

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ
БАЛІСА ДВАРІОНАСА:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

**Магістерська робота
Волкової Ксенії Андріївни**

**Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Романюк Ірина Анатоліївна**

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



Волкова Ксенія Андріївна

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В ЄВРОПІ У ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯХ.....	7
1.1. Тенденції розвитку у творчості композиторів ХІХ століття.....	7
1.2. Тенденції розвитку у творчості композиторів ХХ століття.....	16
Висновки до Розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ Б. ДВАРІОНАСА.....	25
2.1. Життя та творчість Б. Дваріонаса.....	25
2.2. Роль Скрипкового концерту в доробку Б. Дваріонаса.....	29
2.3. Композиційно-драматургічні особливості Скрипкового концерту <i>h-moll</i>	32
Висновки до Розділу 2.....	39
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ <i>h-moll</i> Б. ДВАРІОНАСА: ДОСВІД ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ.....	40
3.1. «Класична» версія Концерту А. Лівонтаса.....	41
3.2. Виконавська версія В. Чепінскіса: театральність і героїка.....	42
3.3. Романтична фантазійність в інтерпретації В. Глузмана.....	45
3.4. Стихія фольклору в інтерпретації Л. Юкнавічюте.....	46
Висновки до Розділу 3.....	48
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТКИ. Музичні приклади та фотоматеріали.....	62

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Постать композитора Баліса Дваріонаса / Balys Dvarionas (1904–1972) посідає чільне місце у Литовській музичній культурі XX ст. Він є автором перших творів у жанрі балету, симфонії та концерту для скрипки з оркестром у історії литовської композиторської школи. Його твори насичені мелодикою народних мотивів та пісень – це є своєрідною мапою у виявленні особливостей національної приналежності композитора.

Стиль Б. Дваріонаса можна визначити як романтичний, адже його естетичні ідеали, як стверджує сам композитор, сформувалися під впливом відлуння романтизму XIX ст. Концерт для скрипки з оркестром *h-moll* – це перший зразок даного жанру у творчості композитора. Незважаючи на це, саме цей твір привертає увагу науковців та виконавців до Литовської музичної культури. Завдяки розвитку технологій у XX ст. ми маємо змогу прослухати запис даного твору, який виконує Александрас Лівонтас (Aleksandras Livontas) (1949) під орудою самого композитора Баліса Дваріонаса, а також можемо порівняти його із більш сучасними записами: литовського скрипаля Вільгельмаса Чепінскіса (Vilhelmas Čepinskis) (2004), ізраїльського скрипаля з українським походження Вадима Глузмана (2009), та учениці сина Баліса Дваріонаса Юргіса Дваріонаса (Jurgis Dvarionas) – Ліни Юкнавічюте (Lina Juknevičiūtė) (2021).

Об’єкт дослідження – скрипкове мистецтво другої половини XIX–XXI століть.

Предмет дослідження – принципи виконавської інтерпретації Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Баліса Дваріонаса.

Мета дослідження – здійснити композиційно-драматургічний аналіз Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Баліса Дваріонаса з подальшим порівнянням його виконавських версій.

Відповідно до мети, в роботі поставлено наступні наукові завдання :

1. розкрити особливості розвитку жанру скрипкового концерту в XIX – XX століттях;
2. охарактеризувати творчу постать Баліса Дваріонаса;
3. виявити роль скрипкового концерту в доробку Б. Дваріонаса та його місце в литовській музичній культурі;
4. здійснити композиційно-драматургічний аналіз Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Б. Дваріонаса;
5. здійснити інтерпретаційний аналіз виконавських версій Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Б. Дваріонаса: О. Лівонтаса, В. Чепінскіса, В. Глузмана та Л. Юкнявічюте.

Матеріал дослідження – нотний текст Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* (1948) Баліса Дваріонаса [28], який входив у навчальний репертуар автора магістерської роботи, а також:

- аудіо та відео записи у виконанні: Александраса Лівонтаса (1949) під орудою самого композитора Баліса Дваріонаса із Державним симфонічним оркестром СРСР [23];
- аудіозапис виконання В. Чепінскіса (2004) – на заході до ювілею композитора із Литовським державним симфонічним оркестром під орудою Юлія Геніуша (Julius Geniušas) [27];
- ізраїльського скрипаля з українським корінням – Вадима Глузмана (2009) з Гаагським симфонічним оркестром, диригент – Неєме Ярві (Neeme Järvi) [22];
- та новітнє виконання Ліни Юкнавічюте (2021) з Литовським національним симфонічним оркестром, диригент – Робертас Шервенікас (Robertas Šervenikas) [21].

Теоретична база роботи ґрунтується на наукових джерелах з таких питань:

- Жанр скрипкового концерту в історичній динаміці (К. Біла [2; 3], О. Бурель [5], А. Голяка [7], Ліу Бей [9], В. Ракочі [13; 14], Л. Скрипнік

[15], Ш. Баллестер / Sch. Ballester [18], Х. Е. В. Харт / Heather Ann Wolters Hart [34], Р. Ріггс / Robert Riggs [42; 43], К. Варро / Katalin Varro [47]);

- Скрипкове виконавство (М. Білецька [4], Ю. Волощук [6], А. Приймак [12], Х. Лі / Heejung Lee [36], І. Менухін / Yehudi Menuhin [38], Ш. Нельсон / Sheila Nelson [40], М. Стійн / M. Stijn [45]);
- Виконавська інтерпретація (Ю. Ніколаєвська [11], А. Приймак [12], Дж. Батт / J. Butt [24], Д. Фабіан / D. Fabian [30], Е. Орной [41]);
- Життя та творчість Б. Дваріонаса (А. Дваріонайте / A. Dvarionaite [26], Й. Гаудрімас / Juozas Gaudrimas [31; 32; 33], Дж. Снайдер / Jonathan Snyder [44]).

Методологія дослідження. Дослідження даної наукової проблематики вимагає застосування таких наукових методів:

- історичний, направлений на розкриття особливостей розвитку жанру скрипкового концерту в XIX – XX століттях;
- біографічний, спрямований на вивчення життєвого та творчого шляху Баліса Дваріонаса;
- композиційно-драматургічний, направлений на виявлення особливостей побудови, розвитку музичного матеріалу та художньої драматургії Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Баліса Дваріонаса;
- жанровий, дозволяє виявити типові ознаки жанру інструментального концерту у досліджуваному творі Концерті для скрипки з оркестром *h-moll* Баліса Дваріонаса;
- стильовий, спрямований на виявлення ознак стилістики, притаманних Концерту Баліса Дваріонаса;
- інтерпретаційний, дозволяє визначити виконавські концепції чотирьох версій Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Баліса Дваріонаса;

- порівняльний, спрямований на виявлення подібних і відмінних елементів виконавських концепцій чотирьох версій Концерту для скрипки з оркестром *h-moll* Баліса Дваріонаса.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше 1) здійснюється ґрунтовний аналіз композиційно-драматургічних принципів Скрипкового концерту Б. Дваріонаса, на основі чого виявляється специфіка трактування концертного жанру в даному творі; 2) вперше виявляються ключові риси виконавських версій Скрипкового концерту Б. Дваріонаса.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених жанру скрипкового концерту, а також творчості Б. Дваріонаса і литовській музичній культурі; в навчальних курсах «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури», а також класі скрипки.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було викладено на конференції «Інструментальне виконавство: суголосся та контрапункти» (2 грудня 2024 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура магістерської роботи. Включає вступ, в якому обґрунтовується вибір теми, висвітлюються об'єкт, предмет, теоретична база та методологія, 3 розділи, в яких послідовно розкривається обрана тема. Розділ 1 – присвячено огляду основних тенденцій і векторів розвитку жанру скрипкового концерту в період XIX – XX століть. Розділ 2 – зосереджується на характеристиці постаті Б. Дваріонаса (2.1.) та аналізі Скрипкового концерту Б. Дваріонаса в композиційно-драматургічних аспектах (2.3.). Розділ 3 присвячено порівняльному аналізу виконавських версій Концерту *h-moll* Б. Дваріонаса. Загальний обсяг роботи – 67 сторінок, з них 52 – основного тексту. Список джерел включає 47 позицій.

РОЗДІЛ 1

РОЗВИТОК ЖАНРУ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В ЄВРОПІ У XIX – XX СТОЛІТТЯХ

Стиль Б. Дваріонаса, представника музичної культури XX століття, ілюструє впливи музики минулого, серед якої значне місце належить музиці романтизму. Із романтиками поєднує Б. Дваріонаса і його натхнення фольклором, відголоски якого можна почути в його Скрипковому концерті (1948). У зв'язку з цим виникає необхідність аналізу твору в контексті не тільки новітніх тенденцій його часу, які майже не знайшли відбиття в творчості композитора, а скоріше розвитку жанру скрипкового концерту попередньої епохи.

1.1. Тенденції розвитку у творчості композиторів XIX століття

Початок XIX століття був відзначений розквітом французької скрипкової школи, представники якої були і скрипалями-віртуозами, і доволі плідними композиторами. Франція стала епіцентром розвитку нового репертуару, а Париж був визнаний як «скрипкова столиця» [42, р. 157]. За свідченням Роберта Ріггса, до 1820 року французькі композитори написали близько 70 концертів: 29 з них належать Дж. Б. Віотті, 19 – Р. Крейцеру (1766 – 1831), 13 – П. Роде (1774 – 1830), а також 9 – П. Байо (1771 – 1842).

Для французьких концертів була характерна тричастинна побудова циклу. Перші частини були швидким і нерідко містили жанрові риси маршу, при цьому три сольних розділи обрамлялися оркестровими ритурнелями [42, р. 158]. Другі частини, повільні, будувалися на аріозному тематизмі і нерідко називалися «Романсами». Вони давали можливість солісту для вияву кантиленності, кантабільності в дусі оперних «сопрано». В свою чергу, завершальні фінали наближувалися до форми рондо. В їх епізодах зустрічалися фольклорні (або в дусі фольклору) теми, танцювальні ритми,

тематизм, що асоціювався з екзотикою (іспанською, російською, угорською). Творці концертів, в тому числі Дж. Б. Віотті, Р. Крейцер, П. Роде і П. Байо – мали безпосередній зв'язок із оперним театром, виступаючи в ролі концертмейстерів, диригентів або навіть режисерів-постановників – на певних етапах кар'єри. Р. Крейцер був також успішним оперним композитором. Це, на думку Р. Ріггса, пояснює наявність «елементів драми» і «декламаційного пафосу» в їх концертах [42, р. 158]. Серед інших драматургічних особливостей виділяються – тематичні арки між частинами; передбачення (в вільній інтродукції) тематизму, який з'явиться в основному розділі частини; тяжіння до мінорних основних тональностей. Завдяки любові до маршового тематизму французьких композиторів, скрипкові концерти, а точніше, віртуози, які виконували партії солістів, почали асоціюватися із воєнною героїкою: «лідер, наділений винятковими здібностями, який домінує і керує своєю армією» [там само].

Не випадково, що Скрипковий концерт *D-dur* оп. 61 Л. Бетховена – який почав цікавитися французькою музикою – багато в чому завдячує французьким скрипковим концертам. Разом із тим Р. Ріггс зауважує, що на відміну від них, Л. Бетховен значною мірою уникає віртуозності і впроваджує симфонізовану концепцію, в якій оркестрові надається панівна роль в викладенні «музичних ідей, навколо яких солююча скрипка плете звивисті коментарі гам, арпеджіо та інших фігур» [42, р. 159]. Доволі рідко і не більше, ніж на декілька тактів, теми доручаються солісту. Разом із тим специфіка цього «акомпануючого соло», включаючи ламані октави чи сексти, наслідується, на думку Р. Ріггса, від французької моделі концерту [там само].

Перша частина бетховенського Концерту вражає своїм образним багатством і дуальністю завдяки поєднанню «мирного і пасторального із прихованими елементами драми і конфлікту» [42, р. 161]. Друга частина, *Larghetto*, більш однозначна. Це тема з варіаціями. Роль соліста близька за функцією першій частині. Тема представлена 10-тактовим періодом,

побудованим на басі чакони, викладається лише в партії оркестру. В чотирьох строгих варіаціях, які сліднують за нею, скрипка «акомпанує» оркестровим варіаціям теми декоративною «колоратурою», короткими зв'язками в дусі каденцій (між фразами та варіаціями). Врешті в четвертій варіації, скрипка дублює мелодію октавою вище. Після цього скрипка вводить нову ліричну мелодію (т. 45). Фінал нагадує інші бетховенські рондо-сонати в розмірі 6/8, побудовані на «безтурботній» темі рефрену [42, р. 161]. Цей, зокрема, близький до сільського танцю, який дивує переключеннями між низькими (на струні G) і високим (на струні E) регістрами. Загальна схема форми АВ (в тональності домінанти) АСAB (в основній тональності) - каденція – кода (на матеріалі рефрену). Розробковий епізод С, представлений комічним діалогом між солістом і першим фаготом. За відсутності значних технічних вимог в інших частинах, сольне письмо фіналу переважно віртуозне за рахунок подвійних нот (double stops) і спритності, необхідної в умовах надзвичайно швидкого темпу. Як і в перших двох частинах Л. Бетховен знаходить місце для каденції, хоча вони не виписані (на відміну від його перших чотирьох концертів). Серед скрипалів, які прийняли виклик і написали каденції до бетховенського Концерту, слід відзначити Йозефа Йоахіма (1831 – 1907) і Фріца Крейсlera (1875 – 1962).

Між роками, коли було написано бетховенський (1806) і мендельсонівський (1844) концерти, найбільш значний внесок в розвиток жанру здійснили Л. Шпор (1784 – 1859) і Н. Паганіні (1782 – 1840). Перші 15 концертів Л. Шпора (створені між 1802 та 1846 роками), на думку Р. Ріггса, відзначені впливами французької традиції і німецької строгості форми, однак «вони надають більше значущості оркестру, аніж це ми можемо знайти в інших зразках цього жанру у тогочасних віртуозів» [42, р. 162]. Л. Шпор естетично не приймав колористичні прийоми, які можна зустріти у Н. Паганіні та інших віртуозів, зокрема *pizzicato* лівої руки, подвійні

флажолети, рікошет смичка, однак, незважаючи на це, його концерти залишаються технічно вимогливими.

Зв'язок Л. Шпора із оперним мистецтвом найбільш відчутний в Концерті № 8 a-moll op. 47, який має підзаголовок «in modo di scena cantante», тобто в стилі вокальної сцени. В цьому, на думку Р. Рігса, можна бачити опору на творчість Дж. Россіні, який узаконив багаточастинну структуру арії (scena ed aria). Вона складалася із власне «сцени» (I розділ) – оркестрової інтродукції, за якою слідував акомпанований речитатив, що впроваджував драматичний контекст для арії, кантабільної частини арії (II розділ) – в повільному темпі, з мелодією, в якій панує legato, на фоні простого акордового супроводу, нерідко в тричастинній репризній формі (ABA), і другою частиною арії – так званою «кабалеттою» (III розділ), швидшою і ритмічно активнішою, аніж cantabile.

Точно не встановлено, скільки концертів було написано Н. Паганіні, оскільки жоден з них не був надрукований за його життя, і декілька були так і не реконструйовані до XX століття. Незважаючи на це, він написав щонайменше шість концертів; № 1 – 2, 7 – протягом перебування в Італії, і №3 – 4, 5 – за перші роки (1828-31) його європейського концертного туру. Стилистичні впливи його творчості ілюструють опору на концерти Дж. Б. Віотті в побудові твору і маршових темах, а також на італійську оперу – в ліричних. В концертах, на думку Р. Рігса, Н. Паганіні досяг балансу в сольних партіях між тематичним матеріалом і «бравурною піротехнікою», яка вдовольняла тогочасні смаки.

Визначною віхою в розвитку скрипкового концерту XIX століття став Скрипковий концерт e-moll op. 64 Ф. Мендельсона (1844). Для його написання він активно консультувався із Фердинандом Давидом, концертмейстером Лейпцизького Гевандхаусу. Концерт розпочинається по-новаторськи: після 1,5 тактів тонічного акорду у струнних вводиться соло скрипки з головною темою, яка розвивається протягом 45 тактів. Тільки після

цього звучить оркестровий ритурнель. Незважаючи на те, що у Л. Бетховена в Четвертому фортепіанному концерті вже було соло фортепіано перед оркестровим вступом, воно тривало всього п'ять тактів, і тим самим Ф. Мендельсон робить значний крок в переосмисленні концертної експозиції. Натомість побічна вирішена більш традиційно – доручається флейтам і кларнетам. Найбільш радикальним, у порівнянні із попередниками, на думку Р. Ріггса, у Ф. Мендельсона є вирішення каденції [42, р. 168]. Він сам написав каденцію, щоб забезпечити її органічну інтеграцію в композицію цілого. Не менш новаторським стало розміщення каденції – між розробкою та репризою (замість завершення репризи). Метою цієї реформи також було прагнення досягти максимальної єдності форми. Коли розробка досягає домінанти основної тональності (H-dur), оркестр починає грати мотив основної теми, в той час як соліст виконує арпеджіо на домінантовій гармонії. Після *crescendo*, яке досягає *fortissimo*, оркестр зупиняється, а скрипка продовжує грати арпеджіо, тим самим відкриваючи каденцію. На завершення знову оркестром непомітно вводиться основна тема, що приводить до накладання віртуозних каденційних фігурацій на репризу (протягом 15 тактів). Поєднання частин теж відзначено новаторством – це витриманий педальний тон у фагота (I та II частини) і 14-тактовий перехід (дещо нагадує основну тему I частини), який з'єднує II частину і фінал. Разом із тим, в Концерті можна віднайти і консервативні риси. Тональний план в цілому традиційний (e-moll – C-dur – E-dur). Друга частина, написана в тричастинній репризній формі нагадує мендельсонівські пісні без слів, а третя (рондо-соната) із чітким *staccato* – поєднує і рельєфний тематизм, і бравурні пасажі.

Й. Йоахім (1831 – 1907), вже будучи знайомим із мендельсонівським Концертом, написав три скрипкових концерти (1853 – 1865). Серед них дослідники відзначають Концерт № 2 d-moll op. 11 «В угорській манері» [42, р. 170]. Він представляє собою масштабне (45-хвилинне) симфонічне полотно з «екстремальними вимогами до виконавської техніки і

витривалості» [там само]. Й. Йоахім не цитує народних пісень, однак створює свої теми, забарвлені в угорські тони за рахунок ладової структури (мінор із підвищеним IV ступенем) і впізнаваних синкопованих ритмів в кадансах.

Після мендельсонівського Концерту, наступний значний внесок в розвиток жанру здійснив Макс Брух (1838 – 1920). Найбільш визначним серед його трьох концертів вважається Скрипковий концерт № 1, g-moll, op. 26. Після завершення твору в 1866 композитор звернувся до Й. Йоахіма, який відредагував скрипкову партію, і друга прем'єра відбулась в 1868 році. Першу частину М. Брух назвав Vorspiel (Прелюдія), підкресливши її новаторський характер. Відкривається твір з тихого тремоло литавр і декількох тактів дерев'яних духових, які викладають головні мотиви. Як тільки оркестр затихає, вступає соліст із сольним епізодом в імпровізаційному дусі без тактових рисок. Після цього звучить перша тема – драматична і декламаційна з потужними подвійними нотами і акордами. Друга, лірична тема проходить в мажорі. Після розробки, оркестром вводиться основна тональність, побудована на ритмічній фігурі з основної теми. Розгорнуте повернення імпровізаційного соло натякає на репризу, однак жодна з основних тем не повертається. Замість цього звучить бурхливий перехід до другої частини. Зважаючи на вільну організацію твору М. Брух навіть мав намір назвати Концерт «Фантазією».

Друга частина, Adagio, написана в формі, наближеній до рондо, з трьома ліричними темами і переходами в екзотичний Ges-dur. Соліст грає в ній без перерви, чергуючи функції викладу теми і «пишного коментаря», коли тематизм доручається оркестру [42, p. 173]. Фінал (Allegro energico) проникнутий «циганським духом» і відзначається активністю ритмічної пульсації із використанням чіткої артикуляції *spiccato*.

В репертуарі сучасного скрипаля знаходяться також деякі з семи концертів А. В'єтана – «вундеркінда», концертуючого і гастролуючого

скрипаля, який водночас активно вивчав контрапункт і композицію. Серед них - Концерт № 4 d-moll op. 31 (1850) – ілюструє опору на симфонізовану модель циклу. Важлива роль доручається оркестру. Крім того, в циклі з'являється скерцо. Це дало привід Г. Берліозу характеризувати твір як «чудову симфонію із солюючою скрипкою» [42, р. 165]. Перша частина, *Andante*, відкривається розгорнутою оркестровою інтродукцією (74 такти), в якій постійно уникається основна тональність. Врешті вводиться скрипка із «серією пристрасних висловлювань речитативного характеру» [42, р. 165]. Вони приводять до короткої наспівної частини, за нею слідує каденція, в якій містяться мотиви, що з'являються в основній темі фіналу. Ця «імпровізована» перша частина змінюється *Adagio religioso*, гармонічно зв'язаним із *Andante*. Дана частина сприймається як релігійна арія, із хоральною фактурою. Досягаючи кульмінації, тема повертається в найвищому регістрі, в супроводі арфових арпеджіо. *Scherzo Vivace* – з його моторністю, *staccato*, геміолами – нагадує бетховенські скерцо. Тріо написано в пасторальному дусі. *Finale marziale Allegro* передують 14 тактів початкового *Andante*. Воно нагадує фінал Симфонії № 5 Л. Бетховена.

Творчий шлях Г. Венявського схожий на А. В'єтана: після визнання в межах рідної країни як вундеркінда, він поїхав навчатися до Парижу, після чого розпочав гастрольну кар'єру. Протягом 1860 – 1872 років він перебував у Санкт-Петербурзі, де написав свої два скрипкових концерти. Концерт № 1 *fis-moll* (1853) демонструє значну віртуозність, і вибагливість з точки зору пасажної техніки, однак також втілює романтичний ліризм і відзначений продуманою драматургією. Його Концерт № 2 *a-moll* вважається одним із найкращих творів Г. Венявського [42, р. 165]. Перша частина відкривається оркестровим вступом, в якому викладається і розвивається матеріал першої і другої тем сонатної форми. Єдиний сольний розділ організований як експозиція сонатної форми із різноманітними варіантами теми головної партії, за яким слідує довгий перехід, побудований на бравурних пасажах.

Виклад другої, побічної теми доволі розгорнутий із віртуозними пасажами скрипки і тематичним матеріалом у оркестру. Розробка доручена оркестру і складає арку до інтродукції. Завершується частина без репризи, модуляцією в *g-moll*, який є паралельною тональністю до *B-dur* другої частини, «Романсу». Друга частина повністю відповідає характеристикам, притаманним романсам XIX століття із строфічною формою, варіаційним принципом розвитку, пасторальним ліричним тематизмом. Фінальна ж частина (*a la Zangara*), втілює ідею циганського музикування на скрипці, що відбилося в швидких пасажах виконуваних *sautille*, а також прийому *staccato* із висхідним рухом смичка, який вважається однією із сильних сторін виконавської техніки Г. Венявського.

Трактування жанру скрипкового концерту у Й. Брамса наближується до бетховенської. Й. Брамс був «блискучим піаністом, однак не скрипалем», - відзначає Р. Ріггс, через що він неодноразово звертався до Й. Йоахіма за правками скрипкової партії [42, р. 175]. Прем'єра Концерту відбулась в 1879 році із каденцією першої частини, написаною Й. Йоахімом. Моделлю для його Скрипкового концерту *D-dur op. 77* став Скрипковий концерт Л. Бетховена, що виявилось в опорі на симфонічну концепцію і значні ролі оркестру, якому доручається виклад тем, в той час як у соліста звучить розгорнутий коментар. В другій частині, як і у Л. Бетховена, скрипці жодного разу не доручається основна тема в її початковому вигляді. Щодо фіналу, то Р. Ріггс розглядає його як «присвяту Й. Йоахіму», адже там відчувається «циганський аромат» [42, р. 173].

Прикладом національного трактування жанру віртуозних творів для скрипки можуть послужити твори Пабло де Сарасате (1844 – 1908). І, хоча він не написав жодного концерту, його «Кармен-фантазія» ілюструє опору на модель «оперної фантазії», яка склалася в творчості Н. Паганіні, Г. Венявського. В ній композитор використовує поєднання стилістичних елементів «циганської» музики і фламенко, а тематизм спирається на

«Циганську пісню», «Хабанеру» і «Сегіділью» з «Кармен» Ж. Бізе. При цьому в скрипковій партії активно використовуються штучні флажолети, *pizzicato* лівої та правої рук.

Творчість Яна Сібеліуса (1865 – 1957), який перетнув межу XIX і XX століть, нерідко розглядається як продовження традицій романтизму. Його Скрипковий концерт (1903) ілюструє опору на фінський фольклор в сенсі відтворення його визначних рис, а не цитування тем. Це привело до утворення стилю який нерідко називають «неопримітивізмом» [42, Р. 180]. Перша частина відкривається, подібно мендельсонівському Концерту, з невеликої педалі оркестру, на фоні якої вводиться скрипкове соло. В співвідношенні партії соліста і оркестру Я. Сібеліус спирається на принцип концертування: оркестр доволі часто перериває соліста своїми потужними фразами. Йдучи далі, ніж Ф. Мендельсон, він взагалі заміняє розробку на розгорнуту каденцію. В другій частині (*Adagio di molto*) ліричним крайнім розділам протистоїть більш активний середній. Рондоподібний фінал характеризується поєднанням «циганської віртуозності і потужного ритмічного драйву» [42, р. 181], який забезпечується чергуванням акцентів в умовах змінних метрів 6/8 та 3/4.

Подібно до Я. Сібеліуса, в рамках романтичної традиції може розглядатися Скрипковий концерт *h-moll* op. 61 (1910) Е. Елгара. Концерт відкривається зі стислої оркестрової експозиції тем першої частини. Скрипці, яка вводиться пізніше доручатимуть не самостійний виклад тем, а відповіді на репліки оркестру. Р. Ріггс називає це «кооперативними відносинами» [42, р. 181]. В другій частині, окрім самостійного тематизму, представлені ремінісценції першої, а в фіналі повертаються теми з обох попередніх частин. В фіналі також знаходиться єдина каденція, яка представляє рідкісний зразок «акомпанованої» каденції. Вона також містить відголоски тем попередніх частин.

1.2. Тенденції розвитку у творчості композиторів XX століття

Незважаючи на те, що Скрипковий концерт Б. Дваріонаса переважно спирається на романтичні традиції і стилістику, він був написаний в 1948 році, і отже ми не можемо не розглядати його в контексті новітніх тенденцій розвитку жанру, які заявили про себе в XX столітті.

Р. Ріггс зазначає, що більшість значних зразків концертного жанру, написаних в період 1900 – 1930 років, спираються на романтичні принципи: акцент на показі віртуозності, героїчне протиставлення соліста оркестру, і асиміляцію симфонічних принципів [43, р. 186]. До них можна віднести концерти К. Шимановського (Концерт № 1), Е. Елгара, М. Рegera, Я. Сібеліуса, Б. Бартока (Концерт № 1).

Одні з перших «модерністичних» концертів, які поривають із традиційними моделями, представлені в доробку С. Прокоф'єва (Концерт № 1, 1917) та К. Вайля (1924). Щодо пізніших етапів – 1930-х років, то в цей період було написано концерти І. Стравінського, А. Берга, Р. Сешнза, А. Шенберга, П. Хіндемита та Б. Бартока (Концерт № 2), С. Барбера, Б. Бріттена. Концерти повоєнного періоду (після 1945 року) включають твори В. Шумана, Кш. Пендерецького, Ф. Гласса, А. Дютійє, Д. Лігеті, Дж. Адамса.

До яскраво новаторських творів, які представляє модерністичну тенденцію, належать концерти представників Другої віденської школи – Альбана Берга та Арнольда Шенберга.

Концерт Л. Берга виник на замовлення американського скрипаля Луїса Краснера. Його програмний задум, в свою чергу, визначила смерть 18-річної Манон Гропіус, дочки вдови Густава Малера, Альми. Концерт двочастинний, кожна поділяється на два розділи. Перша поєднує Andante та Allegretto, а друга – Allegro та Adagio. Перша втілює музичний портрет Манон, а друга – трагедію її смерті. Незвичний підхід А. Берга до додекафонної техніки обумовлений використанням серії, що будується виключно на терціях

(терцієвий ряд), а також ознаками тональності, які на останню чергу обумовлено утворенням тризвуків в середині самого ряду. При цьому Р. Рігс відзначає, що серія виключно «скрипкова», адже перший, третій, п'ятий і сьомий її тони відповідають відкритим струнам [43, р. 191]. Скрипка вводиться в другому такті *Andante* із залігованими арпеджіо по відкритих струнах (метафора народження). Жваве вальсове *Allegretto* насичене рисами сільського танцю і в деяких епізодах нагадує «Вальс» М. Равеля. Натомість, початок другої частини, *Allegro*, відзначений інтенсивним використанням дисонансу, а скрипкова партія наближується до «несамовитої каденції з диявольськими подвійними нотами і пасажами» [43, р. 192]. Відчуття безконтрольного хаосу відповідає картині хвороби і смерті Манон. Після кульмінації настає *Adagio*, символізуючи прийняття смерті. Тут вводиться цитата бахівського хоралу («*Est ist genug!*» - «Досить!»). В кінці досягається ефект переходу в інший вимір буття за рахунок педалі на «стратосферному g^4 » [43, р. 192] у соліста і *pianissimo*. Завершальні арпеджіо по відкритих струнах утворюють арку до початку твору.

Скрипковий концерт (1936) А. Шенберга став одним із перших творів, написаних композитором після імміграції в Сполучені Штати. Весь Концерт побудований на єдиному серійному ряді. Його експозиція розподіляється між смичковими: перші два тони звучать у скрипки соло, а третій – шостий – у альтів та віолончелей. Аналогічним чином розподіляється і друга половина ряду. При цьому додекафонна техніка співіснує у А. Шенберга з іншими принципами розвитку, зокрема варіюванням та мотивною розробкою. Композиція Концерту слідує моделі «швидко – повільно – швидко». Перша частина виявляє ознаки сонатної форми із значно видозміненою репризою і каденцією на межі між репризою і кодою. Завершується кода початковим мотивом зітхання, який відкривав частину. Друга частина, *Andante grazioso*, представляє ліричне трактування серійного ряду, однак із октавними транспозиціями півтонів, що утворює експресивні великі септими і малі

нони. А. Шенберг сам описав головну тему як «делікатну пісню без слів» [43, р. 195]. Фінальне Allegro ілюструє трансформацію серійного ряду за рахунок маршових ритмів. Маршовість підкріплюється ударними. Простежуються ознаки сонатності і рондальності при загальному пануванні скрипкової віртуозності. Тут використовуються флажолети (одиначні і подвійні), швидкі чергування *pizzicato* та *arco*, зміни регістру із широкими інтервальними стрибками. «Акомпанована» каденція повертає матеріал перших двох частин, тим самим замикаючи цикл. Незважаючи на ясність логіки і явну опору на традицію, Концерт і сьогодні залишається «складним твором», «важким для публіки» [43, р. 195].

Опора на традицію простежується в Скрипковому концерті (1939) Б. Бріттена. Зокрема, початок з соло литавр нагадує бетховенський Скрипковий концерт. Литаври стають носієм остинатного супроводу для ключової теми, ліричної за характером, яка поступово виростає на фоні остинато. Композитор активно застосовує бітональність із оркестровою та солюючою партією в різних тональностях. Скерцо представляє собою шалений танець в розмірі 3/8, воно відзначено гротесковою оркестровкою (соло туби, пікколо, верескливі октави, подвійні флажолети і *glissandi* соліста), що надає йому ознак *danse macabre*. Тріо має східний колорит. Третя частина поєднується із фіналом бравурною каденцією на матеріалі першої частини. Фінал написаний в вигляді пассакалії. Тема викладається у трьох тромбонів. Початкова її варіація нагадує експозицію фуги, а наступні дев'ять варіацій розкривають і розширюють її емоційний і фактурний потенціал. Як правило, тема проводиться в оркестрі, з коментарем соліста, окрім п'ятої варіації, де скрипка викладає тему в інверсії.

Другий концерт (1938) Б. Бартока ілюструє зв'язок із романтизмом і угорським фольклором. Ключова тема першої частини, що експонується після 6 тактів вступу, апелює до традиції вербункошу, з його героїчним маршоподібним характером. Друга тема сонатної форми 12-тонова,

відзначена делікатністю та містичністю. Р. Рігс зазначає, що Б. Барток використовує серійний ряд в шенбергівському дусі, із тональним центром, що утворюється повтором початкового тону після проведення усього ряду [р. 200]. В репризі головна тема повертається в вигляді інверсії і зі зміненим супроводом, решта матеріалу комбінується між собою. Каденція знаходиться в коді. В ній використовуються чвертьтони і подвійні та потрійні ноти, що приводить до фінального апофеозу теми головної партії у оркестру і соліста. Повільна друга частина представлена темою з шістьма варіаціями, які дещо нагадують пізні бетховенські твори. Фінальна частина – енергійна і грайлива - переважно побудована на тематизмі першої, наближується до рондальної форми.

В цей же період було написано Скрипковий концерт (1938) С. Барбера, відзначний «вокально натхненим ліризмом і стилістичними орієнтирами ХІХ століття» [43, р. 201]. Перша частина відкривається головною темою у скрипки – спокійною і розміреною, яка активно розвивається. Експозиція також містить дві додаткових теми. Друга частина спирається на тричастинну репризну форму. Третя – Presto – яскраво контрастує попереднім. Партія соліста побудована на безперервному русі тріолей, які змінюються шістнадцятими в короткій коді. За винятком декількох пауз, соліст постійно грає, що висуває значні вимоги до його витривалості. Таким чином, фінал виявляється менш консервативним і більш оригінальним за інші частини твору.

Подібно до більшості інших композиторів Ф. Гласс, який звернувся до жанру концерту в 1987 році, апелює до тричастинної моделі циклу. Перша частина побудована на розвитку патернів і пульсуючій ритміці. Р. Рігс окреслює її події як активний «поверхневий рух» (surface motion) [43, р. 204], в той час як гармонічний розвиток доволі повільний, що зумовлює відчуття статичності і інтерності. Скрипка або грає широкі стрибки в високому регістрі, що утворюють мелодичні лінії, або «коментує» повторювані гармонії. Друга

частина побудована на басовій темі, що викладається у віолончелі і контрабасів, апелюючи до барокових форм варіацій на *basso ostinato*. Фінальна частина, хоча і відрізняється за темпом, за скрипковою партією і її фігураціями нагадує першу. В повільній коді повертаються пульсуючі акорди першої частини із наспівним тематизмом другої.

Останнє десятиріччя ХХ століття відзначено зверненням до жанру скрипкового концерту Е. Картера (1908 – 2012). Концерт (1990) розпочинається вибуховим *fortissimo* оркестру, з якого виринає соліст «неначе непереможний герой, який вносить порядок у загрожуючий хаос» [43, р. 206]. Це закладає основу співвідношення партій, яке ілюструє тяжіння Е. Картера до протиставлення. Перша частина має назву «Імпульсивна» («*Impulsive*») і ілюструє контраст між агресивними оркестровими фрагментами і ліричними, легатними фразами скрипки. Між цими учасниками також встановлюється контраст інтерваліки і ритміки. Друга частина, *Angisciato, esitando* («стурбовано, вагаючись») представляє нову опозицію із інвертованими ролями. У соліста тепер звучать пристрасні, короткі, речитативні ізольовані фрази і окремі тони, в той час як у оркестра – витримані, похмурі акорди. Остання частина, *Scherzando*, дає Р. Рігсу привід тлумачити її як «картерівське бачення мендельсонівського рондо» [43, р. 207]. В співвідношенні партій більше узгодженості, аніж в інших частинах.

До останнього десятиріччя ХХ століття належить і Скрипковий концерт Джона Адамса (нар. 1947). Концерт був написаний в 1992 році і представляє «постмінімалістичний» період творчості композитора. Через весь Концерт проходить те, що Дж. Адамс називає «гіпер-мелодією» - безперервна партія соліста, накладена поверх оркестрової, яка залишається автономною від неї [43, р. 208]. Рапсодична лінія скрипки відзначається нерегулярною ритмікою, синкопами і широкими стрибками. Пориваючи із традицією, соліст і оркестр ніколи не викладають спільний матеріал і не доповнюють одне одного, чергуючись в акомпануючій і солюючій ролях.

Р. Ріггс зазначає, що вони «просто співіснують, переважно в стані напруги» [там само]. Коротка каденція перед завершенням виступає чи не єдиною відсилкою до попередньої концертної практики.

Друга частина має заголовок «Чакона: Тіло, крізь яке тече мрія» (*Chaconne: Body though which the dream flows*). В ній можна побачити алюзію до басової теми Канону in D Пахельбеля. В її розвитку можна побачити ознаки типових поліфонічних прийомів, зокрема збільшення і зменшення. Фінальна частина, *Tossare* (з італійської «торкатися» чи «бити»), нагадує барокову токату. В партії соліста спостерігається принцип *moto perpetuo* – безперервного руху.

В цей же період було створено Скрипковий концерт Д. Лігеті (1989 – 93), який ілюструє різноманітні ресурси натхнення. П'ятичастинний цикл слідує логіці «швидко – повільно – швидко – повільно – швидко». В початковій Прелюдії використовується техніка мікрополіфонії. Друга частина «Арія, Гокет, Хорал: *Andante con moto*» - еkleктична за задумом. Тема арії нагадує народну пісню. Третя частина, «Інтермеццо: *Presto fluido*» також ілюструє використання мікрополіфонії. Четверта частина має назву «Пасакалія» і побудована на темі з висхідним хроматичним ходом. Фінальне «*Appassionato: Agitato molo*» втілює контрастне протиставлення витриманої мелодії флейт та гобоїв із вибуховими спалахами віртуозних фраз соліста, що врешті приводить до віртуозної каденції.

Висновки до Розділу 1. Скрипковий концерт пройшов тривалий шлях розвитку за період XIX – XX століть. В XIX столітті його визначала стала модель французького скрипкового концерту, яку порушили ряд визначних представників мистецтва романтизму. Суттєві зрушення були зумовлені появою бетховенського скрипкового концерту, який заклав основи симфонізованої моделі жанру. В середині XIX століття новий вектор трактування жанру заклав Концерт Ф. Мендельсона. В свою чергу, вплив

опери, також відзначився на жанрі концерту. В цілому можна виявити такі співіснуючі моделі концерту, як:

- французька модель – спиралася на темповий принцип «швидко – повільно- швидко», активну, нерідко з ознаками маршовості, першу частину із оркестровими ритурнелями, що обрамляли сольні розділи; «Романс» в ролі другої частини; рондальні фінали, із орієнтальними елементами в епізодах (угорський, іспанський фольклор); цей тип концерту представлений творами Дж. Б. Віотті, Р. Крейцера, П. Роде, П. Байо; пізніше – Н. Паганіні;
- симфонізована модель – із опорою на чотиричастинну структуру сонатно-симфонічного циклу та панівною роллю оркестру, якому доручається основний виклад матеріалу, в той час як соліст коментує або служить віртуозним «акомпанементом» (так зване «акомпануюче соло») оркестру (Л. Бетховен, Й. Брамс, А. В'єтан), що дає можливість розглядати ці концерти як «симфонії із солюючою скрипкою» (Г. Берліоз про А. В'єтана);
- мендельсонівська модель – з відмовою від розгорнутого оркестрового ритурнеля і оркестрової експозиції перед вступом соліста; каденцією на межі розробки і репризи I частини замість коди (Ф. Мендельсон, Я. Сібеліус);
- альтернативні авторські моделі: «Вокальна сцена» - структура, запропонована Л. Шпором (Концерт № 8), під впливом від оперної сцени (*scena ed aria*) та різновид оперної фантазії (П. Сарасате), фантазійна структура концерту М. Бруха, який відкривається по-новаторськи Прелюдією, яка в сутності є незавершеною вільно побудованою сонатною формою

Вплив різних типів трактування жанру може відчуватися і в межах одного твору. Так, Л. Бетховен, хоча і пропонує симфонізовану модель, спирається на французький тип концерту.

В ХХ столітті в розвитку скрипкового концерту можна відзначити дві магістральні тенденції – це опора на романтичну традицію, що відбилась в

концертах К. Шимановського (Концерт № 1), Е. Елгара, М. Рegera, Я. Сібеліуса, Б. Бартока (Концерт № 1), а також модерністична, до якої можна віднести твори А. Берга, А. Шенберга, П. Хіндемита, Б. Бартока, Б. Бріттена, Д. Лігеті, Дж. Адамса, Ф. Гласа та інших.

Композитори, що спираються на романтичні орієнтири, разом із тим рухаються далі від традиції. У Я. Сібеліуса (Концерт 1903 р.) це приводить до відмови від традиційної розробки і стилістичних рис «неопримітивізму» в інтерпретації скандинавського фольклору.

Серед творів, які передують створенню Скрипкового концерту Б. Дваріонаса слід відзначити зразки представників нововіденської школи – А. Берг (1935), А. Шенберга (1936), Б. Бартока (1938), С. Барбера (1938), Б. Бріттена (1939). Серед них зустрічаються:

- альтернативний двочастинний цикл з прихованою чотиричастинністю, сюжетно-програмного змісту, побудований на вільно трактованій додекафонній техніці (А. Берг);
- тричастинний концерт із традиційними функціями і формами частин, побудована на єдиній додекафонній серії і її розвитку (А. Шенберг);
- тричастинний цикл з опорою на угорський фольклор (вербункош), при зверненні до сучасних 12-тонових технік, зокрема додекафонії (Б. Барток, Концерт № 2);
- чотиричастинний цикл з опорою на симфонічну логіку, в тому числі зі скерцо в дусі *danse macabre* і траурною пасакалією в ролі фіналу (Б. Бріттен);
- романтична модель із ліричними першими і по-новаторськи вирішеним фіналом – *perpetuum mobile*, де скрипаль буквально не замовкає ані на секунду (С. Барбер).

Все це ілюструє розмаїття композиторських прочитань жанру концерту в музиці ХХ століття, в контексті яких було створено Концерт для скрипки з оркестром (1948) h-moll Б. Дваріонаса.

РОЗДІЛ 2

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ

Б. ДВАРІОНАСА

2.1. Життя та творчість Б. Дваріонаса

Життєвий та творчий шлях композитора розкривається на сторінках небагатьох видань. Перші з них датуються ще 60-ми роками ХХ століття [31; 32], пізніше, в 1981 році, вийшла праця Юозаса Гаудрімаса «Баліс Дваріонас: Огляд творів. Статті та листи. Спогади сучасників» [33]. Серед останніх джерел виділяється дисертація Джонатана Льюїса Снайдера, присвячена Концерту для валторни з оркестром Б. Дваріонаса [44]. Стисла біографія композитора міститься і на сайті міжнародних музичних конкурсів [19].

Відомо, що народився Баліс Дваріонас (1904 – 1972) 19 червня 1904 року в сім'ї музикантів. Його батько, Домінікас Дваріонас, був органістом, який певний час подорожував Європою, перш ніж переїхати з Моседіса (Литва) до Саратова (СРСР). Саме там він одружився на Барбарі Кнюкшайте, яка також була литовкою. Молоде подружжя переїхало в Ілакяй (Литва), де Домінікас продовжив працювати органістом.

Рік поспіль сімейство Дваріонасів переїхало до Лієпаї (Латвія), яка стала одним із найбільших литовських осередків в Латвії. Домінікас згодом став відомий як визначний органіст католицької церкви.

Баліс Дваріонас був наймолодшим в великій сім'ї. У нього було п'ять братів та п'ять сестер, сім з яких стали професійними музикантами. Отже закономірно, що Баліс почав займатися музикою з ранніх років, і вже у шестирічному віці він навчався грі на фортепіано, пізніше – скрипці та органі. У нього було мало приватних вчителів, його переважно вчили старший брат і батько, який вважався надзвичайно суворим [44, р. 2]. Уже в 10-річному віці Баліс допомагав сім'ї, граючи супровід до німих стрічок, а в 12 років став керівником юнацького хору [44, р. 3]. Цього ж року він розпочав

навчання у латвійського композитора Альфреда Калниша (1879 – 1951), відомого як засновник національної латвійської опери, і автор першої національної опери «Банута» (1920).

В 16-річному віці Баліс був заохочений А. Калнишем до вступу в Рижську консерваторію в Латвії, але Б. Дваріонас відхилив його пропозицію і обрав навчання в Каунасі (Литва). Це був новий заклад, який нещодавно відкрив Юозас Науяліс (1863 – 1948), знаний литовський композитор, регент та органіст. Вибір був обумовлений прагненням Баліса повернутися на батьківщину, оскільки в інтернаціональному оточенні Лієпаї (де він вивчив польську, німецьку, російську мови та ідиш) йому здавалося, що він втрачав своє коріння [44, р. 3]. В ці ж роки в Каунасі, Баліс став близький до сімейства М. К. Чюрльоніса (1875 – 1911), шанованого литовського композитора, художника і письменника. Вони розпізнали потенціал Дваріонаса і порадили йому вступити до Лейпцизької консерваторії (нині – Лейпцизька вища школа музики й театру імені Фелікса Мендельсона). Балісу пощастило, оскільки його старша сестра погодилася підтримати брата фінансово.

В Лейпцизькі роки (1920 – 1924) Б. Дваріонас навчався в фортепіанній студії Роберта Тайхмюллера, а також з професорами теорії Штефаном Крелем і Зігфрідом Карлом-Елертом. На додаток він відвідував концерти в Гевандгаузі, зокрема репетиції і концерти видатних диригентів – Артура Нікіша, Вільгельма Фуртванглера, а також мав можливість почути музику Ріхарда Штрауса, який перебував у Лейпцизі. Баліс завершив освіту в консерваторії в 1924 році з найвищою оцінкою за фортепіанний виступ.

Повернувшись в Каунас, Дваріонас заглибився в професійну діяльність. Він отримав замовлення на триактну комедію *Varnalėšos* (1924) [44, р. 7], а також працював акомпаніатором в державному музичному театрі Каунаса. Тут же відбувся і його перший сольний виступ в постаті піаніста, де прозвучали твори Л. В. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, К. Дебюссі,

О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, Й. Грудіса. Бажаючи продовжити освіту, Дваріонас звернувся до піаніса Егона Петрі, який перебував в Берліні. Фінансово йому знову допомогла сестра Регіна.

В 1925 році Б. Дваріонас переїхав до Берліна, де працював Е. Петрі (музичний коледж). Баліса навчили більш природній позиції рук, що дозволило йому уникнути постійних розтяжок [44, р. 9]. Пізніше Е. Петрі буде предметом розмови Б. Дваріонаса із Г. Нейгаузом в 60-х роках.

Уже в 1926 році, в віці 22-х років, Б. Дваріонас став головою фортепіанного відділу в Музичній школі Каунаса, яка згодом стане консерваторією (1933). Започаткування консерваторії було важливим кроком для Литви, оскільки до цього композитори в пошуках вищої освіти мусили їхати закордон. В 1928 році, він почав диригувати оркестром Музичної школи. В цей же час він зустрів визнаного українського диригента Миколу Малко, який схвалив його диригентську роботу і заохотив до подальшого розвитку в цій сфері. В 1931 році Б. Дваріонас вперше отримав можливість виступити в ролі диригента в Каунаській філармонії. В програмі були твори М. Рegera, Й. С. Баха, А. Дворжака, П. Чайковського [44, р. 11]. Е. Петрі був запрошеним солістом.

В Каунасі Б. Дваріонас зустрів свою майбутню дружину – Альдону Смілгайте (1907 – 1982), піаністку та випускницю Каунаської консерваторії (1934). Вони одружилися в 1932 році [44, р. 12]. Їх син та дочка згодом стануть професійними музикантами.

В 1934 році Б. Дваріонас покину Литву, щоб потрапити на курси Бруно Вальтера та Герберта фон Караяна в Зальцбурзі. Одночасно він завершив диригентські курси в Лейпцизькій консерваторії (1939).

Разом із сімейством в 1939 році Б. Дваріонас переїхав до Вільнюсу, де започаткував Вільнюський муніципальний симфонічний оркестр. В 1940 році він буде об'єднаний із Оркестром Каунаського радіо, і отримає назву

Литовського національного симфонічного оркестру, де Баліс буде працювати головним диригентом.

В 1947 році Б. Дваріонас став професором фортепіано в Національній консерваторії Литви. Водночас він продовжував виступати як соліст-піаніст, виїжджаючи на тривалі гастролі в Москву, Париж, Будапешт, Стокгольм, Берлін, Гамбург, Таллін і Ригу.

Композиторська діяльність Б. Дваріонаса, яка розпочалася з п'єси *Varnalėšos* (1924), продовжилася ще двома драмами, поставленими в державному театрі (нині – Каунаський державний драматичний театр). Пізніше, в 1931 році, він написав музику до свого першого балету «Сватання» / *Piršlybos* [44, р. 15], який був поставлений у 1933 році і став одним із перших національних балетів. Після його успіху Баліс серйозно зацікавився композицією

На початку 1940-х років Б. Дваріонас писав музику для голосу, фортепіано і камерних ансамблів. В цей же період ним було створено Скрипковий концерт *b-moll* (1948), який вважається одним із найпопулярніших концертних творів композитора.

В 50-роки він стає автором державного литовського гімну, пише ряд камерних і фортепіанних творів для юнацтва («Маленька сюїта», «Зимові ескізи»), які згодом стануть популярною частиною педагогічного репертуару в Литві. В 1960 він написав Концерт № 1 для фортепіано з оркестром *g-moll*.

В останнє десятиріччя свого життя (1960 – 1970) Б. Дваріонас продовжував активну музичну діяльність, написавши Концерт для валторни з оркестром (1963), цикл 24 фортепіанних п'єс в усіх тональностях (1965), цикл пісень на поезії Яніни Дегутите (1967), а також декілька мініатюр для скрипки та фортепіано (1965 – 1971). Серед його останніх творів слід відзначити драму «Гедда Габлер» / *Hedda Gabler* за Генріком Ібсеном, поставлену в 1972 році. Водночас Б. Дваріонас починає страждати на вузликовий поліартрит, невиліковне системне судинне захворювання, що

спричиняє запалення і нестачу кисню у життєво важливих органах. Востаннє Б. Дваріонас виступив на сцені в 1972 році з Литовським камерним оркестром із Фортепіанним концертом В. А. Моцарта та диригував Месою Ф. Шуберта. Помер він в Вільнюсі в серпні 1972 року.

2.2. Роль Скрипкового концерту в доробку Б. Дваріонаса

Вважається, що Б. Дваріонас мав величезний вплив на розвиток музичної культури Литви, будучи одним із перших композиторів, який написав балетну партитуру, Скрипковий і Валторновий концерти, а також допомагав у започаткуванні першої консерваторії [44, р. 25]. Крім того, він став співавтором національного гімну Литовської соціалістичної республіки. Його просвітницька діяльність у постаті диригента задала вектор для інших литовських композиторів включати національний репертуар, щоб він був почутий за межами їх країни. Його іменем були названі школа в Вільнюсі і музичний конкурс.

Згідно зі словами самого композитора, його естетичні ідеї формувалися під впливом романтизму і вірою в те, що «покликання музиканта – розповсюджувати красу, добро, гармонію, навчати людей і піднімати їх над буденністю» [44, р. 23]. Серед найбільш важливих інспірацій Б. Дваріонас виділяв творчість Й. С. Баха, Ф. Шопена, Е. Гріга, О. Скребіна, А. Хачатуряна. Крім того, він надихався литовською народною музикою.

Скрипка, поряд із фортепіано, постійно приваблювала композитора, про що свідчать два опублікованих альбоми для скрипки. Перший включає мініатюри «Експромт», «Адажіо», «Allegro giocoso „Оновлена фреска”» (інша назва – «Танцювальна фреска») [20], а другий Елегійну п'єсу «Біля озера» (також відому як «Елегія»), «Жарт», «Пісенну елегію» (Elegia canzonetta) і «Медитацію». Крім того, в нещодавніх аудіозаписах 2017 року [Dvarionas] присутні ще такі твори композитора, як Соната-балада, Pastorale and Presto, «Спогад» / Recollection, «Романс» а також тричастинний, вірогідно, сюїтний

цикл – «Прелюдія», «Вальс», «Марш» (I. Prelude: Andante Cantabile; II. Waltz; III. March). Жанрові визначення більшої цих мініатюр відсилають до естетики романтизму.

Дослідники відзначають, що Скрипковий концерт Б. Дваріонаса, написаний в 1948 році, спіткав миттєвий успіх, і він швидко став стандартом скрипкового репертуару по всьому світі [44, р. 16], а також може бути знайдений в переліках творів різних конкурсів, зокрема конкурсу його імені - Національний Литовський конкурс фортепіано і струнних імені Баліса Дваріонаса [39], започаткованого ще в 1974 році. Інколи цей твір навіть помилково розглядається як перший литовський концерт [20], однак насправді пальму першості здобув Юозас Каросас / Juozas Karozas (1890 – 1981), який надихав інших композиторів. Він створив 3 концерти для скрипки з оркестром (1947, 1969, 1971) [17], випередивши Б. Дваріонаса всього на один рік.

Концерт став настільки високим досягненням, що був удостоєний сталінської премії «за патріотичні композиції» [44, р. 17]. При цьому симфонії Б. Дваріонаса не були такими успішними, що і побудило композитора до подальшої роботи в сфері концертного жанру. Він написав два концерти для фортепіано (в 1960 та 1961 роках, відповідно), а також Концерт для валторни (1963). Аналізуючи Концерт для валторни, Снайдер визначає його як твір, відповідний бакалаврського чи навіть магістерського рівня, а також може бути цікавий професіоналам як унікальний зразок репертуару, оскільки доволі рідко виконавці мають можливість виконувати музику литовського композитора [р. 48]. При цьому він звертає увагу на використання стрибків, дисонуючих інтервалів, рясних *glissandi* тощо. Деякі розділи вимагають використання подвійного чи навіть потрійного язика. В Концерті також спостерігаються численні метричні зміни, темпові контрасти, *subito* динамічні зміни – ці риси характерні і для Скрипкового концерту.

Чотиричастинний цикл Концерту для валторни, в свою чергу, відрізняється від тричастинної композиції Скрипкового концерту. Він розпочинається в d-moll і завершується в D-dur (завершення в однойменній тональності ми побачимо в I частині Скрипкового концерту).

Скрипковий концерт, всупереч його визнанню в виконавській середі, знаходить мало відгуку в критичних і музикознавчих працях. Серед небагатьох з них – замітка про перше виконання Концерту в Лондоні Вадимом Глузманом [46], коментарі в блозі Айсте Дваріонайте [26] та анотація в клавірі [28]. Айсте наводить цитату Вадима Глузмана, який виконував Концерт в Лондоні. Він відзначив, що надзвичайно любив цю музику з дитинства, що його мелодика нагадує народні пісні, а партитура зручна для оркестру. Оркестранти, за словами В. Глузмана посміхалися під час репетицій, чим видавали «справжню радість від виконання музики Дваріонаса» [26]. Більш того, ця музика зворушує і публіку. В його планах – і надалі популяризувати музику Концерту.

Лаконічна анотація на Концерт для скрипки з оркестром в клавірі належить М. Блоку [28]. Концерт розглядається у зв'язку з народною музикою, з «живого струмка» якої «композитор черпає і розвиває проникливі ліричні наспіви, задумливі мелодії-оповіді», «невигадливі інструментальні награти» [28]. Із народною музикою пов'язується і перевага варіювання в розвитку та розробці тем, а також імпровізаційність характеру висловлювання, риси рапсодичності і колористичні особливості інструментовки. Перша частина Концерту розглядається як сонатне алегро, в якому особливої ролі набуває широко розгорнутий вступ імпровізаційного характеру. Саме з нього в подальшому виростають основні теми Концерту. Тема головної партії відзначена «вольовим тонутом», а побічна основана на авторському варіанті записаною Б. Дваріонасом аукштайської пісні «Осіннього ранку» з характерним метром $5/8 + 3/8$, і являє собою зразок стриманої, оповідальної лірики.

Друга частина циклу розглядається як ліричний центр твору. В темі вступу тут використано варіант народної пісні «Alaus, alaus». Нова лірична тема (ц. 8) також близька ліричним пісням, а контрастний епізод нагадує «жанрово-побутову замальовку селянського танцю» [28]. Фінал відзначений життєвою енергією і темпераментом. Він розглядається як рондо-соната із вступом та кодою, в якій «панують трансформовані мотиви головної партії першої частини і основної теми фіналу, цементуючи тематичний матеріал і затверджуючи оптимістичний задум всього твору» [28].

Отже, в анотації містяться важливі спостереження над формою і тематизмом, однак відсутня характеристика скрипкової партії, специфіки концертного діалогу між солістом та оркестром, що зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу музичного тексту твору.

2.3. Композиційно-драматургічні особливості Скрипкового концерту *h-moll*

Перша частина представляє собою сонатне allegro із повільним вступом та кодою. Теми переважно вводяться за принципом контрасту і в цілому принцип експонування нового матеріалу домінує над розробковістю. **Вступ** до першої частини (*Andante, semplice*) ілюструє пріоритет духових інструментів. Він відкривається соло валторни, у якій звучить зосереджено-епічна тема (maestoso), яка дещо нагадує мелодико-ритмічний контур середньовічної секвенції Dies Irae. Загрозливо-алюзійній темі протистоять грайливі мотиви дерев'яних духових (poco più mosso e scherzando) в синкопованому ритмі, які секвентно спускаються в низхідному напрямку. З них в свою чергу, розквітає, більш наспівна мелодична лінія (ц. 1), що нагадує зразки слов'янської пісенності. Врешті солюючи функцію на себе бере кларнет (ц. 2 + 4 т), розвиваючи наспівну кантилену. Після того, як кларнет зупиняється в низькому регістрі, контрастом до нього вступає скрипка соло (ц. 3) та тоні f3. Її поява відзначена позначкою Liberamente,

тобто «вільно», а також введенням смичкових, які відгукуються на скрипкове соло акордами в низькому регістрі. Партія скрипки розгортається майже як сольна каденція з мінімальною підтримкою оркестру. Після першого розгорнутого речення із зупинкою на гармонії VI ступеня (G-dur), вводиться наспівно пісенний, ліричний мотив (*Adagio molto*), побудований навколо оспівування тоніки, однак замість його розгортання, композитор вводить експресивний спалах – стрибок на октаву і з наступним віртуозним низхідним пасажом, що супроводжується ремаркою *drammatico* (ц. 4). Такий самий октавний заклик з низхідним каскадом повторюється і далі (ц. 4+4 т.). Уже цей невеликий фрагмент ілюструє віртуозність скрипкової партії (*Додаток, Приклад 1*).

Водночас відбувається зсув в сферу g-moll із відтінком дорійського ладу, який надає звучанню орієнтальних рис. Епізод *Quasi andante* (ц. 5), знову встановлює пріоритет спокійної лірики, і відбувається модуляція в сферу основної тональності h-moll. На завершення вступу з'являються інтонації, що нагадують його початок.

Сонатне allegro (ц. 6, *Allegro strepitoso*) позначене встановленням активної пульсації оркестру на слабких долях, на фоні якої розгортається танцювально-запальна тема у скрипки (*Додаток, Приклад 2*). Чергування *staccato* та *legato* надають їй ознак скерцозності, а натурально-ладовий колорит – ознак архаїчного фольклору. Після першого проведення теми, що починається в малій октаві від тоніки h, звучить повторне проведення (ц. 7), октавою вище, із мелодичними змінами, які дозволяють розглядати його як варіант попереднього. Тим самим складається враження тембрового контрасту, доручення викладу теми іншому інструменту: композитор дає скрипалеві можливість проявити темброву фантазію.

Стрімкі фігурації шістнадцятих (ц. 8) виступають в ролі середньої частини головної партії, після чого тема передається оркестру (ц. 9). Якщо у скрипки вона звучала грайливо, то у оркестру епічно, розмашисто. Не

випадково композитор підкреслює цей етап ремаркою *maestoso* (тобто «урочисто»).

За принципом раптового контрасту вводиться тема побічної партії, яка доручається скрипці (ц. 10). Вона відзначена наспівністю, кантиленністю і ліризмом та зосереджена, на відміну від головної, в високому регістрі (друга – четверта октави) із кількаразовим досягненням c_4 на кульмінації, де тема набуває екстатичного звучання. Завершується ж виклад теми стрибком на f_4 на динаміці *fff*. Оркестр протягом викладу побічної теми виконує роль супроводу.

Заключна тема, *Molto sostenuto* (ц. 12) також вводиться за принципом раптового контрасту. Вона відкривається оркестровим епізодом, відзначеним тональною нестабільністю. Соліст деякий час мовчить, пізніше вступаючи із фігуративними пасажами, які включають ламаний рух і арпеджіо (ц. 13), однак уже доволі скоро скрипка бере на себе мелодичну функцію (ц. 14) і починає домінувати над оркестром.

Умовна **розробка** характеризується пануванням нового матеріалу, що витісняє розвиток експозиційного тематизму. Вона починається з контрастного епізоду, позначеного активністю, рішучістю (*Allegro giusto, Risoluto*, ц. 15). Загрозливим мотивами в оркестрових басах відповідають стрімкі висхідні пасажі скрипки, після чого вона знову замовкає (ц. 16). Оркестр продовжує секвентно розвивати епічні мотиви. На кульмінації цього розвитку (ц. 17) повертається соліст із октавними речитаціями-вигуками в динаміці *ff*, після чого перша хвиля згасає.

Molto tranquillo (ц. 18) – це ліричний епізод із кантиленним викладом у скрипки (*dolce cantabile*), який за настроєм нагадує побічну, хоча не таку цілеспрямовану, а дещо мрійливо-задумливу. Тональна основа цієї теми наближується до D-dur. Оркестр підтримує тему стриманими акордами. Завершальний етап викладу відзначений октавним подвоєнням мелодичної лінії, хоча суттєвого динамічного нагнітання не спостерігається.

Повернення до образів експозиції позначено паузами у сольній партії та відновленням темпової позначки *Allergo guisto* (ц. 20). Тут звучать окремі танцювальні мотиви і низхідні пасажі, які поступово нагнітають динаміку і напругу, однак очікуваного повернення головної теми не відбувається. Оркестрова партія замовкає, розчиняючись в окремих мотивах в низькому регістрі, що дещо нагадує вступ, і вводиться сольна каденція, що обіймає 43 такти (*Додаток, Приклад 3*).

Відкривається вона патетичними репліками із пунктирними ритмами, де панує двоголосний і акордовий виклад, які змінюються одноголосними фігураціями в ритміці шістнадцятих, що завершуються стрімким пасажем – з 14 нот 32-ми (т. 19). Новий етап каденції позначений введенням акордів *pizzicato* на *arpeggiato* (тт. 21-22), а потім – *arco*. На завершення повертаються патетичні репліки, що звучали на початку каденції (тт. 28 – 41). Перехід до **репризи** поступовий, із повільним нарощенням темпу (ц. 24). Протягом розгортання каденції відбувається відхилення з основної тональності в сферу d-moll. Віртуозний пасаж з 14 нот побудований на звукоряді d-moll гармонічного.

Перше проведення головної партії звучить в дещо уповільненому темпі, а друге – *Allegro* (ц. 25). Тут уже не має зіставлень *sol*- *tutti*, як було в оркестрі. Виклад головної теми динамізований і скорочений та безпосередньо перетікає в побічну тему (ц. 27).

Заключна тема відрізняється потужним звучанням міді (ц. 31), на фоні яких звучать екстатичні фігурації скрипки.

Фінальний етап першої частини (*Allegro molto*, ц. 33) можна визначити як коду. Він пронизаний стрімкими гамоподібними пасажами солюючого інструменту із оркестровим супроводом. Тут також зустрічаються подвійні ноти, а на кульмінації – пасаж з двадцяти двох нот на одному смичку (чотири шістнадцятих + три секстолі) (1 так до ц. 35). Завершується частина в однойменному мажорі (H-dur).

Друга частина циклу, *Andante molto sostenuto*, за структурою має ознаки тричастинної репризної форми, однак наявність двох тем (лірико-екстатичної і мрійливо-таємничої) надає структурі рис сонатності. Крім того, контрастний матеріал, з якого потім виросте друга тема, міститься і у вступі. В ньому, подібно до першої частини, сконцентовано тембри духових інструментів. Спочатку звучить соло флейти, потім мелодію розвиває кларнет з фоном у вигляді поодиноких *pizzicato* смичкових в оркестрі. Скрипка вступає в контрастному високому регістрі третьої октави (ц. 4) (Додаток, Приклад 4). Якщо мелодика духових асоціювалася із народно-пісненими темами, то тема скрипки, передусім, нагадує романтичні інструментальні теми. Особливої виразності їй надають стрімкі низхідні арпеджовані пасажі, прикрашені подвійними форшлагами. Супроводом для неї слугують окремі акорди духових. Виклад цієї теми змінюється більш таємничою, що нагадує інтонації вступу (ц.5). В процесі розвитку вона набуває більш екстатичного звучання, яке співпадає з досягненням регістру третьої і четвертої октав (ц. 8).

Після досягнення кульмінації звучність поступово затихає і відбувається перехід до контрастної середини Концерту «в сільському дусі» (*quasi allegretto in modo rustico*, ц. 10) (Додаток, Приклад 5). Вона відкривається ритмічною пульсацією оркестру, яка налаштовує на танцювальність. Соліст вступає в ц.11, дублюючи пульсацію оркестру з внутрішньодольовою синкопою, а вже потім з неї розгортається швидша мелодизована фігурація (ц. 12, *Roso più mosso*), що нагадує деякі фольклорні танці із більш повільною першою і жвавішою – другою частинами. Потім знову повертається пульсуюча тема (ц. 13), чергуючись із власною жвавішою версією (ц. 14). Тут використовується гра подвійними нотами, в тому числі терціями, які рухаються в високий регістр і завмирають.

Реприза початкового матеріалу відзначена Темпо I (ц. 15) та поверненням соло флейти, яку швидко змінює скрипка своєю екстатичною

романтичною темою в високому регістрі. Композитор варіює виклад, насичуючи її ще віртуознішими пасажами (по 16 та 17 32-х), після чого, в динамізованому вигляді повертається і друга, таємнича тема (ц. 17), яка за підтримки оркестру, швидко досягає кульмінації. Відзвуки першої теми скрипки (ц. 19) уже після динамічного спаду виступають кодою другої частини. Завершується вона фразою із флажолетами.

На перший погляд, в другій частині менше віртуозних епізодів, ніж в першій, однак треба зауважити, що в Andante майже відсутні паузи в висловлюванні соліста, і оркестр майже ніколи, окрім вступу, не стає носієм ініціативи, що зумовлює її складність для скрипаля.

Третя частина циклу написана у вигляді рондо-сонати. При цьому сонатність тут реалізується лише в зміні тональності першого епізоду (побічної теми) в репризі. Розробковість в формі майже не проявилась. Як і в першій частині, тут активізується роль зіставлення tutti – soli, хоча функція оркестрових tutti скоріше полягає в відмежовуванні одного сольного епізоду соліста від іншого, аніж в безпосередньому діалозі із ним. В частині доволі багато віртуозних фрагментів, вибагливих до соліста, при тому що каденція як виділений епізод відсутня.

Відкривається фінал оркестровим вступом (Vivo), в якому звучить тема, що нагадує войовничий танок міді. Вона завмирає, поступаючись новій, теж танцювальній темі у скрипки, забарвленої в більш граційні тони (Allegro, ц. 3). Топтання мелодії навколо тоніки, опора на натуральний мінор зближують її з темою головної партії першої частини (*Додаток, Приклад 6*). Друге проведення теми (ц. 4), подібно до головної партії в першій частині проводиться октавою вище. Репліки скрипки чергуються із невеликими більш стриманими епізодами оркестру (ц.6)

Перший епізод (ц. 7) також танцювальний, однак тут панують не стільки моторний рух, скільки граційні репліки, зі штрихом рикошет. Мелодика спирається на фігуру морденту, викладену у вигляді тріолей

шістнадцятих. Відмежовує епізод від наступного проведення рефрену невеликий оркестровий фрагмент (ц. 8). Третє проведення теми у скрипки (ц.9) стає кульмінаційним, піднімаючись іще на одну октаву вгору. Воно обривається на тоні h^3 , після чого звучить загрозливий оркестровий епізод (ц. 10), що нагадує тематизм вступу. Він відзначений ремаркою *furioso* (тобто «люто») і пануванням тембрів міді та низького регістру. Повернення соліста (ц. 11) відбувається з ліричною темою наспівного характеру (*h-moll*), яка виконує функцію другого епізоду. Вона згодом ускладнюється за рахунок флажолетів (ц. 13). Після невеликого оркестрового фрагменту (ц. 14), звучить стисла реприза теми епізоду, знов перериваючись войовничим оркестром (ц. 15).

Повернення теми-рефрену відбувається в ц. 16. (*Robusto*). Її варіантний виклад перетікає в варіантний виклад другої теми, цього разу в мінорі (ц. 17), яка перетворюється на віртуозний етюд, насичений нонолями та септолями 32-х та фігураціями у вигляді тріолей шістнадцятих. Перехід до заключного проведення головної теми (рефрену) знову доручається оркестру (ц. 21).

Останнє проведення рефрену (*Allegro molto, h-moll*) виконує функції репризи і водночас коди Концерту. Воно ілюструє ритмічні модифікації в викладі теми – тріолі замість шістнадцятих, а також ряд віртуозних пасажів у скрипки (ц. 27), які надають завершенню твору блиску і віртуозності.

Композиційно-драматургічний аналіз Концерту дозволяє розглядати його як твір, відзначений віртуозністю. Особливе розмаїття її проявів зустрічається в першій частині, де різноманітні пасажі зустрічаються і у вступі, і у розробці, в сольній каденції, а також коді, де соліст грає з оркестром. Серед віртуозних прийомів зустрічаються подвійні ноти, флажолети, швидкі гамоподібні пасажі до 20 нот на один смичок, а також екстремально високий регістр ($c^4 - f^4$). Інший вияв віртуозності ілюструє друга частина, в якій скрипалю доручається більша частина тематизму і часу висловлювання, а отже саме на ньому тримається драматургія усього *Andante*.

Тут соліст має продемонструвати бездоганне володіння legato, фразуванням, і різні відтінки ліризму – від екстатичного до похмуро-таємничого. Фінальна частина відзначена віртуозністю, яка проникає в різні епізоди форми, однак найбільш показовими є проведення теми першого епізоду в репризі, а також кода, при цьому окремої каденції, як в першій частині, тут немає.

Висновки до Розділу 2. Отже, Баліс Дваріонас став важливою фігурою в музичному мистецтві Литви, а Скрипковий концерт – його візитною карткою, хоча і не може вважатись першим литовським концертом. Творчість композитора охоплює майже 50-річний період (1924 – 1972) і розмаїття жанрів, серед яких виділяють: сфера музичного театру – в 1931 році він створив балет «Сватання», який став одним із перших литовських балетів, жанр концерту (для скрипки, фортепіано, валторни), та жанр мініатюри (ансамблева із скрипкою, фортепіанна).

Скрипковий концерт Б. Дваріонаса – це тричастинний циклічний твір із сонатною формою в першій частині (*Allegro strepitoso*), ліричною другою частиною (*Andante*) із внутрішнім контрастом і рондо-сонатним фіналом (*Vivo – Allegro*). Особливістю крайніх частин є послаблення розробковості і витіснення експозиційного матеріалу новим тематизмом. При цьому в розробці I частини є ще й самостійний епізод.

Концерт відкриває широкий простір для вияву віртуозності соліста, зокрема в початковій інтродукції, де оркестровий ритурнель змінюється скрипковим соло, в каденції на межі розробки і репризи та коді I частини. В той же час друга висуває вимоги досягнення співочого тону, впевненого legato при тому, що в тексті партії фактично немає пауз. Фінал стає зоною контрастів і віртуозності в різних розділах форми, варто відзначити, що при цьому, окремої каденції тут композитор не вводить.

РОЗДІЛ 3
ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ *h-moll* Б. ДВАРІОНАСА: ДОСВІД
ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Автор «Музикології виконавства» Дороті Фабіан пропонує наступні параметри аналізу характеристик скрипкової інтерпретації: темп, вібрато, орнаментика, ритм, ведення смичка, артикуляція і фразування, а також динаміка [30, р. 26]. Ю. Ніколаєвська виокремлює такі «змінювані компоненти виконавського процесу» як темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, а також фактурний виклад [11, с. 186]. Звісно, що формальної констатації інтерпретації цих параметрів недостатньо для того, щоб дати оцінку виконавській майстерності. Не випадково, в завершенні свого дослідження Д. Фабіан [30] пропонує «холістичний» підхід і розглядає твір як з точки зору «суб'єктивного» звукового аналізу, так і «об'єктивних» вимірів. Диференціація цих двох підходів доволі проблемна, оскільки не виключає участі спостерігача – дослідника, і тому «об'єктивність» в будь-який момент можна поставити під сумнів. Разом із цим, вона підкреслює об'ємність і багатопараметровість такого аналізу.

Скрипковий концерт Б. Дваріонаса, написаний в 1948, незмінно привертає увагу виконавців, підтвердженням чому служить концертна і конкурсна практика. Однією з перших версій твору стала інтерпретація Александраса Лівонтаса (1949), який виконував твір під орудою самого композитора, а також редагував скрипкову партію при виданні Концерту. В ХХІ столітті увага до цього твору не зменшується, що підтверджують такі виконавці, як Ліна Юкнавічюте, Вільгельмас Чепінскіс та Вадим Глузман.

3.1. «Класична» версія Концерту А. Лівонтаса

Виконання твору Александрасом Лівонтасом відбулося з державним оркестром СРСР під орудою самого композитора у 1949 році [23]. З огляду на те, що скрипкова партія Концерту була опублікована під редакцією Александраса Лівонтаса, саме його виконання в певному сенсі можна вважати еталонним. Загальне трактування інструменту і твору у версії А. Лівонтаса може бути визначено як класичне чи академічне. Воно характеризується цілісністю темпу, обмеженістю використання *tempo rubato*, «чистою», класичною манерою виконання без відхилення в наслідування імпровізаційної стихії фольклору, стриманістю *vibrato*. При цьому скрипаль яскраво подає контрасти, однак вони реалізуються переважно засобами динаміки, в той час як агогіка майже не задіяна.

Так, у вступі першої частини дуже рельєфно прокреслено контрасти між меланхолійним ліризмом і пристрасними спалахами експресії. Головна тема виконується ясно, пружно, майже без *vibrato* з чіткою артикуляцією. Її образним визначенням в версії А. Лівонтаса могла б бути ремарка «діловито». Вона звучить ясно, втім в ній ми не почуємо запалу і захоплення стихією танцю, як в інших версіях.

Побічна звучить прозоро із чіткими цезурами в місцях, де зазначені паузи. Вражає ясність верхівок в надвисокому регістрі (f^4) в завершенні експозиції теми. Чисто і бездоганно звучать пасажі в переході до розробки (до ц. 16).

Початок каденції звучить стривожено, запитально – це доволі відрізняється від спокою попередніх розділів. Тут скрипаль дозволяє собі *tempo rubato*. Всі мелодичні звороти прослуховуються у А. Лівонтаса до найменших деталей. Доволі сильно уповільнюється ним темп на квінтолях із подвійними нотами – так йому вдається вибудувати більш вражаюче прискорення до репризного темпу головної теми. Через суттєві контрасти каденція звучить трохи дискретно – місцями як заглиблення у власні думки,

місцями – як екстравертна демонстрація, що свідчить про глибину мислення скрипаля.

Фінальна кода частини звучить яскраво, хоча широка техніка менш переконлива, аніж дрібні пасажі.

В другій частині лірична тема скрипки звучить надзвичайно поетично, однак при цьому із доволі стриманим вібрато і компактно, без суттєвих відступів від основного темпу. Стрімкі пасажі, які розділяють кантиленні фрази, інтонуються легко, не привертаючи зайвої уваги, і в той же час точно.

Тема центрального розділу (*quasi rustico*), навпроти звучить гостро скерцозно, задиристо, із ясним, активним ритмом.

Основна тема фіналу у виконанні А. Лівонтаса ілюструє бездоганне володіння мелізмами і стрибковими штрихами, при цьому так само, як і в першій частині, пануючим є все ж таки контроль, а не занурення в стихію, до чого може провокувати головна тема.

3.2. Виконавська версія В. Чепінскіса: театральність і героїка

Вільгельмас Чепінскіс / Vilhelmas Čepinskis (нар. 1977) – литовський скрипаль, виконав Скрипковий концерт на заході до 100-річного ювілею Б. Дваріонаса із Литовським державним симфонічним оркестром під орудою Юлія Геніуша / Julius Geniušas, що відбулося в 2004 році [27]. Загальний хронометраж – 33'10". Перша частина звучить понад 17 хвилин (17'17"). Вступ звучить у скрипаля широко, епічно, і майже картинно. Тема *Largamente* – звучить неначе виклик героя, який шукає рівних собі, відверто заявляючи про себе світу. Мелодія пливе в повітрі, неначе прагне завоювати якомога більше простору, ніби доводячи всесильність соліста. Це змінюється таємничо-засурдиненою фразою, неначе відгук «внутрішнього голосу ліричного героя» на його сміливий зовнішній виклик.

Початок *Allegro strepitoso*. Якщо, наприклад, у А. Лівонтаса головна тема звучить жваво, бадьоро, але дещо стримано, компактно і діловито, то у

В. Чепінскіса – неначе сміливе, дещо відчайдушне прийняття того виклику, який скрипаль співав сам собі у вступі. Друге речення звучить більш «жіночно», однак епіко-героїчна домінанта знову закріплюється оркестром. Побічна (ц. 10) відзначена у В. Чепінскіса безпосередністю висловлювання і звучить як вільний нестримний політ мрії, нескінченна, поетична, і на кульмінації – екстатична – кантилена. Це забезпечується майстерним веденням із майже нечутними змінами смичка і мінімальними цезурами для дихання. Заключна тема (ц. 12), після різкого контрасту і стриманого оркестрового висловлювання, розквітає в партії скрипки (ц. 13) мелодичною фігурацією. Вона вже не така цілеспрямована як головна, чи нескінченна наче кантилена побічної. Втім це не надовго, і вже невдовзі скрипкова партія набуває активності векторно спрямованого руху (ц. 15), коли в оркестрі повертається тематизм, що знаменує собою початок розробки. Незважаючи на те, що скрипка на 16 тактів замовкає, цей вектор, заданий її початковими пасажами розробки, передається оркестрові, і на хвилі його розгортання, соліст знов повертається, нібито продовжуючи розпочате висловлювання. Завдяки майстерності виконавцеві вдається втілити відчуття безперервності думки. Залишаючись на самоті (ц. 17 +9 т.), скрипка звучить потужно, патетично, незважаючи на доволі низький регістр (перша та мала октави), тим самим ніби доводячи, що енергію руху, ще не реалізовано, і відповідь на початковий виклик ще не вичерпана. Епізод (*dolce cantabile*) – на відміну від попередніх тем, справляє відчуття інтимності, беззахисності, чому сприяє чітке цезурування фраз, ясні зупинки в звуковеденні. Відчувається і менша опора на смичок, свідоме обмеження в повноті звуку.

Каденція (ц. 23+ 10 тактів) – повертає повнозвучність партії соліста. Її контрасти між нестримним і тим, що стримує, між заклик до бою, і ніжно-ліричним проханням, перетворюють каденцію на окрему театралізовану сторінку. Врешті активна енергія поступово бере верх і повертається головна

тема, однак відчувається, що вона вже втратила початкову бойову енергію, яка була властива їй від початку.

Поетичні фігурації соліста (ц. 31) на фоні хоралу духових ніби продовжують розсіювати патетично-войовничий початок, який розчиняється у мрійливих блуканнях і романтичних фантазіях. Тільки останній сплеск енергії (ц. 33), блискуче підтверджує, що боротьбу не закінчено.

Друга частина ($17'25'' - 25'55'' = 8'30''$). Основна тема другої частини (ц. 4), звучить лірично-ніжно ніби без жодного відтінку тієї зовнішньої і внутрішньої боротьби, які можна було почути в першій частині. Відповідь темі (ц. 5) ніби доручена іншому персонажу, більш мужньому, що дозволяє розглядати співставлення двох періодів як доволі рельєфне втілення жіночого і чоловічого образів. Змінюється сила натиску і щільність прилягання смичка. В ц.7 досягається екстатична кульмінація.

Контрастна середина (ц. 10), звучить у В.Чепінскіса як грайливе скерцо, хоча і не позбавлене патетичного відтінку. На завершення воно «розчиняється» в високому регістрі, ніби мінливий жарт. Основна тема в репризі (ц. 15) відзначена загостренням ліризму за рахунок прозорого, тонкого звучання. Відповідь темі (ц. 17) теж змінюється, стаючи більш пристрасною в порівнянні з її звучанням на початку частини. Фінальне проведення теми (ц. 19) звучить крихко і ніжно ніби неохоче прощання закоханих. Зазначимо, що всі відтінки ліричного подані рельєфно, але без жодної надмірності в штрихах, звуковеденні чи *vibrato*.

Фінал в виконанні В. Чепінскіса доволі стрімкий ($26:04 - 31:43 = 5'39''$). Основна тема фіналу (ц. 3) виконується жваво цілеспрямовано, компактно, неначе скрипач цілковито захоплює стихія руху. Другий епізод (ц. 11) нагадує «жіночий» образ II частини циклу. Блискуче віртуозно звучить соліст в ц. 20. Повернення рефрену (ц. 21, *Allegro molto*) на початку позбавляється такої цілеспрямованої енергії як початкове, і тільки в

завершальних тактах коди (ц. 27 – 28) пружність енергії рефрену відновлюється.

3.3. Романтична фантазійність в інтерпретації В. Глузмана

Виконавська версія ізраїльського скрипаля українського походження Вадима Глузмана прозвучала в 2009 році із Оркестром резиденції Гааги (Resedentie Orkest Den Haag) під орудою Нееме Ярві (Neeme Järvi) [22].

На відміну від Вільгельмаса Чепінскіса, вступ у В. Глузмана звучить скоріше не заклично-героїчно, а романтико-фантазійно, що відбилося у вільному темпі, динамічному нюансуванні, м'якому звуковидобуванні.

Головну партію відзначає запальний характер, із відтінком скерцозності. Темп обрано швидший, аніж у В. Чепніскіса, однак цілеспрямованість відчувається не так сильно завдяки відносно м'якому звуковидобуванню. Через це контраст між головною і побічною виражений менш рельєфно. Значно рельєфнішою сприймається тема заключної, де скрипаль активно застосовує вібрато, приводячи експозицію до кульмінації. В розробці привертає увагу тема епізоду (ц. 18), що сприймається як тиха кульмінація частини. Вона відзначена особливо легким, делікатним звуковеденням, та активним, дрібним вібрато. Разом із цим, через недостатню сконцентрованість виконавської енергії на початку розробки, контраст із ліричною темою сприймається дещо згладжено.

Каденція (ц. 23 + 9 т.) у виконанні В. Глузмана звучить як вільна фантазійна імпровізація, що контрастує каденції-діалогу версії В. Чепінскіса. Темпове прискорення із переходом до репризи відзначене майстерністю градації і робить темповий контраст майже непомітним. Реприза сприймається «на єдиному диханні». Її центром для скрипаля вочевидь є стрімка віртуозна кода, де технічний блиск цілковито поглинає нашу увагу.

Друга частина (15'51"– 24'21"= 8'30"), хоча і за часом звучання ідентична до виконавської версії В. Чепніскіса, справляє враження доволі

повільного темпу, який компенсується прийомами рубато. Він підкреслює якості основної теми – легкість, насолоду мелодичним візерунком. За рахунок побудови доволі частих динамічних хвиль і використання мікрорубато, виникає ефект особливої свободи. М'які зміни смичка, в свою чергу, сприяють створенню враження нескінченності мелодичної лінії. В середині першого розділу контрастів немає. Центральний розділ, *in modo rustico*, за рахунок все ще доволі повільного темпу, підкреслює певну важкість, незграбність «сільського» танцю. Реприза звучить як відголосок експозиції. Пасажі, які включають до 14 нот на один смичок (ц. 15 – 16) звучать витончено, граційно. В репризі врешті досягається ключова кульмінація (ц. 18 – 19), з подальшим заспокоєнням в фінальному проведенні – коді.

Фінальна частина у Вадима Глузмана (24'30" – 29'51" = 5'21") ілюструє вибір швидшого темпу, аніж у В.Чепінскіса, за рахунок чого вона сприймається більш монолитною, однак нівелюються і деякі контрасти, які могли додати їй розмаїття відтінків образності. Основна тема звучить стрімко, але скрипаль не меншою мірою підкреслює акцентами танцювальну легкість, безтурботність. Тема ліричного епізоду (ц. 11) – звучить як виразна відверта і водночас проста музична сповідь. Тільки в темі флажолетами (4 т. до ц. 14) в ній відчуються більш грайливі відтінки. Блискуче звучання епізоду перед фінальним проведенням теми рефрену ілюструє впевнене володіння смичком без суттєвого посилення натиску, в основному за рахунок зміни швидкості ведення смичка.

3.4. Стихія фольклору в інтерпретації Л. Юкнавічюте

Серед нещодавніх виконавських версій виділяється інтерпретація Ліни Юкнавічюте (Lina Juknevičiūtė). Запис концертного виконання твору відбувся в 2021 році, скрипалька виконувала твір у супроводі Литовського національного симфонічного оркестру під орудою Робертаса Шервенікаса (Robertas Šervėnikas) [21]. Її прочитання Концерту можна визначити як

поєднання романтизму і неофольклоризму, про що свідчать вільні, розмашисті рухи смичка, підкреслення гострозвучащої вертикалі, уникання зайвого пом'якшення мелодичного рельєфу.

Крім того, скрипалька використовує потужнішу динаміку і динамічні контрасти. Це відчувається уже на рівні вступу, де її соло спалахує пронизливо-пристрасною реплікою.

Головну тему вона виконує вільно розмашисто, підкреслюючи її зв'язок зі стихією фольклору. Тут же відчувається більш смілива інтерпретація агогіки із різкими прискореннями – загостреннями. Початково доволі стримана, вона швидко «розганяється» до стрімкого *allegro*. Хоча, зрозуміло, що тут треба брати до уваги і інтерпретаційний задум диригента, бо такі відхилення потребують особливої узгодженості між учасниками діалогу.

Разом із цим в виконанні побічної теми з її екстремальними регістрами, верхівки не відзначаються такою кристальною чистотою, як у А. Лівонтаса, і беруться із використанням *portamento*.

Епізод в розробці *Molto tranquillo* (ц. 18) характеризується витончено-приглушеним звучанням солюючої скрипки, яка ніби доручає виконання тематичного матеріалу оркестру. При тому, що цей епізод недіалогічний, в її версії він сприймається як повноцінна комунікація із уважим вислуховуванням партії оркестру.

В каденції відчувається більша дискретність викладу, застосування цезур і більш повільний темп в порівнянні з іншими версіями. Водночас скрипалька виразно і насичено інтонує всі інтервальні (квінти, кварта, терції) і акордові сполуки (тризвуки, септакорди), що надає висловлюванню вагомості, насиченості. Жоден із пасажів і мотивів не сприймається як фоновий, навпроти, все звучить як частина мелодичного руху. Навіть, коли в каденції відбувається переключення на акорди *pizzicato*, вони сприймаються як продовження попереднього мелодичного потоку. Завдяки цьому каденція звучить як цілісне цілеспрямоване висловлювання, а не як сукупність

контрастних думок. Надзвичайно органічно, вона переходить до репризи головної партії (ц. 24). Показово, що тут не відбувається такого темпового загострення, як в експозиції.

Дещо надламано звучать верхівки в зоні заключної партії, виникає враження, що їм не вистачає ясності і чистоти (ц. 31, тон h^3).

Так само і в кодовому *Allegro molto* (4 т. до ц. 33), виникає враження трохи брудного звуковидобування, хоча цілком зрозуміло, що це живе виконання, і в звукозаписі, вірогідно, воно б відрізнялось.

Друга тема другої частини (ц. 4) після таємничої оркестрової звучить тендітно і прозоро, хоча вібрато, можливо, і надмірне, а *legato* трохи не вистачає.

Quasi allegretto (in modo rustico, ц. 10) також, як і в першій частині, містить доволі різкі *tempo rubato*. Спочатку тема у скрипки звучить занадто повільно, ніби кепкування – передражнювання оркестру, а вже потім жваво-танцювально. В репризі пасажі в партії солістки звучать м'якше і фразування ніби природніше, ніж в експозиції, однак на верхівках все одно чіпляються зайві тони, що погіршує загальне враження. Разом із тим реприза добре вибудована в драматургічному плані як висловлювання – оповідь, в якій панує цілісність, а не дискретність.

Третя частина ілюструє ще сильніший зв'язок із неофольклоризмом з точки зору інтерпретації партії соліста – це і розмашисті сміливі рухи, і неприкриті звучання, хоча воно ніколи не переходить на несмак. Перша тема сповнена вогнем, енергією молодості і життєствердним настроєм. Натомість тема першого епізоду (побічна) більш меланхолійна.

Повернення рефрену звучить ще бадьоріше і агресивніше, хоча тут уже можливо темп занадто швидкий і в скрипковій партії з'являється доволі багато зайвих призвуків. Через це фінальна кода звучить трохи змазано.

Висновки до Розділу 3. Порівнюючи чотири різних виконавських версії, ми звертали увагу на різні параметри – забарвлення звуку, фразування, темп, динаміку, логіку виконавської форми, що в комплексі визначає різницю в підходах до інтерпретації Скрипкового концерту h-moll Б. Дваріонаса. Вихідною позицією при цьому було історично перше прочитання, здійснене А. Лівонтасом. Інші скрипалі продемонстрували, що не менш переконливо можна втілювати інше бачення – театралізоване (В. Чепінскіс), фантазійно-романтичне (В. Глузман), стихіно-національне, фольклористичне (Л. Юкнавічюте), хоча в останній вистачає і класичного мислення в плані уміння вибудовувати доволі масштабні епізоди як цілісне висловлювання (каденція I частини – реприза).

Виконавська інтерпретація А. Лівонтаса дає можливість виділити наступні риси:

- Загальний хронометраж 31’;
- Образно-виражальна домінанта – романтико-класицистична, доволі стримана.
- Загальна властивість – підкреслена класицистичність;
- Натиск смичка – відповідає образу (від сильного до більш легкого, насиченого), однак в цілому ступінь контрастності невелика;
- Фразування – підкреслення цілісності висловлювання, чіткість ритміки і членування тексту;
- Vibrato – дозоване, переважно дрібне, не широке, швидке.

У версії В. Чепінскіса ми можемо виділити наступне:

- Загальний хронометраж 33’10’’;
- Образно-виражальна домінанта – героїко-епічна, активно-дієва (I частина), театральна (трактування музичних тем як діалогу персонажів);
- Загальна властивість – підкреслена контрастність на різних рівнях; установка на «драматургію мети»

- Натиск смичка – контрастний (від сильного до тендітно-крихкого);
- Фразування – підкреслення контрастності фраз, особливо якщо вони проходять в різних регістрах (за рахунок чого виникає враження зіставлення реплік різних персонажів);

- Vibrato – дозоване, дрібне, не широке, швидке.

В інтерпретації В. Глузмана можна підкреслити наступні риси:

- Загальний хронометраж – 29’50’’
- Образно-виражальна домінанта – романтико-фантазійна, в пріоритеті лірична основа;
- Загальна властивість – підкреслена кантиленність, спрямованість на спів та на драматургію споглядання, потужні кульмінації виникають як результат емоційного сплеску чи занурення в стихію віртуозності;
- Натиск смичка – м’який, легкий (має певну залежність від регістру і динаміки, але загалом рівномірний);
- Фразування – тенденція до об’єднання фраз і побудови «нескінченної» мелодії;
- Vibrato – активно застосовується, від дрібного до широкого, в основному швидке.

В версії Л. Юкнавічюте простежується наступне:

- Загальний хронометраж – 33’10’’ (близький В. Чепінскісу);
- Образно-виражальна домінанта – національно-фольклорна;
- Загальна властивість – підкреслена свобода рухів, що викликає асоціації із фольклорним музикуванням; спрямованість на оповідальність (повільні теми), потужні кульмінації як правило стають предметом ретельного вибудовування, активне застосування *tempo rubato* (чого ми не спостерігали в інших версіях);
- Натиск смичка – контрастний – доволі різкий і сильний в танцювальних темах, обережний – в ліричних;

- Фразування – тенденція до вибудовування широких фраз, хоча в деяких кантиленних темах не вистачає інтонаційної цілісності;
- Vibrato переважно застосовується в ліричних повільних темах, дрібне і швидке

ВИСНОВКИ

Огляд еволюції скрипкового концерту в XIX – XX століттях підтверджує активний розвиток жанру в цей період, що свідчить про його актуальність в композиторській творчості і затребуваність в виконавській практиці. Протягом XIX століття спостерігається співіснування декількох моделей концерту

- французької, коріння якої – ще в епосі класицизму, з типовим темповим контрастом швидко – повільно – швидко, активною, нерідко з ознаками маршовості першою частиною, романсом в ролі другої і фінальним рондо з елементами умовної екзотики;
- симфонізованої моделі із опорою на логіку сонатно-симфонічного циклу, чотиричастинною структурою та вагомою роллю оркестру, що дозволяє розглядати цей тип концерту як «симфонії із солюючою скрипкою»;
- мендельсонівської моделі з відмовою від оркестрового ритурнеля і оркестрової експозиції перед вступом соліста та каденцією на межі розробки і репризи I частини

В XX столітті простежуються дві основних тенденції – це опора на романтичну традицію (з рухом до неопримітивізму) і модерністична. Концерт Б. Дваріонаса, хоча і був написаний в середині XX століття (1948), безумовно віддзеркалює першу з них, що виявилось в ряді рис.

Розгорнутий оркестровий ритурнель вступу епічного характеру із ознаками маршовості нагадує про французьку модель концерту, однак його зміна сольним вільним висловлюванням скрипки в вільному темпі свідчить про переосмислення традиції; водночас ця quasi-каденція своїми контрастами між пристрасністю і меланхолійністю нагадує початок Скрипкового концерту Я. Сібеліуса.

Швидка і «галаслива» головна тема поєднує чіткість ритму притаманну маршу в дусі французької моделі і пружність ритмоформул та остинатних поспівок, в яких вгадуються ознаки народного танцю. Вибір подібних тем на роль головної партії притаманний епосі романтизму і також нагадує деякі зразки ХХ століття, зокрема ключову тему фіналу Скрипкового концерту Я. Сібеліуса.

Розробковий розділ першої частини ілюструє розрив із класичними принципами, оскільки характеризується пануванням нового матеріалу, який витісняє експозиційний. Центальною фазою розробки стає епізод *Molto tranquillo*. Подібне руйнування розробки віддзеркалює уже тенденції ХХ століття.

Введення каденції на межі розробки і репризи, в свою чергу, відсилає до мендельсонівської традиції.

Друга частина, яка поєднує функції ліричної частини (початковий розділ) і скерцо (центральне *quasi allegretto in modo rustico*), а також тричастинної репризної і сонатної форм, свідчить про приховану логіку сонатно-симфонічного циклу в Концерті, хоча формально він тричастинний, і отже може розглядатися і як інтерпретація симфонізованої моделі, хоча пануюча функція скрипки (особливо в другій частині) не дає для цього достатньо підстав.

Фінальна рондо-соната войовничо-патетичного характеру містить ще менше ознак традиційної розробковості, аніж перша

Музична мова Концерту також переважно спирається на традиції романтизму, про що свідчить перевага тонального мислення, звернення до натурально-ладового колориту, перемінних ладів. Так само в романтичному дусі трактує Б. Дваріонас і скрипкову техніку, яка включає подвійні ноти, флажолети, швидкі гамоподібні пасажі до 20 нот на один смичок, а також екстремально високий регістр (с4 – f4). В свою чергу, друга частина і всі інші

ліричні повільні епізоди вимагають співочого насиченого тону і ідеального legato.

Все це підтверджує, що Скрипковий концерт Б. Дваріонаса ґрунтується на творчій інтерпретації існуючих, переважно романтичних моделей концерту – французької, мендельсонівської, симфонізованої і може розглядатися в одному руслі із Скрипковим концертом Я. Сібеліуса, хоча і менш новаторським в порівнянні із ним. У зв'язку з романтичною домінантою в жанрово-стильовому і драматургічному профілі Концерту, подібні ж естетичні орієнтири мають стати підґрунтям і для його виконавського прочитання.

Порівняльний аналіз чотирьох виконавських версій здійснювався на оцінці різних параметрів – тембру, тобто скрипкового забарвлення, ритміки, динаміки, артикуляції, фразування, темпу та агогіки. Він показав, що вібрато найбільш активно використовує Вадим Глузман, тоді як у В. Чепінскіса та А. Лівонтаса воно найекономніше. В. Глузман ілюструє найм'якший нажим на смичок, що контрастує підходу Ліни Юкнавічюте, яка дозволяє собі доволі різке звуковидобування в активних темах. Для В. Чепінскіса найбільш типовими є динамічні та темброві контрасти, які відповідають його театралізованому прочитанню музичного тексту. В той же час агогічні відхилення найчастіше зустрічаються в версії Ліни Юкнавічюте. Їй же притаманні найбільш сміливі жести в артикулюванні та звуковеденні, які можна пов'язати із розкриттям образного потенціалу Концерту через зв'язок із фольклорним музикуванням. Установка на «драматургію мети» і вибудовування розгорнутих фрагментів форми як єдиної думки найбільш притаманна В. Чепінскісу та Л. Юкнавічюте, в той час як В. Глузман спирається на драматургію споглядання і потужні кульмінації у нього нерідко виникають не як результат тривалого нагнітання, а як раптові сплески.

Підсумовуючи спостереження чотирьох виконавських версій, відзначимо, що вони ґрунтуються на різному баченні концепції твору – для Александра Лівонтаса – це академічне бачення, Вадима Глузмана – це вільно фантазійне романтичне висловлювання, для Вільгельмаса Чепінскіса – це драма, із рельєфно окресленими репліками різних персонажів, для Ліни Юкнавічюте – це стихія фольклору. Найбільший контраст в усіх версіях спостерігається на рівні сонатної форми першої частини. При цьому всі вони відзначаються блискучою віртуозністю, відчуттям міри і смаком, про що свідчить і спосіб використання вібрато, і темпових відхилень. Кожна з них може стати орієнтиром в процесі роботи скрипаля над інтерпретацією Скрипкового концерту Баліса Дваріонаса.

Все це підтверджує розмаїття можливих прочитань цього видатного твору і перспективність з точки зору дослідження в контексті музичних процесів культури XX та XXI століть, а також виконавської інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики епохи романтизму (в умовах дистанційного навчання до дисципліни : «Історія музики (зарубіжної, української)»). Миколаїв, 2021. 171 с.
2. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2011. 20 с.
3. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 76-83.
4. Білецька М. В. Особливості педагогіки українського скрипкового виконавства в другій половині ХХ століття. *Науковий вісник Мелітопол. Держ. пед. ун-ту*. Сер.: Педагогіка: зб. наук. праць. № 1. Мелітополь, 2015. 295 с.
5. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 21 с.
6. Волощук Ю.І. Історія, теорія та методика скрипкового виконавства (Частина І: Історія виконавства): методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ, 2017. 59 с.
7. Голяка А. Г. Скрипкові концерти Анрі В'єтана в контексті романтичної традиції ХІХ століття: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Суми, 2020. 51 с.
8. Лігус, О. М., Лігус, В. О. Методологічні засади дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві ХІХ – ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 2020. С. 140–144.
9. Ліу Бей. Концерт Й. Брамса для скрипки й оркестру у втіленні ідей протонекласицизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 186–190.

- 10.Лисичка О. М. Інтроепективність як ознака лірико-драматичного жанру скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 2021. Вип. XXV. С. 57–86.
- 11.Ніколаєвська Ю. Автентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип.10, 2017. С. 180–198.
12. Приймак А.М. Особливості виконавської інтерпретації скрипкових концертів В. А. Моцарта. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; ред.-упоряд. Л.І. Горіна. – Рівне : Волин. обереги, 2019. С. 150–155.
- 13.Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. доктора мистецтвознавства. Одеса, 2021. 625 с.
- 14.Ракочі, В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 2021. С. 7–35.
- 15.Скрипнік, Л. М.. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) [Текст] : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2009. 17 с.
- 16.Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 56. С. 169 – 188.
- 17.Юозас Каросас. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Юозас_Каросас (дата звернення: 2.05.2024).
- 18.Ballester, Scheila Fernandez. The evolution of the violin concerto. Comparing Mozart Violin concerto n° 5 and Tchaikovsky violin concerto Op.35: Artistic research part of Degree project, 30 credits, For the achievement of the degree Master in Music, Symphony Orchestra Instrument. Lund University, 2019. 28 p.

19. Balys Dvarionas. International Professional Music Competitions. URL: <https://konkursai.wixsite.com/ipmc/dvarionas-about> (дата звернення: 2.05.2024).
20. Balys Dvarionas. Music Information Centre Lithuania. URL: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/dvarionas/> (дата звернення: 2.05.2024).
21. Balys Dvarionas- Violin Concerto in B-minor, Lina Juknevičiūtė URL: https://www.youtube.com/watch?v=zoGP5dF-x34&t=1110s&ab_channel=LinaJuknevi%C4%8Di%C5%ABt%C4%97 (дата звернення: 2.05.2024).
22. Balys Dvarionas "Violin Concerto B minor" Vadim Gluzman URL: https://www.youtube.com/watch?v=ldD93C1VQFY&t=729s&ab_channel=gioiellidellamusica (дата звернення: 2.05.2024).
23. [Balys Dvarionas] Violin Concerto in B Minor (Score-Video). Aleksandras Livontas (Violin). URL: https://www.youtube.com/watch?v=lOCJib5gsW8&t=47s&ab_channel=QuinoneBob (дата звернення: 2.05.2024).
24. Butt, J. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. doi: 10.1017/ CBO9780511613555
25. Cheng, E., and Chew, E. Quantitative analysis of phrasing strategies in expressive performance: computational methods and analysis of performances of unaccompanied Bach for solo violin. *J. New Music Res.* 3, 2008. Pp. 325–338. doi: 10.1080/09298210802711660
26. Dvarionaite, Aiste. Dvarionas Violin Concerto Premiere in London (part 1 of 3). <https://aistedvarionaite.com/f/dvarionas-violin-concerto-in-b-minor-part-1> (дата звернення: 2.05.2024).
27. Dvarionas, Balys. 100th Birthday Concert, 2004. URL: https://archive.org/details/cd_100th-birthday-concert_balys-dvarionas (дата звернення: 4.12.2024)

- 28.Dvarionas, Balys. Concerto for violin and orchestra. Arranged for violin and pianoforte. Moscow, 1960. 82 p.
- 29.Dvarionas: Complete Works For Violin And Piano. 2017. URL: https://archive.org/details/cd_dvarionas-complete-works-for-violin-and-pi_balys-dvarionas-justina-auskelyte-cesare-p/disc1/02.+Balys+Dvarionas%3B+Justina+Au%C5%A1kelyt%C4%97%3B+Cesare+Pezzi+-+Sonata-Ballade.flac (дата звернення: 2.05.2024).
- 30.Fabian, Dorottya. (2015). A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin. Open Book Publishers URL: <https://archive.org/details/defda2f0-1003-419a-8c3c-ac8d0b1abd17/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 2.05.2024).
- 31.Gaudrimas, Juozas, Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1861–1917, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1958.
- 32.Gaudrimas, Juozas, Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1917–1940, Vilnius: Mintis, 1964.
- 33.Gaudrimas, Juozas. Balys Dvarionas: Kūrybos apžvalga. Straipsniai ir laiškai. Amžininkų atsiminimai. 1981. 346 s.
- 34.Hart, Heather Ann Wolters. An exploration of underplayed violin concertos appropriate for intermediate and advance students: A treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music, 2006. 90 p.
- 35.Laki, Peter. The Decade of the Violin Concerto: New Music and the Performer in the 1930s. *Studia Musicologica*, 62. 2021. Pp. 139 – 147.
- 36.Lee, Heejung. Violin Portamento: An analysis of its use by master violinists in selected nineteenth-century concerti. VDM Verlag, 2009. 120 p.
- 37.Lina Juknevičiūtė (2001) https://dvarionas.link/en/nousr/contests/booklet?competition_id=39&participant=2006 (дата звернення: 2.05.2024).

38. Menuhin, Yehudi. *The Violin*. Paris ; New York : Flammarion, 1996. 301 p. URL: <https://archive.org/details/violin0000menu> (дата звернення: 2.05.2024).
39. National Lithuanian Balys Dvarionas Piano & String Competition. European Union of Music. Competitions for Youth. URL: <https://emcy.org/competitions/national-lithuanian-balys-dvarionas-piano-string-competition/> (дата звернення: 2.05.2024).
40. Nelson, Sheila M. *The violin and viola : history, structure, techniques*. Mineola, New York: Dover, 2003. 277 p. <https://archive.org/details/violinviolahisto0000nels/page/n5/mode/2up?view=theater>
41. Ornoy, Eitan; Cohen, Shai. Analysis of Contemporary Violin Recordings of 19th Century Repertoire: Identifying Trends and Impacts. *Frontiers in Psychology*, 9. November 2018. Pp. 1 – 23. DOI:10.3389/fpsyg.2018.02233
42. Riggs, Robert. *The Violin Concerto and Virtuosity in the Nineteenth Century*. *The Violin* / edited by Robert Riggs, Chris Goertzen, Eitan Ornoy, Peter Walls, Peter Wollny and Robert Riggs. Boydell and Brewer: Boydell and Brewer, 2016, Chapter 6. pp. 157 – 185. <https://doi.org/10.1515/9781782048527-009>
43. Riggs, Robert. *The Violin Concerto in the Twentieth Century*. *The Violin* / edited by Robert Riggs, Chris Goertzen, Eitan Ornoy, Peter Walls, Peter Wollny and Robert Riggs. Boydell and Brewer: Boydell and Brewer, 2016, Chapter 7. pp. 186 – 213. <https://dokumen.pub/the-violin-1580465064-9781580465069.html>
44. Snyder, Jonathan L. *Balys Dvarionas: A Brief History, Analysis of his Concerto for Horn and Orchestra, and the first recording of the concerto: a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts*. School of Music, University of Nevada, Las Vegas, 2019. 123 p.
45. Stijn, M. *String Vibrato in the Age of Recording: A Wavelet Study*. Conference: DAGA Rotterdam 2009. URL: http://www.researchgate.net/publication/266952148_String_Vibrato_in_the_Age_of_Recording_a_Wavelet_Study (дата звернення: 2.05.2024).

46. The famous Violin Concerto Debut in London. URL: <https://aistedvarionaite.com/dvarionas> (дата звернення: 2.05.2024).
47. Varro, Katalin. The Role of the Violin in the First Half of the 20th Century in the Aspect of the Violin Concertos of Igor Stravinsky, Alban Berg and Béla Bartók: Doctoral Program. Budapest, 2018. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/varro_katalin/tezis_en.pdf (дата звернення: 2.05.2024).

ДОДАТКИ

Музичні приклади

Приклад 1. Б. Дваріонас, Скрипковий концерт h-moll, I частина, вступ, ц. 4:



Приклад 2. Б. Дваріонас, Скрипковий концерт h-moll, I частина, тема головної партії, ц. 6:

The image displays a musical score for piano and violin. The top system shows the piano accompaniment in A minor, featuring a series of chords and triplets in the left hand, and a melodic line in the right hand. The tempo is marked *Allegro strepitoso* (Вистро, шумно). The bottom system shows the violin part, which begins with a series of eighth notes and then moves to a more complex rhythmic pattern. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The score is marked with dynamics such as *pp*, *ppp*, *ff*, and *p secco*.

pp *ppp* *ff* *p secco*

Allegro strepitoso (Вистро, шумно)

М. 20677 Г.

Приклад 3. Б. Дваріонас, Скрипковий концерт h-moll, I частина, каденція (ц. 23+9 т.) – перехід до репризи (ц. 24):

CADENZA

Violino solo

f *p* *f* *p* *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

pizz. *p creso.* *arco* *rit.* *Largamente* *f energico* *rit.*

24

Tempo I (Allegro), ma meno mosso

Приклад 4. Б. Дваріонас, Скрипковий концерт h-moll, II частина, друга тема (ц. 4), експозиція у скрипки:

Приклад 5. Б. Дваріонас, Скрипковий концерт h-moll, II частина, тема центрального скерцозного розділу (Quasi allegretto), експозиція у оркестру (ц. 10) і скрипки (ц. 11)

10
pp
 Quasi allegretto (in modo rustico) [Не скоро]
mf

11

Приклад 6. Б. Дваріонас, Скрипковий концерт h-moll, головна тема фіналу (реферн), фрагмент, ц. 3:

3

Allegro (Быстро)

mf

The image displays a musical score for a violin concerto. It is in the key of A minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro (Быстро)'. The score is divided into two systems. The first system includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part starts with a forte (f) dynamic and features a series of eighth notes. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and consists of chords. The second system continues the same musical material.



(Александрас Лівонтас / Aleksandras Livontas 1920 Україна / Литва)



(Вільгельмас Чепінскіс / Vilhelmas Čerinskis 1977 Литва)



(Вадим Глузман 1973 Україна / Ізраїль)



(Ліна Юкнавічюте / Lina Juknevičiūtė 2001 Литва)