

УДК 78.27; 78.441

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.224.247>

Катерина Назаренко

## **НАЦІОНАЛЬНІ ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ ЕЖЕНА ІЗАЇ ТА ВПЛИВ БЕЛЬГІЙСЬКИХ МИТЦІВ НА СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКО-КОМОЗИТОРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ**

**Назаренко Катерина Михайлівна** – аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: knazarenko.kn@gmail.com  
ORCID 0000-0002-2585-7890

### **Національні витoki творчості Ежена Ізаї та вплив бельгійських митців на становлення виконавсько-композиторської індивідуальності**

*У статті розглядається творчість визначного скрипаля і композитора Е. Ізаї як представника бельгійської національної культури в кількох аспектах: з точки зору фольклоризму; як адепта бельгійської скрипкової школи; як послідовника С.Франка; в широкому полі мистецько-культурних традицій Бельгії.*

*Фольклоризм проявляється у ладовій комбінаториці, біладових та поліладових нашіаруваннях, використанні паралелізмів, в яких автор єднає ангемітонні та хроматичні послідовності, розщеплення тонів тощо. Е.Ізаї демонструє етнічні інтенсиви в “Сільському танці”, “Аврорі” з Сонати №5, Фіналі Сонати №1, Мазурках, Сонаті для 2-х скрипок соло, симфонічній “Ностальгії”, опері “П’єр-рудокон”. Композитор інспірується народно-виконавськими прийомами, способами звуковдобування, типами штрихів, rubato; використання примітивних форм багатоголосся – бурдонів, остінато, які у Ізаї представлені у вражаючому розмаїтті. Захоплення грою народних скрипалів - бельгійських менестрелів-вієліністів спричинилося до створення ним нової модерної школи скрипкової техніки ХХ ст..*

*У аспекті традицій бельгійської професійної музики, національне проявилось у відродженні хоральності, переосмисленні поліфонічної техніки давніх майстрів (під впливом С.Франка), зокрема, франко-фламандської школи та органної бельгійської школи: це канонічні імітації, алюзії лінейного мислення, застосування середньовічної мензуральної нотації (2 ч. Сонати №2). Митець*

долучився і до зросту у бельгійській музиці валлійського напрямку культури, знаменитим представником якого був уродженець Л'єжу С. Франк, а його відданий учень Е.Ізаї став автором єдиної опери на валлійській мові "Т'єр-рудокон". Цікавими і плідними є зв'язки Е.Ізаї з бельгійськими символістами М.Меттерлінком, Е.Верхарном, за текстами одноіменного поетичного циклу якого композитор написав тріо "Лондон".

У царині скриpkового виконавства - прямий послідовник і учень видатного скрипаля А.В'єтана. Нещодавно віднайдені скрипкові концерти композитора, перший з яких присвячений А.В'єтану, рівно ж як інші оригінальні твори, а також грандіозна виконавська діяльність засвідчують Ежена Ізаї як яскравого представника національної бельгійської культури.

**Ключові слова:** Ежен Ізаї, національна культура Бельгії, фольклоризм, Сезар Франк, традиції професійної музики, валлонська опера, бельгійська скрипкова школа.

**Постановка проблеми.** Як представник національної культури, кожен митець є виявом "збірної психіки" свого народу, специфічною квінтесенцією своєї рідної культури в найширшому розумінні цього слова. Деяко отінена космополітичними спекуляціями та теорією "громадян світу", національна концепція мистецтва, яка становила свого часу чи не найсуттєвіше підґрунтя романтизму (за Д.Наливайком) не втрачає своєї актуальності і в сьогоденні. Як не дивно, але саме в епоху глобалізації набирають інтенсивного звучання різноманітні підходи щодо питань національного фактору чи не всіх у сферах мистецтва (на дуже багатьох рівнях), дозволяючи крізь призму виявлення ментально-стильових ознак митців багато в чому переосмислити, відкрити нові ракурси та сторони їх творчої діяльності, сфокусувати та переакцентувати увагу на нових, досі невисвітлених або частково чи побіжно заторкуваних проблемах. Так, яскрава постать виконавця-віртуоза першої половини ХХ ст. Е.Ізаї суттєво отінила, за невеликими винятками, його доволі об'ємну композиторську спадщину, в якій дослідників насамперед приваблювали романтичні, частково імпресіоністичні елементи стилю. Проте, практично оминалося значення перетворення митцем традицій рідної бельгійської музики насамперед у ракурсі фольклоризму як одного з провідних напрямків музичного мистецтва з притаманною йому національною поляризацією яскравих ознак композиторського

письма, зокрема, значення фольклорних джерел у формуванні творчого модусу митця та специфіки технічно-виконавського чинника, пов'язаного з автентичним виконавством. Те ж стосується і проблеми засвоєння митцем багатих традицій бельгійської музичної культури (франко-фламандських майстрів) та насамперед школи С.Франка, до якої належав. Е.Ізаї постає одним з найбільш заангажованих патріотів своєї Батьківщини, стаючи по-суті символом бельгійської скрипкової школи (продовжуючи і розвиваючи передусім традиції А.В'етана) та бельгійської культури загалом. Цій темі наразі не було присвячено належної уваги, тому її актуальність для розуміння і осягнення як композиторської творчості так і виконавських принципів Е.Ізаї є вкрай необхідною.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблема національного є однією з інспіруючих галузей в широкому полі культурологічних, симптоматично — музикознавчих досліджень, захоплюючи в свою орбіту не лише аспекти композиторської творчості, але й виконавства. Поєднання композиторсько-виконавської діяльності у творчості Е.Ізаї та оцінка саме його композиторських досягнень у різних жанрах створило в останні десятиліття прецедент до щораз глибшої уваги щодо виявлення стилістичних уподобань та пріоритетів, серед яких однозначним показником є національна приналежність до бельгійської музичної культури та активно декларована митцем патріотична позиція. Однак, ця тема побіжно заторкувана чи не у всіх працях, присвячених видатному скрипалеві, серед яких роботи Г. Гінзбурга [2], Л. Раабена [7], І. Ямпольського [13], чи у дослідженнях скрипкового мистецтва Б. Шварца [20], К. Флеша [11], Й. Райсса [16], Б. Фельдгуна [10], не знайшла наразі ґрунтовного аналітичного розгляду. Сучасний дослідник скрипкової музики С.Нестеров констатує відсутність аналітичної наукової літератури не те що про численні різножанрові композиції, а навіть про сонати Ізаї, що само собою є нонсенсом, оскільки вони є чи не обов'язковим репертуаром студентів-скрипалів [6]. Багато нових фактів та охоплення творчої палітри митця спостерігаємо в роботах племінника Ізаї Антуана Ізаї [17], який присвятив окрему монографію і С.Франку як бельгійському композиторові [23]. Серед нових досліджень варто виділити спроби розширеного погляду та стилевого аналітичного підходу до творчості Ізаї в роботах Б. Раткліфа [17], М. Бенуа [14], М. Штокхема [18], Ф. Трашфорта [21], Й. Квітінга [22]. Дослідження К. Хоастон [14], З. Алієвої [1],

Г. Мнацакян [5] піднімають проблему національного в творчості Е.Ізаї, проте, лише акцентують накреслений напрям. Адже сам Ізаї виділив роль композитора-виконавця як найбільш динамічного рушія прогресу в історії світової музичної культури, підкреслюючи при тім його значення для розбудови культури національної.

**Мета статті** полягає у дослідженні та висвітленні кількох аспектів кореспондування Е.Ізаї з національним чинником, а саме: визначенні ролі бельгійських фольклорних джерел в композиторській творчості та виконавстві; розвиток закономірностей професійної бельгійської скрипкової школи, насамперед, через особу А.В'єтана; перетворення традицій національної культури крізь призму музики давніх майстрів (представників франко-фламандської поліфонії) та школи наставника з композиції С. Франка, що стала основоположним формуючим чинником композиторського стилю Е.Ізаї, пропонуючи таким чином визначити рівні функціонування у виконавській та композиторській діяльності митця національної традиції.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Ежена Ізаї (1858-1931), який справедливо вважається національною гордістю Бельгії - країни з дуже достойними та глибокими музичними традиціями [12]. Найбільш примітними фактами, які засвідчують своєрідність музичної культури Бельгії, що виборола своє право незалежності у 1830 р., подолавши складні періоди іспанської, французької та німецької експансії, є наявність оригінального автентичного мистецтва не лише вокального, але й інструментального типу. Народне музикування й досі збереглося у валонів, а саме до цієї етнічної групи належала родина Е.Ізаї. Характерною ознакою бельгійської музики є культивування невеликих струнних капел, що згодом вилилося у народно-професійне мистецтво менестрелів, віртуозне володіння щипковими і смичковими інструментами яких, не мало свого часу рівних у Європі, і вже з XIV ст. існувало брюссельське товариство менестрелів. Ймовірно, що саме ці генетично-ментальні традиції спричинилися до дару Е. Ізаї не лише як неперевершеного соліста-віртуоза, але й як блискучого ансамбліста, який і у цій іпостасі зробив вагомий внесок у загальноєвропейську культуру.

Не менш яскравою сторінкою бельгійської музики стає функціонування в епоху Відродження нідерландської (франко-фламандської) поліфонічної школи, фундаментальне значення якої

для розвитку музичної культури західно-європейського мистецтва XV-XVI ст. важко переоцінити. Найбільш відомими її представниками були Жіль Беншуа, Гійом Дюфан, Йоганес Окегем, Жоскен Дебре, згодом Орландо ді Лассо, які створили зразки культової та світської багатоголосної хорової музики а capella, осягнувши вершини лінійної поліфонії строгого стилю, а їхні художні традиції отримали свій подальший розвиток у церковних півчих школах - *метрізах*, де навчалась велика кількість майбутніх музикантів Бельгії XVII-XVIII ст.. Очевидно, що інструментальна культура була не менш розвинутою, сідченням чого може слугувати постать знаменитого органіста Я.П. Свелінка. Так, фламандські художники XVII ст. залишили безліч полотен, що зображають різноманітні типи любителів музики і яскраві сцени домашнього музикування. В посполитому середовищі містян культивувались камерно-інструментальні та вокальні жанри, в аристократичних салонах і придворних капелах популярною була гра на органі та клавесині, в царині яких бельгійці здобули дуже високих рівнів. У Брюсселі в 1431 р. була організована придворна капела, найбільший розквіт якої пов'язаний з композитором і скрипалем А. Ж. Де Круа. Серед бельгійських музикантів XVII ст. можна виділити валлонця А. Дюмона (1610-1689), творчість якого мала вплив на французів Ж. Б. Люлли та Л. Куперена. У XVIII ст. з'являються майстри симфонічної музики - П'єр Ван Мальдере, яким була створена і перша бельгійська опера-комедія "Маскарад-пастораль" (1759). У 1700 р. в Брюсселі відкрито оперний театр "Де ля Монне". Вагомими постатями стали симфоніст Ф. Ж. Госсек, видатний майстер комічної опери А. Е. Гретрі.

XIX ст. виявилось складним і буремним не лише для політичної ситуації Бельгії (так автор гімну країни загинув у боях за незалежність, а симфонічна версія гімну була створена вже у XX ст. скрипалем Е.Ізаї в часи першої світової війни, на фронтах якої він виступав в окопах перед бельгійськими солдатами). Ще на початку XIX ст. Ж. Б. Рукур створює музичне училище у Брюсселі (1812), а невдовзі - у Л'єжі, і за їхнім зразком у 1830-40-х рр. відкриваються перші консерваторії у Брюсселі, Л'єжі, Генті, де викладають знамениті бельгійські скрипалі Шарль Берію та Анрі В'етан. У XIX ст. на розвиток бельгійського музичного мистецтва (до 70-х років XIX ст.) спостерігається великий вплив французької музичної культури, якій починають протиставлятися представники національного

напрямку, виникає демократичний рух за відродження фламандської національної музики з опорою на народну творчість, речником якого був П. Бенуа з групою учнів та послідовників (антверпенська школа, Л. Дюбуа). Одночасно з антверпенською школою у бельгійській музиці відбувається і зріст валлонського напрямку культури, очільником якого став Гійом Лекьо, що разом з Ж. Йонгеном заклали основи камерної бельгійської музики. Саме до цієї когорти валлонців можна причислити і Ежена Ізаї, який своєю творчістю та громадянською поставою став одним з провідних представників валлонської школи. Для останньої третини XIX ст. характерними стають пошуки нових творчих шляхів у бельгійських композиторів. Так, композитором, який вийшов на світовий рівень став уродженець Л'єжу С. Франк, творчість якого мала великий вплив на композиторів валлонського напрямку, зокрема В. Врйольса та Е. Ізаї. Впродовж XIX ст. бельгійська музика завойовує світові простори і у виконавстві - це скрипалі А. В'єтан, Е. Ізаї, С. Томсон, Ю. Леонар, Ж. Л. Массар, П. Марсік; "Паганіні віолончелі" Ф. Серве (здійснив в 30-40 рр. XIX ст. реформу гри на віолончелі, що відзначалася досягненнями в області пасажних видів фактури, які дозволили створити нову систему виразових засобів наступникам, його етуди, на думку Фетіса, дали можливість для нових технічних звершень інструмента, розвиваючи рідкісну рухливість пальцевої техніки, природність пасажів та політність штрихів). Рівно ж як і величні праці бельгійських музикознавців Ф. Фетіса (історія музики, фундаментальний іменний енциклопедичний словник, трактат про гармонію та вчення про контрапункт) О.Геварта (його "Керівництво з інструментування" перекладав П.Чайковський) з історії та теорії музики зробили величезний вплив на розвиток світового музичного мистецтва, і беззаперечно були підручниками, базовою основою для формування композиторського письма Е.Ізаї.

Національне становлення митця невідривне від його безпосереднього середовища та виховання. Так, родина Ежена Ізаї плекала давні національні традиції. Легенда про першу скрипку, що передавалася через покоління, сягає прадавніх часів і засвідчує предків скрипаля, як музикуючих ковалів. Це була розповідь про хлопчика, "якого лісоруби знайшли в лісі і допомогли йому добратись до села. Цей хлопчик виріс і став ковалем. Під час фестивалю, який одного разу відбувся у селі, він здивував усіх неймовірною грою. З того часу селяни радо вітали його грою на віолі,

часто доповнюючи свою радість танцями та співом. Біля графського палацу, де одного разу юнак прийшов до кузні забрати коня, він почув невимовно красиву музику. Зустрівши слугу молодий хлопець розпитав його про звуки, які лунали з палацу. Слуга розповів що це новий італійський інструмент, на якому грали деякі менестрелі в графському замку. Цей інструмент, названий скрипкою, був набагато кращим від віоли, його тембр був подібним до людського голосу і він міг виразити всі емоції та почуття. З того моменту юнак днями та ночами марив про чудовий інструмент, мріючи про те, що він міг бт виражати всі емоції: і радість, і скорботу, сягаючи його звуками до людського серця. Одної ночі юнак побачив сон, де у його мріях була невимовної краси молода жінка, вона підійшла до хлопця і ніжно цілувала його чоло. Прокинувшись молодий чоловік озирнувся навколо і зрозумів, що його мрія була лише нездійснений сном. Проте, замість жінки у кімнаті він побачив чудовий інструмент. Юнак взяв його і поклав на плече, а провівши смичком по струнах, створював божественні звуки. Спів скрипки відтворював душевний настрій скрипаля, вона, як і він, раділа, сумувала та плакала за щастям”. Такою легендою зумовлена поява першої скрипки в Арденні у родині Ізаї” - писав А.Ізаї [17, с.19].

Родина Soumagne, в лоні якої прийшов на світ Ежен Ізаї мала давні коріння. Його дід був майстром і любителем скрипки, батько - Ніколас Ізаї (1826-1905) диригентом. Свої перші кроки в музиці Ежен починає під керівництвом батька [52]. У 1865 р. він вступив до консерваторії Л'єжа, в клас Дезіре Хайнберга (Desire Heynberg (1831-1897), який він покидає через критику батька і горезвісну непокору. В десятирічному віці 26 липня 1868 р. він втратив свою матір, Марію Терезу Сотіє (Sottiau (1831-1868). Після конфлікту з батьком Ежен переселяється в підвал, де виплакує свою душу на скрипці, та доля посилає йому сивочолого генія скрипки - Анрі В'етана, і від того часу Ізаї стає улюбленим учнем всесвітньовідомого маестро. “В'етан проходить по вулиці і почув мою гру” - пише в автобіографічній статті Е.Ізаї “В'етан - мій учитель”[3]. В'етан бере хлопчєня під свою опіку і влаштовує до консерваторії в клас Родольфо Массарта (1840-1914). У віці п'ятнадцяти років він закінчив школу. Через В'етана, Ізаї отримує стипендію для занять з Генриком Венявським в Брюссельській консерваторії, який замінив В'етана після паралічу руки. На початках кар'єри Ізаї, саме В'етан фінансував та протегував молоде обдарування. Він забирає Ежена зі собою до Парижу. В'етан

представляє Ежена Йозефу Йоахіму, Ференцу Лісту і Антону Рубінштейну (Париж, 1876). Так під час музичних вечорів у В'етана зав'язалися товариські стосунки з А.Рубінштейном, який організовує у 1881 р. концертні тури Ізаї в Росії та Норвегії, де він зустрічається з Едвардом Грігом, який щиро подружився з допитливим хлопцем з Л'єжу [22]. Тут варто зауважити, що Ізаї до цього часу уже отримав і засвоїв традиції рідної бельгійської скрипкової школи (В'етан, Массарт), польської (Г.Венявський), австро-німецької (Й.Йоахім), в Норвегії його, очевидно, зацікавила насамперед постать легендарного скрипаля Оле Булля- близького товариша Е.Гріга, а також їх стосунок до народної музики та виконавства — інспіруючим було знайомство з восьмиструнними народними скрипками харденфелле, прийоми гри на яких Буль переносив на класичний інструмент. Нововіднайдена, присвячена Е.Грігові “Норвезька легенда” Ізаї виказує його національну зорієнтованість та засвоєння ним ідей пропагованого Грігом фольклоризму. Рівночасно молодий скрипаль знайомився і з російською культурою крізь призму аристократичного та європейського Антона Рубінштейна. Згодом виникнуть як данина шани Г.Венявському і перші Мазурки та Полонез, невдовзі і скрипкові концерти, в яких на думку самого Ізаї “не було нічого, окрім В'етана” [7, с. 87 - 99]. Звісно, взоруючись на концерти свого учителя, Ізаї переймає незаперечний лірико-романтичний тонус, виняткову елегантність, блискучу віртуозну фактуру, декоративну барвистість написаного [2]. У рік першого турне Ізаї - 1881 - В'етан відійшов у засвіти, практично, передаючи “омріяну бельгійську скрипку” своєму спадкоємцеві Ежену Ізаї.

Однак, плекання національних традицій вимірюється різними параметрами. Фольклоризм — найбільш видима, яскрава та інтенсивно-дієва ознака у вимірі національної приналежності. Очевидною характерною рисою є використання цитат, хоча на межі ХХ ст. фольклоризм все глибше розкриває свої безмежні можливості і на рівнях способів мислення, конструювання та способів моделювання музичного матеріалу; і на рівні використання ритмо-інтонаційних первістків чи ладово-гармонічних ознак, безумовно тембрально-сонорного фактору, особливостей вокального, танцювального чи суто інструментального традиційного музикування, ймовірність застосування яких може проходити і на більш глибинних рівнях перетворення музичного матеріалу. Саме таким глибинно-підсвідомим видається відчуття народно-



національного первня у творчості Е.Ізаї, що дозволяє провести яскраві паралелі з такими яскравими композиторами-“фольклористами” як Едвард Гріг, Ісаак Альбеніц, Джордже Енеску, Белою Бартоком. Одначе, якщо для них автентична ідея була первинною, то в Ізаї, попри присутність таких етнічних інтенсивів як жанровий “Сільський танець” з Сонати №5 для скрипки-соло; чи елементів в “Аврорі” з тієї ж Сонати; Фіналу Сонати №1 чи навіть в ліризованих Мазурках чи у Сонаті для 2-х скрипок соло [21], розбудовує полістилістичні моделі, в яких фольклоризм є суттєвим, проте, не екпансивно-екстравертивним. Так, сучасна дослідниця творчості Ізаї Карен Хоастон підкреслює у своєму дисертаційному дослідженні “Кульмінація бельгійської скрипкової традиції і новий стиль Є.Ізаї” інноваційні підходи композитора і до проблеми фольклору [14]. Проте, варто зазначити, що окрім ітонаційних чи ритмічних моделей, Ізаї у великій мірі насамперед інспірується народно-виконавськими прийомами, способами звуковдобування, типами штрихів, наприклад, знамените *tubato* має однозначно народне походження (навіть інспіроване через Ф.Шопена, який вперше вводить його як спецфічну манеру гри, виходячи з автентичної манери вокально-інструментального виконавства). Не менш цікава і ладова комбінаторика в багатьох творах композитора, особливо часто спостерігаються біладові та поліладові нашарування (подібно до Гріга, наприклад, в його “Норвезьких танцях”), паралелізми, в яких автор єднає ангемітонні (безпівтонові) та хроматичні послідовності, розщеплення тонів, що надають загалом музичній мові композитора неповторного своєрідного колориту. Проте, флер імпресіонізму чи романтичної елегійності, в багатьох творах - елегантної вишуканої лірики “покриває” внутрішні елементи та методи фольклоризації, переводячи їх у площину глибинних планів будови музичної тканини - на рівень під-тексту, континуальності внутрішньотекстових закономірностей. Зрештою, Ізаї осягає той рівень мислення національними категоріями, який прослідковується в площині ментально-психічних процесів, на рівні підсвідомості, оскільки можливий для уреальнення лише при скрупульозному структурному аналізі. [19]. Зрештою, часто елементи яскраво фольклорного походження спиймаються на рівні “збірної психіки” людства як оригінальні композиторські теми, набуваючи при тім значення емблематичності — наприклад, точною цитатою заклику норвезького скальда починається знаменитий

Концерт для фортепіано з оркестром Е.Гріга, подібна історія відбувається і зі скориковою “Мелодією”. Таке органічне “присвоєння” собі народного елемента на рівні зрощення зі світською академічною культурою властиве і для Е. Ізаї.

І чи ж не характерним житейським епізодом щодо традиційного музикування є описані сином Антуаном в книжці про батька їх родинні традиції. “Кожне літо батько старався проводити в Бельгії, де ми їхали відпочивати на село. Музикування з селянами — приносило йому особливе задоволення. Наприклад, коли ми були вліті 1899 року в селі Сент-Марі в Арденнах, зібрався мало не цілий оркестр з народних музикантів та учнів батька, адже він любив влаштовувати пишні обіди та вечері, де радо гостилися і селяни довколишніх сіл. По вечері любили пускати фейерверки, а тоді, при світлі ліхтариків на поляні батько виступав з Гварнері в руках, ніби оживляючи образ героя родинної легенди — молодого селянського коваля зі своєю коханою вієлою. І звертався він до гостей з натхненною імпровізацією в дусі мистецтва старих сільських скрипалів — арденських предків Ежена Ізаї” [18, с. 170]. І чи не ці принципи народного музикування Е.Ізаї поклав в основу своєї Сонати для двох скрипок.

Яскравим зразком нефольклорної тенденції є «Сільський танець» з Сонати №5 для скрипки-соло, де проявляються, радше характерні для французької чи іспанської шкіл відчуття народного колориту (доречними тут будуть аналогії з Ж.Бізе, Е.Ляльо, Е.Гранадосом, П.Сарасате), крізь призму інонаціональних фольклорних джерел. Тяжіння до відтворення звучання народного інструментарію, лапідарний танцювально-жанровий тематизм, колінно-складова структура форми, характерна для народних танців, підкреслене ритмічне начало з віртуозними інваріантами імпровізаційного типу, що нагадує манеру виконання народних музикантів – все це слугує для створення яскравої соковитої картини танцювальної стихії. Образи рідної природи втілилися у цій Сонаті, де Перша частина малює картину світанку на морі і музика передає передранкову тишу і поступове пробудження природи разом зі сходом сонця. Цікавим є динамічне наростання від *ppp* до *fff*. Друга частина представляє собою трьохчастинну п'єсу, де танцювальними та ритмічно підкресленими крайніми розділами (цікавим є зміни метрики в 5/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4) контрастує плавний середній епізод (*Moderato amabile*). Однак, фінальні розділи Сонати пройняті

однолітним моторним рухом з інтенсивно підкресленою акцентуацією, доходючи навіть механістичного нагнітання, що нагадує принципи равелівського «Болеро».

Ще одним джерелом збагачення гармонічної мови стало використання примітивних форм багатоголосся – бурдонів, остінато. Ці типи багатоголосся до сьогодні використовуються в народній традиції музикування, проте, в музичній мові Ізаї вони отримали абсолютно нове, несподіване трактування. Багатоголосі форми набирають значень, будучи пов'язаними з новаторством у сфері скрипкової техніки. Так, бурдони та остінато (переважно пульсуючі, репетитивні у вигляді фігуративних мотивів) належать до стабільних виразових засобів Ізаї, а їх різноманітність – просто вражаюча! Та ще більш цікавим є застосування паралелізмів, які рівночасно стали однією з характерних ознак мови імпресіоністичної виразності. Від прямовисних однотипних паралелізмів терціями, квартами, квінтами, секстами чи “мішаних” - побудованих на чергуванні різних довільно обраних інтервалів або й з включенням акордів, ангеїтонних, діатонічних чи з застосуванням хроматики саме ці елементи надають незвичайного імпресіоністичного колориту музиці Ізаї, з іншого боку — наділяють її неабияким експресіоністичним тонутом. Рідко застосовуючи гліссандо, Ізаї, проте, досягає цього ефекту за рахунок паралелізмів. Так, у поемі для скрипки з оркестром “Екстаз”, оркестровій поемі “Вигнання”, а особливо у “Вечірніх гармоніях” композитор досягає ефекту ковзання, гліссандуючих різноспрямованих ліній, що стане ознакою нового скрипкового письма ХХ ст.. Виразні “подуви вітру”, “подихи моря”, “хвилі ефіру” зустрічаємо у “Баладі” (5-9 тт), “Аврорі” (33-37 такти), фіналі Сонати №3, Скерцо Сонати №1 (15-19 тт.), Віолончельній сонаті, у “Ноктюрні”.

А проте, свідомо національна позиція виявляється не лише крізь призму фольклоризму, але через великий досвід світської музичної культури з її багатотисячними традиціями. І на цьому шляху Е.Ізаї зустрілась одна з найяскравіших бельгійських композиторських постатей - Сезар Франк (1922-1890), який мав неабиякий вплив на молодого композитора. Насамперед вони зблизилися на національному ґрунті, оскільки обидвоє були валлійцями, до того ж народилися в одному місті Льежі, і належали до представників бельгійської діаспори у Франції. В даному аспекті особливо показавою є робота племінника знаменитого скрипаля -

Антуана Ізаї “Сезар Франк - син епохи” [23]. На час знайомства, після приїзду Ізаї до Парижа у 1876 році, С.Франк був визнаним і шанованим метром у колі французьких композиторів того часу [4, с. 99-113] Його оригінальна творчість, зорієнтована насамперед на відродження традицій духовної та органної музики, виділяла скромну постать митця в строкатому колі французьких музикантів кипучого артистичного життя Парижу. Володіючи (садкоємно-генетично?) досконалою технікою поліфонії (і як тут не згадати про віртуозних майстрів високого Ренесансу франко-фламандської школи), С.Франк розвиває і збагачує її імпровізаційним началом, формуючи по-суті новий тип поліфонії - романтично-імпровізаційний (за окресленням Ж.Комбар'є). Його творчість пронизана піднесеними релігійними почуттями, сповненими щирості, чистоти сумління, чесності, ясності духа, внутрішньої рівноваги і спокою, прагненням до шляхетності, ніжності, містицизму. Не випадково, один з його учнів - засновник знаменитої *Shcola Cantorum*, Венсан д'Енді назвав Франка “сумлінням французької музики”, а Еміль Шабріє вважав його “чистим втіленням музики”. Найкращим доказом цього є неперевершений шедевр - “*Panis Angelicus*” (1872), що випромінює надзвичайне “Божественне світло” (за д'Енді). Возведення органу в звуковий простір (Франк охочеєднав його звучання з різними інструментами), відродження хоральності та сакральної музики і переосмислення поліфонічної техніки давніх майстрів стало яскравим новаторством у європейській культурі того часу, передвіщаючи неокласичні тенденції, які поступово визрівали і формувалися у лоні романтичної доби. І чи не хорали Франка живили творчу уяву Е. Ізаї у сповнених витриманими молитовними гармоніями епізодах (*Grave et Lent* з Елегічної поеми; Кода “Медитації” для віончелі з оркестром; *Quasi andante* - об'ємний розділ скрипкового концерту №8 та ін.), які, зрештою, могли визріти і під впливом повільних частин скрипкових концертів А.В'єтана, наприклад з *Adagio religioso* з Концерту №4. Варто зауважити, що найбільш характерною “тембральною ознакою” Франка стало поєднання високих регістрів органу з арфовими переливами та низькими струнними в зонах розчинення, вознесення музичної матерії в епізодах містичних прозрінь, особливих душевних піднесень. І тут містицизм пізнього романтизму (Р. Вагнер, С. Франк, А. Брукнер) кореспондує з дуже віддаленим, однак, відчутно спорідненим у даному плані символізмом. Подібні тембральні барви

можна зустріти у Ізаї, який досягає їх за допомогою поєднання флажолетів (часами подвійних), що нагадують звучання органних фістул (найменших трубочок) з реальним чи засурдиненим звучанням арко (кода “Зимової пісні”, фрагменти “Елегічної поеми”).

З ідеями відродження минулого, Е.Ізаї вперше познайомився в колі франкістів. Одним з духовних і творчих натхненників Е.Ізаї - С. Франка можна назвати хранителем історичних музичних цінностей минулого, і що цікаво — будучи палким адептом Р. Вагнера, Франк щонайбільше дбав про відродження колишньої слави франко-фламандської школи та національних традицій органної бельгійської школи. Очевидно, що Ізаї застосував у своїй творчості їх ідеї, а яскравим зразком можуть слугувати різного типу канонічні імітації, які спостерігаємо у ансамблевих та оркестрових партитурах. Красномовним є фрагмент з Поеми для скрипки з оркестром “Екстаз” - розділ D — хорально-імітаційний епізод, тип голосоведення в якому нагадує техніку франко-фламандської школи, зокрема, канонічну імітацію. У іншій поемі “Елегічній” - також зустрічаються алюзії лінійного мислення. У останніх творах “Прелюдіях” при здавалось би тотальному паралелізмі у грі в інтервальні послідовності якраз і проявилася винахідлива евристична натура композитора, так властива давнім майстрам. Так, у Сонаті №2 є проведення у всіх частинах мотив середньовічної секвенції «Dies irae» («День гніву»). 2 ч. «Меланхолія» цікава насамперед в поліфонічному відношенні – скупий коливний контур трьохдольних фігур наскрізь поліфонізується у двох голосах, які ведуть між собою діалог, що нагадує техніку фламандських майстрів [2, с.160-179] Частина закінчується темою «Dies irae», виписаною середньовічною мензуральною нотацією.

Було би значною помилкою вважати, що присвята і написання Скрипкової сонати Франком для Е.Ізаї, який виконував її повсюдно та трактував мало не як заповітний талісман, принесла славу С.Франку, як стверджують радянські дослідники Н.Рогожина [8, с.75] та Г.Гінзбург [2]. Ймовірно, що у “не широкій популярності”, “не модності” та навіть певної мірою ігнорації Франка є багато причин: насамперед, це захоплення Вагнером, чого французи не могли загально сприйняти, тим більше пробачити це бельгійцеві, а скромна і аристократична натура композитора сприймала удари долі, знаходячи відряду у висотах кіл понадземних. Зрештою, “життя Франка було настільки непоказним, не публічним, що важко навіть

відтворити його біографію. Постійно відкриваються нові сторінки, коли здається, вже закрили книгу” (Р.Роллан). А проте, старший на 38 років від Ізаї, зі значним творчим доробком монументальних композицій: органних, фортепіанних, камерно-інструментальних, вокальних, симфонічних (вокально-симфонічні поеми “Руф”, “Ревекка”, “Еоліди”) в тім і вокально-симфонічних полотен (мес, оферторіїв — серед яких особливо виділяється “Офферторія на бретонську тему”, ораторій “Викуплення”, “Заповідей блаженства”, які “перевищували всі ораторії Генделя разом взяті” - писав блискучий дослідник творчості Генделя Р. Роллан [9, с. 100]), згодом автора опер та знаменитої єдиної Симфонії d-moll, щиро захоплювався і всіляко підтримував молодь. Маститий майстер, який уже отримав у музичному середовищі Франції бренд “татуся Франка” береться за створення для молоденького земляка однієї з найцікавіших у скрипковій літературі Сонати для скрипки і фортепіано, яка стає весільним подарунком для Е.Ізаї, котрий вперше виконав її на своєму весіллі з Луїзою Бордо у Арлоні у 1886 році. Його акомпаніаторкою була піаністка Марі Борд-Пен, а публічне виконання відбулося невдовзі в Брюсселі, на якому був присутній сам автор.

Доволі детально описує історію виникнення цього твору та співпрацю обидвох митців на сторінках своєї монографії Н. Рогожина [8]. Отож, яку естафету спробував передати Сезар Франк Ежену Ізаї, здатному продовжити справу популяризації та розвитку бельгійської музики у царині скрипкового мистецтва? Коли Ізаї отримав рукопис безпосередньо на своєму весіллі, то вигукнув: “Ніщо на світі не могло мені принести більшої честі і щастя. Це подарунок не мені одному, а цілому світові; і щоб передати його — я докладу всіх зусиль артиста і пристрасного шанувальника “Татуся Франка”, ще не визнаного, так як він цього заслуговує. Я зіграю вам цю сонату так, як я її розумію і намагатимусь передати її, як мені підкаже серце” [15, с.97]. І дійсно, на одному з попередніх програнь Сонати вдома у Франка, Ізаї, яскравий і сверідний виконавець, міняв темпи, вказані композитором. “Присутній при цьому концертмейстер оркестру Колона Арман Паран шепнув на вухо Франкові: “Це прекрасно! Але чому, чорт забирай, Ежен не дотримується темпів?!”. Франк відповів: “Можливо, та заспокойтесь, я думаю, що рацію має він” [8, с.78]. Зазначимо, що успіх Сонати був величезний. У Сен-Санса цей твір викликав захоплення, хоч дещо

дивувала його велика кількість септ- і нонакордів та відсутність строгого класичного конструкту. Ізаї хотів, щоб цей твір належав лише йому і виконував Сонату чи не на всіх своїх концертах. Навіть, коли скульптори ліпили його портрети (бельгійський скульптор К. Мен'є та славнозвісний французький скульптор Огюст Роден), то Ізаї прелюдіював на теми Сонати Франка. Ізаї був також першим виконавцем Квінтету та Квартету С. Франка, після виконання яких вдячний автор подарував Еженіві партитуру своєї унікальної і єдиної Симфонії d-moll з написом: “Моєму ідеальному інтерпретаторові” [23, с.116].

Так, Скрипкова Соната Франка - твір оригінальний і сміливий у багатьох відношеннях. Вона починається нонакордом, на фоні якого розгойдуються невеличкі — немов дитячі запитання поспівки лише здвох нот. Така дещо “примітивна” інтонація складає зерно Г.П. Подальший розвиток точиться в піднесено-ліричному ключі, проймаючи своєю поетичною зачарованістю. Ж. Комбар'є вбачає у першій частині спорідненість з шуманівською “Фантазією”, де розвиток абсолютно свobodно нанизує щораз нові думки, враження, проте, це не хаотична імпровізаційність, а, радше, проростання і видозміни тонких емоційних відрухів, сповнених і романтичної піднесеності та натхненності. Так, перша частина поемного характеру Allegretto ben Moderato A-dur переходить в романтично-патетичну 2 ч. Allegro d-moll (сонатна форма), яка змінюється 3 ч. Recitativo-Fantasia з сольною каденцією-монологом та широкорозспіваною арією, завершуючись оригінальним блискучим фіналом Allegretto poco mosso A-dur (родо-соната, де теми викладаються і розробляються у формі канону). Найбільш інспіруючим є наскрізь поліфонізований Фінал, пронизаний безкінечними поліфонічними змінами за допомогою складного канону. Тут відчувається блискуча майстерність Франка-органіста, який поводить з тематичним матеріалом, настільки легко оперуючи модуляційним матеріалом, теситуро-регістровими ландшафтами, розмаїтими формами поліфонічного письма, “немов розмовляючи на рідній для себе мові” - констатує Ж. Комбар'є [4, с. 111].

А може дійсно, це була рідна мова валлійців, рідні традиції блискучих бельгійських поліфоністів-лінеаристів, чий контрапунктичні винаходи досі не мають собі рівних у світовій музичній практиці? Можливо, варто пошукати питомих ментальних

рис мислення і у Франка, і у Ізаї, а не лише співвідносити їх з бароково-романтичними тенденціями німецької школи (Бах-Вагнер), які, очевидно, присутні в обидвох композиторів, та менестрельна легкість смичка і пальців Ізаї, (менестрелі — середньовічні віртуозні смичкові школи були гордістю саме бельгійців), невловимість та барвистість тотально поліфонізованих розмірежаних мікроліній та гармонічних блискіток, що нагадує калейдоскопічну зміну мозаїчного типу мислення (а власне в лінійній поліфонії тематичні зерна по дві-три ноти формували модально-інтонаційну ідею, розкидану по різних голосах, що складалися в надивовижу перфектних строго канонічних комбінаціях, які репрезентовані розкішними традиціями бельгійських метріз). Думається, що таке гіпотетичне припущення, яке подекуди прозирає у характеристиках насамперед творів Ізаї, могло би претендувати на спробу наукового доведення. Але, говорячи про музику насамперед інструментальну, не слід забувати і про форми та способи традиційного народного музикування, з яким так часто асоціював себе Ізаї, про що оповідає і наведена вище давня родинна легенда. Принагідно зауважимо, що, формуючись в добу зрілого романтизму, творчість Ізаї виходить з його засад, серед яких основною є ідея національно-патріотична (за В.Наливайко). І коли Жак Тібо і Альфред Корто після фурорного виконання сонати Франка у світових гастрольях завітали в 20-х роках до Е.Ізаї, то останній як найсвятішу національну реліквію показував їм дорогоцінний рукопис Скрипкової Сонати Франка з дарчим написом [2, с.123]. І саме Ежен Ізаї, створивши свій Квартет у Брюсселю, притягав безліч іменитих композиторів до Бельгії, саме він вертався з виснажливих гастролей до рідної землі, саме він не побоявся виступати в 1919 р. на фронтах німецько-бельгійської війни, зрештою, саме він є автором єдиної опери на валлійській мові “Пер-рудокоп”, і саме йому належить офіційне симфонічне прочитання національного гімну Бельгії, зреалізованого в розпалі війни у 1918 р. - “Brabançonne” ( “Брабант”) - Гімн Бельгії Ре мажор, для симфонічного оркестру.

Ежен Ізаї уже наприкінці творчого шляху здійснює колосальну роботу, яка, без сумніву увіковічила його ім'я в анналах національної культури та історії Бельгії. На початку 30-х років композитор, уже важко хворий, починає працювати над оперою, яка й стала по-суті першою національною бельгійською оперою, адже була написана на валлійській - питомій мові бельгійців. Так



композитор виконав не лише свій патріотичний обов'язок, але й став продовжувачем традицій таких скрипкових геніїв як А.Вівальді чи Л.Шпор. Зрештою, можлива й інша яскрава асоціація. Колосальні інструментальні та вокальні традиції бельгійської музики впродовж багатьох століть (варто пригадати хоча б світове значення поліфонічної франко-фламандської школи доби Ренесансу) внесли немало яскравих сторінок у європейську музику. Ймовірно, у сонмі композиторських постатей — найбільш вагомою фігурою постає митець кінця XIX ст. - С. Франк, чия патріотична бельгійська ідея була генеральною в творчості музиканта, продовжувача насамперед багатих національних органних та поліфонічних традицій. А проте, в історії скрипкового мистецтва Бельгії, яка у XIX ст. дала світові такі імена скрипкового мистецтва як Анрі В'етан, С. Томсон, Ю. Леонар, Ж. Л. Массар, П. Марсік виділяється постать композитора і активно гастролуючого скрипаля-віртуоза доби прекласицизму П'єра ван Мальдере (сучасника мангаймців), автора численних симфоній та опер, втім — першої бельгійської опери, про якого пише у об'ємній статті “Бельгийская музыка” в шеститомній “Музыкальной Энциклопедии” видатний дослідник скрипкового мистецтва І. Ямпольський [12, с. 396]. Ізаї, як істинний бельгієць вповні міг скористатися і цією аналогією, адже опора на національні елементи не лише народної музики але й багатоголової хоральної традиції пронизують всю оперу композитора (за Ф.Сістро).

Сюжетом опери “П'єр-рудокон” послужила справжня реальна історія, яка трапилася під час страйків бельгійських рудокопів 1887 року, коли Мелі (дружина одного зі страйкарів П'єра - головний герой) гине від підкладеної чоловіком вибухівки, жертвуючи своїм життям заради порятунку інших людей. Шлях до тероризму переривається жертвним вчинком Мелі, що заставляє П'єра переосмислити свій шлях і звернутися до християнських констант у монастирі. Опера вирішена в двох актах і є за жанром ліричною драмою. Її прем'єра відбулася 4 березня 1931 року у опері Лежа під час урочистих концертів в честь Ізаї. Королева Бельгії Єлизавета, яка була відданою ученицею і вірним другом скрипаля, організувала радіотрасляцію, аби Ізаї міг послухати свій твір на лікарняному ліжку (важкохворий на цукровий діабет з ампутованою ногою), звідки він виголосив свою патріотичну промову до бельгійського народу. 25 квітня опера поставлена в Брюсселі, а Ізаї був принесений на ношах до спеціально обладнаного приміщення і

все-таки зміг оглянути своє сценічне дитя. За два тижні - 12 травня великого скрипала не стало.

І хоч вимоглива бельгійська критика була дуже схвальною, опера не увійшла в репертуар (всезагальне піднесення та захоплення було радше маніфестацією шани і любові до національного генія). Та з 2006 року вона, поновлена у Л'єжському театрі силами оркестру Валлонії, була записана на дисках з супровідною анотацією і лібретто на валонській, французькій, голандській та англійських мовах. Реакція Ізаї на терористичні бурі і криваві революції, які стрясали Європу, а насамперед Росію викликала пояснення “бойового вибору валлійської мови Ізаї тим, що це “єдина мова, якої не знають росіяни” - зазначає американський дослідник опери Філіп Сістро [24]. Ізаї було обрано в якості одного зі “Ста валлонів століття” Інститутом Джулс Дестро в 1995 р., адже його патріотична позиція є виразником всієї творчості митця, розкриваючи передовсім національну природу його мистецтва. Так, Ф.Сістро вказує на яскраві тематично-інтонаційні зв'язки з народним вокально-танцювальним та інструментальним традиційним виконавством. Разом з тим — вишуканість музичної мови, характерна для Е. Ізаї надає цьому творові шляхетності і почуття високого смаку. Додамо, що Е.Ізаї настільки “засмакував” роботу в новому для нього жанрі (адже у нього відсутні вокальні, хорові чи інші театральні твори), що після успіху “П'єра-рудокопа” він до останніх хвилин життя працює над новою оперою “La Virgée de riège” - “Богородиця з каменю”, яку композиторові завершити вже не судилося.

Однак, варто зауважити, що композитор свого часу близько товаришував зі знаменитим Морісом Меттерлінком, знайомлячи з ним К.Дебюссі, чия співпраця вилилася у знаменитий оперний шедевр “Пелеас і Мелізанда”, а головним консультантом оркестровки і був Е.Ізаї. Більш тісні зв'язки композитор мав з іншим видатним бельгійським символістом - Емілем Верхарном. Перебуваючи разом на еміграції в Лондоні на початку першої світової війни 1914-1915 рр., обидвоє важко переживають розлуку з Бельгією. “Зоряний” Е.Верхарн з витончено графічною палітрою метафор та складним світом асоціативних образів (не випадково його творчістю захоплювалися російські символісти А.Белий, В.Брюсов, який постійно перекладав поезії митця) надзвичайно емоційно і глибоко чуттєво відгукується на трагічні події. Ежен Ізаї пише в цей

час одне зі свої струнних Тріо з програмною назвою “Лондон”, прототипом для створення якого і стала поезія Емілія Верхарна з цією ж назвою зі збірки “Вечори”. Думки про смерть, безвихідь, безнадія пронизують цей символістичний твір. Струнне Тріо Ежена Ізаї хоч не несе таких кардинально песимістичних образів, все ж сповнене з одного боку епізодами безкінечно сплетених в єдиній наскрізь поліфонізованій фактурі голосів, в'язка звукова матерія яких неначе відтворює безкінечність довгого часу, очікування, непевності, розгубленості, неприкаяності; з іншого — цю плетену фактуру прорізають епізоди душевних поривів, емоційних хвиль, однак дещо притамованих, немов й справді вкритих непроглядними безкінечними лондонськими туманами. І знову напрошується аналогія з однією з найбільш символістичних фортепіанних Прелюдій К.Дебюссі “Тумани”. І якщо типовими “знаками” символізму стали образи хвилі, дзвону, тиші, відмірюваного годинником часу, то з огляду на творчість Е.Ізаї можна б додати ще символ туману, оскільки, не лише Лондон славиться своїми туманами, рівно ж у рідній для композитора Бельгії вони є одною з характерних погодніх умов. Тому так часто автор використовує сонорний ефект майже невловимого на ррр приглушеного шарудіння, яке за допомогою флажолетної техніки набирає дещо атмосферної повітряності, однак не сонячно прозорої, радше, густувато-туманної, вологої консистенції. Ці ж ідеї пронизують його знамениту оркестрову поему “Ехіл” (“Вигнання”) для струнного оркестру лише скрипок та альтів (без басів) ор.25 (1917), написану в далекій Америці, яку ще іменують “Ностальгія”, сповнену тугою за рідним краєм, адже попри здобуту всесвітню значимість, Е.Ізаї був насамперед національним митцем, якому за висловом А.Шептицького “національне а вселюдське вдалося погодити”.

**Висновки.** Розглядаючи творчість Ежена Ізаї як представника бельгійської національної культури було виокремлено наступні аспекти кореспонденції митця з національним: опора на фольклорні джерела виявилася в творчості митця не лише у використанні народно-пісенного матеріалу, а в значно глибшому перетворенні національних первістків, що гравітує до адаптації однієї з провідних мистецько-естетичних течій ХХ ст. - фольклоризму, який суттєво вплинув на музичну мову, та насамперед інспірував через використання народно-виконавськими прийомів (три народних скрипалів: бельгійських менестрелів та

вієліністів) створення нової модерної школи скрипкової техніки ХХ ст.. Під впливом С.Франка, представником школи якого був Ізаї, національне проявилось у відродженні хоральності, переосмисленні лінійної поліфонічної техніки франко-фламандських майстрів. Митець долучився і до зросту у бельгійській музиці валлонського напрямку культури, адже став автором єдиної опери на валлійській мові “Пер-рудокон”. Цікавими і плідними є зв'язки Е.Ізаї з бельгійськими символістами М.Меттерлінком, Е.Верхаром, за текстами якого композитор написав тріо “Лондон. У царині скрипкового виконавства, прямий послідовник і учень видатного скрипаля А.В'етана, Е.Ізаї постає чи не найскравішою постаттю в сузір'ї імен бельгійської скрипкової школи, між якими С. Томсон, Ю. Леонар, Ж. Л. Массар, П. Марсік. Нещодавно віднайдені скрипкові концерти композитора, перший з яких присвячений А.В'етану, рівно ж як інші оригінальні скрипкові твори, а також грандіозна виконавська діяльність засвідчують Ежена Ізаї як яскравого представника національної бельгійської культури, яка в його особі, зокрема, набула всесвітнього значення.

### Література

1. Алиева З. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи в контексте эволюции скрипичного исполнительства XX века. *Культура и искусство*. 2017. № 7. С.87-96. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=23549](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23549)
2. Гинзбург Л. Эжен Изаи. Москва: Музгиз. 1959. 200 с.
3. Изаи Э. Вьетан — мой учитель. *Музыкальное исполнительство*. Москва: Музыка, 1978. Вып. 8. С. 213-238.
4. Комбарье Ж. Цезарь Франк. *Французская музыка второй половины XIX века. Сб. переводных работ Ж.Тьерсо, М.Комбарье, Э.Истеля и др.* Под ред. М.Друскина. Москва: Искусство, 1963. С. 79-94.
5. Мнацаканян Г. А. О композиторском творчестве Эжена Изаи: опыт постановки вопроса. *Музыковедение*. 2013. № 1. С. 14-17.
6. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: Ростов-на-Дону, 2009. 20 с.
7. Раабен Л. Эжен Изаи. *Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки*. Москва-Ленинград: Музыка. 1967. С.87 - 99
8. Рогожина Н. Сезар Франк. Москва: “Советский композитор”, 1969. 267 с.
9. Роллан Р. Обновление. Очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1870 года. *Полное собрание сочинений*. Ленинград, 1935. Т.16. С. 5-97.
10. Фельдгун Г. История зарубежного скрипичного искусства. Новосибирск, 1983. 347 с.

11. Флеш К. Портреты музыкантов. *Советская музыка*. 1960, № 12. С. 57-59.
12. Ямпольский И. М. Бельгийская музыка. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Издательство “Советская энциклопедия”, 1973. Т. 1. С. 394 – 400.
13. Ямпольский И. Ежен Изай. Москва: Советская музыка, 1958. 171 с.
14. Hoaston K. Culmination of the Belgian Violin Tradition—The Innovative Style of Eugene Ysaÿe. Dissertation: D.M.A. University of California, Los Angeles, 1999. 210 p.
15. Maxime-Benoît J. Eugène Ysaÿe: Le dernier romantique ou Le sacre du violon. Bruxelles: Le Cri, 1989. 292 p.
16. Reiss J. Skrzypce i skrzypkowie. Kraków: PWM, 1952. 304 s.
17. Ratcliffe B., Ysaÿe A. Ysaÿe. His Life, Work and Influence. Preface by Jehudi Menuhin. London: Oxford University Press, 1967. 250 p.
18. Stockhem M. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre, Liège: Pierre Mardaga, 1972. 215 p.
19. Quitin J. Eugène Ysaÿe, étude biographique et critique. Genève, Bosworth, 1979. 210 p.
20. Quitin J. Un nouveau livre de Michel Stockhem: Eugène Ysaÿe et la musique de chambre, paru aux éditions Pierre Mardaga, Liège. *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*. 70, juillet 1990. P. 32-34.
21. Schwarz B. Great Masters of the Violin. – New York: Simon and Schuster, 1983. 671 s.
22. Tranchefort F. Guide de la Musique de Chambre. Paris, Fayard, coll. *Les indispensables de la musique*. 1998. P. 950
23. Ysaÿe A. Cesar Frank et son Epoque. Bruxelles, 1942. 107 p.
24. Willems M. Le livret de "Piére li houyeü" d'Eugène Ysaÿe. *Bulletin de la société de langue et littérature wallonnes*. No. 3, p. 16-20 (2006). URL: <http://hdl.handle.net/2078.3/143283>

### References

1. Alieva, Z. (2017). Shest sonat dlya skripki solo E` Izai v kontekste evolyuczii skripichnogo ispolnitelstva XX veka. *Kultura i iskusstvo*. № 7. С.87-96. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=23549](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23549) [in Russian].
2. Ginzburg, L. (1959) Ezhen Izai. Moskva: Muzgiz. 200 s. [in Russian].
3. Izai, E. (1978). Vietan — moj uchitel. *Muzykalnoe ispolnitelstvo*. Moskva, Vyp.8. S. 213-23 [in Russian].
4. Kombarie, Zh. (1963). Cezar Frank // Francuzskaya muzyka vtoroj poloviny` XIX veka. Sb. perevodnikh rabot Zh.Tierso, M.Kombarie, Ye.Istelya i dr. Pod red. M.Druskina. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo". 327 s. [in Russian].
5. Mnaczakanyan, G. (2013). O kompozitorskom tvorchestve Ezhen Izai: opyt postanovki voprosa. *Muzykovedenie*. №1. S. 14 [in Russian].
6. Nesterov, S. (2009). Puti razvitiya sonaty` dlya skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovyykh i ispolnitelskikh iskanij muzyki XX veka. Avtoreferat

- dissertaczii ... kandidata iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu. 20 s. [in Russian].
7. Raaben, L. (1967). *Ezhen Izai // Zhizn zamechatelnykh skripachej. Biograficheskie ocherki*. Moskva-Leningrad: "Muzyka". S.87-99. [in Russian].
8. Rogozhina, N. (1969). *Sezar Frank*. Moskva: "Sovetskij kompozitor". 267 s. [in Russian].
9. Rollan, R. (1935). *Obnovlenie. Ocherk muzykalnogo razvitiya Parizha, nachinaya s 1870 goda. Polnoe sobranie sochinenij*. Leningrad. T.16. 273 s. [in Russian].
10. Feldgun, G. (1983). *Istoriya zarubezhnogo skripichnogo iskusstva*. Novosibirsk. 347 s. [in Russian].
11. Flesh, K. (1960). *Portrety muzykantov. Sovetskaya muzyka*. Moskva. S. 57-59. № 12. [in Russian].
12. Yampolskij, I. (1958). *Belgijskaya muzyka. Muzykalnaya encziklopediya v 6-ti tomah*. Red. Yu. Keldysh. Moskva: Izdatelstvo "Sovetskaya encziklopediya". Tom 1. S. 394-400. [in Russian].
13. Yampolskij, I. (1958). *Ezhen Izai. M.: Sovetskaya muzika*. 135 s. [in Russian].
14. Hoaston, K. (1999). *Culmination of the Belgian Violin Tradition—The Innovative Style of Eugene Ysaÿe*. Dissertation: D.M.A. University of California, Los Angeles. 210 p. [in English].
15. Maxime-Benoît, J. (1989). *Eugène Ysaÿe: Le dernier romantique ou Le sacre du violon*. Bruxelles: Le Cri. 292 p. [in French].
16. Reiss, J. (1952). *Skrzypce i skrzypkowie*. Kraków: PWM. 304 s. [in Polish].
17. Ratcliffe, B., Ysaÿe, A. (1967). *Ysaÿe. His Life, Work and Influence*. Preface by Jehudi Menuhin. London: Oxford University Press. 250 p. [in English].
18. Stockhem, M. (1972). *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège: Pierre Mardaga. 215 p. [in French].
19. Quitin, J. (1979). *Eugène Ysaÿe, étude biographique et critique*, Genève, Bosworth. 210 p. [in French].
20. Quitin, J. (1990). *Un nouveau livre de Michel Stockhem: Eugène Ysaÿe et la musique de chambre, paru aux éditions Pierre Mardaga, Liège. Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*. 70, juillet. P. 32-34. [in French].
21. Schwarz, B. (1983). *Great Masters of the Violin*. New York: Simon and Schuster. 671 p. [in English].
22. Tranchefort, F.-R. (1998). *Guide de la Musique de Chambre*. Paris, Fayard, coll. «Les indispensables de la musique». 995 p. [in French].
23. Ysaÿe, A. (1942). *Cesar Frank et son Epoque*. Bruxelles, 1942, 107 p. [in French].
24. Willems, M. (2006). *Le livret de "Pièere li houyeü" d'Eugène Ysaÿe. Bulletin de la société de langue et littérature wallonnes*, No. 3, P. 16-20. URL: <http://hdl.handle.net/2078.3/143283> [in French].

**Nazarenko Kateryna** – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: knazarenko.kn@gmail.com  
ORCID 0000-0002-2585-7890

### **The National Origins of the Creative Work of Eugene Ysaÿe and the Influence of Belgian Artists in the Formation of a Distinct Performing and Composing Style**

*The article examines the work of a prominent Belgian violinist and composer, E. Ysaÿe, as a representative of Belgian national culture in several different aspects: the incorporation of folklore in his music, his expertise of the Belgian violin school, his life as a follower of C. Franck, and his role in the wide field of Belgium's artistic and cultural traditions.*

*Folklore is manifested through modal combinations, biphonic and polyphonic layers, the use of parallelisms, in which the author unites anhemitonic and chromatic scales, tone-splitting, etc. E. Ysaÿe, demonstrates ethnic intensity in "Village Dance", "Aurora" from Sonata No. 5, the Finale from Sonata No. 1, Mazurkas, Sonatas for 2 solo violins, the symphonic work "Nostalgia", and the opera "Pierre Rudocop". Composer is inspired by folk techniques, methods of sound production, types of bowings, rubato, and the use of primitive forms of polyphony- bourdon and ostinato, which are presented in a striking variety by Ysaÿe. The enthusiasm for playing violin folk music, obviously contributed to the creation of a new modern school of violin technique in the twentieth century.*

*In the traditions of Belgian professional music, nationalism manifested itself in the revival of choral music, re-examining the polyphonic techniques of ancient masters (under the influence of C. Franck), in particular, the Franco-Flemish school and Belgian organ school use canonic-imitation, allusions of linear thinking, and medieval mensural notation (2nd movement of Sonata No. 2). The artist also contributed to the growth of Belgian music in the Wallonie culture, of which the famous representative, C. Franck, was born, and his devoted student, E. Ysaÿe, became the author of the only opera in the Wallonie language, "Pierre-Rudokop". Interesting and fruitful are E. Ysaÿe's connections with the Belgian symbolists M. Metterlink and E. Verharn, evident through the lyrics of the poetic cycle in the "London" trio.*

*In the realm of violin performance - as the direct follower and disciple of the prominent violinist H.Vieuxtemps. Recently discovered violin concertos of the composer, the first of which is dedicated to H.Vieuxtemps, as well as other original works, and grandiose performances, attest to Eugene Ysaÿe's striking representation of the Belgian national culture.*

**Key words:** Eugene Ysaÿe, Belgian national culture, folklorisme, Cesar Frank, traditions of professional music, Wallonie opera, Belgian violin school.

Стаття поступила до редакції 23.09.2019, прийнята до друку 23.10.2019.

---

УДК 78.27; 78.441

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.247.256>

Ірина Борух

## СКРИПКОВИЙ ЦИКЛ БОГДАНА ШИПТУРА З ЕПІГРАФАМИ З ПОЕЗІЇ МАРІЙКИ ПІДГІРЯНКИ ДЛЯ ДІТЕЙ

**Борух Ірина Михайлівна** – пошукувач, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ (Україна). E-mail: borukh@gmail.com  
ORCID 0000-0002-4293-7892

### **Скрипковий цикл Богдана Шиптура з епіграфами з епіграфами із поезії Марійки Підгірянки для дітей**

*В статті вказано на необхідну умову залучення національних зразків педагогічного репертуару в навчально-виховному процесі підготовки скрипалів. Особливу роль тут відіграють програмні п'єси, що спираються на образи й сюжети, безпосередньо пов'язані з Україною та її природою. Для аналізу обрано цикл Богдана Шиптура для скрипки й фортепіано, який складається з чотирьох п'єс із програмними назвами та епіграфами з віршів Марійки Підгірянки для дітей. Більшість цих уривків взято з її збірки «Мої пісні». Поетеса й педагог у своїй творчості орієнтувалася на український фольклор, на його виховний та духовно-пізнавальний потенціал.*

*Перша п'єса циклу «В літню пору» позначена рисами піснi-маршу. Цей жанр органічно впливає із тексту епіграфа. Скрипка й фортепіано взаємно доповнюються у відображенні піднесено-бадьорої ходи. Друга п'єса «Дзвіночки» містить звуконаслідувальний «лейтмотив», що володіє смисловою функцією гарних побажань. Композитор застосував у контрапунктуючих між собою партіях інструментів винахідливі фактурні трансформації та ладо-тональне оформлення, наближене до народних гармонічних засобів. Третя п'єса*