного танцю-ходи гангару, зокрема, неспішного темпу та розміру 6/8).

Друга частина зовсім невелика за об'ємом, що в цілому відповідає її функції інтермецо. Її тональне забарвлення відсилає слухача до субдомінантової сфери по відношенню до Першої частини фантазії (тональності *d-moll* – *D-dur*; у даній частині також спостерігаємо ладову перемінність як один із композиційно-драматургічних компонентів побудови загальної структури). Відкриває частину короткий оркестровий вступ, у якому продемонстровано ритмо-інтонаційне зерно – низхідний рух з оспівуваннями у пунктирному ритмі.

Перший розділ побудовано у простій двочастинній безрепризній формі із розвиваючою другою частиною. Єдність тематичного матеріалу компенсується варіативним розвитком, що має місце у другому періоді простої форми, яка за своєю суттю є орнаментальною варіацією до першого.

Функція варіювання знаходить найяскравіший прояв саме у партії скрипки, тематичний матеріал якої насичується віртуозними пасажами, трелями, мордентами, форшлагами та іншою орнаментикою, завдяки чому мелодична лінія стає надзвичайно примхливою, втрачає риси пісенності, притаманні їй на початку частини та розкриває свою інструментальну природу. У цьому можна вбачати прояв імпровізаційних традицій народного норвезького інструментального виконавства, у тому числі і скрипкового.

Другий розділ позначений зміною ладу (похмурий *d-moll* змінюється на сонячний *D-dur*), розміру (2/4) та загального характеру руху мелодії. Якщо у першому розділі переважав низхідний рух, то у другому мелодична лінія спрямована у висхідному напрямку. Відрізняється від першого розділу і ритмічна організація музичної тканини: якщо у першому випадку роль ритмоформули відігравав пунктирний ритм, то тепер на себе подібну роль перебирає синкопа.

The image displays two systems of musical notation for violin and piano. The first system features a violin part with dynamic markings *ff*, *rit.*, *dolce rit.*, and *ffup-*. The piano part includes *f* and *pp* markings. The second system shows the violin part with *tr.*, *lento*, *a tempo*, and *ff* markings, and the piano part with *pass.*, *p*, and *a tempo* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Цікавою є структура другого розділу. Проведення періодів, що, на зразок першого розділу, являють собою варіативний розвиток одного й того ж тематизму, чергуються із появою коротких зв'язок, побудованих на матеріалі першого розділу, які створюють драматургічний ладовий контраст всередині розділу. Загалом форма Другої частини поєднує у собі риси варіативності та форми рондо із розвиваючими епізодами.

Третя частина «Норвезької фантазії» Е. Лало – *Allegro* – це кульмінація технічної майстерності скрипаля. Її природа своїм корінням, без сумніву, сягає норвезьких народних запальних танців за типом халлінгу (саме на халлінг, як на першоджерело тематизму, вказує дводольний розмір та підкреслена синкопованість слабких долей такту). У Третій частині безроздільно панує тональність *A-dur*. За формою Третя частина може бути ідентифікована як розгорнута проста тричастинна форма зі вступом і кодою.

Оркестровий вступ, у якому зароджується тематичне ядро, з перших звуків змальовує образи веселого народного свята.



Перший розділ має розгорнуті речення, що, ніби вихор, змінюють одне інше. У основі головної теми – співставлення високого та низького регістрів (прийом, який Е. Лало використовував і у Першій частині «Норвезької фантазії»).

Середній розділ не є контрастним, він розвиває основний тематизм, роблячи акцент на його синкопованості. Реприза простої тричастинної форми є варійованою та дещо скороченою.

Загалом контрастний тематизм у Третій частині «Норвезької фантазії» Е. Лало відсутній. Завершується твір розгорнутою кодою *Presto* на новому, проте знову ж таки не контрастному тематичному матеріалі, у якій віртуозність партії соліста сягає своєї найвищої точки.

Партія солюючої скрипки має суто інструментальну природу (широкі стрибки, надзвичайно швидкий темп, численні трелі, форшлаги тощо). Її виконання вимагає від скрипаля високої технічної майстерності та володіння різноманітною штриховою палітрою. Серед технічних прийомів, що найчастіше зустрічаються у Третій частині «Норвезької фантазії» Е. Лало, слід виділити швидкі зміни *arco* та *pizzicato*, форшлаги, трелі, штучні

та натуральні флажолети тощо. Глибоке осмислення специфіки норвезької народної та професійної музики дало змогу Е. Лало створити музичний твір із яскраво вираженим національним колоритом. Серед характерних рис норвезького музичного фольклору, які Е. Лало використовує у «Норвезької фантазії», слід виділити:

- традиційні інтонаційні моделі (хід по V-VII-I щаблям, тяжіння до низхідного напрямку мелодичних ліній, особливо пісенного характеру),
- ладова змінність (чергування однойменного мажору та мінору),
- ритмоформули традиційних норвезьких народних танців (гангар, халлінг),
- імпровізаційний склад партії соліста, характерний для норвезького народного інструментального музикування.

2.3 Взаємодія національного елемента та композиторського стилю в Російському концерті для скрипки з оркестром.

Російський концерт для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало був написаний у 1879 році. Даний твір є четвертим зразком звернення композитора до жанру скрипкового концерту, попри те, що попередні твори такого типу не завжди були визначені автором саме як концерт (маємо на увазі Концерт для скрипки F-dur оп. 20, Іспанську симфонію d-moll оп. 21 та Норвезьку фантазію; усі із перелічених творів так чи інакше містять жанрові риси інструментального концерту). Партитура Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало містить присвяту «Моєму другу Марсіку» («A son ami Marsick»); мова йде про бельгійського скрипаля, композитора та педагога М. П. Марсіка (Martin Pierre Joseph Marsick, 1847 – 1924).

У Російському концерті для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало відходить від традиційної тричастинної моделі побудови класичного концертного циклу, наближуючи структуру твору до сонатно-симфонічного циклу за рахунок включення між повільною середньою частиною та

фіналом додаткової частини – Інтермецо. У цілому ж основні риси концертного жанру, такі, як наявність сольних каденцій, демонстрація віртуозних можливостей соліста та його «змагання» із оркестром, у творі збережені.

Перша частина Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало – Prelude-Allegro – відкривається досить розгорнутим вступом, або, як зазначає сам автор у назві частини, Прелюдом. Драматургія вступу (Andante) побудована на діалогічному протиставленні оркестрових епізодів та сольних висловлювань солюючої скрипки. Для оркестрових епізодів характерним є хоральний склад із елементами підголоскової поліфонії, а також темброве співставлення духової та струнної груп оркестру.



Мелодія, вперше викладена солюючою скрипкою, за своєю інтонаційною природою тяжіє до російських народних протяжних пісень (секундово-терцієва побудова мелодичної лінії, переважання низхідних інтонацій, вокальна розспівність, діапазон у межах сексти).

Втім, вже у другому проведенні дана тема трансформується за рахунок виявлення її інструментального потенціалу (мелодична лінія підкріплюється акордами, її характер стає більш рішучим за рахунок динаміки *ff* та насичення фактури). Діалогічність побудови першого розділу Вступу Концерту викликає асоціації із характерними для російського народного багатоголосного співу чергуваннями партії заспівувача та хору, які знайшли своє втілення у традиціях респонсорного співу (поперемінне звучання хору та соліста).

Вступ Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало поєднує у собі риси вараційності та наскрізного розвитку. Після вступного

оркестрового періоду слідує вищезгадана тема солюючої скрипки, що за рахунок оркестрових відповідей та фактурної трансформації у партії соліста зазнає варіативного розвитку, який приводить до другого розділу вступу.

The image displays a musical score for the first movement of the Russian Concerto for Violin and Orchestra, Op. 29 by E. Lalo. It features three staves: the top staff is for the Violin (labeled 'Quat.'), the middle staff is for the Flute (labeled 'Fl.'), and the bottom staff is for the Piano (labeled 'Quat.'). The Violin part begins with a dynamic marking of *mf espress.* and a tempo marking of *largement.*. The Piano part includes dynamics such as *p*, *pp*, *cresc.*, *mf*, and *cresc.*. The score is written in a key signature of one flat (E-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

У другому розділі вступу Концерту у партії соліста з'являється нова, лірична тема, для якої характерним є тяжіння до інструментальності (більш примхлива та розвинена ритміка, широкі інтонаційні ходи, великий діапазон, поява елементів віртуозності); оркестр у даному випадку виконує функцію фону. Своєї кульмінації інструментальних характер тематизму зазнає у каденційному предиктовому епізоді, що завершується на домінантовій гармонії у тональності e-moll (паралельна тональність по відношенню до початкової тональності G-dur). Головна партія сонатного Allegro Першої частини Російського концерту для скрипки з оркестром ор. 29 Е. Лало з точки зору тонального плану розпочинається досить незвично (e-moll, який у другому проведенні теми модулює до g-moll); ладове співставлення може бути розглянуто як приклад ладової перемінності (ладове співставлення однойменних G-dur Вступу та g-moll сонатного allegro).

Головна партія даного сонатного allegro є двотемною. Для першої теми головної партії характерним є рішучий характер та інструментальна природа, що своїм корінням може сягати російського народного чоловічого танцю за зразком тропака (синкопований ритм, динаміка *f*, марковане *détaché* у партії соліста).

Друга тема головної партії зберігає тональність g-moll; для неї характерною є інтонаційна спорідненість із мелодикою старовинного російського міського романсу (висхідний хід на сексту із його подальшим низхідним заповненням, затримання та інші мелодичні неакордові звуки, низхідні секундові інтонації зітхання тощо). Друга тема головної партії зазнає досить значного тематичного розвитку, у результаті якого її вокальна мелодія інструменталізується та дає солісту можливість продемонструвати свою віртуозність.

Сполучна партія побудована на тематичному матеріалі першої теми головної партії, проводиться спершу у оркестрі, а потім – і із залучення соліста, та модулює до паралельної тональності B-dur, у якій, згідно із тональними законами сонатної форми, і написано побічну партію. Побічна партія сонатного allegro Першої частини Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало у своїй інтонаційній основі має низхідний звукоряд у межах дуодецими та поєднує вокальну розспівність та поступовість руху із інструментальною широтою діапазону.

Заклучна партія Першої частини Концерту безпосередньо переходить до стислої та лаконічної розробки, що розвиває тематизм головної партії у поєднанні із віртуозними загальними формами руху у партії соліста, та має досить розгорнутий та різноманітний тональний план (b-moll – h-moll – G-dur – e-moll) із численними внутрішніми тональними відхиленнями.

Реприза Першої частини Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало є динамізованою. Головна партія проводиться у такому ж тональному співставленні, як і у репрізі, але є дещо варійованою з

точки зору фактурного вирішення. Сполучну партію збережено, натомість вона втрачає свою модулюючу функцію.

Побічна партія у репризі сонатного *allegro* звучить у тональності G-dur, однойменній до основної тональності g-moll. Заключна партія у репризі є досить розгорнутою, вона містить деякі тематичні та фігураційні формули із розробки. Цікавою є штрихова палітра партії соліста, яка у окремих епізодах заключної партії імітує звучання російських народних струнно-щипкових інструментів (балалайка тощо). Завершується Перша частина Концерту невеликою кодою (*Allegro*) із узагальнюючим тематизмом, перед якою звучить невелика за об'ємом каденція солюючої скрипки, побудована на синтезі тематичного матеріалу вступу та головної партії.

Друга частина Російського концерту для скрипки з оркестром ор. 29 Е. Лало (*Lento*) має підзаголовок *Chants russes*, тобто «Російські пісні», що вже само по собі вказує на ймовірний характер тематизму та його інтонаційне першоджерело. Розпочинається частина із повільного оркестрового вступу у розмірі 3/2, для якого характерними є хоральна фактура викладення тематизму та темброві співставлення різних оркестрових груп інструментів, у чому можна вбачати паралель зі вступом до Першої частини Концерту.

Форму Другої частини концерту можна визначити як просту тричастинну із контрастною середньою частиною та скороченою репризою.

Перша частина простої форми інтонаційно спирається на традиції російської протяжної пісні. Про це свідчить характерний для російського пісенного фольклору розмір 3/2, повільний темп, розспівність та поступовість розвитку мелодичної лінії, а також інтонаційна опора на структуру п'ятизвучного звукоряду із характерними терцієвими ходами. Хоральна фактура викладення у партії оркестру збережена. Як зазначає дослідник О. Бурель [7] у своїй статті, присвяченій французьким скрипковим концертам останньої третини ХІХ століття, у якості тематичної основи першої теми Другої частини концерту Е. Лало використав

інтонаційну основу весільної пісні «Звон колокол во Евлашеве селе», запозичену ним зі збірки «Сто русских народных песен» ор. 24 М. Римського-Корсакова.

У середньому розділі спокійний, дещо пасторальний характер музики змінюється експресивною схвильованістю. Оркестровий акомпанемент гомофонно-гармонічного типу, виразна мелодія широкого дихання із секстовими стрибками, тональний та ладовий контраст по відношенню до першого розділу частини (D-dur у першому розділі та h-moll у другому розділі) викликають асоціації із міською піснею чи романсом, що були характерними для російського міського музичного фольклору та традицій домашнього музикування.

У репризі Другої частини Концерту у дещо скороченому вигляді повертається перша тема у початковій тональності, що повертає частині спокій та майже медитативну зосередженість.

Третя частина Російського концерту для скрипки з оркестром ор. 29 Е. Лало (Allegro non troppo) має підзаголовок «Інтермецо» та за своєю жанровою приналежністю може бути визначено як скерцо. Як і попередня частина, Інтермецо написано у тричастинній репризній формі (тональне співвідношення B-dur – Es-dur – B-dur). У крайніх розділах на перший план виходить інструментальна природа тематизму. Швидкий темп, розмір 2/4, остинатна синкопованість на останній, найслабшій восьмій тривалості такту нагадують російські народні танцювальні пісні на зразок «Камаринської».

Середній розділ позначений переважанням ліричних настроїв та апелює до пісенності російського музичного фольклору. У даній частині досить віртуозною є партія скрипки, що поєднує примхливу ритміку мелодичної лінії, численну орнаментику та широку штрихову палітру.

Фінал Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало складається із двох розділів, що мають підзаголовки Introduction («Інтродукція») та Chants russes («Російські пісні»). Вступ (Andante), тобто інтродукцію, відкриває патетичний оркестровий епізод, у якому протиставлений рішучий мелодичний хід скрипок та туттійне звучання оркестру. Патетичний настрій продовжується і у партії соліста, яка, втім, за своєю природою є скоріш пісенною, хоча містить яскраво виражені декламаційні інтонації.



За О. Бурелем [7], основний розділ Фіналу, Chants russes («Російські пісні», Vivace), побудовано на творчому переосмисленні мелодії російської народної пісні «Звонили звони в Новгороді», запозиченої із вже згадуваної збірки «Сто русских народных песен» оп. 24 М. Римського-Корсакова. Ліричне пісенне першоджерело трансформується у Фіналі Російського концерту для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало та набуває рис скерційності. Загалом основна частина Фіналу Концерту побудована на синтезі рис рондальності та варіаційності. У окремих оркестрових епізодах імітується характерне для російської культури звучання дзвонів (що корелює із тематикою народної пісні, використаної у якості інтонаційної основи тематизму даної частини). Завершується твір потужною туттійною кодою, у якій остаточно стверджується основна тональність g-moll.

Російський концерт для скрипки з оркестром оп. 29 Е. Лало у якості інтонаційної основи тематизму спирається на російський музичний фольклор. У якості тематичного першоджерела композитор використовує як справжні російські народні пісні («Звонили зони в Новгороді», «Звон колокол во Евлашеве селе»), у яких репрезентовано ключовий для російської культури образ дзвонів, так і власний тематизм, побудований із використанням характерних рис російської народної музичної культури:

- ритмоформули російських народних танцювальних пісень (тропак, камаринська);
- характерна для російської протяжної пісні секундово-терцієва побудова мелодичної лінії;
- переважання низхідних інтонацій;
- вокальна розспівність;
- діапазон у межах сексти;
- інтонаційна опора на структуру п'ятизвучного звукоряду із характерними терцієвими ходами;
- використання інтонаційних патернів російського міського романсу, композиційних принципів респонсорного співу тощо.

Висновки до Розділу 2

Для концертних творів французького композитора Е. Лало характерні ясність музичних образів, багатство і своєрідність ритміки, барвистість гармонійних засобів, колоритність інструментування. Лало першим серед сучасних йому французьких композиторів звернувся до народної музичної творчості. Органічно втіливши в скрипковому звучанні народну пісенну і танцювальну тематику, Лало на цій основі створив цілісні концертні твори, що започаткували тривале захоплення французьких музикантів інонаціональним музичним фольклором.

Особливістю, що об'єднує розглянуті концертні твори Е. Лало, на наш погляд, є наближеність до «народного» амплуа скрипки-соло. Композитор втілив характерні риси народного мелосу, відтворив унікальний стиль,

створений народними скрипалями: імпровізаційний, з витонченою і розмаїтою орнаментикою, мелодикою, прикрашеною мелізматикою – форшлагами, трелями, групето.

Образний та інтонаційний матеріал концертних творів для скрипки з оркестром Е. Лало спираються на народний музичний фольклор. Глибоке осмислення специфіки іспанської, норвезької та російської народної та професійної музики дало змогу Е. Лало створити музичні твори з яскраво вираженим національним колоритом.

ВИСНОВКИ

Народна тематика в музиці є однією з найбільш яскравих і популярних у творчості композиторів різних країн. Незвичайна Іспанія з її темпераментом, звичаями, п'янкими ароматами природи – відобразилася в яскравих, запальних музичних мелодіях, які мають абсолютно особливий колорит, добре відомий у світовій музичній спадщині. Суворий скандинавський фольклор, що обумовлений своєрідністю природи і відокремленістю гірських районів країни, величністю гір та моря, що народжували пісні про велетнів, вселяли сміливість, мужність і пристрасть до подорожей. Російська музична культура усної традиції, що склалася на всьому географічному просторі Росії, має виражену єдність, але при цьому має значні відмінності в місцевих традиціях.

Французький композитор другої половини ХІХ століття Е. Лало, спираючись на правила "класичного" мистецтва, створив принципово нову музичну свідомість, яка яскраво виражається через народно-національні витоки. Стил Е. Лало в його концертних творах говорить про романтичне світовідчуття композитора, прихильність до фольклорних традицій (свіжість і краса інтонаційної мови). Однак велика роль класичних принципів мислення композитора, який з'єднав національні особливості інтонаційного ладу з існуючими музичними нормами і законами європейської практики. Звідси прагнення Лало до стрункості, врівноваженості всієї форми і окремих її частин. Більш того, на основі

класичного формоутворення автору вдалося побудувати оригінальне драматургічне ціле, в якому поєднуються різні принципи форм і жанрових витоків.

Народна музика відкрила нові цінності перед французьким композитором, збагативши музичну мову неповторними ритмами, інструментальним колоритом, особливостями фактури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сборник статей. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 5-67.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Львов: Музгиз, 1963. 342 с.
3. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку / Пер. с венгер., вступ. статья и примеч. С.И. Вайса. Москва: Музгиз, 1959. 48 с.
4. Бергер Л. Норвежская музыка. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
6. Боткин В. Письма об Испании / изд. подгот. Б. Ф. Егоров, А. Звигильский; Отв. ред. Б. Ф. Егоров, Ленинград: Наука, 1976. 343 с.
7. Бурель А. В. О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия // *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 9. С. 378–398.
8. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость: худож. публицистика. Пер. с исп. / сост., авт. предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. Москва: Прогресс, 1987. 512 с.
9. Дефурно М. Повседневная жизнь Испании золотого века. Москва: Молодая гвардия. 2004. 314 с.
10. Друскин М. История зарубежной музыки XIX века: учебник. Вып. 2. Германия, Австрия, Италия, Франция, Норвегия, Испания во второй половине XIX века. Москва: Музгиз, 1968. 331 с.
11. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. 6-е издание. Москва: Музыка, 1983. 528 с.
12. Испанская симфония. *Wikipedia*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F (дата звернення: 22.03.2021)

13. Лазутин С. Г. Русские народные песни. Москва: Просвещение, 1965. 302 с.
14. Ланге К., Эствед А. Норвежская музыка / Пер. с норв. Москва: Музыка, 1967, 642с.
15. Левашева О. Э. Григ Избранные статьи и письма: учебное пособие. Москва: Музыка, 1966. 447 с.
16. Ли Данья Стилевая атрибуция в скрипичном концерте Э.Лало ор.21 (“Испанская симфония”). *Наукові асамблеї: матеріали магістерських читань* (м. Харків, Харк.держ.ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського, 10-11 квітня 2007 р.) Харків. 2007. 227-241с.
17. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 198 с.
18. Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці ХІХ століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 69–78.
19. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. Москва: Советский композитор, 1977. 376 с.
20. Мельгунов Ю. Н. Русские песни непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями. Москва, 1879.
21. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Львов: Музыка, 1981. 362 с.
22. Музыкальный фольклор: региональные особенности / Фраёнова Е. М. Москва: Большая российская энциклопедия, 2004. 775-778 с.
23. Музыкальная форма: учебник / сост. И. В. Способин. 6-е издание. Москва: Музыка, 1980. 347 с.
24. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982. Т. 3. 1104 стб.
25. Музыкальная эстетика Франции ХІХ века: сборник / сост. текстов, вступ. статья и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. Москва: Музыка, 1974. С. 238.
26. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высших учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
27. Основы теоретического музыкознания: учебное пособие для студ. высш. муз. пед. учеб. заведений / сост.: А. И. Волков, Л. Р. Подъяблонская, Т. Б.

- Родина, М. И. Ройтерштейн; под редакцией М. И. Ройтерштейна. Москва: Академия, 2003. 272 с.
28. Остапенко А. Л. М. Линнеман — норвежский музыкальный просветитель и собиратель фольклора середины XIX века. *Opera musicologica*, 1, 2007. 62–78.
29. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Москва: Музыка, 1967. 367 с.
30. Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / вступ. ст., сост. П. А. Вульфуса; предисл. Е. М. Орловой; общ. ред. О. И. Соколовой. Москва: Музыка, 1979. 367с.
31. Русские народные песни. Мелодии и тексты / ред. О. Ф. Агафонов. Москва: Музыка, 1987. 128 с.
32. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики*. Москва: Музыка, 1968. С. 77-133.
33. Стеблин-Каменский М. Происхождение поэзии скальдов: Скандинавский сборник, вып. 3. Таллин, 1958.
34. Строение музыкальных произведений: учебное пособие для высш. муз. учеб. заведений / сост. Л. Мазель. 3-е издание. Москва: Музыка, 1986. 527 с.
35. Тараканов М. Инструментальный концерт. Москва: Искусство, 1986. 80 с.
36. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. *Французская музыка 2-й половины XIX в.*: сборник / под ред. М. С. Друскина. Москва: Искусство, 1938. Гл. 6 Эдуард Лало и др. С. 89-99.
37. Финдейзен Н. Музыка в Норвегии. Очерки ее развития. Санкт-Петербург: Русская Музыкальная Газета, 1910. 73 с.
38. Финдензейн Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца века: Т.1, вып.1 : С древнейших времен до начала XVIII века. Ленинград: Гос. изд-во муз. сектор, 1928. 364 с.
39. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / сост. В. Н. Холопова. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.

40. Химич Г. Характерные черты испанской культуры как парадигма архетипов национального сознания: *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история*. Москва, 2011. №2. С. 7-21.
41. Шейн П. В. Русские народные песни. Песни былевые. 1877.
42. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора. Москва: Музыка, 2007. 400 с.
43. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. XXVII. Музыкальные особенности русской народной песни / С. Рыбаков. Санкт-Петербург: Розавен — Репа, 1899. С. 310-321.
44. Dufour M. E. Lalo. Lille, 1908.
45. Édouard Lalo: Concerto russe for Violin and Orchestra in G minor, Op. 29. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5DrRdgDUww> (дата звернения: 18.11.2019)
46. Edouard Lalo. Concerto russe for Violin and Orchestra in G minor, Op. 29. 1879
47. Edouard Lalo. Fantaisie Norvegienne for Violin and Orchestra, Op. 20. 1878.
48. Edouard Lalo. Symphonie Espagnole for Violin and Orchestra, opus 21. 1874.
49. Grinde N. A History of Norwegian Music. / Trans. William H. Halverson and Leland B. Sateren. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
50. Horton J. Scandinavian Music: A Short History. London: Faber and Faber, 1963. 180 p.
51. Music Chapel - Gala Concert 2016 - E. LALO, Fantaisie norvégienne for violin & orchestra. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M0wa25V8yIM> (дата звернения: 21.11.2019)
52. Vadim Repin plays Lalo Symphony Espagnole. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CVDAPPwy984> (дата звернения: 21.04.2019).
53. Zambrano M. Pensamiento y poesía en la vida española. Madrid, 2004.