

DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-12-21

УДК 787.1.087.1

Анна Дзялак-Савицька

<https://orcid.org/0000-0001-8031-8294>

**СОНАТА ДЛЯ ДВОХ СКРИПОК  
В ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКАХ ХХ СТОЛІТТЯ:  
СЕРГІЙ ПРОКОФ'ЄВ, ГЕНРИК МІКОЛАЙ ГУРЕЦЬКИЙ,  
ЕДІСОН ДЕНИСОВ**

*Мета статті* полягає у вирізненні жанрово-стилістичних рис сонат для двох скрипок С. Прокоф'єва, Г. М. Гурецького, Е. Денисова в контексті жанрової спадкоємності та естетичних пошуків ХХ ст. *Методологія дослідження* ґрунтується на застосуванні комплексу взаємодоповнюючих методів, серед яких є такі: аналітичний – при аналізі музичної мови та принципів драматургії; компаративний – при порівнянні реалізації жанру сонати для двох скрипок у творах трьох композиторів. *Наукова новизна статті* полягає в інтерпретації стилістичного вирішення вказаних творів у контексті спадкоємності у розвитку жанру. *Висновки.* Обґрунтовано належність вказаних творів до неокласицизму з окремими рисами неофольклоризму та інших стилістичних пошуків ХХ століття. Доведено, що С. Прокоф'єв зробив значні нововведення у драматургії, тематичних розробках та музично-мовній стилістиці, що відіграло експериментальну роль у музичному континуумі першої третини ХХ ст. Г. М. Гурецький синтезував неокласичний підхід до мовлення, неофольклорний до використання народно-інструментального мислення та композиційну техніку, характерну для нової музики. Е. Денисов сказав нове слово у жанрі дуету для скрипки на матеріалі народної пісні. Вбачається спадкоємність Сонати С. Прокоф'єва і творів Г. М. Гурецького та Е. Денисова у розвиненій лінеарності, гостроті звучання гармонічної вертикалі, метроритмічній мінливості.

**Ключові слова:** соната для двох скрипок, музичний неокласицизм, неофольклоризм, естетичні пошуки, техніка композиції.

**Актуальність теми дослідження.** Соната для двох скрипок – особливий жанр, в якому поєднано традицію формотворення класичного типу та широкі сучасні можливості самовираження інструмента. Маючи за взірець барокову практику поліфонізації скрипкового виконавства (сонати і партити для скрипки соло Й. С. Баха та ін.), цей жанр реалізувався у ХХ столітті у низці цікавих, новаторських творів, одним із перших з яких стала пізньоромантична дуетна Соната славетного скрипаля Е. Ізаї (1915). Наступні твори С. Прокоф'єва (1932), Г. М. Гурецького (1957), Е. Денисова (1958) увійшли до світового музичного континууму як яскраві взірці неокласичних та інших естетичних пошуків 1930–1950-х рр. у контексті розвитку жанру. Тому у статті зроблено *актуальну* спробу розглянути вказані твори крізь призму стилістичних ракурсів минулого століття та сучасного компаративного погляду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Основними джерелами, на які спираємося у даному дослідженні, є такі, що містять історичні чи аналітичні відомості про вказані твори С. Прокоф'єва ([11]), Г. М. Гурецького (праця А. Томаса [22]) та Е. Денисова (праці Ю. Холопова і В. Ценової [17], Д. Шульгіна [18]). При опрацюванні задекларованої проблеми також спираємося на дослідження музики як художнього явища ХХ століття (А. Гранат-Янкі [2], С. Павлишин [9], Л. Сидоренко [14], Б. Сюта [15],

J. Bauman-Szulakowska [20]), музичного неокласицизму (А. Калениченко [3], Ю. Келдиш [4], Л. Мельник [6], С. Павлишин [9], М. Рябоконева [13], І. Тукова [16], М. Bandur [19]), що дає можливість укласти цілісне уявлення про предмет дослідження.

**Метою** представленої статті є визначення жанрово-стилістичних рис сонат для двох скрипок С. Прокоф'єва, Г. М. Гурецького, Е. Денисова у контексті жанрової спадкоємності та естетичних пошуків ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Перш ніж звернутися безпосередньо до аналізу сонат для двох скрипок С. Прокоф'єва (1932), Г. М. Гурецького (1957) і Е. Денисова (1958), необхідно з'ясувати трактування основної естетичної домінанти вказаних творів – музичного неокласицизму. Неокласицизм став одним із генеральних художніх напрямів ХХ століття, що у різних джерелах, у залежності від наукової ситуації і предмету дослідження, трактується як «напрямок», «течія», «стиль» тощо. У цьому контексті важливою є ідея про *неокласичний тип мислення*, що «полягає в апелюванні до класичного задля вираження актуального» [13, с. 164] та дефініція цього явища як типу музичного творення, що «реалізований в історико-культурних умовах модерністського і постмодерністського дискурсу шляхом взаємодії різночасових естетико-стильових елементів, один із яких сприймається як сучасний, інший – як класичний» [13, с. 164]. На думку М. Рябоконевої, авторки цитованого дослідження «Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури», класичність як визначальний естетичний принцип проявляється в орієнтації на канон, у пропорційності, структурній ясності і чіткості, архітектонічності, завершеності і єдності цілого як головних ознаках *неокласичної ситуації* [13, с. 164–166].

Відомо, що як протипага романтичному наднапруженню вагнерівського типу, майбутній неокласицизм був «передбачений» Т. Манном 1911 року і уявлявся як явище надзвичайно логічне, ясне, досконалої форми, водночас суворе і світле, що виростає не з раніше практикованого «нікчемного вольового напруження», а має в основі «благородну» і «здорову» духовність [19, с. 285]. Цей вислів є надзвичайно показовим для концепції нашого дослідження, оскільки кожен із митців, чії твори розглядатимуться у статті, виступав свого часу як новатор, в узагальненому (С. Прокоф'єв) чи буквальному (Г. М. Гурецький, Е. Денисов) сенсі авангардист. Натомість у представлених сонатах для двох скрипок сповна проявилось вказане вище «ясне і досконале», з «благородною духовністю», те, що «зберігає чіткі історичні форми і формули, але рівночасно привносить такі сучасні елементи, як *лінеарність, загострена гармонія і ритміка*» (*курсив – А. Дз.-С.*), – як характеризує музичний неокласицизм С. Павлишин [9, с. 77]. У комплексі з іншими провідними ознаками, це дає підстави віднести задекларовані твори до *неокласичного напрямку* – як *естетичного та стилістичного явища*, в межах якого кожна із сонат виявила індивідуальні риси. При цьому напрямком уважаємо «історико-типологічне поняття на високому рівні узагальнення, котре відображає складні й багатопланові спільноти художнього процесу, що охоплюють і різні види мистецтва з їх специфічною мовою, і його численні «національні варіанти», і різні рівні структури творів, котрі виникли в певну епоху в межах тих чи інших культурно-історичних регіонів» [8, с. 15]. Зокрема, провідними тенденціями на початку ХХ століття стали антиромантична та «реставраторська», остання представлена у відомій позиції Ф. Бузони. Під «новим класицизмом» автор розумів «розвиток, відбір та використання усіх досягнень

минулого досвіду та їх утілення у тверду та вишукану форму» [4, с. 961], що один із дослідників явища Ю. Келдиш протрактував як прагнення відродити стилістичні риси докласичного (бахівсько-генделевського) та ранньокласичного (добетховенського) музичного мистецтва [4, с. 960]. В цілому, музичний класицизм, кульмінацією якого стала творчість І. Стравинського, П. Гіндеміта, французької «Групи шести» та інших митців, реалізував ідею часової гри з жанровими і стильовими параметрами, на що вказують більшість дослідників (В. Варунц, М. Михайлов та ін. [1; 5; 7; 12]).

У цьому контексті необхідно вказати на існування в українському музикознавстві й іншого трактування сутності неокласицизму – як *стилю*, на чому наполягає А. Калениченко, стверджуючи, що з-поміж провідних явищ ХХ століття стилями є неокласицизм, неоромантизм і неофольклоризм, течіями – необароко і неоімпресіонізм, натомість постмодернізм є «естетичною ситуацією», додекафонія, сонористика, алеаторика, графічна музика – тільки техніками та ін. [3, 106]. Проте, у нашому дослідженні трактуємо неокласицизм як *стилістичний напрямок*, спираючись на висновки з попередніх праць та на ідеї Л. Мельник, зокрема, на бачення цього явища як одного з «історично зумовлених *напрямків* (*курсив* – Л. М.) творчої свідомості початку ХХ ст.» [6, с. 9].

Отож, крізь призму означеного вище розуміння базових понять звернемося до творів С. Прокоф'єва, Г. М. Гурецького, Е. Денисова.

*Соната для двох скрипок* С dur op. 56 була написана *Сергієм Прокоф'євим* в еміграції, у Франції. Незабаром, після повернення до СРСР, композитор вніс певні зміни до більшості творів, написаних у 1920–1930-х рр., і показово, що ця Соната, до якої митець ставився з особливим пієтетом, лишилася у первинному варіанті, а також стала широко відомою у редакції Д. Ойстраха. Цікаво, що ідея написання твору для двох скрипок виникла у композитора після слухання невдалої спроби композиції з таким складом, яку автор почув у новоствореному паризькому камерному товаристві «Тритон», куди увійшли Д. Мійо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, С. Прокоф'єв та інші прибічники «нової музики». «Слухання однієї невдалої речі для двох скрипок без фортепіано дало мені думку, що, незважаючи на удавану вузькість рамок такого дуєту, можна вигадати стільки цікавого, що публіка зможе слухати і 10, і 15 хвилин без усякої втоми» [11, с. 191], – згадував С. Прокоф'єв у мемуарах.

Яким є цей твір? Що нового він привніс у музичний континуум свого часу? Очевидно, найголовнішим є те, що сміливий експеримент з інструментальним складом лишився лише засобом, а у творі втілилася класична ідея, в якій – гармонія і краса, ясність і довершеність, боротьба і перемога, роздум і жанрова картина, – що звучала сучасно, у новому, неокласичному стилі, новою музичною мовою, що в окремих епізодах сягає атональності.

У структурі сонати змінюються класичні функції частин, у результаті чого виникає чотиричастинна композиція з ямбічним співвідношенням двох пар частин: першої–другої та третьої–четвертої.

*Andante cantabile*, дві теми якого виражають глибокі роздуми, за змістом є більш типовим для других частин сонатно-симфонічного циклу, але у цьому випадку виконує роль преамбули. З огляду на наведений вище спогад С. Прокоф'єва, можемо припустити, що композитор починає твір з такого роду частини для того, щоб показати

можливості внутрішнього діалогу інструмента у всій глибині співдії учасників цього діалогу: дві скрипки – два «актори», дві грані глибинного «Я», що розвиваються самостійно й рівноправно, і наприкінці побудов сходяться в унісон, – тобто буде драматургію, виходячи з ідеї поліфонічності скрипкового дуету. Типово «прокоф'євська» широка мелодична лінія «блукає» звуками розширеної тональності, знаходячи опору в тонічному тризвуччі і септакорді, в унісоні головного устою *C dur*.

Після преамбули звучить *Allegro, g moll*, що виконує роль першої частини сонатного циклу. Це класичний приклад боротьби зловіщої сили на зразок бетховенських скерцозних образів, втіленої у темі головної партії (зерно теми – підкреслено-повторюваний мотив у межах трихорду), і ніжно-ліричної, трепетно-схвильованої теми в *c moll*, показаної у побічній. Саме *Allegro* матиме найбільший вплив на сонати для двох скрипок Г. М. Гурецького та Е. Денисова.

*Commodo (quasi allegretto), g moll* – ліричний центр Сонати, звучання якого втілює найвищі прояви філософсько-рефлексивної лірики. Головною особливістю музичної мови є складність мелодичного розвитку, що оспівує гостро-гармонічні звороти і віддаляється у сфери атональності.

Завершальне *Allegro con brio, C dur* – фінал класичного зразка із розвинутою кодою, в якій здійснюється ремінісценція теми першої частини у збільшенні, в урочистому звучанні (у партії першої скрипки на тлі тріольного руху у другій, ц. 35). Провідну роль відіграє збірний образ теми головної партії, що містить народно-танцювальні, пісенні та інструментальні інтонаційно-жанрові витоки, у різноманітних варіантах його розвитку – від народно-специфічних до класичного мотивного розвитку.

Ім'я *Генрика Міколая Гурецького* в українському музикознавстві насамперед відоме у зв'язку із Третьою симфонією «*Piesni żalosne*» («Скорботні пісні»), прем'єра якої у 1976 році, разом із першовиконаннями симфонічної поеми «*Koscielec*», 1909 («Костелець», 1909) В. Кіляра та Першого скрипкового концерту К. Пендеревського, за визначенням Б. Сюті, «ознаменували народження «нового романтизму» у польській сучасній музиці та актуалізацію норм традиційного музичного мислення у синтезі з новітніми композиторськими техніками» [14, с. 148]. Ще від 1950-х рр. Г. М. Гурецький заявив про себе як учасник фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь», представивши авангардну Епітафію ор.12 для мішаного хору та інструментального ансамблю, згодом – у роботі Бієнале Молодих у Парижі (Симфонія), на Міжнародній трибуні композиторів ЮНЕСКО (*Ad Matrem*) та ін.

Г. М. Гурецький як один із провідних польських авангардистів (поруч із Б. Шеффером, К. Пендеревським та ін.) є одним із творців містично-релігійної течії в польській музиці ХХ століття (разом із Анджеем Пануфником, Войцехом Кіляром та ін.), як представник Катовицької композиторської школи розвинув її традицію, яка, за словами Л. Сидоренко, «має значення мистецького індивідуального переосмислення, а не консерватизму, і постає як «сакросфера» (Г. М. Гурецький), як «сфера ірраціоналізму» (Е. Кнапик), як ситуація «символічної транстекстуальності» (Й. Бауман-Шуляковська)» [6]. Зробивши суттєвий внесок у розвиток авангарду, митець, разом із тим, стверджував, що навіть у 12-тоновій послідовності чує мелодію [21]. А критики в його індивідуальному стилі, незалежно від технічно-композиційних пріоритетів, відзначають домінування кантиленного мислення і романтичного світосприйняття. На нашу думку, це тісно пов'язане з тим «чуттєвим аспектом трактування

звуку», який осмислюється як одна з питомих ознак національного стилю польської музики, та підкресленою емоційністю, пошуком «нових емоцій» та «відповідної естетичної реакції» [9, с. 196–197], що вирізняють польських авангардистів, і серед них – Г. М. Гурецького, у когорті західноєвропейських колег.

*Соната для двох скрипок ор. 10* написана у 1957 році, у період активних пошуків молодого митця, захопленого здобутками П. Булеза, Я. Ксенакіса та інших сучасників, що разом з К. Пендерецьким, у поверненні до природи звуку, творив нову польську музику. У творі є помітним вплив згаданої вище неокласичної Сонати С. Прокоф'єва, також для польського митця, що виріс у середовищі гуральського фольклору, було близьким новаторське відношення до фольклору Б. Бартока (у конкретному випадку жанру – 44 дуети для двох скрипок, 1931), неофольклоризм І. Стравинського та пізній, неокласично-неофольклорна творчість К. Шимановського. Неофольклоризм Г. М. Гурецького яскраво проявився у Третій симфонії «*Piesni żalospie*» ор. 36 (1976), Першому струнному квартеті «*Już się zmierzcha*» ор. 62 (1988) та ін.

Новаторське музичне мислення сповна проявляється у першій частині Сонати – монотематичному *Allegro molto*. Це бачимо на прикладі початкового акцентованого акорду, звуки якого складають інтонаційно-гармонічне ядро твору. У цьому співзвуччі міститься два фрагменти півтонових рядів – «g-gis-a» і «dis-es-e», різновисотні «dis» і «es» в останньому із них в рамках зонного строю виводять звучання у сферу мікрохроматики. На тлі описаного акордового *ostinato* в партії другої скрипки, де акцентуються типові для сучасного мислення великі септими і малі секунди, у партії першої скрипки виникає тема дієвого характеру. Перші вісім звуків теми є неповторюваними, що створює враження серійної техніки композиції у цій лінії.

У подальшому розвиток теми активізується, а акордовий супровід все більше набуває квазі-народно-інструментальної фактурності та характеру бравурного награву, при цьому дві скрипки сходяться у спільному русі у пасажних фрагментах. Із цим звучанням різко контрастує лірична середина першої частини – *Andante*, тема якої має інтонаційну спільність з основною темою першої частини.

Друга частина – лірико-філософський епізод *Adagio sostenuto*, в основі якого – «ефірне» унісонне звучання двох скрипок із сурдинами у вільності змінної метрики, яке згодом розвивається із двоголосся. Сюди інколи проникають елементи награвів з першої частини та розвивається темброво-контрастна тема у низькому регістрі.

У третій частині *Allegro Vivace* після вступного розділу звучить сучасно показаний народний танець, в якому чути характерні співзвуччя і награві з першої частини, який передається крізь призму метричної асиметрії, із застосуванням специфічних засобів звуковидобування.

Останній із творів, до якого звернемося у контексті даної статті – *Соната для двох скрипок C-dur* (1958) *Едісона Денисова*, одного з провідних російських авангардистів поруч з С. Губайдуліною, А. Шнітке, творців напряму нової сакральності, автора композицій у техніках серіалізму, алеаторики, сонористики (зокрема, кантати у 12-тоновій техніці «Сонце інків» на слова Г. Містраль (1964) та ін.). Згодом, у 1979 році митець потрапив у сумнозвісну «хрещенківську сімку», яка зазнала жорсткої критики на VI з'їзді Спілки композиторів СРСР у листопаді 1979 р.

Як авангардиста, Е. Денисова насамперед пов'язують із французькою течією – П. Булезом, А. Дютійє, Ж.-П. Арманго та іншими сучасниками, а також із проявом

«французького» музичного мислення у творчій манері – в увазі до дрібниць музичної тканини, «вишукано-складному ритмічному русі», який автор сам називав «виписаним *rubato*» тощо [10].

*Соната для двох скрипок* написана у період становлення митця, коли креативне «Я» Е. Денисова формувалося під сильним впливом творчості Д. Шостаковича – «голос великого майстра іноді перекривав голос Денисова» [17, с. 20]. Прояви цього впливу помітні насамперед у гротескності стилю, сповна проявленого у Шостаковича в опері «Ніс», але також притаманного деяким опусам Б. Бартока, І. Стравинського та ін. Напади радянської критики значно мірою торкнулися цього твору, одного з кращих ранніх артефактів, в якому вбачали «сухість», надмірну ускладненість музичної мови і який оцінювали як лише невдалу пробу пера. Натомість сам Е. Денисов у зрілі роки дуже позитивно оцінив цей твір, що багато в чому підготував майбутні пошуки в добу «шістдесятництва»: «...Я був у Люцерні і там почув у виконанні двох американських скрипалів свою Сонату для двох скрипок, яка була написана мною відразу після закінчення консерваторії... Я слухав її в залі, де сиділо багато людей, і мені було не соромно. Там поруч прозвучала Соната Прокоф'єва, теж для двох скрипок, і більш рання скрипкова музика, і моя річ була анітрохи не гіршою за ті, що її оточували... Соната для двох скрипок або Соната для флейти і фортепіано, або Тріо для скрипки, кларнета і фагота ... багато в чому підготували те, що я зробив пізніше, і вони навіть в якомусь сенсі кращі, ніж, наприклад, написаний у [19]63 році Концерт для флейти, гобоя, фортепіано та ударних або Симфонія для двох струнних оркестрів та ударних. Однак, звичайно, вплив тут чужих стилів все ще великий...» [18, с. 52–53].

Разом із тим митець відзначав, що цей твір написаний під сильним впливом творчості й інших композиторів, зокрема І. Стравинського – у зв'язку народного багатоголосся і класичного контрапункту, подвійна fuga у Сонаті – це яскравий вплив творчості Б. Бартока [18, с. 53]. Для нашого дослідження важливою є й наступна думка: «У ранніх творах Денисова іноді виявляється і щось прокоф'євське – вираженість в музиці характерного жесту, яскравої картинки, поліладової інтонації на основі мажору і мінору. Більш ясно це прослуховується у ранніх фортепіанних п'єсах, оркестровій сюїті, і Сонаті для двох скрипок» [17, с. 52]. Отож, крізь призму спадкоємності з проаналізованою вище Сонатою С. Прокоф'єва можемо поглянути і на твір Е. Денисова, що написаний в один час із Сонатою для двох скрипок Г. М. Гурецького.

Перша частина може трактуватись як велика інтродукція всього циклу, є типовим зразком музичного неокласицизму, де класична ясність і значимість викладу поєднується із складністю метричної змінності, різкістю гармонічних структур розширеної тональності, у розвитку тематизму головну роль відіграє варіантність, а у звучанні проступають приховані шрихи витонченої лірики, характерні для стилю митця. У вирішенні цієї частини можна прослідкувати чіткі паралелі з *Allegro* із Сонати для двох скрипок С. Прокоф'єва і п'єсами з циклу 44 дуети для двох скрипок Б. Бартока.

У наступних частинах показано два варіанти опрацювання тематизму у варіаціях на дві народні теми і в подвійній фузі. У варіаціях викладено дві вільно трактовані російські народні теми – сумно-журлива у низькому регістрі в партії другої скрипки і витончено-лірична у високому в першій, що діалогізують між собою: спочатку

протиставлені одна одній, згодом об'єднані у процесі варіантного розвитку, і в завершенні на тлі витриманих звуків першої теми, що подана у квартовому посиленні, ніби «розчиняється» небесно-лірична мелодика другої теми. Головною специфічною особливістю викладу другої частини є рубатність, а також вказаний вище зв'язок народного багатоголосся і класичного контрапункту у традиціях І. Стравинського.

Третя частина – подвійна fuga (жанр, який композитор «вичерпує» у цьому творі й більше до нього не звертатиметься), написана у традиціях Б. Бартока. Перша тема – рухлива, на тарантельній жанровій основі, друга контрастна за викладом, пісенна, із синкопованою основою; їх об'єднує загальний схвильований стрімкий рух. Епізод будується на квазінародній темі, а в коді ремінісцентно з'являються акорди з інтродукції Сонати.

Отже, можемо констатувати, що, незважаючи на суттєві впливи музики попередників і сучасників композитора на художнє вирішення Сонати, вона є не сумою компіляцій, а високоцінним явищем музичного мистецтва ХХ століття.

**Висновки.** Проаналізувавши основні жанрово-стилістичні риси сонат для двох скрипок С. Прокоф'єва, Г. М. Гурецького, Е. Денисова у контексті жанрової спадкоємності та естетичних пошуків ХХ століття, приходимо до таких висновків.

Вказані твори є прикладами новаторського привнесення в жанр сонати для двох скрипок лінійності, загострених гармоній і ритміки при збереженні чітких історичних форм і формул, що (спираючись на дефініції музичного неокласицизму С. Павлишин [9, 77] та інших дослідників) дає підстави ставити їх у ряд взірців, що належать до цього стилістичного напрямку, – у кожному випадку індивідуально перевіреного, а у творах Г. М. Гурецького й Е. Денисова – поєднаного з яскравими неофольклорними рішеннями.

*С. Прокоф'єв у Сонаті для двох скрипок C-dur op. 56*, що була написана в еміграції (Франція), широко відомої у редакції Д. Ойстраха, яскраво втілює класичну ідею гармонії і краси, ясності й довершеності, боротьби і перемоги, висловлену новою музичною мовою, яка в окремих епізодах сягає атональності. Зберігаючи, загалом, класичні закони розвитку у камерно-сонатному циклі, композитор здійснив суттєві новаторські кроки. Перший – на рівні драматургії, де введено преамбулу, в якій експоновано діалог двох скрипок на основі типово «прокоф'євської» широкої мелодики, що «блукає» звуками розширеної тональності. У результаті такого введення змінюються класичні функції частин та виникає чотиричастинна композиція з ямбічним співвідношенням двох пар частин. Другий новаторський крок здійснено у способах тематичного розвитку, заснованому на поліфонічній взаємодії учасників дійства. Третій – на рівні музично-мовної стилістики, що відіграла експериментаторську роль у континуумі музичного мистецтва першої третини ХХ століття.

*Г. М. Гурецький*, один із провідних польських композиторів із романтичним світовідчуттям і домінуючим кантиленним мисленням, у *Сонаті для двох скрипок op. 10* синтезував елементи кількох стильових напрямів. Перший – неокласичний підхід у формотворенні, що є результатом впливу проаналізованої вище Сонати С. Прокоф'єва. Другий – неофольклористичний, що проявився у наслідуванні народно-інструментального мислення, у показі нестримної первинної стихії гуральського фольклору, у чому вбачаємо аналогії до неофольклоризму Б. Бартока (у конкретному випадку жанру – до 44 дуетів для двох скрипок, 1931), І. Стравинського та

пізньої, неокласично-неофольклорної творчості К. Шимановського. Третій підхід – нові техніки, зумовлені написанням Сонати у період активних естетичних і композиційних пошуків молодого митця, захопленого здобутками П. Булеза, Я. Ксенакіса та інших сучасників, що разом з К. Пендеревським, у поверненні до природи звуку, творив нову польську музику.

*Е. Денисов у Сонаті для двох скрипок C-dur*, написаній у ранній період, що формувався під впливом музики Д. Шостаковича, яскраво проявив спадкоємність і з неокласичною Сонатою для двох скрипок С. Прокоф'єва (у розвиненій лінійності, дисонантності гармонії, змінності метроритміки), і з творчістю Б. Бартока (подвійна fuga у фіналі Сонати) і неофольклорним підходом у дусі угорського попередника (44 дуети для двох скрипок) та І. Стравинського (Варіації на дві російські теми). Разом з тим, Е. Денисов сказав нове слово у жанрі скрипкового дуету, втіливши концепцію твору у витончено-ліричному дусі, характерному для індивідуального стилю митця.

Результати дослідження також показали його майбутні перспективи, серед яких – аналіз репертуару для двох скрипок крізь жанрово-стилістичну призму. Композиторська практика останніх років переконливо довела, що жанр дуетів – як однорідних, тобто призначених для одного інструмента, так і політебрових, в яких поєднуються різні, часом доволі контрастні за звучанням учасники, надалі залишається вельми затребуваним і приносить цікаві художні результати.

### Література

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
2. Гранат-Янки А. Музыка як політичний дискурс: твори польських композиторів другої половини ХХ століття в семіотичній перспективі. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2013. Число 4 (10). С. 41–49.
3. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : збірник наукових праць*. Київ, 2009. Випуск 9. С. 106–113.
4. Келдыш Ю. Неоклассицизм. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. Т. 3. Москва : Советская энциклопедия, 1976. С. 960–963.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
6. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
7. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. С. 190–227.
8. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1981. С. 15.
9. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
10. Потапов С. И. Хор в творчестве Эдисона Денисова : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2011. 344 с. URL: <http://www.disscat.com/content/khor-v-tvorchestve-edisona-denisova#ixzz5itRqLl45> (дата звернення 22.03.2019).
11. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания [Тексты С. С. Прокофьева и материалы о нем.], Издание 2-е, доп., сост. С. И. Шлифштейн, Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 708 с.
12. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград : Советский композитор, 1986. 198 с.



13. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2016. 197 с.
14. Сидоренко Л. Інноваційність індивідуальної системи виразових засобів у «Трансляції VI» Анджея Кжановського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2009. Вип. 15 (1). С. 148–153.
15. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 419 с.
16. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського барокко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
17. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов : монография. Москва : Композитор, 1993. 312 с.
18. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова : по материалам бесед, монографические беседы. Москва : Композитор, 1998. 438 с.
19. Bandur, Markus (1995). Neoklassizismus. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart : Franz Steiner Verlag. S. 278–298.
20. Bauman-Szulakowska, Jolanta (2001). Ewolucja estetyczna śląskiej twórczości muzycznej XX wieku / Kadłubiec Daniel, Dziadek Magdalena (red.). *Polska muzyka współczesna. Kierunki – Idee – Postawy*. Katowice. S. 11–21.
21. Henryk Mikołaj Górecki. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-mikolaj-gorecki> (дата звернення 23.03.2019).
22. Thomas, Adrian (1998). Górecki. Kraków : PWM. 320 s.

### References

1. Varunts, V. (1988). Musical neoclassicism: historical essays. Moscow, 80. [in Russian].
2. Granat-Yanki, A. (2013). Music as a political discourse: works by Polish composers of the second half of the twentieth century in a semiotic perspective. *Ukrainska muzyka : naukovyi chasopys*. Lviv, 4 (10), 41–49. [in Ukrainian].
3. Kalenychenko, A. (2009). Directions, styles, trends and aesthetic situations in Ukrainian music. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii : zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv, 9, 106–113. [in Ukrainian].
4. Keldyish, Yu. (1976). Neoclassicism. *Musical Encyclopedia*. Volume 3. Moscow, 960–963. [in Russian].
5. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: history and modernity. Moscow, 312. [in Russian].
6. Melnyk, L. O. (2004). The neobaroque tendencies in the music of the 20th century: Thesis for degree... Candidate degree in Arts. Speciality 17.00.03 – Musical art. Kyiv, 19. [in Ukrainian].
7. Mihaylov, M. (1990). On classicist trends in music of the 19th & early 20th centuries. *Studies on the style of music: articles and fragments*. Leningrad, 190–227. [in Russian].
8. Nalivayko, D. (1981). Art: directions, trends, styles. Kyiv, 15. [in Russian].
9. Pawlyshyn S. (2005) *Twentieth Century Music : manual*. Lviv, 232. [in Ukrainian].
10. Potapov, S. I. (2011). Chorus in the work by Edison Denisov : Dissertation for Candidate degree in Arts. Speciality 17.00.02 – Musical art. Moscow, 344. URL: <http://www.dissercat.com/content/khor-v-tvorchestve-edisona-denisova#ixzz5itRqLl45> (дата звернення 22.03.2019) [in Russian].
11. Prokofiev S. S., materials, documents, memoirs [Texts of S. S. Prokofiev and materials about him.] (1961). 2nd edition, supplemented, compiled by S. I. Shlifshtein, Moscow, 708. [in Russian].
12. Raaben, L. (1986). Chamber instrumental music of the first half of the twentieth century. The countries of Europe and America. Leningrad, 198. [in Russian].
13. Riabokonieva, M. O. (2016). Musical Neoclassicism as a Phenomenon of Modern Western European Culture : Dissertation for Candidate degree in Arts. Speciality 26.00.01 – Theory and history of culture. Kyiv, 197. [in Ukrainian].

14. Sydorenko, L. (2009). The innovativeness of the individual system of expression in «Broadcast VI» by Andrzej Kzhanowski. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Rivne, 15(1), 148–153. [in Ukrainian].
15. Siuta, B. O. (2006). Principles of organization of artistic integrity in the works of Ukrainian and Polish composers of the 1970s – 1990s : Dissertation for Doctor degree in Arts. Speciality 17.00.02 – Musical art. Kyiv, 419. [in Ukrainian].
16. Tukova, I. H. (2003). Functioning of the Western European Baroque instrumental genre models in Ukrainian music of the second part of the XXth century : Thesis for degree... Candidate degree in Arts. Speciality 17.00.03 – Musical art. Kyiv, 19. [in Ukrainian].
17. Kholopov, Ju., Cenova, B. (1993). Edison Denisov: a monograph. Moscow, 312. [in Russian].
18. Shulgin, D. (1998). Confession of Edison Denisov: Based on Conversations, Monographic Conversations. Moscow, 438. [in Russian].
19. Bandur, Markus (1995). Neoklassizismus. Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Stuttgart, 278–298. [in German].
20. Bauman-Szulakowska, Jolanta (2001). Ewolucja estetyczna sląskiej tworczości muzycznej XX wieku / Kadłubiec Daniel, Dziadek Magdalena (red.). *Polska muzyka współczesna. Kierunki – Idee – Postawy*. Katowice, 11–21. [in Polish].
21. Henryk Mikołaj Górecki. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-mikolaj-gorecki> (дата звернення 23.03.2019) [in Polish].
22. Thomas, Adrian (1998). Górecki. Kraków, 320. [in Polish].

***Anna Dzialak-Savytska. Sonata for two violins in aesthetic searches of XX century: Sergey Prokofiev, Henryk Mikołaj Gurecki and Edison Denisov.***

**The purpose** of the article is to outline the aesthetic searches of the twentieth century in the genre of sonata for two violins, in the works of S. Prokofiev, H. M. Gurecki, E. Denisov. **Methods of research** were: analytical – in the consideration of musical language and principles of dramatic development of selected works; comparative – comparing sonata genre interpretations for two violins in the works of three composers. **The novelty** of this article is the interpretation of these works in the context of continuity in the development of the sonata genre for two violins. **The conclusions.** The affiliation of sonatas for two violins by S. Prokofiev, H. M. Gurecki and E. Denisov to neo-classicism and the features of neo-folklorism and other musical directions of the 20<sup>th</sup> century is substantiated. It is proved that S. Prokofiev made significant innovations in the dramaturgy, thematic development methods and musical-linguistic stylistics which played an experimental role in the musical art continuum of the first third of the 20<sup>th</sup> century. H. M. Gurecki synthesized a neo-classical approach to form-writing, a neo-folklore approach to the use of folk-instrumental thinking and the composition technique which is characteristic of the new music. E. Denisov said a new word in the violin duet genre on the material of folk song. We see the continuity with S. Prokofiev's Sonata in the developed linearity, sharpness of the harmonic vertical, variability of metro-rhythmic in the works by G. M. Gurecki and E. Denisov. It outlines future perspectives, including an analysis of the repertoire for two violins through the lens of systematizing historical styles and genres. After all, the composer's practice of recent years has convincingly proved that the genre of duets – both homogeneous, intended for one instrument, and combining different, sometimes quite contrasting in terms of instruments, still remains highly sought after and brings interesting artistic results.

**Keywords:** sonata for two violins, musical neo-classicism, neo-folklore, aesthetic quest, composition technique.

