

УДК:78.082.2+78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-41.06

Волик Олексій Олексійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії (кандидат мистецтвознавства), доцент

кафедри камерного ансамблю

e-mail: volik64@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-9987-6800

Дедусенко Жанна Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри камерного ансамблю

e-mail: dedusenzhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

**Соната № 2 для скрипки та фортепіано Ф. Бузоні:
архітектоніка і стильова концепція**

У камерно-інструментальній спадщині Ф. Бузоні Соната № 2 для скрипки і фортепіано мі-мінор ор. 36а залишається недостатньо дослідженим твором, що зумовлює потребу її поглибленого аналізу в контексті формування естетики композитора. Метою статті є висвітлення архітектоніки та стильової концепції Сонати, а також з'ясування її ролі в еволюції музичного мислення Ф. Бузоні. Новизна дослідження полягає у поєднанні структурно-функціонального та інтертекстуального аналізу, що дозволяє простежити взаємодію впливів бахівської поліфонії, бетховенської моделі циклу та листівської техніки тематичної трансформації, переосмислених у межах цілісної авторської концепції «молодого класицизму». Підсумовано, що Соната № 2 презентує рубіжний етап творчості Ф. Бузоні, демонструючи синтез різних формотворчих моделей, високу ступінь тематичної єдності та значний потенціал камерно-ансамблевої інтерпретації.

Ключові слова: творчість Ф. Бузоні; камерно-ансамблеве виконавство; соната; архітектоніка; поліфонія; стильова концепція; тематична трансформація.



Постановка проблеми.

Камерно-інструментальна творчість Ферруччо Бузоні (1866–1924) досі залишається недостатньо дослідженим сегментом європейської музичної культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема в українському науковому просторі. Незважаючи на визнання Ф. Бузоні як видатного піаніста й теоретика, його камерні твори, зокрема Соната № 2 для скрипки і фортепіано мі-мінор *op.* 36a, рідко потрапляють у поле уваги виконавців та музикознавців. Це створює методологічну лакуну у вивченні композиторських стратегій межі століть, які поєднують традиціоналізм і новаторство, наслідування традицій, зокрема поліфонічних, та експерименти з формою. Соната Ф. Бузоні № 2 є знаковим зразком синтезу результатів композиторської рефлексії над спадщиною Й. С. Баха, Л. Бетховена та Ф. Ліста, водночас демонструючи формування унікального авторського стилю митця.

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена необхідністю переосмислення творчого доробку Ф. Бузоні в контексті камерно-ансамблевого музикування як однієї з важливих сфер сучасної академічної та педагогічної діяльності.

Новизна дослідження зумовлена відсутністю в українському музикознавстві ґрунтовних аналітичних праць, присвячених Сонаті № 2 як окремому музичному явищу. Наявні зарубіжні джерела містять цінні відомості, проте залишаються фрагментарними у висвітленні взаємозв'язку між композиційною структурою, інтертекстуальними посиланнями та філософськими ідеями, закладеними у творі.

Отже, аналіз Сонати № 2 для скрипки і фортепіано як прояву естетичної трансформації традиції та концепту камерного синтезу становить актуальне завдання, що поєднує науковий інтерес із практичним значенням для виконавської та педагогічної діяльності у сфері камерного ансамблю.

Останні дослідження і публікації за темою статті. У європейському музикознавстві постать Ф. Бузоні розглядається переважно через призму його музично-естетичних праць (Busoni, 1977 та ін.),

фортепіанної творчості, та його діяльності педагога-новатора. Класичними вважаються праці Ентоні Бомонта (Beaumont, 1985) та Делли Коулінг (Couling, 2005), які формують біографічну та концептуальну основу для подальших досліджень. У цих монографіях Соната для скрипки і фортепіано № 2 мі-мінор згадується як важлива віхова композиція, однак її аналіз носить переважно оглядовий характер.

Окремі аналітичні нариси (De Bei, 2012/2014; Ficarella, 2006/2014; Bedetti, 2024) зосереджуються на формально-тематичній структурі сонати, підкреслюючи її спорідненість із бетховенською, *op.* 109, та наявність глибокої бахівської інтонаційної основи. Особливу увагу приділено фіналу сонати як прикладу органічного поєднання хоралу, варіацій та фуґи. Дисертація Ерінн Кнайт (Кнут, 2010) у теоретичному вимірі, зокрема через призму інтертекстуальності й філософії трансформації, пропонує глибоке осмислення концепцій Ф. Бузоні щодо природи музичного твору. Хоча Соната № 2 згадується, вона не стає предметом самостійного детального аналізу, що залишає можливості для її глибшого та більш фокусованого дослідження.

Натомість в українському науковому середовищі окреслена тематика залишається зовсім не розробленою. Як вже йшлося, камерна творчість Ф. Бузоні взагалі рідко привертає увагу дослідників, а спеціальних праць, присвячених Сонаті для скрипки і фортепіано № 2, у науковому обігу наразі не виявлено. Це значно ускладнює процес інтерпретації твору у виконавській і педагогічній практиці.

Мета статті полягає у комплексному аналізі Сонати № 2 мі-мінор, *op.* 36а Ф. Бузоні з точки зору її архітектонічної організації, стилістичних джерел та принципів циклічної драматургії. Завдання дослідження передбачають:

- висвітлення структурних особливостей твору;
- визначення провідних стильових впливів і механізмів їх творчої трансформації;
- окреслення ролі сонати у формуванні естетичної концепції Ф. Бузоні та її значення в контексті камерно-ансамблевого виконавства.

Методологія дослідження. Застосовано комплексне поєднання музикознавчого аналізу та історико-стильових підходів, що включає:

- *структурно-функціональний* метод для дослідження форми, тематизму та драматургії сонати;
- *інтертекстуальний* – для ідентифікації зв'язків із бахівською поліфонією, бетховенською моделлю циклу й лістівською технікою тематичної трансформації;
- *герменевтичний* аналіз для інтерпретації символічних і філософсько-естетичних аспектів твору;
- *історико-контекстуальний* метод для окреслення місця Сонати у творчості Ф. Бузоні та її впливу на подальші естетичні пошуки композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ферруччо Бузоні (1866–1924) – одна з найяскравіших постатей європейської культури межі XIX–XX століть. Відомий насамперед як видатний піаніст-віртуоз і педагог, він одночасно виступав як композитор, диригент, музичний теоретик та естет. Його творча спадщина вирізняється широтою жанрового діапазону. Поряд із численними фортепіанними творами, транскрипціями, опусами для симфонічного складу та опер, Ф. Бузоні певний час приділяв увагу й камерно-інструментальній музиці.

Нечисленний камерний доробок митця містить всього дві скрипкові сонати, і обидві практично не виконуються на великій сцені. Але навіть на прикладі лише цих творів можна відстежити еволюцію стилю італійського майстра. Якщо Перша Соната *op. 29* мі-мінор¹ – це досить стандартизований твір із трьох частин, скомпонованих за класичною моделлю – *Allegro deciso* – *Andante sostenuto* (*Molto sostenuto*) – *Allegro molto e deciso* – зі звичними фортепіанними

¹ Цікавий факт: обидві скрипкові Сонати Ф. Бузоні написані у мі-мінорі, також два фортепіанні етюди з шести композитор створив у мі-мінорі, з чого можна припустити, що це, можливо, була одна з улюблених тональностей автора до того моменту, коли він звернувся до атональності як основи композицій.

патернами, коли здебільшого арпеджіїні обігравання або акорди підтримують партію скрипки, то у наступній камерній сонаті Ф. Бузоні вже сміливо експериментує із формою, фактурою та інтонаційними моделями, а також поєднує німецьку поліфонічну традицію з італійським ліризмом. Безумовно, можна відстежити деякі споріднені із Сонатою *op. 29* елементи, на кшталт схожих ритмічних фігур чи специфічних інтервальних ходів, але все ж таки саме скрипкова Соната № 2 мі-мінор *op. 36a* посідає важливе місце у творчості Ф. Бузоні як рубіжний твір, що ознаменував перехід від традиціоналістського письма до пошуків власної художньої ідентичності. Попри те, що на момент її написання митець вже мав значний досвід композитора, педагога і автора теоретичних праць, саме щодо цього твору він зазначив: «В ідеалі я знайшов свій власний шлях як композитор лише з Другою сонатою для скрипки, *op. 36a*, яку серед друзів я також називаю своїм *op. 1*» (цит за: De Bei, 2012/2014).

Соната створювалася в 1898–1900 роках, у період значних особистих і професійних змін у житті композитора². У ці роки Ф. Бузоні остаточно переосмислює свій творчий шлях, відходить від впливів Лейпцизької школи, естетики Брамса і пізнього романтизму, дедалі більше цікавлячись філософією музичної форми, синтезом форм старовинних і нових, вільною варіативністю. Показово, що одразу по завершенні Сонати він розпочинає роботу над творами, в яких його музична мова стає більш поліфонічною та символічною, насиченою цитатністю, а ідея «молодого класицизму»³ поступово оформлюється в окремий теоретичний напрям (Beaumont, 1985; Riethmüller, 1988b).

² Ноти сонати були опубліковані видавництвом Breitkopf & Härtel 1901 року – за безпосередньою участю Ф. Бузоні.

³ «Молодий класицизм» – естетична концепція Ф. Бузоні, яка поєднує глибинну повагу до класичної традиції з її творчим оновленням. У його трактатах вона постає як прагнення до «очищення» музики від описовості та зовнішнього романтичного пафосу, повернення до внутрішньої духовності та ясності форми, але у нових, модернізованих умовах. Тобто у його розумінні «молодий класицизм» – це синтез

Створення сонати було пов'язане з важливим біографічним епізодом – дружбою з видатним скрипалем Оттокарм Новачеком, якому Ф. Бузоні й присвятив твір. Однак О. Новачек помер до завершення роботи над Сонатою, що надало цій композиції меморіального характеру й додаткового відтінку скорботи. Деякі дослідники вбачають у цьому пояснення особливої інтонаційної напруженості першої частини та медитативного настрою фіналу, де з'являється запозичений у Й. С. Баха хорал «*Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*». Музичний жест пам'яті стає тут не лише даниною поваги другу, а й виразником концепції «музики як метафізики» (Кнут, 2010: 349) – важливого філософського постулату Ф. Бузоні. Як вказує Д. Коулінг у своїй монографії, присвята була «не лише знаком дружби, а й символічним актом прощання» (Couling, 2005: 136).

Показово, що Соната також ознаменувала завершення певного етапу в камерній творчості композитора: після неї Ф. Бузоні практично не звертався до дуєтної форми, що, на думку дослідників, пов'язано з його прагненням вийти за рамки традиційних жанрів і форм, відірватися від академічних канонів і перейти до пошуків нових художніх моделей, що стане особливо помітним уже в його творах 1900 років.

Соната для скрипки та фортепіано № 2 мі-мінор являє собою велику тричастинну композицію, чия внутрішня будова порушує традиційні сонатні канони і наближається до форми «сонати-фантазії»⁴, а в її фіналі реалізується цикл варіацій з фугою⁵, який

традиції та новаторства, де класика постає не як історичний стиль, а як живий принцип мислення, здатний народжувати нову естетику.

⁴ Цікавий факт: на титульному листі чернетки цієї сонати навіть була ремарка *Sonata quasi una fantasia*, що відсылало до *op. 27* Л. Бетховена: № 13 *Es-dur* та 14 *cis-moll* (Ficarella, 2006).

⁵ Ми вважаємо більш доречним називати п'яту варіацію фіналу *op. 36a* Ф. Бузоні (як і п'яту варіацію Сонати *op. 109* Л. Бетховена) фугато, а не фугою. Проте багато виконавців та дослідників вбачають у цих зразках фугу, тому у статті ми залишаємо вищезначений термін для зручності.

походить від бахівських і бетховенських моделей. Композиційно твір об'єднаний низкою наскрізних мотивів і тематичних трансформацій, а частини повинні гратися *attacca*, що дає підстави говорити про цілеспрямовано сконструйовану циклічну форму.

Перша частина: *Langsam – Vivace assai*

Перша частина, що відкривається ремаркою *Langsam*⁶ (Прикл. 1), розгортається як інтродукція до всього циклу. Вступні «хоральні» акорди фортепіано занурюють слухача в темну та напружену атмосферу, задаючи майже траурний характер. Ф. Бузоні прекрасно знав колористичні властивості фортепіано, тому басові *октави e–g* на *piano* створюють образ незворотності й злого фатуму.

Приклад 1. Вступ I частини (*Langsam*).



Головна партія, яку потім каноном проводить скрипка (у п'ятому такті), являє собою довгу пластичну мелодію з поступовим рухом і широкими інтервалами. Тут присутні численні композиторські позначення, зокрема стосовно гнучкого рубато, що потребує від ансамблістів високого рівня зіграності й розуміння виконавських намірів одне одного.

⁶ В перекладі з німецької – «Повільно» або «Тихо».

Основна тема складається з двох тематичних елементів:

A_1 : *cis – e – g – fis – d – h*, що є своєрідним лейтмотивом Першої частини (Прикл. 2), та A_2 : *h – cis – h – a – gis – h – a – fis*, який грає скрипка (Прикл. 3).

Приклад 2. Головна тема, елемент 1 (A_1).



Приклад 3. Головна тема у скрипки, елемент 2 (A_2).



Від такту 17 йде поступовий динамічний розвиток. Тематичний елемент 1 (A_1) проводиться у скрипки, потім у партії лівої руки піаніста (з ремаркою *espressivo marcato*). Кульмінація головної партії припадає на такт 22 – заклик скрипки короткими лігами по терціях, що окреслюють гармонію зменшеного септакорду, як і супровід фортепіано. Далі (т. 27) вступає *побічна тема* (B) скрипки: світла, кантиленна, повна внутрішньої теплоти, вона підтримується партією фортепіано, у якій терції *non legato* ніби підвішуються на демпферній педалі. При цьому композитор виставив спеціальну ремарку (*dolce, ma sonoro*), щоб скрипка звучала м'яко, але повнозвучно, а піаніст грав фактуру на двох педалях (одночасно береться «сустейн» та *una corda*, тому що у нотах стоїть позначка «2 Ped»). Побічна партія також умовно політемна – містить два головних тематичних елементи: перший подається довгими нотами з пунктиром у партії скрипки, другий – тріольними восьмими (т. 36 у скрипки й т. 45 у фортепіано).

Після зони побічної партії через хід $a - d - c - b$ на *rallentando* повертається матеріал головної (т. 47) з використанням обох її тематичних елементів, але цього разу Ф. Бузоні трансформує звичний образ через зміну фактури фортепіано та певні ремарки.

Три триольні шістнадцяті та восьма (пізніше три звичайні шістнадцяті та чверть) – це головний ритмічний рисунок⁷, на якому побудований майже весь розділ форми аж до розробкового епізоду. Поступово посилюючи динаміку – у нотах, окрім *poco a poco cresc.*, додатково виписані ремарки *steigernd*, *anwachsend* (обидва терміни у перекладі з німецької означають «із поступовим посиленням, нарощуванням динаміки»), – композитор вибудовує спочатку першу хвилю головної партії. Обидва інструменти приходять до кульмінації у тт. 54–55, але Ф. Бузоні обманює очікування і проводить другу хвилю трансформованої головної партії на *subito pp*: у скрипки з'являються обігравання тематичних мотивів (трель, форшлаг), а фортепіано спокійно продовжує вести лінію остінато у лівій руці, але з ритмічним розширенням за рахунок зміни триольних шістнадцятих на звичайні. Однак, на відміну від минулої хвилі, композитор вимагає дотримання постійної динаміки *piano*, а арпеджіо супроводжує ремарка «*leggerissimo*»⁸.

Ремарка *breit* («широко») (т. 62) привносить елемент декламаційності, а подальше *accelerando* і *crescendo* скрипки за два з половиною такти підготовляє розробковий епізод (С) у сі-мінорі (Прикл. 4). Пунктирні акорди фортепіано вказують на образну складову маршу, а скрипка після низхідних каскадів 32-х розпочинає нову тему, яка буде використана у якості основної у другій частині сонати (*Presto*).

⁷ Цей елемент відсилає до «мотиву долі» з П'ятої симфонії Л. Бетховена.

⁸ Навіть у першій частині композитор залишив дуже детальні ремарки майже на кожній строчці клавіру, як італійською, так і німецькою мовами. Це свідчить про дуже високі вимоги Ф. Бузоні до чіткої інтерпретації цього твору з боку виконавців, як щодо спільного рубато, так і виразу художніх намірів.

Приклад 4. Розробковий епізод (C).



Далі Ф. Бузоні робить перехід, використовуючи елемент акомпанементу головної партії⁹. Але замість продовження головної теми в партії скрипки композитор вводить нас в оману та органічно вплітає в музичну тканину побічну тему (B), яка тепер проводиться в лівій руці партії фортепіано, тоді як права додає фон з ніжних арпеджіо, що немов обволікає її. Тема головної повертається лише у тт. 102–103, а у наступному такті Ф. Бузоні вводить тональність Мі-мажор та матеріал експозиції. Дуже умовно цей розділ можна позначити як усічену репризу, у якій проводиться другий елемент побічної, а в останніх трьох тактах композитор демонструє тему головної партії через канон (Прикл. 5).

Приклад 5. Тема головної партії (кінець I частини).



⁹ Октави в басі фортепіано, при цьому у правій руці – спокійне арпеджування із «зупинкою» на чверті.

Цей міні-висновок (*Adagio*) не завершує музичну дію, а підводить до наступної частини без паузи (*attacca*), що дає недвозначне розуміння загальної структури як наскрізної форми.

Формально першу частину можна трактувати як модифіковану сонатну форму з елементами рондо, де чергуються епізоди різного характеру. Ми виявили таку схему:

[A (A₁-A₂) – B (B₁-B₂) – A – C – B (B₁-B₂) – A (A-B₂-A)].

Якщо ж прибрати всі позначення тематичних елементів у дужках, то загальна форма частини буде такою: **A–B–A / C–B–A**, де **A** позначає головну партію, **B** – побічну, а **C** – розробковий епізод, що відкриває центральний розділ твору. Така архітектоніка забезпечує не лише логічну послідовність тематичного розвитку, а й створює відчуття симетрії та внутрішньої рівноваги, що притаманні композиційному мисленню Ф. Бузоні. Водночас віддзеркалення тематичних блоків у заключному розділі формує своєрідну арку, яка поєднує експозиційні й репризні елементи в єдину, цілісну драматургічну конструкцію.

Друга частина: Presto

Друга частина у розмірі 6/8 являє собою демонічне скерцо, що починається шеститактовим «вступом», який відкриває на **p** сухе, з паузами, стаккато фортепіано по звуках тонічного тризвуку мі-мінора [e-g- h-g-e]; далі – два такти акордів скрипки на **f**, що повторюють цю інтонацію – і знов вона звучить на **f** у фігураціях піаніста (Приклад 6).

Приклад 6. Друга частина Скерцо (вступ).

The musical score shows the beginning of the second movement, 'Presto', in 6/8 time. The piano part starts with a six-measure introduction marked 'P' (piano) and 'f' (forte). The violin part enters with a six-measure introduction marked 'f' (forte). The tempo is marked 'Presto'.

У цілому, це жвава і моторна частина, в основі якої – ознаки італійської тарантели, пропущені крізь призму пізньоромантичної експресії. Партія фортепіано має здебільшого токатно-остинатний характер (ремарка «*staccato sempre*»). Основна тема скрипки містить стрибки, різкі інтонаційні перепади і втілює образ, діаметрально протилежний філософічності та кантиленності першої частини. Інтонаційно тематичний матеріал Скерцо походить від мотивів першої частини. Зокрема, головна тема скрипки, як вже йшлося, практично є цитатою елемента з розробкового епізоду (С) (Прикл. 7). Це – ще один вагомий аспект, що свідчить про циклічну конструкцію всієї Сонати, у якій Ф. Бузоні підкреслює внутрішні зв'язки між частинами. Таке мислення вочевидь бере коріння у бетховенських сонатах та симфоніях, нагадуючи «мотивну єдність» творів німецького генія (Веркіна, 2008).

Приклад 7. Головна тема Скерцо (цитата розробкового епізоду С із I частини).



Крім основної теми, у *Presto* з'являється низка побічних мотивів, що замінюють трію. Вони більш м'якого характеру, проте загальний тарантельний рух, темп та настрій залишаються незмінними. Безперечно, на просторах Інтернету зустрічаються виконання, де ці теми подаються стримано, і у цьому є певний сенс, щоб означити кантиленність окремих елементів, але відповідних темпових чи агогічних ремарок італійський композитор не надавав. Максимум, що можна побачити у нотах, – позначки «*posamente*»¹⁰ з тенутними підкресленнями

¹⁰ Це позначення майже не зустрічається в якості музичного терміна в нотах. Однак, зважаючи на етімологію (походить від слова *rosa*), означає «спокійно», «спираючись» або «відпочиваючи».

акордів у партії фортепіано (тт. 171–178), «*zart, etwas mit Wärme*»¹¹ та «*delicato*» (т. 187).

З погляду форми, друга частина не може однозначно трактуватися як класичне скерцо з трію. Її форма більше нагадує гібридну з ритмічно-риторичними контрастами, що наближають її до рондо з епізодами. Внутрішня структура частини має такий вигляд:

A – B – C / – A (A – D – C – A).

Формально Мі-мажорні епізоди B та C (Прикл. 8 та 9) можуть розглядатися як своєрідне Трію (композитор навіть проставив нові ключові знаки та подвійні тактові риски). Але вони занадто короткі, щоб повноцінно виконувати функцію трію, крім того, моторний характер і відчуття остинатної сітки не уходять. Також епізод C повторюється в заключному розділі в динамізованому вигляді на *ff* (з ремаркою «*tutta forza senza allargare*»), що свідчить на користь рондальності.

Приклад 8. Епізод B.



Приклад 9. Епізод C.

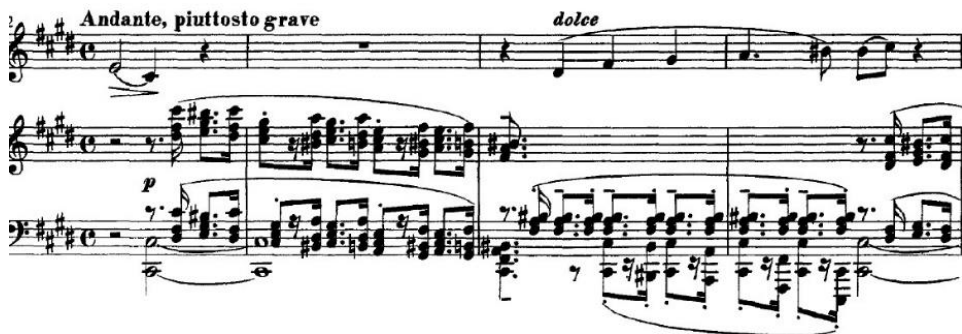
¹¹ Переклад: «ніжно, з легкою теплотою».

Заключний розділ тарантели (*Presto*) демонструє сплеск віртуозності: як у піаніста, так і у скрипаля є дійсно складні технічні моменти (епізоди D – тт. 251–273 і C – тт. 275–289), які під силу виконати тільки досвідченим музикантам.

Динамічна кода з погляду інтонаційності відсилає до вступу другої частини й водночас до тт. 157–162 епізоду B (квазі-трію). Попередня ремарка «*incalzando sempre piu*» з т. 294 передбачає, що темп тут має бути ще швидшим. Музика стрімко прямує у кінцеві акорди, однак, на відміну від тт. 302–304, штрих знову повертається сухий: спочатку гостре стаккато, потім рішуче *non legato* (або без демпферної педалі, або з короткою ритмічною педаллю). Ф. Бузоні навіть уточнює це ремаркою *seccamente*, одночасно виставляючи *fff*, щоби підкреслити, що це завершення та головна кульмінація демонічного скерцо.

Третя частина (Фінал) – не тільки найдовша за хронометражем та кількістю тактів, вона є свого роду концептуальним ядром усієї Сонати. Органічним переходом з другої частини до нового образу слугує інтонація *e – cis* у скрипки. Вступ (*Andante piuttosto grave*) побудований на тривожній інтонації з пунктиром (Прикл. 10).

Приклад 10. Третя частина. Вступ (*Andante piuttosto grave*).



Ритм мелодії скрипки (т. 324) походить від головної теми першої частини, а в тактах 342–343 зустрічаємо й «спогад» зі Скерцо-тарантели (мотив C) – Ф. Бузоні навіть пише відповідну німецьку

ремарку «*wie eine Erinnerung*» (буквально – «немовби спогад»). Загалом, як і у інших частинах, у фіналі дуже багато детальних нотаток композитора стосовно рубатно-темпорального аспекту виконання, туше, а також образної складової тексту.

Після 36-тактового вступу з'являється хорал, запозичений із нотного зошиту Анни Магдалени Бах, – «*Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*»¹². Він подається спочатку у фортепіано, потім підтримується скрипкою і стає основою циклу варіацій. Загальний темп – *Andante con moto*, однак тема має релігійний генезис, тому «*con moto*» не може бути занадто жвавим. Крім того, на це прямо вказують підказки Ф. Бузоні «*dolce, ma solenne e non troppo piano*» та «*sostenuto*» (Прикл. 11).

Приклад 11. Хорал *Andante con moto* (основна тема фіналу).

Шість варіацій, що слідують за хоралом, демонструють майстерність італійського композитора у сферах побудови фактури, жанрових

¹² Назва цього протестанського хоралу перекладається приблизно «Як відрадно мені, о друже душ людських», де звернення «*Freund der Seelen*» символізує Христа як втішника людської душі.

алюзій і синтезу різних виразних прийомів. Усі варіації відокремлені одна від одної подвійною тактовою рисою та зміною тактового розміру (6/4, 2/4, 3/4, C, 9/8 тощо).

Перша варіація (*Poco più andante*) – спокійна кантилена у скрипки (*dolce assai*) з акомпанементом у вигляді м'якої пульсації тріольними восьмими, довгими басовими нотами, та поступовим рухом у середньому голосі партії фортепіано.

Друга варіація має ознаки маршу (*Alla marcia, vivace*) та нагадує бетховенські зразки. Починається вона нібито здалеку (загальна динаміка – *p*) легкими стакатними пунктирами у фортепіано соло, яке у т. 437 передає естафету скрипці. Присутні мелізми-прикраси (морденти, форшлаг), які надають цьому «маршу» нотки жартівливості, скерцозності. Деякий час тематичний матеріал розподіляється, звучить то у фортепіано, то у скрипки, потім партії інструментів синхронізуються, поступово посилюючи динаміку звучання. З'являються спалахи *f* та *sf*, динаміка стає хвилеподібною; закінчення та перехід у наступну варіацію йде на димінундо, без пауз-люфтів.

Третя варіація (*Lo stesso movimento*) демонструє віртуозний *moto perpetuo* (Прикл. 12). У скрипки цей «вічний рух» відбувається шістнадцятими (ремарка «*leggero*»), тоді як супровід фортепіано побудований на сухих стакатних акордах (здебільшого *piano*, хоча останні такти варіації звучать *forte*)¹³.

Органічний перехід у *Четверту варіацію* відбувається через ферматну довгу «*h*» (*lunga*) у партії фортепіано, за рахунок природного затухання звуку. Ця нота ніби падає у тиху басову октаву «*e*»,

¹³ У Фіналі Сонати чітко простежується діалог із 30-ю сонатою Л. Бетховена: третя й п'ята варіації Ф. Бузоні орієнуються на ті самі структурно-стильові моделі, що й відповідні варіації в *op.* 109. Подібно до Л. Бетховена, Ф. Бузоні вибудовує третю варіацію як моторний епізод (*moto perpetuo*), заснований на безперервному русі шістнадцятих та схожому ритмічному патерні восьмими (акордами). П'ята варіація розгортається у формі фугато, що також корелює з бетховенським варіаційним циклом.

Приклад 12. Третя варіація.



повертаючи слухача у мі-мінор. Варіація здебільшого медитативна і скорботна. Альбрехт Рітмюллер (Riethmüller, 1988a) вбачає у ній алюзію на бароковий ричеркар, й у цьому є сенс, оскільки музичний матеріал партії фортепіано з елементами прелюдювання нагадує «пошук» тональності та ладу, що характерно для цього жанру. Скрипка, що вступає у т. 544 (*molto espress.*), презентує одну з найкрасивіших ліричних мелодій Ф. Бузоні, представлених у його камерній творчості, а десятитактний епізод від т. 573 можна трактувати як своєрідний епілог четвертої варіації, побудований на інтонаціях ламенто¹⁴.

П'ята варіація – fuga (*Tranquillo assai*) – будується на контрапунктично трансформованій темі хоралу, а її архітектоніка у певних аспектах споріднена з композиційною логікою творів Ф. Ліста. Поступове динамічне нагнітання, ущільнення фактури та розширення регістрового діапазону ведуть до апофеозу, що переходить у наступну варіацію, відмічену змінами характеру, темпу та метру.

У шостій варіації (*Allegro deciso, un poco maestoso*) матеріал основної теми викладений у високому регістрі партії скрипки. Але фортепіанний супровід не є звичайним акомпанементом, як у Першій сонаті Ф. Бузоні. Лінія шістнадцятих у правій руці побудована на елементах четвертої варіації (ричеркар), тільки у швидкому темпі; октави у лівій відсилають до інтонацій епізоду з першої частини, що правда,

¹⁴ Присутня й відповідна композиторська ремарка «*lamentoso*».

мотив розгортається у зворотному напрямку. І в партії скрипки, і в партії фортепіано присутня ремарка *con forza*. У т. 649 проводиться матеріал вступу третьої частини, однак тепер він трансформований та динамізований, а через п'ять тактів (*dramat.*; *appass.*) можна почути алюзію на Сонату Ф. Ліста «Після прочитання Данте».

Далі Ф. Бузоні вводить деякі елементи з першої частини твору, після чого, *piano* та *dolcissimo*, демонструє останній варіант теми вступу фіналу (*Piu tranquillo, apoteotico*). Від т. 682 (*Tempo del Tema*) знову звучить перший мотив теми хоралу. Але композитор не обмежується формуванням однієї «арки» в останній частині. Щоб органічно замкнути цикл, він також повертає початкові акорди вступу першої частини (*quasi sacro*), проте завершує п'ятитакт не в мінорі, а в мажорі.

Таким чином, третя частина демонструє композиційний синтез: вступ – хорал – варіації (з фугою) – заключний репризний розділ із ремінісценціями. Це не тільки складна архітектонічна конструкція, а й маніфест естетичних поглядів Ф. Бузоні, про які можна дізнатися з його пізніх праць, сповнених філософських роздумів.

Інтерес Ф. Бузоні до творчої спадщини Й. С. Баха був принциповим і послідовним: він вважав поліфонічні композиції німецького генія не тільки джерелом натхнення, але «найвищою точкою розуму в музиці» (Ficarella, 2006/2014). Саме з Другої скрипкової сонати починається активний поворот Ф. Бузоні до бахівської поліфонії, що пізніше знайде своє відображення в численних транскрипціях і фантазіях на теми Й. С. Баха¹⁵. Як зазначає Анна Фікарелла, у фіналі Сонати № 2 «вперше проявляється глибока духовна прив'язаність Ф. Бузоні до Баха, що згодом стане провідною ідеєю його стилю» (там само).

У цьому контексті хорал «*Wie wohl ist mir*» постає не лише як тема для варіацій, а як символічне осердя твору: він набуває майже літургійного значення, виступаючи в якості «інтонаційного коду» усієї композиції. Алессандро Де Бей (De Bei, 2012/2014) підкреслює, що варіації – це не прикрашання, а «вивчення» теми, її поступове

¹⁵ Включно зі знаменитою «*Chaconne i Fantasia contrappuntistica*».

«одухотворення» через фактурні трансформації; fuga фіналу, побудована на ритмічно змінній темі хоралу, утворює ефект повернення до джерела через призму його авторського переосмислення. Структурна модель фіналу з хоралом, варіаціями та фугою вочевидь перегукується з бахівською традицією хоральних партит, зберігаючи водночас пізньоромантичну масштабність і драматизм.

Другим фундаментальним орієнтиром для Ф. Бузоні є Л. Бетховен, зокрема, його Сонати *op. 27* № 13 та № 14 (*quasi una fantasia*), а також *op. 109* № 30. Подібність до *op. 27* проявляється у розмитих межах між частинами, переходах *attacca* і наскрізній драматургії, де тематичний розвиток відбувається протягом усього циклу. С. Барбер (Barber, 2024) зазначає, що Ф. Бузоні моделює структуру сонати не лише формально (повільна – швидка частини та фінал-варіації), але й тонально – вибір мі-мінору / мажору відтворює тональний план бетховенського *op. 109*.

Третя важлива композиційна вісь – стильові впливи Ф. Ліста. Його техніка тематичної трансформації стає для Ф. Бузоні засобом синтезу інтелектуальної строгості та емоційної свободи. Як зазначає А. Де Бей, мотивні елементи з попередніх частин не зникають, а «перероджуються» у варіаціях фіналу, набуваючи нових образних значень (De Bei, 2012/2014). Такий підхід споріднює Сонату Ф. Бузоні з лістівськими симфонічними поемами та його Сонатою сі-мінор, де наскрізна форма будується на метаморфозах вихідних мотивів.

Ці три лінії впливу формують ідейний та стилістичний каркас скрипкової Сонати Ф. Бузоні № 2, де поліфонічна строгість Й. С. Баха, драматургічна логіка Л. Бетховена й поетика варіаційно-тематичного розвитку Ф. Ліста поєднуються в цілісну концептуальну систему. Музичні реалії минулого не відтворюються як просте цитування: вони стають матеріалом для духовної рефлексії та художнього переосмислення, що відповідає одній з ключових рис естетики Ф. Бузоні.

У аспекті камерно-ансамблевого виконавства Соната становить особливу цінність завдяки високому рівню синергійності партій. Вона потребує не лише технічної майстерності, а й глибокої

інтерпретаційної злагодженості між виконавцями, адже драматургія твору базується на наскрізному розвитку мотивів, тонких рубатних відтінках, поліфонічних переплетіннях і скеровується численними ремарками композитора щодо характеру та темпоритму виконання.

Висновки.

Соната № 2 для скрипки та фортепіано мі-мінор, *ор.* 36а посідає ключове місце у творчій еволюції Ф. Бузоні, фіксуючи момент стильового переходу від пізньоромантичної мови до глибоко осмисленої авторської естетики. У цьому творі італійський композитор уперше досягає внутрішньої стилістичної єдності, що охоплює поліфонічну строгість, драматургічну логіку та варіаційно-трансформаційні принципи музичного розвитку. Архітектоніка Сонати поєднує риси сонатної, фантазійної та варіаційної моделей, спираючись на наскрізний драматургічний процес із чітко окресленою мотивною єдністю. Звернення до бахівської поліфонії, бетховенської концепції циклу та лістівської техніки тематичної трансформації формує стилістичну основу сонати, де запозичені елементи не відтворюються буквально, а переосмислюються в контексті власної естетичної програми італійського композитора. Особливе місце у творі посідає фінал – хорал «*Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*» із шістьма варіаціями, що функціонує як духовний центр Сонати та виконує роль символічної кульмінації всього циклу.

У виконавській перспективі Соната № 2 постає як масштабний камерний твір, що вимагає від ансамблю не лише технічної зрілості, а й високого рівня інтерпретаційної узгодженості. Тісна інтеграція партій, густе поліфонічне письмо, рубатні модифікації, ремінісценції, що утворюють інтонаційні зв'язки між частинами, й драматургічна наскрізність потребують глибокого розуміння стилю Ф. Бузоні та здатності відтворити складну систему образних переходів. Попри обмежену присутність у концертному репертуарі, твір поступово повертає своє місце в сучасній камерній практиці, демонструючи

серйозний потенціал з погляду як інтерпретаційних викликів, так і художнього відкриття.

Перспективи дослідження. Подальше наукове осмислення Сонати № 2 для скрипки та фортепіано передбачає більш ґрунтовний виконавський аналіз твору. Особливо актуальним є системний огляд наявних аудіо- та відеозаписів твору із метою виявлення особливостей його інтерпретації різними музикантами. Окремою важливою сферою дослідження видається аналіз рецепції Сонати у європейській та світовій музичній культурі: ставлення до твору у різних країнах, наявність його у концертних програмах, критичні відгуки й тенденції популяризації тощо. Зазначене дає змогу проаналізувати шляхи інтеграції Сонати № 2 Ф. Бузоні в сучасний музичний простір, а також оцінити перспективи включення цього твору до навчальних програм студентів у класах камерно-ансамблевого виконавства.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Barber, S. (2024). Busoni: Violin Sonatas (Tactus): [Review]. *MusicWeb International*. <https://musicwebinternational.com/2024/04/busoni-violin-sonatas-tactus/> [in English].
- Beaumont, A. (1985). *Busoni the composer*. London: Faber & Faber [in English].
- Bedetti, A. (2024). Le sonate per violino e pianoforte di Ferruccio Busoni [The sonatas for violin and piano by Ferruccio Busoni]. *MusicVoice.it*. <https://musicvoice.it/le-sonate-per-violino-e-pianoforte-di-ferruccio-busoni/> [in Italian].
- Busoni, F. (1977). *Lo sguardo lieto: Tutti gli scritti sulla musica e le arti* [The Joyful Gaze: Collected Writings on Music and the Arts]. (F. D'Amico, ed.). Milano: Il Saggiatore [in Italian].
- Couling, D. (2005). *Ferruccio Busoni: A musical Ishmael*. London & New York: Bloomsbury Academic [in English].
- De Bei, A. (2012/2014). Guida all'ascolto 2: Ferruccio Busoni – Sonata per violino e pianoforte n. 2, op. 36a [Listening Guide 2: Ferruccio Busoni – Violin Sonata No. 2, Op. 36a]. *l'Orchestra Virtuale del Flaminio*. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Busoni/Busoni-Sonata244.html> [in Italian].

- Ficarella, A. (2006/2014). *Guida all'ascolto 1: Ferruccio Busoni – Sonata per violino e pianoforte n. 2, op. 36a* [Listening Guide 1: Ferruccio Busoni – Violin Sonata No. 2, Op. 36a]. *l'Orchestra Virtuale del Flaminio*. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Busoni/Busoni-Sonata244.html> [in Italian].
- Knyt, E. E. (2010). *Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work: Permutations and possibilities*. (PhD diss.). Stanford University. Stanford, CA. <https://purl.stanford.edu/ck155rf0207> [in English].
- Riethmüller, A. (1988a). *Busonis Denkstruktur: Untersuchungen zur formalen und semantischen Organisation der Musik Ferruccio Busonis* [*Busoni's Thought Structure: Studies on the Formal and Semantic Organization of Ferruccio Busoni's Music*]. Tutzing: Hans Schneider Verlag [in German].
- Riethmüller, A. (1988b). *Ferruccio Busonis Poetik* [*Ferruccio Busoni's Poetics*]. Mainz: Schott [in German].
- Vierkina, T. B. (2008). *Vykonavskiy analiz Sonaty L. van Betkhovena op. 27 No. 1* [*Performer's analysis L. van Beethoven's Sonata op. 27 No. 1*]. Kharkiv: Kortes [in Ukrainian].

Oleksii Volyk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: volik64@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-9987-6800

Zhanna Dedusenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: dedusenzhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

Violin Sonata No. 2 by Ferruccio Busoni: Architectonics and Stylistic Concept

Statement of the problem. *The chamber-instrumental legacy by Ferruccio Busoni remains insufficiently explored, particularly in Eastern European scholarship. Despite Busoni's status as a major pianist, theorist, and composer, his Violin Sonata No. 2 in E minor, op. 36a has received limited analytical attention and rarely appears at concert stages. This gap leaves unaddressed the work's structural innovations, its rich intertextual dialogue with Bach, Beethoven, and Liszt, and its pivotal role*

in the evolution of Busoni's aesthetic thought. As the Sonata marks a transition from late-romantic idioms toward the composer's mature concept of "Jungklassizität" ("young classicism"), a scholarly re-evaluation becomes essential for both, musicology and performance studies.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The study aims to outline the architectural and dramaturgical design of Busoni's Sonata No. 2; identify its principal stylistic influences and mechanisms of thematic transformation; and determine the sonata's position within the composer's aesthetic development and chamber-music output. As methodological instruments, the article employs structural analysis, intertextual analysis, hermeneutic interpretation of symbolic and philosophical layers, and historical-contextual approaches. The novelty of the research lies in integrating these methods to demonstrate how Busoni synthesizes polyphonic rigor, cyclic unity, and expressive intonation transformation into a coherent artistic system of the work.*

Research results. *The article demonstrates that Busoni's Violin Sonata No. 2 represents a decisive stylistic turning point. The three "attacca"-connected movements form a unified cyclic structure built on recurring motives and inter-textual references. The first movement combines elements of sonata form and fantasia with flexible thematic development. The second movement possesses the features of a scherzo-like tarantella, whose music material contents links with the opening movement. The finale, centered on the chorale used by Bach, "Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen," presents a sequence of variations and a fugue, serving as the conceptual core of the cycle. Overall, the Sonata demonstrates a synthesis of Bachian counterpoint, Beethovenian cyclic thinking, and Lisztian transformation techniques, while offering significant interpretive demands for performers.*

Conclusion. *The study confirms that Busoni's Violin Sonata No. 2 marks a key stage in his transition toward a mature personal aesthetic. The work demonstrates the components of polyphonic style within a cyclic form united by thematic transformations, creating a coherent stylistic synthesis rooted in Bach's, Beethoven's, and Liszt's music. Despite its limited presence in concert repertoire, the Sonata holds strong interpretive and pedagogical potential and merits broader recognition within contemporary chamber performance practice.*

Keywords: *Ferruccio Busoni's works; sonata; architectonics; stylistic concept; polyphony; thematic transformation; chamber performance.*

*Стаття надійшла до редакції 6.10.2025,
рекомендована до друку 12.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*