

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

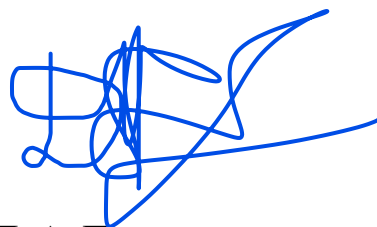
**кафедра оркестрові струнні інструменти
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Е. КОРНГОЛЬДА В
АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота
ПРОРОКИ ДАРИНИ АНДРІЇВНИ

Науковий керівник:
**ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА
ОЛЕКСАНДРІВНА**
кандидат мистецтвознавства

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



Д. А. Пророка

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Е. КОРНГОЛЬДА ТА ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ.....	7
1.1 Творча особистість Е. Корнгольда у наукових дослідженнях та критичних статтях.....	7
1.2 Наукове слово про жанр інструментального концерту.....	16
1.3 Проблема виконавської інтерпретації в науковому дискурсі.....	23
Висновки до Розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ ТА СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Е. КОРНГОЛЬДА.....	27
Висновки до Розділу 2.....	38
РОЗДІЛ 3. СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ Е. КОРНГОЛЬДА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ	40
Висновки до Розділу 2.....	47
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність дослідження. Еріх Корнгольд – відомий австрійський, пізніше американський композитор першої половини XX століття, диригент, виконавиць, автор музики до кінофільмів. У його доробку – твори різних жанрів: оперного, симфонічного, камерно-інструментального та камерно-вокального тощо. Ім'я митця набуло широкої популярності, ще коли він був юнаком, оскільки талант майбутнього музиканта проявився рано. Популяризації його творчості багато в чому сприяв батько – Ю. Корнгольд, котрий був відомим музичним критиком та заклав добру основу для розвитку музичних вмінь сина. Його твори постійно виконувались у країнах Європи та США. Проте в нашій країні музика Е. Корнгольда довгий час залишалася маловідомою, та й на сьогодні є малодослідженими. Тільки останнє десятиліття відзначене поживанням інтересу до творчої особистості митця. Зокрема, на музикознавчому полі важливе місце у її популяризації займають роботи Л. Ляшенко, котрі авторка присвячує здебільшого вивченню творчої натури митця з акцентом на проблематику музичної психології. Проте багаточисленні опуси Е. Корнгольда й досі залишаються поза межами вітчизняної дослідницької думки. Одним з них постає яскравий, натхненний твір – Концерт для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35*, котрий був написаний у пізній період творчості та став показником особливостей композиторського письма. Цей твір привертає увагу й тим, що неодноразово був виконаний в українських концертних залах, зокрема, прозвучав у виконанні Академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії під управлінням Юрія Янко; партію скрипки виконав Сергій Старжинський. Отже, **актуальність запропонованої теми** обумовлюється відсутністю аналітичних нарисів про різноманітні виконавські інтерпретації скрипкового концерту Е. Корнгольда, особливостей його художнього прочитання виконавцями різних країн.

Мета дослідження – виявити особливості виконавських інтерпретацій Концерту для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35* Е. Корнгольда. Дана мета визначила постановку наступних **завдань**:

- Здійснити огляд наукової літератури, присвяченої історії розвитку жанру концерту, питанню інтерпретації та творчій постаті Е. Корнгольда;
- Розглянути особливості творчості Е. Корнгольда у стилізовому та жанровому аспектах;
- Визначити місце Концерту для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35* у добутку композитора;
- Виконати композиційно-драматургічний аналіз обраного твору, особливості його жанру та стилістики;
- Здійснити порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій концерту.

Об’єктом дослідження стала творчість Е. Корнгольда, **предметом** – виконавські інтерпретації Концерту для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35* композитора.

Матеріалом дослідження слугує партитура, відео- та аудіозаписи Концерту для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35* Е. Корнгольда.

Методологія атестаційної роботи заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити різні методи дослідження:

- структурно-функціональний, котрий сприяє виявленню стилістичних засобів та їх роль в контексті конкретного твору;
- інтерпретаційний, завдяки якому виявляються особливості прочитання твору виконавцями;
- історичний-теоретичний, що дозволяє розглянути художні явище в часо-просторовому континіумі;

- жанрово-стильовий, за допомогою якого виявляються композиційно-драматургічні особливості музичного твору;
- дедуктивний, що виявляє хід дослідження від загального до приватного;
- порівняльний, що дозволяє виявити риси подібності та відмінності.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що дана атестаційна робота постає першою спробою у вітчизняному музикознавчому просторі виявити особливості виконавських інтерпретацій Концерту для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35* Е. Корнгольда.

Теоретична база дослідження складають роботи, присвячені наступним питанням: *теорії жанру в музиці та музичній формі* – В. Бобровського , Л. Мазеля [], Е. Назайкінського , І. Способіна , В. Холопової , В. Цекермана ; *особливостям історичному розвитку та рисам жанру інструментального концерту* – Е. Антонової , Б. Асаф'єва , О. Бурель , І. Гребневої , О. Самойленко , А. Стадника , Г. Стахевич , М. Тараканова [24]; *питанню інтерпретації* – Л. Гаркуша, І. Корихалової, О. Лисенко, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвської, Т. Підварко, В. Салій, Л. Шаповалової, *творчій особистості Е. Корнгольда* – Я. Коваленського , Л. Ляшенко , G. Brendan , A. Frey , G. Loomis .

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що її положення і висновки можуть бути використані в подальшому вивченні творчості Е. Корнгольда, в цілому, та жанру концерту в його добутку, зокрема. Матеріал і результати дослідження можуть бути враховані при розробці курсів «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія української музики», в класі за спеціалізацією «Скрипка» для бакалаврів і магістрів музичних вузів України. Матеріали роботи постають корисними і для виконавців, які звертаються до скрипкового концерту Е. Корнгольда.

Структура роботи. Робота складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 55 сторінок, із них - 48 чистого тексту. Список використаних джерел включає 48 пункти.

РОЗДІЛ 1

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ

Е. КОРНГОЛЬДА ТА ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

1.1 Творча особистість Е. Корнгольда у наукових дослідженнях та критичних статтях

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897–1957) – австрійський та американський композитор, піаніст, диригент, аранжувальник, автор музики до кінофільмів. В його добутку є твори різних жанрів: опери та сценічні твори – «Сніжна людина» (пантоміма, 1910), «Віоланта», *op.* 8 (1914–1915), «Чудо Хеліани», *op.* 20 (1927), «Катрін» *op.* 28 (1939) та інші; оркестрові жанри – «Казкові картинки», *op.* 3 та «Увертюра до п'єси» *op.* 4 (1911), Симфонієта *h-moll*, *op.* 5, «Багато шуму нізвідки», *op.* 11 (1918–1919), «Казки Штрауса», *op.* 21 (1931), Концерт для скрипки з оркестром *D-dur*, *op.* 35 (1937–1939), Концерт для віолончелі *C-dur*, *op.* 37 (1946), Симфонія *fis-moll*, *op.* 40 (1947–1952) тощо; вокально-оркестрові твори – «Буря» для хору та оркестру (1913), «Песах псалма», *op.* 30, гімн для голосу, хору та оркестру (1941), «Молитва» для тенора жіночого хору та органу, *op.* 32 (1941), симфонічна поема «Завтра», *op.* 33 (1944); камерно-інструментальні твори, сонати для інструмента та фортепіано, тріо, квартети, квінтети, секстети; фортепіанна музика – сонати, сюїти, сольні твори, вокальні – здебільшого жанр пісні; музика до кінофільмів.

Незважаючи на такий досить великий ряд творів, що належать різним жанровим сферам Е. Корнгольд вважається не заслужено забутим генієм [7]. І дійсно, досить довгий час цей надзвичайно талановитий композитор був мало відомий та малодосліджений у вітчизняному музикознавстві: «Творчість Е. Корнгольда в нашій країні відома лише вузькому колу професіоналів. Натомість його ім'я у європейських країнах та США вже здобуло своє визнання, а твори звучать у виконанні видатних сучасних музикантів» » [11, с. 131]. Проте закордоном він є відомим у різних галузях. Зокрема, його називають «засновником голлівудської школи композиторів», одним з

«батьків-засновників “голлівудського саунда”» [26]. Е. Корнгольд зробив собі ім'я і як оперний композитор, оскільки його музично-сценічні твори набули неабиякої популярності.

Перед тим як перейти до огляду наукових робіт, присвячених Е. Корнгольду вважаємо доцільним надати деякі відомості про життя та творчість музиканта. Умовно його можна поділити на два великі періоди – австрійський та американський. Еріх Вольфганг Корнгольд народився в Брунні, Моравія, 29 травня 1897 року, другим сином Юліуса Корнгольда та Жозефіни Вітофські. Сім'я переїхала до Відня в 1901 році, а в 1904 році Юліус змінив свого наставника Едуарда Гансліка на посаді головного музичного критика дуже впливового щоденного видання *Neue Freie Presse*, на якій він займав до 1934 року.

Чудові таланти Корнгольда були очевидні з самого початку. У три роки він міг бити час дерев'яною кухонною ложкою; у п'ять років він вибирав мелодії Дона Жуана за фортепіано і приєднувався до свого батька для неформальних концертів дуетів у дві та чотири руки, а на шостому курсі він записував музичні ідеї в невеликому зошиті. Далекий родич дав йому додаткові уроки гри на клавішних, але Юлію швидко стало зрозуміло, що хлопчикові потрібна більш систематична підготовка, і тому він відправив його до Роберта Фукса, композитора, диригента та професора музики у Віденській консерваторії.

Протягом цього періоду Корнгольд вивчив теорію, контрапункт і аналіз, і кілька творів, які він вийшов у цей час, є чітким свідченням більш традиційного підходу Фукса до навчання. У червні 1906 року Еріх виконав кілька своїх творів для Густава Малера, який, почувши Корнгольда, кантату для сольних голосів, хору та фортепіано, негайно оголосив хлопчика генієм і рекомендував йому взагалі уникати суворості академії та вчитися замість цього. у Олександра фон Цемлінського, відомого композитора і педагога, головного диригента Віденської народної опери.

Уроки, які розпочалися в середині 1907 р. і тривали до літа 1911 р., коли Цемлінський покинув Відень, щоб очолити Німецький ландетеатр у Празі, забезпечили Корнгольду міцне підґрунтя в гармонії, формі, озвученні та оркестровці, оскільки а також можливість покращити свої і без того вражаючі навички клавіатури. На додаток до низки творів для сольного фортепіано, включаючи дві великомасштабні сонати, набір із шести персонажів, заснованих на сценах «Дон Кіхота» Сервантеса, та семи казкових картин, натхнених дитячими оповіданнями, Ерїх також написав свою першу камерну композицію. , амбітне фортепіанне тріо з чотирьох частин. У квітні 1910 року на благодійному гала у Відні була представлена аранжування його балету «Сніговик» у чотири руки; У жовтні того ж року Фелікс Вайнгартнер диригував оркестрованою версією Землінського в Hofoper. Прем'єра мала незаперечний успіх, і незабаром твір з'явився приблизно на тридцяти сценах Австрії та Німеччини.

Незабаром багато з найбільших талантів Європи стали відстоювати музику Корнгольда. У квітні 1910 року Бруно Вальтер, Арнольд Розе і Фрідріх Буксбаум дали віденську прем'єру Фортепіанного тріо, Op.1; Наступного року його Schauspiel-Ouverture, Op.4, дебютувала в Лейпцигу, коли Артур Нікіш диригував оркестром Gewandhaus, а Артур Шнабель представив берлінській аудиторії велику фортепіанну сонату №2, Op.2. Восени 1913 року Шнабель приєднався до Карла Флеша для прем'єри Сонати соль мажор для скрипки та фортепіано, Op.6, а Віденська філармонія зіграла Симфонієту Сі мажор, Op.5, під орудою Вайнгартнера.

Корнгольд завершив свою першу оперу, одноактну побутову комедію під назвою Der Ring des Polykrates (Перстень Полікрата), навесні 1914 року. Твір був занадто короткий для однієї вечірньої постановки, тому, щоб запобігти його поєднанню з невідповідним твором композитор надав супровідну п'єсу «Віоланта», одноактну трагедію, дію якої відбувається у Венеції 15-го століття, засновану на лібрето драматурга і романіста Ганса Мюллера, знайомого Юліуса з Брунна та часто автора Neue Freie Presse. Прем'єра обох

опер відбулася в Мюнхенському Хофтеатрі в березні 1916 року під диригентством Бруно Вальтера; подвійний законопроект був повторений менше ніж через місяць у Відні: Сельма Курц і Альфред Пікавер у «Полікрата», а Марія Джеріца — злочасна героїня у «Віоланті». За мить дев'ятнадцятирічний композитор утвердився як одна з провідних фігур сучасної німецької опери.

Перша світова війна порівняно мало вплинула на творчі починання Корнгольда. Хоча його призвали в армію в 1916 році, він уник дійсної служби, коли лікар впізнав його і звільнив від служби на передовій. Натомість він підтримував архів компанії, очолював полковий оркестр і давав концерти та концерти власної музики, щоб допомогти зібрати гроші для Австрійського фонду допомоги військовим. Дві з його найкращих інструментальних композицій, струнний секстет ре мажор, соч.10, і випадкова музика для постановки «Много галасу з нічого» датуються цим періодом, як і його найвідоміша та найуспішніша робота для сцени, *Die tote Stadt* (Мертве місто), опера на три дії за мотивами Брюгге-ла-Морт бельгійського письменника-символіста Жоржа Роденбаха. Після одночасних прем'єр у Гамбурзі (де Корнгольд був музичним керівником) і Кельні 4 грудня 1920 року, наступного року він отримав ще більший успіх у Відні, де Марія Джеріца співала подвійні ролі Марі та Марієтти. У листопаді 1921 року *Die tote Stadt* стала першою німецькою оперою, яка була поставлена в Метрополітен-опера після війни.

На початку 1920-х років Корнгольд написав пісні, камерні п'єси і, у відповідь на замовлення австрійського віртуоза Пауля Вітгенштейна, який втратив праву руку на війні, одночастковий концерт для фортепіанної лівої руки з оркестром. Його бажання одружитися та створити сім'ю зрештою привело його до пошуку більш прибуткових мистецьких підприємств. На превеликий жах свого батька, він зосередився на адаптації та диригуванні майже забутих оперет Йоганна Штрауса-молодшого; Аранжування та переоркестровка Корнгольда «Ейне Нахт у Венеції» («Ніч у Венеції»; 1923) і «Каліостро у Відні» (Каліостро у Відні; 1927) допомогли відновити інтерес до

музики Штрауса невдовзі після цього. Четверта і найбільша опера Корнгольда, *Das Wunder der Heliane* (Чудо Геліани) займала його протягом середини 1920-х років. Незважаючи на помірний успіх у Гамбурзі в 1927 році, *Heliane* не змогла завоювати аудиторію у Відні та Берліні, більшість з яких очікувала ще одного *Die Tote Stadt*. Кілька кулуарних інтриг і публічна сварка між Юліусом і прихильниками джазової «*Jonny spielt auf*» Ернста Кренка також завдали шкоди репутації опери, але Корнгольд завжди вважав Геліану своїм шедевром.

У 1929 році Корнгольд розпочав тривалу і дуже продуктивну співпрацю з відомим австрійським продюсером і режисером Максом Рейнхардтом, який запросив його до співпраці над новою постановкою *Die Fledermaus* в Берліні. Двоє чоловіків знали один одного кілька років, і Корнгольд раніше відхилив прохання Рейнхардта надати музику для постановки «Турандот» Шиллера на тій підставі, що прем'єра однойменної опери Пуччіні була призначена, але ця нова Партнерство дало композитору можливість повернутися до оперети, яку він дуже любив. Він і Рейнхардт знову об'єдналися в 1931 році над *Die schöne Helena*, німецькомовною версією п'єси Оффенбаха «Прекрасна Елена», для якої Корнгольд написав увертюру.

З нацистським пануванням на початку 1930-х років Рейнхардт втік з Європи, і врешті опинився в Каліфорнії. У 1934 році він попросив Корнгольда до Голлівуду взяти участь у екранізації Шекспіра «Сон в літню ніч» для Warner Bros. Погіршення політичного клімату в Європі та поступове зникнення ринку його концертних і сценічних робіт, як наслідок, , надав Корнгольду привід прийняти запрошення, і восени того ж року він разом із дружиною Лузі відплив до Сполучених Штатів. Корнгольд приступив до аранжування випадкової музики Мендельсона, включивши до партитури інші твори композитора, а в деяких випадках написав нові, стилістично відповідні уривки, щоб зв'язати одну репліку з іншою. Пізніше він описав, як, написавши різні музичні частини, записав їх, а потім відтворив їх на знімальному майданчику, він «диригував актором, щоб змусити його говорити свої репліки

в необхідному ритмі», новий підхід, який, безсумнівно, впливає з багаторічний досвід роботи в театрі.

Протягом наступних чотирьох років Корнгольд регулярно подорожував між Каліфорнією та Віднем. Окрім написання партитур для «Капітана Блада», «Ентоні Неблагополучного», «Інший світанок», «Принц і жебрак», а також до музики до «Give us this Night», «Роза ранчо» та «Зелені пасовиська», він продовжив роботу над своєю п'ятою оперою, Помри Катрін. У січні 1938 року керівники Warner Bros. телеграфували Корнгольду, запропонувавши йому партитуру до фільму «Пригоди Робіна Гуда». Оскільки прем'єра «Катрін» мала відбутися в березні цього року, він спочатку відмовився, але директор Державної опери закликав його виконати завдання. Незабаром після повернення до Голлівуду Корнгольд отримав звістку, що канцлер Шушніг зустрівся з Гітлером у Берхтесгадені; 13 березня нацисти анексували Австрію. Решта членів його сім'ї, включаючи його старшого сина Ернста, його батьків і сватів, зуміли втекти з Відня в останній можливий момент. Протягом двох тижнів нацисти захопили все його майно. Хоча Юлій врятував ряд рукописів, переважна більшість ескізів і автографів композитора залишилася. На щастя, двоє представників видавництва Йозефа Вайнбергера увірвалися в будинок Корнгольда, дістали ці речі та запакували їх для відправлення до Америки.

Вплив Корнгольда як кінокомпозитора важко переоцінити; справді, він відіграв значну роль у створенні граматики та синтаксису так званої класичної голлівудської партитури саме в той момент, коли формулювалися її конвенції. Разом зі Штайнером він допоміг кодифікувати використання чітко визначених тем для персонажів, місць і ситуацій, але, на відміну від свого колеги, Корнгольд використовував тонкі процеси тематичного розвитку як спосіб привернути увагу до відносин між людьми та драматичного контексту, в якому вони знаходяться самі. Корнгольд також удосконалив практику розміщення музики під голосом актора, щоб діалог завжди був чутний, і вказав, які інструменти будуть найбільш ефективними, враховуючи чітку інтонацію цього голосу. Нарешті, глибокі знання Корнгольда в оркестрових текстурах

допомогли стандартизувати звучання голосів голлівудських фільмів. Працюючи з такими талановитими оркестрантами, як Х'юго Фрідгофер і Рей Хайндорф, які вміли досконало перекладати його інструкції, він створив вражаюче звукове доповнення до візуальних образів на екрані, яке вплинуло на наступне покоління композиторів, зокрема Джона Вільямса та Джеймса Горнера.

1945 рік став важливим поворотним моментом у житті Корнгольда. Його батько, якому ніколи не було комфортно в Лос-Анджелесі і який ніколи не схвалював рішення Еріха зосередитися виключно на композиції фільму, помер після тривалої хвороби. Війна в Європі також підійшла до кінця. Сам Корнгольд дедалі більше розчаровувався в Голлівуді та в тих видах картин, які йому дарували, і він прагнув повернутися до написання музики для концертного залу та сцени. У грудні 1944 року він передав дружині рукопис для третього струнного квартету; Наступного року, в основному через прохання Броніслава Губермана, Корнгольд почав переглядати концерт для скрипки з оркестром, який він розпочав наприкінці 1930-х років, твір, прем'єру якого Яша Хейфец мав відтворити в Сент-Луїсі в 1947 році, а комерційно записав у 1953 році. У 1946 році він також розширив віолончельний концерт, який він написав для фільму «Обман», до більшої частини, яка була виконана в Лос-Анджелесі і згодом опублікована як його Op.37.

Як і більшість його колег-емігрантів, Корнгольд жадав дня, коли він зможе повернутися до Європи. Відень, який він і його родина нарешті побачили у травні 1949 року, суттєво відрізнявся від міста, яке вони залишили трохи більше десяти років тому. Незважаючи на те, що відновлювальні роботи йшли повним ходом, багато будівель, які були перетворені на руїни в результаті масових бомбардувань союзників у березні 1945 року, все ще були в руїнах, включаючи Оперний театр. Сім'я та друзі або пішли за власним бажанням, або стали жертвами Голокосту; деякі з тих, хто залишився, навіть обурювалися Корнгольдом за те, що він «відсидів» війну в Каліфорнії. Більше того, невелика кількість симпатиків нацистів продовжувала займати ключові

соціальні та культурні посади в Австрії та Німеччині, і вони були сповнені рішучості не дати єврейським вигнанцям відновити своє довоєнне життя та кар'єру.

У 1953 році режисер Вільям Дітерле зв'язався з Корнгольдом, запитавши його про роботу над біографією Ріхарда Вагнера, яка мала зніматися в Мюнхені та його околицях. У 1930-х роках вони працювали в Warner Bros., але Корнголд прийняв цю пропозицію здебільшого через почуття відповідальності перед музикою Вагнера, яка, як він боявся, буде піддана найгіршому поводженню. Проект також дав йому привід бути в Європі на віденську прем'єру його симфонії фа-дієз, Ор.40, у жовтні 1954 року. Твір був недостатньо репетований, і Корнголд благав відмінити виконання. Хоча критична реакція загалом була прихильною, композитор не був задоволений. На жаль, він не дожив би, щоб почути його знову.

В решту років свого життя Корнгольд почав працювати над другою симфонією і думав про написання ще однієї опери, цієї на основі «Das Kloster bei Sendomir» Франца Грільпарцера, але жоден проект не був завершений. У жовтні 1956 року у нього стався важкий інсульт, і він помер 29 листопада 1957 року у віці шістдесяти років.

Протягом останніх трьох десятиліть музика Корнгольда для концертного залу, оперного театру та срібного екрану пережила значний ренесанс не лише завдяки невтомним зусиллям його молодшого сина Джорджа, який працював продюсером звукозапису аж до свого часу смерті в 1987 році, але також завдяки широким дослідницьким зусиллям Брендана Керролла, головного біографа композитора. Майже всі інструментальні, оркестрові та вокальні твори Корнгольда, що збереглися, доступні на компакт-диску, кілька його найважливіших п'єс регулярно виходять у світ у всьому світі, а його ноти фільмів викликають новий інтерес.

Важлива роль у розвитку музичного таланту Е. Корнгольда зіграв його батько. Саме він виховував сина з любов'ю до музики, оскільки й сам дуже любляв музику і хоча не мав професійної музичної освіти, став відомим

музичним критиком, думку якого поважали та до якої прислухувались. Таким чином, він став першим вчителем юного музиканта, навчав його грі на фортепіано, грав для нього твори В. Моцарта, водив на концерти. Такі умови були сприятливими для розвитку музичних здібностей талановитого від природи Еріха: «Коли стала очевидною музична обдарованість дитини, Ю. Корнгольд, з одного боку, всіляко скеровував інтерес та діяльність сина в музичному напрямку, виховував його в атмосфері культу музики, пропонував Е. Корнгольду брати участь у музикуванні та написанні творів, тобто поєднувати різні види музичної діяльності, а, з іншого боку, він давав достатньо самостійності Еріхові, сприяючи формуванню таких рис, як самостійність, відповідальність, фантазія, усвідомлення своїх музичних здібностей та подальший їхній розвиток» [13, с. 86]. Л. Ляшенко зазначає, що основним методом навчання Ю. Корнгольд обрав змагання на музичному поприщі, котре відбувалося між батьком та сином.

В інших дослідженнях авторка розкриває особливості життєвих та творчих подій композитора. В одній із робіт авторка надає коментарі до визначних подій: розвиток його творчих здібностей в юнацтві, на який спричинив вплив батько, постановка балету-пантоміми – «Сніговик» та виконання Фортепіанного тріо *D-dur*, котрі стала важливими кроком на початку його творчої кар'єри, заняття з Р. Штраусом, велика виконавська діяльність у ролі піаніста. Таким чином, в даному разі науковиця охоплює лише не великий за обсягом, однак значний для композитора, період життя, а саме становлення та популяризація його таланту [12].

В іншій статті Л. Ляшенко робить спроби виявити особливості творчості Е. Корнгольда з точки зору природи його таланту. Першою з рис авторка вважає прояв інтересу до музики в дитячі роки, тобто велика тяга до цього виду мистецтва: «Творчість Е. Корнгольда завжди була підпорядкована втіленню ідей, його цікавив сам процес створення чогось нового, процес розробки удосконалення музичного матеріалу, оформлення кінцевого результату, процес його постановки, якщо мова йде про сценічні твори, тобто

основною мотивацією композитора була творча, духовна мотивація» [11, с. 132]. Така риса характеру композитора вплинула на його подальшу творчість, оскільки композитор дуже ретельно підходив до створення твору, наприклад, вибору лібрето до опери, експериментуючи та випробовуючи наявний в даний момент матеріал. Ще одна риса творчої діяльності, що розглядає авторка є великий обсяг написаних творів. Мається на увазі вміння за короткий термін створювати повноцінні, закінчені твори. Наступна риса – це наполегливість, що призводить до значних результатів роботи. Саме вона сприяє вмінню швидко писати музику. Окрім названим, Л. Ляшенко називає фантазію та досвід, що доповнюють творчу особистість Е. Корнгольда.

Інтерес представляє робота Л. Ляшенко, присвячена дослідженню нового метода Е. Корнгольда у створенні саундтреків. З словами науковиці цей метод був настільки новаторським, що спричинив вплив на розвиток американського кіномистецтва в цілому. Важливою рисою музики до кіно композитора стала «її симфонічність». На думку авторки, саме Е. Корнгольд «зумів створити в якості саундтреків для фільмів самостійні музичні твори, які можуть виконуватися у концертних залах, мають структуру, близьку до побудови симфонії, розвинену систему лейтмотивів та багатий мелодійний матеріал» [14, с. 120].

1.2 Наукове слово про жанр інструментального концерту

Жанр концерту постає одним з провідних у творчості академічних композиторів. Він є показником майстерності композитора, його стилю та техніки, на ряду з такими визначними жанрами, як симфонія, соната, опера, балет тощо. Багато композиторів різних епох та стилів зверталися до цього жанру, досить назвати хоча б таких видатних композиторів, як Й. С. Бах, А. Вівальді, В. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, П. Чайковський, А. Рубінштейн, Н. Паганіні та багато інших. Завдяки цьому він має велику історію – починаючи від свого зародження у XVII столітті (засновником тричастинного концерту вважається А. Кореллі) він швидко

розповсюджується та займає почесне місце у добутках композиторів різних країн. Показово, що вже у XVIII столітті широкої популярності набув жанр клавірного концерту. Г. Стахевич відзначає, що такий зріст інтересу до нього «обумовлювався рядом причин: активно розвивався й удосконалювався інструмент, у зв'язку з чим композитори експериментували із стилістичними й технічними прийомами та звуковидобуванням; сам жанр концерту завдяки своїй театральності та яскравості привертав увагу, як виконавців, так і слухачів» [23, с. 87].

Невипадково жанр концерту викликає й живий інтерес у науковців. На вітчизняному музикознавчому полі знаходимо присвячені йому праці О. Антонової, О. Бурель, І. Гребневої, А. Стадника, Г. Стахевича, серед зарубіжних науковців можна відмітити Л. Бутір, О. Самойленко та інших. Окрім цього, інформацію щодо визначення цього терміну як такого, принципів побудови концерту, знаходимо в різних словниках та на сторінках фундаментальних досліджень корифеїв музикознавства, серед яких Л. Мазель, І. Способін, Ю. Тюлін, В. Холопова, Ю. Холопов та інших.

Доцільно нагадати значення терміну концерту. В енциклопедичних словниках знаходимо наступні визначення жанру концерту: «Концерт <...>, музичний твір, в якому менша частина інструментів, що приймають участь, або голосів протиставляється більшій їх частині або всьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів чи голосів»¹. В іншому джерелі знаходимо: «Концерт – музичний твір, заснований на протиставленні звучання різних груп виконавців. Протиставлятися можуть повний виконавський склад та його групи, повний склад та соліст, різні групи виконавців між собою»². Як бачимо, головною рисою концерту є принцип «змагання». Це пояснюється його походженням,

¹ Концерт (муз. произведение) // Большая советская энциклопедия. URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/98207/Концерт>.

² Концерт // Энциклопедия «Всемирная история». URL : <https://w.histrf.ru/articles/article/show/kontsiert>.

оскільки своєрідним поштовхом до виникнення даного жанру стали деякі жанри церковної музики, в котрих використовувався прийом антифонного співу, що передбачає по чергову зміну співу двох хорів.

Г. Стахевич виділяє п'ять різновидів жанру концерту в залежності від етапів його історичного становлення: «1) старовинний концерт; 2) класичний концерт; 3) романтичний концерт; 4) концерт ХХ століття; 5) концерт епохи постмодерну» [23, с. 88]. Науковець зазначає, що становлення жанру відбувалося на перших трьох етапах.

Поява перших інструментальних концертів відноситься до кінця ХVІІ століття. Велику роль у цьому зіграли твори цього жанру А. Вівальді. Функція солюючого інструменту спочатку була здебільшого сполучною, «але в процесі еволюції набувала більш ясно виражений концертний характер і тематичну самостійність» [23, с. 88]. Важливе значення мав принцип контрасту динаміки, штрихів, ансамблевих та сольних епізодів. Форма старовинного концерту нагадувала рондо. Відмінностями ж були масштабність головної теми – ритурнелю, своєрідність, контрастність епізодів, поява яких не завжди розмежовувалась основною темою, чітка, усталена послідовність тонального плану. На відміну від концерту класико-романтичної епохи у старовинному ведуча роль відводилася оркестру, оскільки саме він виконував головну тему.

Класичний тип концерту набув звичних для сьогодення рис, зокрема, тричастинної структури сонатно-симфонічного циклу. Окрім цього, Г. Стахевич називає наступні ознаки жанру концерту: відокремлення солюючого інструменту «із загального складу оркестру» та їх рівноправність, «поступова симфонізація жанру», на тлі ведучої ролі струнної групи збільшення ролі дерев'яних, мідних духових та ударних інструментів, посилення ігрового моменту, «імпровізаційна каденція соліста», опора на інтонації народної музики, театральність, сценічність тощо.

Ці зміни відбувалися поступово в творчості віденських класиків. Якщо ще у Й. Гайдна зустрічається концерти у старовинній формі, то Л. Бетховен

вносить певні корективи, як у технічному, так й у образному планах. За словами Г. Стахевич він «змінює характер тематизму, посилюючи симфонічність, концентруючи драматургію та динамізуючи розгортання музичного розвитку» [23, с. 89]. Окрім цього, саме Л. Бетховен вводить традицію нотного запису каденції. Підсумовуючи сказане, науковець зазначає, що глибинне «усвідомлення виражальних можливостей жанру дозволило Бетховену не тільки зберегти, а й значно розвинути традиційні риси концертної віртуозної музики, особливо її імпульсивність, енергійність та дієвість» [там само].

Хоча в період романтизму зберігається певним чином опора на здобутки класиків, все ж композитори значно оновлюють музичні твори, як з точки зору образно-змістовного наповнення, так й композиторської техніки. Важливим рушієм цього стає прагнення до демонстрації технічних вмінь виконавця, що стає «приводом для експериментів та впровадження технічних та виразних новацій» [23, с. 89]. Важливою рисою концертів доби романтизму Г. Стахевич вважає «співвідношення кантилени та моторики, різноманітних типів фактури, тембрів тощо» [23, с. 90]. Щодо структури концерту в XIX столітті проступає дві магістральні тенденції, котрі створюють протилежні полюси: одна – прагнення до збільшення масштабів форми, що притаманно для концертів П. Чайковського, С. Рахманінова, Й. Брамса, та друга, навпаки, – зменшення до одночастинної структури у творчості К. Вебера та Ф. Ліста.

Г. Стахевич виділяє такі характерні риси романтичного інструментального концерту: «ліричність, мелодизм і поетизація образів», котра межує з декламаційним викладенням матеріалу, що призводить до зв'язку музики з іншими мистецькими галузями; «глибокий психологізм та суб'єктивізм висловлювання»; «відображення фантастичних, містичних образів, втіленню яких притаманні символізм та алегорія»; залучення інтонацій народних жанрів; рівноправність між солістом та оркестром; «віртуозність та технічність підпорядковуються задуму твору»; колористичність гармоній; перетворення структури концерту тощо [23, с. 90].

Таким чином, Г. Стахевич надає важливі відомості відносно жанру концерту в період від його появи до творів XIX століття, оскільки він набув суттєвих змін, як в образно-змістовній сфері тематизму, так й боку структурних особливостей, технічних можливостей, музично-мовних засобів тощо.

Проте, якщо Г. Стахевич більшою мірою говорить про загальні ознаки інструментального концерту як такого в різні епохи та зосереджується на жанрі фортепіанного концерту, то І. Гребнева досліджує безпосередньо скрипковий концерт в XX столітті, що складає велику цінність для даної атестаційної роботи.

Дещо інакше І. Гребнева вибудовує періодизацію скрипкового концерту. Науковиця виділяє у його розвитку лише два періоди до XX століття – передкласичний та класико-романтичний [5., с. 9]. В XVIII столітті у творчості італійських композиторів, головним з яких вважається А. Вівальді, «сформувалися основні риси скрипкового концерту, що по цей день постають його відмінними рисами» [5, с. 9]. Сміслом концертів композитора дослідниця вважає «структурування хаосу, проведення ліній, розстановка акцентів» [там само]. Саме в цих творах проходить становлення передкласичного стилю. Ці компоненти набувають стабільних рис в епоху віденського класицизму. Відбувається кристалізація структури, взаємовідносин між солістом та оркестром, скрипковий концерт за образно-змістовним наповненням стає в один ряд з симфонією.

У випадку романтичного концерту думки науковців співпадають. І. Гребнева звертає увагу на прагнення до індивідуалізації форми композиторами-романтиками, що призводить до кількісної зміни частин твору. Проте саме скрипковий концерт залишається у лоні традиції: «Позитивний в індивідуальних концепціях, скрипковий концерт в системі естетичних цінностей романтизму – можливо, випереджує неокласицизм XX століття – уже становиться символом “втраченої гармонії”» [5, с. 10].

За словами музикознавиці, ХХ століття, на тлі загального прагнення композиторів до індивідуалізації звукового простору, позначене відходом від класико-романтичної структури концерту та його змішування з іншими жанрами, зокрема, симфонією, що пов'язано з вільним відношенням до форми цього жанру: «Концерт отримує додатковий підзаголовок “симфонія” не в тих випадках, коли структура циклу зчитується з класичною симфонією <...>, а коли багаточастинна композиція відхиляється від традиційної концертної моделі» [5, с. 10].

І. Гребнева виділяє наступні характерні жанрові константи, за якими можна зарахувати твір до жанру скрипкового концерту у музиці ХХ століття: виконавський склад (скрипка solo та симфонічний, камерний чи струнний оркестр); віртуозність сольної партії, діалогічне співвідношення концертуючих сторін, наявність каденцій; «циклічна структура умовно-симетричного типу: тричастинність з темпами зонами “(помірно) швидко – повільно – швидко” з циклічними функціями частин, що несуть певне семантичне навантаження»; авторський заголовок, що відсилає до цього жанру [5, с. 12].

Загалом, І. Гребнева виділяє декілька моделей концерту у ХХ столітті. Перша з них орієнтована на класичну модель, в котрій зберігаються функції частин циклу. Перша частина такої моделі має риси сонатності, динамічна, драматична, різнопланова. Середня – постає ліричним центром твору. Це «перемкнення в царину медитації, рефлексії. Досить часто вона має жанрові орієнтири. Третя – фінал – найбільш близька до класичної моделі, оскільки тут відбувається «затвердження єдності Людини та Соціуму чи, принаймні, зняття антагонізму між ними» [5, с. 14]. Для нього характерні риси танцювальності чи маршовості, що передбачає чіткість ритму.

До іншої групи авторка відносить твори, що мають певну індивідуалізацію, однак все ж якимось чином перегукуються з першою моделлю. До цієї групи відносяться такі типи, як одночастинні, близькі до романтичної поеми, двочастинні (з темповими особливостями швидко –

повільно), кенотипічні з чергуванням «повільної та швидкої частин і композиційно сходять до барочної структури *da chiesa*», скрипковий концерт, що ясно спирається на класичну структуру [5, с. 16].

Третю групу, за визначенням І. Гребневої, складають скрипкові концерти, що «втілюють індивідуалізований композиційний проект (ІКП)» [5, с. 16].

Загалом, в першій половині ХХ століття скрипковий концерт взаємодіє з різними характерними напрямками, що виникли в цей час, зокрема, неофольклоризмом, експресіонізмом, імпресіонізмом тощо. Разом з тим, науковиця зазначає, що незважаючи на прояв «антиромантичних декларацій зв'язку з мистецтвом романтизму в скрипковому концерті ХХ століття стабільно простежуються в системі образів, мові творів, в стилістичних алюзіях на музику композиторів-романтиків» [5, с. 19].

Для проведення паралелей вважаємо доцільним нагадати будову класичного інструментального концерту. Будова концерту пов'язана з формою сонатно-симфонічного циклу. Як відомо, для класичного концерту притаманна тричастинна будова. Його особливістю постає принцип змагання солісту та оркестру. Перша частина концерту будується у формі сонатного *allegro*. На думку Ю. Тюліна, принцип змагання спричинив вплив на будову форми, що проявляється в подвійній експозиції першої частини, по чергово у соліста та оркестру [25, с. 342]. Загалом, для першої частини притаманний віртуозний характер, що найбільше проявляється у каденції соліста. У більшості випадків вона дійова, активна, для неї «типові мужні, вольові, драматично напружені теми» [25, с. 341]

Друга частина концерту зазвичай повільна та виконує роль ліричного центру твору. За структурою вона часто має просту тричастинну форму. Третя частина – фінал, найчастіше будується в формі рондо, має швидкий темп.

І. Способін вважає, що така будова циклу нагадує собою «розвиток тричастинної форми, в якій середній елемент контрастує з крайніми, з тою різницею, що крайні частини – в одній тональності, але тематично відрізняються» [21, с. 243].

Особливою якістю, котрі виділяє концерт поміж других жанрів, заснованих на сонатно-симфонічного циклу, постає, як вже говорилося, принцип змагання. Цей принцип, в свою чергу, передбачає наявність діалогічних зав'язків між солістом та оркестром. Досить значне місце це питання займає в роботі О. Антонової. Дослідниця виділяє чотири типи діалогічних зав'язків: «“діалог згоди” диктумного типу», де «розмова» учасників базується на різному матеріалі, котрий не протиставляється один з одним; «“діалог згоди” модусного типу», в якому «репліки» не контрастують за всіма параметрами; «“діалог незгоди” диктумного типу» – висловлювання сторін мають різний характер, вони надаються у протиставленні; «“діалог незгоди” модусного типу», де близькі за тематизмом теми виражають різний емоційний стан [1, с. 12].

1.3 Проблема виконавської інтерпретації в науковому дискурсі

Як зазначає в своїй монографії Ю. Ніколаєвська, «духовно-творча діяльність людини мислиться нами принципово інтерпретувальною» [41, С.94]. Інтерпретативність, за Ю. Ніколаєвською, сьогодні розуміється як принцип пізнання, а інтерпретація стає родом комунікативного досвіду, що впливає на параметри музичного твору та зміст наукового опису. Саме тому видається важливим усвідомлення існуючих концепцій інтерпретації як такої взагалі та виконавської інтерпретації зокрема.

Питанню інтерпретації присвячено чимало досліджень. Найвідомішими роботами є дослідження таких музикознавців, як Л. Гаркуша, І. Корихалової, О. Лисенко, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвської, Т. Підварко, В. Салій, Л. Шаповалової.

Інтерпретація музики – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування.

Ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як суспільна свідомість і мислення, як засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання.

Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є вміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції. Навички – це дії, складові частини яких у процесі формування виконавської інтерпретації стають автоматичними на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованих вправлянь. На відміну від навичок, вміння характеризуються як готовність до свідомих і точних виконавських дій. У становленні художньої інтерпретації вміння, як складний процес аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкуль головного мозку, зумовлюють створення і закріплення асоціації між завданням, необхідним для його виконання, та застосуванням знань на практиці. Формування умінь художньої інтерпретації має такі стадії:

ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту;

опанування драматургії твору;

самостійне виконання музичної концепції.

Музична інтерпретація, виконавська інтерпретація - це життя в музиці, переживання, існування - екзистенція: з початком, розвитком, кульмінацією та закінченням. Різні розділи музичної форми - тобто складові композиції твору є аналогією композиції “життя”. А ноти, динаміка, музичні інтонації, смислова кульмінація, динамічна кульмінація - це зміст “життя”. Є різні варіанти інтерпретації, проте основа одна: можна надавати різних відтінків змісту, розставляти по-різному акценти, приділяти більше уваги різним моментам, подібно звукорежисеру, та все ж, зміст, сенс, мета, призначення твору в цілому єдині, композиція запрограмована композитором, а через нього, в свою чергу, Богом, відтак кульмінація буде саме там, де їй належить бути. С. Ріхтер стверджував: “. я намагаюся бути об'єктивним, наче дзеркало”. Саме в “місіонерських” творах найглибше відчувається переживання “життя” (наприклад, концерти, сонати С. В. Рахманінова): ніби бачиш, споглядаєш сутність, істину “ життя ” згори, з висоти орлиного злету, ніби Бог споглядає згори своє творіння. Справжнє натхнення, осяяння яскраво проявляється в момент виконання музичної інтерпретації через артистизм, що гармонічно доповнює музично-сценічне виконання (за умови досконалої виконавської техніки), що є суттю передачі істини слухачам, зашифрованої в голограмі музичного тексту композитором.

Як зазначає у своїх «Лекціях з музичної інтерпретації» В. Москаленко називає наступні різновиди інтерпретації, залежно від змісту та способу існування інтерпретаційних версій музичного твору: слухацька, редакторська, виконавська, композиторська, режисерська, технологічна та музикознавча. До різновидів музичної інтерпретації дослідник також відносить виконавське перекладення [37, С.8]. Саме ж явище музичного інтерпретування музикознавець визначає як «організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-смыслових можливостей музичного твору» [37, С.8].

виконавська інтерпретація «виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [38, С.9].

Висновки до Розділу 1. Творча спадщина Еріха Корнгольда займає почесне місце в історії музики першої половини ХХ століття. Він проявив себе в різних музичних жанрах, серед яких музично-театральний, оркестровий, камерно-інструментальний, камерно-вокальний, жанри духовної музики тощо. Хоча музичний талант композитору був даний від природи, все ж велику роль у становленні творчої особистості митця зіграв його батько – Ю. Корнгольд. Саме він з дитинства привчав сина до музики, заохочував та навчав грі на фортепіано. Проте в деякому плані він мав і дещо негативний вплив на юнака, оскільки нав'язував йому свою думку з деяких питань, стосовно музики. Незважаючи на це Е. Корнгольд зміг відкрити свій дар світу та набути відомості у багатьох країнах. Нажаль в Україні він й до сьогодні залишається маловідомим композитором, хоча останнє десятиліття відзначене пожвавленням інтересу до його творчості. Зокрема, важливе місце посіли наукові праці Л. Ляшенко.

Жанру концерту присвячена велика кількість наукових досліджень. Досить назвати лише таких науковців як О. Антонова, О. Бурель, Л. Бутір, І. Гребнєва, О. Самойленко, А. Стадник, Г. Стахевич та багато інших. Кожен з науковців знаходить свій аспект розгляду жанру – проблеми історичного розвитку, жанрові та структурні особливості тощо.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВІ ТА СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Е. КОРНГОЛЬДА

Концерт для скрипки з оркестром *D-dur, op. 35* Е. Корнгольд писав протягом 1937–1939 років та повернувся до нього в 1945 році, щоб переглянути та додати певні зміни. Саме тому в партитурі зазначений саме цей рік, як рік написання, точніше закінчення твору. Він присвячений Альмі Малер-Верфель (1879–1964). Її постать була широко відома в мистецькому колі Австрії, а пізніше США і отримувала неоднозначні відгуки. Все тому, що окрім широкої діяльності в сферах мистецтва та літератури, вона стала дружиною багатьох відомих творчих людей. Вона була одружена з композитором Г. Малером, архітектором Б. Гропіусом, художником О. Кокошкою, письменником Ф. Верфелем. Окрім цього, вона мала добрі стосунки та підтримувала багатьох відомих діячів мистецтва, серед яких Л. Бернстайн, Б. Бріттен, Г. Гауптманн, М. Рейнхардт, М. Равель, Брати Г. та Т. Манн, Р. Штраус, І. Стравінський, А. Шенберг та багато інших [17]. Сама вона називала себе їх музою, однак, звичайно, що були й інші думки, супротивників жінки, котрі вважали роковою жінкою, котра дурманить голови чоловікам. Як бачимо, одним з прихильників її був Е. Корнгольд. Для нього А. Малер-Верфель не була коханкою. Вони були близько знайомі завдяки Г. Малеру, котрий став наставником композитора.

Прем'єра Концерту для скрипки Ре мажор відбулася у лютому 1947 року в Сент-Луїсі, з подальшими прем'єрами в Чикаго та Нью-Йорку. Володимир Гольшманн був диригентом, солістом став Яша Хейфец. У програмі до прем'єри концерту Е. Корнгольд написав наступне: «Незважаючи на вимогу віртуозності у фіналі, твір із численними мелодійними та ліричними епізодами був написаний швидше для скрипкового Карузо, ніж для Паганіні. Зайве говорити про те, як я в захваті від того, щоб мій концерт виконали Карузо та Паганіні в одній особі: Яша Хейфец» [30, Р.329].

На величезне задоволення композитора, перший виступ пройшов з аншлагом і мав величезний успіх. Однак Корнгольд не був настільки наївним, щоб очікувати теплого прийому свого концерту в Нью-Йорку. У його листі Йозефу Райтлеру, старому колезі свого батька з *Neue Freie Presse*, тепер професору *Hunter College* в Нью-Йорку з Лотатом Валлерстайном і Фріцем Стідрі, від 20 лютого 1947 року, можна відчувати певний відчай: «Мій скрипковий концерт тріумфально прийняли в Сент-Луїсі. Успіх, як у найкращі часи у Відні. Мій батько часто спадав мені на думку. . . . Хейфец вкладав у твір свою душу й грав із напруженим запалом. Я прикладаю копію єдиної ранкової газети в Сент-Луїсі, де згадуються дві неоціненні речі: найбільше захоплені овації в історії залу та пророцтво довгого життя концерту, як живе й досі концерт Мендельсона (мені не потрібно більше цього!).

Тепер у мене є п'ять тижнів до того, як нью-йоркські критики розірвуть його (можливо навіть, що я диригуватиму в Нью-Йорку). Я мушу використати цей час на повну. Буду дуже вдячний за вашу допомогу в цьому. Чи є у вас маленька можливість написати про його успіх у нью-йоркській музичній пресі чи навіть у щоденній газеті . . . ? Я тут ніби безпорадний і занедбаний, у мене немає ні менеджера, ні агента, ні навіть видавця в Америці. (Все, що я можу зробити, це надіслати примірник Шотту в Лондон, який надрукує твір. Але вони, очевидно не мають впливу на Нью-Йорк.) Будь ласка, робіть те, що можете. Якщо знання про цей успіх досягне музичного світу (скрипалі, диригенти та глядачі) перед тим, як нью-йоркські критики висловлять свій снобський, атональний гнів на нього, скрипковий концерт може стати для мене вирішальним поворотним моментом, поверненням!» [30, P.330]. Як бачимо, цей концерт мав велику вагу для композитора, який сподівався на те, що успіх його твору зможе значно поліпшити його кар'єру.

Хвилювання Е. Корнгольда були цілком обгрунтованими. Коли концерт було виконано у Нью-Йорці в квітні, він не знайшов прихильності. Олін Даунс, написавши в *The New York Times*, назвав це "голлівудським концертом", тоді як Ірвінг Колодін, написав в *The Sun*: «Більше кукурудзи, ніж золота» (гра слів,

в якій використано прізвище композитора (“corn”+“gold”). Таке іронічне ставлення до твору, і музики Корнгольда взагалі, закріпилося на сорок років.

І все ж у 1990-х років цей концерт, який тоді так зневажали за його жагучий романтизм, ліричну солодкість і п'янку атмосферу, став найбільш виконуваним з усіх творів Корнгольда, особливо в Америці. Концерт отримав більш прихильну реакцію в Чикаго, що стало втіхою для Корнгольда. Пізніше, у червні 1947 р. відбулася європейська прем'єра під управлінням Броніслава Гімделя на закритому концерті Віденської міжнародної музики. Огляди, окрім Джозефа Маркса, були поблажливими і багато в чому завдяки голлівудським зв'язкам Корнгольда.

Концерт для скрипки має досить великий склад оркестру. Він включає дві флейти (одна подвоєна пікколо), два гобоя (один подвоєний англійським ріжком), два кларнета *in B*, бас-кларнет *in B*, два фагота (один подвоєний контрафаготом), чотири валторни *in F*, дві труби, тромбон, повний склад струнної групи, розширену групу ударних інструментів – литаври, металофон, ксилофон, вібрафон, тарілки, дзвони, гонг (звук *f*), великий барабан (звук *h*). Доповнюють оркестр арфа та челести.

Такий склад оркестру надає музиці надзвичайної колористичності, барвистості. Це є однією з притаманних рис музики Е. Корнгольда та виявляє вплив його музики до кінофільмів на інші сфери композиторської діяльності митця. Проте склад оркестру все ж залишається в рамках класико-романтичної традиції.

Перша частина концерту, як вже зазначалося, написана в сонатній формі, проте вона вибудовується досить вільно – експозиція досить велика, включає три яскраві, своєрідні за музичним матеріалом теми при тому, що розробка майже відсутня, оскільки її замінює невелика за обсягом зв'язка. Це відбувається завдяки тому, що прийоми розвитку тематичного матеріалу активно застосовуються вже при викладенні головних тем в експозиції. Дещо відступає від класичного зразку Е. Корнгольд й у відношенні темпу, замість

Allegro – Moderato nobile. Це пояснюється відсутністю ядро вираженого драматизму та перевагою ліричної сфери у першій частині.

Відкривається перша частина відразу з викладення головної партії у соліста. Вона постає цариною тонкої інтимної лірики, має просту тричастинну форму. Її характерним ходом, що потім пронизує всю частину є висхідний мелодичний вираз звуками тонічного квартсекстакорду у широкому розташуванні та наявність пунктиру – переважно вісьма з крапкою та шістнадцята, деінде четвертна з крапкою та вісьма. Здебільшого цей активний висхідний хід супроводжується поступовим протирухом та надається спочатку звуками тонічного та слідом звуками домінантового акорду.

Після проведення основного виразу йде мелодія колоподібного типу з одним мотивом, що повторюється багаторазово. Цей епізод виконує роль середньої частини головної партії. Реприза досить сильно модифікується, розширюється – посилюється хроматизація, партія ведучого інструмента включає сольний епізод, де протягом дев'яти тактів у оркестру звучить акорд у четвертому такті. Активний мелодичний розвиток з ускладненням ритмічним та сильною хроматизацією, сиквентним розвитком призводить до першої кульмінації, на вершині якої головна партія вступає у оркестру, однак вона звучить короткий проміжок часу. Як бачимо, головна партія набуває активного розвитку вже при першому викладенні. Роль оркестру під час викладення головної теми виконує дещо другорядну функцію, він супроводжує та підтримує тему, базуючись на гамофонно-гармонічному типі складу.

Зауважимо, що головна партія наче обривається на півслові, в неї наче вклинюється тема зовсім іншого характеру. Така різка зміна тематичного матеріалу нагадує прийом зміни кадру у кінематографі. Таким чином, місце сполучної партії займає досить великий за масштабом епізод, що відрізняється не тільки об'ємом, а й образно-змістовною складовою. Він має танцювальний, моторний характер. Цьому сприяє зміна фактури – в оркестровій партії швидко змінюються різні фактурні типи: спочатку рух восьмими

тривалостями, потім акорди четвертями, далі додаються мелізматичні прикраси. Однак, спільним залишається чітка пульсація на кожну долю такту. Партія сольного інструменту набуває особливої віртуозності, стрімкості. Створенню відчуття танцювальності сприяють внутрішньотактові синкопи, що зміщують акценти на слабку долю. Віртуозність виражається в довгих пасажах дрібними тривалостями, широких ходах, примхливій ритміці, великій кількості мелізматичних прикрас. Загалом епізод має модулюючий характер серединного типу, мелодика насичена хроматизмами та швидкими тональними змінами. Функція оркестрової партії змінюється: вона насичується підголосками та набуває мелодичного розвитку, що урівнює її в правах з партією солюючого інструменту. Наприкінці епізоду звучить ведучий мотив головної партії в *Fis-dur* після якого відбувається швидка модуляція із зупинкою на домінанті до *A-dur*.

Саме в цій тональності побудована побічна партія, що відповідає класичному принципу співставлення тональностей між головною та побічною партіями. За характером вона пронизана тонкою лірикою, має пісенно-декламаційний тип мелодики. Про це свідчить вузький діапазон, перевага поступового руху, наспівність, відсутність широких ходів, швидких пасажів, головний штрих – *legato*. Лише наприкінці з'являються довгі висхідні пасажі, що призводять до другої кульмінації з виходом у високий регістр. Як і у випадку з головною партією на її вершині наступає новий розділ – а саме починається невелика за обсягом розробка. Вона заснована на провідному елементі головної партії, котрий проводиться в різних тональностях – *C-dur*, *A-dur*, *G-dur* тощо.

Каденція соліста розміщується перед репризою. Вона має невеликий об'єм, однак віртуозний характер. Спочатку мелодія надана одноголосна, а набуває інтервального руху, переважно квінтами, секстами та квартами. При цьому вона викладена шістнадцятими та шістнадцятими тріолями, що створює неабияку складність для виконавця.

Після каденції звучить невелика зв'язка, що приводить до репризи. Цього разу головна партія викладається у оркестру *tutti*, що надає їй потужності, сили, посилюючи емоційність. Проте у репризі її тричастинної форми головну тему перехоплює скрипка. Так само викладається й побічна партія, котра йде відразу після головної в основній тональності. Таким чином, оркестр та соліст у даному випадку діють на паритетних основах, доповнюючи один одного за діалогічним принципом.

Яскравим «фіналом» першої частини постає невеликий заключний розділ. Він звучить активно, святково, експресивно. В останніх тактах ще раз проводиться основний мотив твору.

Друга частина Концерту для скрипки постає його ліричним центром. Вона має жанровий орієнтир, оскільки Е. Корнгольд дає їй назву «*Romance*». Це підтверджує всеохоплююче панування тонкої інтимної лірики. Середня частина написана в тричастинній репризній формі, котра проте вибудовується досить вільно. Незважаючи на те, що основною тональністю постає *G-dur*, композитор застосовує особливий прийом. Центральним елементом (термін Ю. Холопова) тут постає тонічний секундакорд, котрий зустрічається дуже часту і у зв'язку з переходами в інші тональності, відхиленнями та модуляціями. Деінде він змінюється тонікою з доданою секстою чи квартою. Загалом, побудова музикальної тканини та образно-змістовне наповнення дещо нагадує музику композиторів-імпресіоністів, про що свідчить яскрава, барвіста оркестровка, використання еліптичних зворотів, частий рух паралельними акордами, безперервного мелодичного руху. З точки зору семантичного змісту з імпресіонізмом зближає звернення до теми природи – композитор наче створює прекрасну картину літньої ночі. З іншого боку, тут відчувається вплив кінематографічного мистецтва, оскільки музика картинна, живописна та викликає зорові асоціації.

Темп композитор обирає помірний – *Andante*, проте в музиці панує спокій, умиротворення. Важливим виразовим засобом у створенні образу стає динаміка – переважають тихі, лагідні звучання, котрі лише іноді

доповнюються емоційними сплесками *f* чи *sf*. Більш того, навіть кульмінаційні зони переважно засновані на динаміці *p* у високому регістрі, що створює так звані тихі кульмінації.

Відкривається «*Romance*» невеликим оркестровим вступом. Оркестр має колористичне звучання, використовується прийом звуконаслідування – створюється відчуття, наче на тлі повної тиші легкий вітерець колихає листя, переливається, мерехтить місячне сяйво, відбиваючись на поверхні водойму. Цьому сприяє побудова оркестрової тканини – спочатку звучать лише віброфон та група струнних інструментів, котрі виконують одну й ту ж тонічну гармонію (тонічний секундакорд), однак віброфон неперервно тягне акорд, а струнні виконують його синкоповано (чверть та половинна у розмірі 3/4). Після вступу звучить основна тема у скрипки *solo*. Вона вміщає жанрові ознаки романсу, заявленого у назві твору. Вона має пісенно-романсовий характер – переважає поступовий рух, організований у вигляді хвиль. Виразності та чуттєвості їй додає позначення *dolce* та штрих *legato*. В експозиційній ділянці мелодія соліста має діатонічну основу та побудову у формі повторного періоду (6+6), гармонія перебуває в межах тоніки. Проте надалі музична тканина набуває вільного розвитку – відбувається хроматизація сольної партії, постійні модуляційні зміни – *Es-dur*, *A-dur*, *G-dur*, *C-dur* тощо. Мелодія ускладняється не тільки за рахунок ладо-тональних змін та інтонаційного розвитку з наявністю широких ходів з заповнення, а й за допомогою ритміки – вона стає більш різноманітною, примхливою, з використанням тріолей, мелізматичних прикрас. Таким способом мелодія неперервно розвивається, набуваючи все більшої експресії та плавно підходить до кульмінаційної зони, після котрої слідує поступовий спад. Завдяки цьому мелодичний рух набуває форми дуги. Оркестр у даному розділі створює барвистий фон для мелодії соліста, доповнюючи її, насичуючи яскравими фарбами.

Середній розділ другої частини має певні образно змістовні зміни. Тут спокійний, тендітний нічний пейзаж наче розкривається з іншого боку.

З'являється відчуття таємничості, загадковості. Це втілюється завдяки різним засобам музичної виразності. Переважає викладення матеріалу серединного типу. Переважає тональність *E-dur* – з неї починається та нею закінчується розділ, проте у середині відбуваються постійні тональні зміни, ланцюг модуляцій містить далекі тональності третього ступеня спорідненості – *C-dur*, *B-dur*, *Fis-dur* тощо. Такі швидкі переходи супроводжуються застосуванням гостродисонуючих співзвучь.

Досить активного розвитку набуває партія соліста, вона містить різноманітні типи мелодичного руху – колоподібний, рух звуками акордів, широкі ходи з заповненням, мелізматичні прикраси, довгі та стрімкі пасажів, що доповнюється примхливою ритмікою та значною хроматизацією. Мелодія набуває деякої схвильованості, навіть тривожності.

Змінюється й роль оркестру. Фактура насичується різнохарактерними елементами – акордами, арпеджованими пасажами, мелізмами, протягнутими лініями. Взаємодія соліста та оркестру набуває діалогічного вигляду, де учасники діалогу вступають по черговому. В партії оркестру то повторюються вирази солюючої скрипки, тобто за імітаційним принципом, то з'являються нові елементи, котрі протиставляються їй. Таким чином, в середній частині велику роль мають поліфонічні прийоми викладу, котрі стали розповсюдженими в музиці композиторів XX століття.

Після невеликого за обсягом другого розділу на вершині кульмінації з'являється реприза. Проте вона динамізована. Основна тема проводиться не в головній тональності в *F-dur*, яка швидко змінюється на *E-dur*, *B-dur*, і тільки потім приходить в *G-dur*. Завдяки таким гармонічним фарбам як у першому, так і у третьому розділі, межі між ними наче розмиваються, утворюючи наскрізний розвиток. На відміну від першого розділу, третій – більш емоційно насичений, посилюються експресія, широко використовується прийом *rubato* з постійними темповими змінами.

Третя частина представляє собою яскравий, святковий фінал. За правилами класичної побудови циклу вона написана в тональності *D-dur* в

швидкому темпі *Allegro assai vivace*. В основі – тема танцювального характеру в розмірі 6/8, завзята активна з протягнутим затактом та рівномірним рухом восьмими переважно звуками акордів. На відміну від попередніх частин де в партії соліста превалює штрих *legato*, що обумовлено перевагою ліричної образності, в даному випадку всеохоплююча стихія танцю призводить до активного, майже повсюдного застосування *staccato*.

Структура частини вибудовується досить вільно та вміщає риси декількох музичних форм. Головним принципом розвитку є варіаційність. Тема постійно повторюється в різних варіантах з різними інтонаційно-ритмічними перетвореннями та тональними змінами. Проте структуру фіналу не можна визначити як чисто варіаційну, оскільки досить часто тема набуває інших принципів розвитку, зокрема, мотивного, котрий притаманний іншим структурам, а саме – сонатного *allegro*. Дійсно в третій частині можна знайти ознаки цієї форми. Хоча чітких граней між розділами та розподілу між експозиційним та розробковим матеріалом не має, , говорити про її наявність дозволяє тематичний матеріал та тональні співвідношення.

Відкривається фінал основною темою, котра проводиться чотири рази почергово у соліста та оркестру за діалогічним принципом викладення. Тричі вона проводиться в основній тональності й один раз в тональності домінанти. Її умовно можна вважати головною партією сонатної форми. Після цього йде хроматизований варіант цієї теми, він є нестійкий у тональному плані, в ньому декілька разів проводяться як окремі мотиви теми так і її видозмінені варіанти в тональностях *Es-dur* та *B-dur*. Ця зв'язка виконує функцію сполучної партії.

Після бурхливого першого етапу розвитку з'являється лірична тема, проте вона не нова за інтонаційністю, а заснована на тій самій головній темі, оскільки в її основі опорні точки мелодії. Вона більш широка, наспівна з перевагою поступового руху, організована четвертними. Її доповнює новий тематичний елемент, мелодія якого рухається наче по спіралі, розвиваючись секвентно у низхідному напрямку. Основна тональність теми *B-dur*, хоча вона

має здвиг в *Es-dur*. Таке співвідношення тональностей між головною та побічною партією більш притаманне для творів епохи романтизму.

Умовна розробка заснована на мотивному та варіаційному принципі розвитку. Проте зустрічаються елементи в основній тональності. Варійовані теми проходять в тональностях *C-dur*, *E-dur*, *A-dur*, *G-dur*. В даній частині яскраво представлений кінематографічний прийом – гра планами або простором. Це виявляється у чергуванні тутійних ділянок та епізодів з обмеженим складом виконавців.

В репризі тема проводиться у оркестру в основній тональності, хоча й має відхилення в далеку тональність – *F-dur*. Вона набуває сили, «масовості», оскільки звучить *tutti*. Показово, що побічна партія також звучить в основній тональності, що є яскравим показником наявності в цій частині сонатної форми чи її впливу.

Проте у цій частині наявна ще одна хвиля розвитку – апофеоз, яскраве завершення твору. Його можна було визначити як надзвичайно масштабну коду, в котрій здебільшого переважає побічна партія. Вона звучить у оркестра у збільшенні – половинними нотами, що призводить до зміни її ліричності, на гімнічний, маршовий, тріумфальний характер. Партія скрипки у даному розділі набуває надзвичайної віртуозності за рахунок різноманітних елементів мелодичного руху – стрімких пасажів, примхливої ритміки, хроматизації тощо.

Таким чином, Концерт для скрипки з оркестром *D-dur*, *op. 35* є одним з найяскравіших творів Е. Корнгольда, створених в пізній період творчості. Він набув світової слави та виконувався видатними диригентами, оркестрами та солістами з різних куточків світу, зокрема, й Академічним симфонічним оркестром Харківської обласної філармонії під управлінням Юрія Янко; партію скрипки виконав Сергій Старжинський. Така популярність концерту Е. Корнгольда обумовлена його надзвичайним мелодизмом, віртуозністю, ліричною образністю, світлим, позитивним настроєм, котрого так не вистачало слухачам у середині минулого століття. Важливим аспектом є й те,

що композитор поєднав в ньому, як добутки класико-романтичної епохи, так елементи музики сучасних йому напрямків.

Зв'язок із жанром інструментального концерту попередніх епох у скрипковому концерті виявляється на різних рівнях, як у стилістичних засобах так і у формі. Опус має класичну тричастинну структуру зі збереженням функцій частин: перша частина – емоційно насичена, стрімка, друга – постає ліричним центром композиції, третя – має жанрову орієнтацію на народний танець, швидка, жвава. Про наслідування традицій свідчить й звернення до гармонії класико-романтичного типу, чіткий тональний план, образно-змістовна складова – в першій та другій частині переважають ліричні, інтимні образи, в центрі яких найтонші людські почуття та внутрішні переживання, що наближає цей концерт до творів доби романтизму.

Можна припустити, що такий міцний зв'язок з музикою попередніх століть обумовлений відношенням його батька до новітніх напрямків та стилів, що виникли у ХХ столітті. Л. Ляшенко говорить, що Ю. Корнгольд «засуджував атональність, коментував Ф. Шрекера і більшою мірою Р. Штрауса, не дивлячись на те, що відверто підтримував Г. Малера» [12, с. 211]. І далі: «Ю. Корнгольд мав величезний вплив на композиційний стиль сина, пригнічуючи найбільш сучасні тенденції в музиці Еріха» » [12, с. 212]. Батько вклав багато сил у виховання сина та був для нього великим авторитетом у юнацькі роки, проте, коли музикант виріс, батько й надалі намагався утримувати вплив на Еріха. Однак, Е. Корнгольд поступово навчився відстоювати свою точку зору. Таким чином, не зважаючи на очевидний вплив Ю. Корнгольда на музику сина, він долучився, хоча й не кардинально, до сучасних мистецьких течій. Тому поруч з традиційними рисами у творчості австрійця знаходимо і новаторські композиторські прийоми.

До таких можна віднести досить вільну побудову форм окремих частин з поєднанням рис декількох структур. Зокрема, третя частина вміщує риси варіаційної та сонатної форми. Застосування поліфонічних прийомів в

оркестровій тканні на ряду з гомофонно-гармонічним складом, розподіл функцій між групами оркестру створює гнучкий фактурний розвиток, урізноманітнює звучання. Новації, пов'язані з темпо-ритмом виражаються у постійній зміні розмірів, в області гармонії – до новаторських рис відноситься застосування великої кількості дисонуючих співзвучь, як терцієвої та і нетерцієвої структури тощо. Яскравим прикладом слугує друга частина, центральним елементом котрої став тонічний секундакорд.

Важливим аспектом для викриття новаторських прийомів в Концерті для скрипки з оркестром Е. Корнгольда є виявлення впливу кінематографічного мистецтва. Серед характерних ознак цього можна назвати головуючу роль розвиненого, наспівного мелодизму, барвистість оркестрових фарб, просторові ефекти зі зміною планів, монтажний принцип роботи з музичними темами, що при цьому поєднується з наскрізним розвитком.

Висновки до Розділу 2. Концерт для скрипки з оркестром *D-dur*, оп. 35 Е. Корнгольда постає яскравим прикладом творчої зрілості митця. В ньому проявляються як риси традиційного типу інструментального концерту, так і відчувається вплив новітніх течій, що панували у мистецтві першої половини ХХ століття. Зв'язок з класико романтичною-епохою проявляється на різних рівнях музичної тканини. У структурі про це свідчить застосування тричастинного циклу концерту зі збереженням функцій частин: перша – має активний розвиток тем, побудована у сонатній формі, друга – ліричний центр, третя – святковий фінал з народно-танцювальною темою в основі. До музично-мовних засобів відносяться застосування класико-романтичної гармонії, традиційних прийомів розвитку теми. В образній сфері перевага ліричної образності з використанням наспівних, мелодично розвинених тем. Поруч з цим в концерті Е. Корнгольда діють принципи вільної побудови частин, широко використовуються дисонуючі акорди, навіть в якості центрального елемента, темпо-ритмічні новації тощо. Важливий вплив спричиняє кінематограф, що проявляється у викладенні музичного матеріалу, виборі

образної сфери, грі простором, що нагадує переключення планів у кіномистецтві.

РОЗДІЛ 3

СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ Е. КОРНГОЛЬДА

У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Концерт для скрипки з оркестром D-dur Е. Корнгольда надзвичайно популярний у всьому світі. Він отримав незчисленні інтерпретації – його виконували у різних країнах. Існують записи, котрі були зроблені в Лос-Анджелесі, Нью-Йорці, Піттсбург, Голлівуді (США), Ейндховені (Нідерланди), Лондон, Саутгемптоні (Англія), Кейптауні (ПАР), Копенгагені (Данія), Берні, Стокгольм (Швейцарія), Берліні, Кельні, Штутгарті, Мюнхені, Франкфурті (Німеччина), Зальцбург (Австрія), Братиславі (Словаччина), Льєжі (Бельгія), Лісабон (Португалія) та багато інших.

Деякі з виконань були записані ще в середині минулого століття, наприклад, Нью-йоркського філармонічного оркестру (скрипка – Яша Хейфец, диригент – Єфрем Куртц; 1947), Лос-анджелеського філармонічного оркестру (скрипка – Яша Хейфец, диригент – Альфред Валленштейн; 1953). У другій половині ХХ сторіччя відомі виконання Симфонічного оркестру Штутгартського радіо (скрипка – Ульф Хьольшер, диригент – Віллі Маттес; 1973), Піттсбургського симфонічного оркестру (скрипка – Іцхак Перлман, диригент – Андре Превін; 1980), Лондонського симфонічного оркестру (скрипка – Гіл Шахам, диригент – Андре Превін; 1993), Симфонічного оркестру Берлінського радіо (скрипка – Шантал Джульє, диригент – Джон Мосері; 1995). Надзвичайно велика кількість записів виконання з'явилася у ХХІ столітті.

При такому розмаїтті виконавських інтерпретацій концерту необхідно підкреслити, яким чином робиться вибір того чи іншого матеріалу. Здається, що найкраще буде висвітлити різнохарактерні виконання, які мають різний час виконання та прозвучали у виконанні відомих солістів. Відповідними для цього, як гадається, є два виконання соліста Яши Хейфеця в середині минулого

століття, виступ Шантал Джульє наприкінці ХХ століття та сучасного виконання, яке з'явилося лише нещодавно. Солістом став Рено Капюсон.

Одним з перших виконавців Концерту для скрипки Е. Корнгольда став Яша Хейфец. Це американський скрипаль російського походження. Він вважається одним з найвідоміших найвидатніших солістів-скрипалів ХХ століття. Він навчився грі у батька-клезмера, Рувіма Хейфеца, в 1905–1909 роках брав уроки у Е. Малкіна (згодом - учня Л. Ауера). Став грати на слух ще до того, як вивчився нотною грамотою. Публічно виступав із п'яти років, у шестирічному віці виконав у Ковно на тричетвертній скрипці (скрипці неповного розміру, призначеної для дітей) концерт Ф. Мендельсона у супроводі оркестру. Через рік взяв участь у концертах Товариства єврейської народної музики у Петербурзі. До десяти років у репертуарі Хейфеца були численні п'єси, а також концерти для скрипки з оркестром М. Бруха, П. Чайковського та інших. У 1911–1916 роки навчався у Петербурзькій консерваторії у І. Налбандяна та Л. Ауера. На пропозицію Ауера директор консерваторії А. Глазунов зарахував «студентом» також батька юного музиканта, щоб той мав можливість отримати право проживання у столиці та наглядати за сином.

У 1912 р. Хейфец вперше виступив за кордоном, у Берліні, з оркестром під керуванням А. Нікіш. Потім з великим успіхом виступав із сольними концертними програмами у Гамбурзі, Лейпцигу, Празі, Християнії (Осло) та інших містах. У роки навчання здійснив також кілька турне містами Росії.

У 1917 р. оселився у США. Його перший концерт відбувся у Карнегі-Холл (у Нью-Йорку). У 1920-ті роки. гастролував у Європі, Латинській Америці, країнах Близького Сходу, зокрема в Єрець-Ізраель у 1926 р. Виручка від концертів у Тель-Авіві пішла у фонд культурних потреб міста (один із концертних залів міста був названий ім'ям Хейфеца). Після здобуття Ізраїлем незалежності Хейфец неодноразово приїжджав у країну (1950, 1953, 1967, 1970), виступав у сольних концертах, камерних ансамблях та у супроводі Ізраїльського філармонічного оркестру. (На одному з виступів у 1953 р. він

виконав сонату Р. Штрауса, порушивши негласний бойкот творів композитора, який звинувачувався у співпраці з нацистами, і зазнав нападу юного екстреміста, який ударив скрипалю по руці.)

Музична критика одностайно визнала виконавську майстерність Хейфеца унікальним явищем мистецтва 20 в. Неперевершена техніка, чарівна краса звуку і велич сценічної пози і жесту справляли незабутнє враження на слухачів багатьох країн. Під маскою незворушності, за образом «скрипалю-автомата» ховалася вогненно-пристрасна та романтична натура. Всупереч своєму широко відомому скептицизму та уїдливому дотепності, Б. Шоу сказав про гру Хейфеца: вона «заперечує аксіому, що в цьому світі немає нічого досконалого».

Творча спадщина Хейфеца (понад 170 платівок, магнітних записів та відеострічок) охоплює всі найзначніші твори світової скрипкової музики. Він уперше зіграв присвячені йому твори композиторів-сучасників: концерт М. Кастельнуово-Тедеско для скрипки з оркестром («Пророки», 1933; диригент А. Тосканіні), його ж Фантазію на теми опери Россіні «Севільський цирульник»; концерт № 3 І. Ахрона (1939 р.), а також концерти У. Уолтона (1939 р.), Л. Грюнберга (1884–1964; 1944 р.), Е. В. Корнгольда (1897–1957; 1945 р.). Завдяки виконанню Хейфеца увійшли у світову класику концерти Я. Сібеліуса, Е. Елгара і концерт № 2 С. Прокоф'єва, що раніше рідко виконувалися. Проте Хейфецу здавалося чужим творчість А. Шенберга, й у 1936 р. він відмовився виконувати запропонований йому концерт композитора.

Високу майстерність виявив Хейфец у сфері виконання камерних творів, виступаючи з такими партнерами, як А. Рубінштейн, Г. П'ятигорський, І. Фрідман (1882–1948, віолончеліст Е. Фойерман, альтист У. Примроз. Він виступав також як піаніст, дірі композитора.

Хейфец успішно займався музичною транскрипцією. Йому належать понад 100 обробок для скрипки творів Я. Н. Гуммеля, К. Дебюссі, М. Равеля,

Дж. Гершвіна, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, Г. Дініку та багатьох інших композиторів.

З 1962 Хейфец займався педагогічною роботою, вів майстер-клас гри на скрипці в університеті штату Каліфорнія в Лос-Анджелесі. Серед його учнів: Е. Фрідман, лауреат Міжнародного конкурсу імені Чайковського в Москві у 1966 р., та Е. Фодор, лауреат того ж конкурсу у 1974 р. (друге місце при неprisудженому першому).

Іншу інтерпретацію Концерту Е. Корнгольда представила відома канадська скрипалька *Шанталь Джуїє* (народилася 19 грудня 1960 року в Монреалі, Квебек). Вона почала грати на скрипці з шести років, спочатку навчаючись у Клода Летурно в Квебеку, а потім у Луїса Грінхауза в Монреалі. Після отримання першої премії на фестивалях музики в Квебеку в 1969 році вона виконала мінорний концерт Баха з симфонічним оркестром Шербрука. Згодом вона продовжила навчання в Джульєрдській школі в Нью-Йорку у Івана Галаміана та Дороті Ділей, а також у Джозефа Гінголда в Університеті Індіани в Блумінгтоні. Також брала участь у майстер-класах у Натана Мільштейна та Макса Росталя у Швейцарії. Серед нагород, які вона здобула, – конкурс MSO (1974), Міжнародний конкурс талантів CBC (1978) та Prix d'Europe (1979).

Приз від агентства Young Concert Artists в Нью-Йорку, який вона виграла в 1980 році після міжнародних прослуховувань, призвів до її дебюту в США на 92nd Street 'Y' в Нью-Йорку в 1982 році. Пізніше вона виступила з концертами в кількох університетів, і вона була гостем різних американських оркестрів, зокрема в Центрі Кеннеді у Вашингтоні, округ Колумбія. У Канаді Шанталь Джуїє давала сольні виступи з Едмонтоном, Гамільтоном, Монреалем, Торонто, Вікторією та Вінніпегом, з NACO та Orchestre métropolitain. Вона також була членом камерного оркестру Макгілла. Вона стала скрипалькою в MSO в 1985 році, а в 1990 році була призначена співконцертмейстером цього оркестру. Під час концерту MSO в Карнегі-Хол у листопаді 1990 року вона та її колега Андре Азар були солістами в Concerto

grosso Альфреда Шнітке для двох скрипок. Її графік 1991-2 включав сольні виступи з оркестрами Філадельфії, Піттсбурга та Нью-Йорка, на додаток до Королівського Концертгебау в Амстердамі та Філармонії в Лондоні.

Вона записала твори Прокоф'єва, Ісаї, Віталія та Блоха з піаністкою Лоррейн Прі (1977, RCI 439), диск, який був відзначений нагородою Канадської музичної ради в 1978 році, а також сонату Андре Прево для скрипки та фортепіано з Вільям Трітт (6-АСМ 28, випущений в 1987 році).

Ш. Джульє заснувала фестиваль камерної музики в Саратог у 1991 році і з моменту заснування працювала його артистичним директором. Джульє також бере участь у викладанні музики завдяки своїй роботі як керівник камерної музики Тихоокеанського музичного фестивалю, і директор відділу камерної музики Кантонської міжнародної літньої музичної академії (CISMA). Крім того, у 2005 році вона була зроблена кавалером Національного ордена Квебеку. 2006 року стала офіцером ордена Канади.

Сучасну виконавську версію концерту корн гольда представив *Рено Капюсон*. Французький скрипаль міцно зарекомендував себе на міжнародному рівні як соліст і камерний музикант. Його знають і люблять за його врівноваженість, глибину тону та віртуозність, і він працює з найпрестижнішими оркестрами, артистами, місцями та фестивалями світу. Рено Капюсон, народжений у Шамбері в 1976 році, розпочав навчання в Національній консерваторії вищої музики де Парі у віці чотирнадцяти років, отримавши численні нагороди протягом п'яти років навчання там. Після цього Капюсон переїхав до Берліна, щоб навчатися у Томаса Брандіса та Ісаака Стерна і був удостоєний премії Берлінської академії мистецтв. У 1997 році Клаудіо Аббадо запросив його стати концертмейстером Югендорчестеру імені Густава Малера, яким він очолював три літа, працюючи з такими диригентами, як Булез, Озава, Вельзер-Мьост і Клаудіо Аббадо.

Відтоді Капюсон зарекомендував себе як соліст на найвищому рівні. Він виступає з такими провідними оркестрами, як Берлінський філармонічний оркестр, Віденська філармонія (VPO), Лондонський симфонічний оркестр

(LSO), Камерний оркестр Європи, Національний оркестр Франції, Філармонічний оркестр Радіо Франції, Filarmonica della Scala, Бостонська симфонія та Нью-Йоркська філармонія. Він співпрацює з такими диригентами, як Гергієв, Баренбойм, Бичков, Денев, Донаньї, Дудамель, Ешенбах, Хайтінк, Гардінг, Пааво Ярві, Нельсонс, Незет-Сеген, Рот, Шані, Тіччіаті, ван Зведен і Лонг Ю.

Велика відданість камерній музиці привела його до співпраці з Аргеріх, Ангелічем, Баренбоймом, Башметом, Бронфманом, Буніатішвілі, Грімо, Хагеном, Ма, Піресом, Трифоновим і Юджою Вангом, а також з його братом, віолончелістом Готьє Капюсоном, і взяв його, серед інших, на фестивалі в Берліні, Люцерні, Верб'є, Екс-ан-Провансе, Роке д'Антероні, Сан-Себастьяні, Стрезі, Зальцбурзі, Единбурзі та Міжнародному фестивалі в Тангльвуді. Капюсон також представляв Францію на деяких із найпрестижніших міжнародних заходів у світі: він виступав з Йо-Йо Ма під Триумфальною аркою на офіційному святкуванні Дня перемир'я у присутності понад 80 глав держав, а також грав для світових лідерів на саміті G7 в Біарріці.

Капюсон є художнім керівником двох фестивалів: *Sommets Musicaux de Gstaad*, з 2016 року, і Великоднього фестивалю в Екс-ан-Провансі, який він заснував у 2013 році. З сезону 2021/22 Капюсон також є художнім керівником фестивалю. *Orchester de Chambre de Lausanne*; його перший набір записів з ансамблем під назвою «*Tabula Rasa*», випущений у вересні 2021 року, є альбомом, присвяченим музиці Арво Пярта.

Нині активно гастролює. Виступав з Берлінським філармонічним оркестром під керуванням Бернарда Хайтінка і Девіда Робертсона, Бостонським симфонічним оркестром під керуванням Крістофа фон Донаньї, Паризьким оркестром під керуванням Крістофа Ешенбаха і Пааво Ярві, Філармонічним оркестром Радом оркестру Франції під керуванням Даніеле Гатті та Валерія Гергієва, Симфонічним оркестром ім. Симона Болівара та Лос-Анджелеським філармонічним оркестром під керуванням Густаво Дудамеля.

Виконував камерну музику з такими артистами, як Готьє Капюсон, Марта Аргеріх, Ніколас Ангеліч, Даніель Баренбойм, Юхим Бронфман, Хатія Буніатішвілі, Елен Гримо, Михайло Плетньов, Вадим Рєпін, Юрій Башмет та Трульс Мерк. У складі камерних ансамблів брав участь у відомих міжнародних фестивалях в Единбурзі, Берліні, Верб'є, Екс-ан-Провансі, Ла-Рок-д'Антероні, Сан-Себастьяні, Стресі, Тенгелвуді та Зальцбурзі. У 2012 році заснував Великодній фестиваль у Екс-ан-Провансі (Франція) і з того часу є його мистецьким керівником. З 2016 року також обіймає посаду художнього керівника фестивалю «Музичне літо у Гштааді».

Записи музиканта виходять на студії Erato/Warner Classics. Серед недавніх релізів – концерти Баха та Вакса з Камерним оркестром Європи, концерти Брамса та Берга з Віденським філармонічним оркестром під керуванням Густаво Дудамеля та альбом із творами Франка, Гріг та Дворжака (з Хатією Буніатішвілі). Багато дисків Капюсона відзначені міжнародними нагородами. Серед них – запис усіх творів для струнних Форе, зроблений з Ніколасом Ангелічем, Готьє Капюсоном, Мішелем Дальберто, Жераром Коссе та Ебен-квартетом (Echo Klassik, 2012) та альбом з концертами Рима, Дюсапена та Мантовані (Echo Klass,).

Рено Капюсон грає на скрипці Panette роботи Гварнері дель Джезу (1737), яка раніше належала Ісааку Стерну. У червні 2011 року музиканта було нагороджено французьким Національним орденом «За заслуги», а у березні 2016-го – Орденом Почесного легіону.

Серед майбутніх ангажементів – виступи з Лондонським симфонічним оркестром під керуванням Франсуа-Ксав'є Рота, Камерним оркестром Європи під керуванням Япа ван Зведена, Детройтським симфонічним оркестром під керуванням Леонарда Слаткіна, Лос-Анджелеським філармоніком.

Я. Хейфец своїм виступом на прем'єрі Концерту Е. Корнгольда миттєво створив традицію. Іцхак Перлман зробив один із перших широко доступних стереозаписів у 1980 році, і він звучить не зовсім добре. Його диригент, Андре

Превін, був одним з перших лідерів відродження Корнгольда, і записи концерту Превена включають той, у якому липка Анна-Софі Муттер підтримує твір з великої висоти, а також його антитезу, захоплююче виконання. з Гілом Шахамом, чия щира енергія та блискучий звук роблять його зенітом голлівудської школи інтерпретації Корнгольда.

Наступний етап в історії виконання концерту наступив у 1994 році. Невдовзі після цього підхід Хейфеца-Голлівуда отримав свій перший помітний виклик від канадської скрипальки Шанталь Жюйє — у поєднанні з концертами Кренека та Вайля в рамках новаторської серії Entartete Musik Десса. Порядок денний Декки був таким же невідкладним, як і авансовий, несентиментальний виступ Жульє: повернути Корнгольда як європейського модерніста, а концерт — як документ незаслуженого зміщення та втрати. Більш пізнім інтерпретаторам довелося вибрати свій власний шлях між двома світами Корнгольда — знайти баланс між хиткими фанфарами концерту та глухою меланхолією п'єси, яку Корнгольд нарешті присвятив іншому віденському вигнанцю, овдовшій Альмі Малер-Верфель.

Джеймс Енес — художник, нездатний видавати потворне звучання — твердо поміщає концерт у лінію Бетховена й Брамса: красномовний, шляхетний, героїчний у своїй гідності й широті. Реліз 2020 року від Ендрю Хаверона з диригентом Джона Вілсоном чітко і витончено йде по лінії; двох художників, які мають спільне розуміння того трагічного, нескінченно значущого моменту 20-го століття, коли Mitteleuropa опинилась на бульварі Сансет.

Висновки до Розділу 3

Таким чином, концерт для скрипки з оркестром D-dur E. Корнгольда є дуже затребуваним твором у репертуарі провідних сучасних скрипалів світу. Географія його виконань є надзвичайно широкою, що відображає його актуальність як в плані образного наповнення, так і технічних викликів. Серед виконавців, чиї інтерпретації розглянуто у даній роботі — від одного з перших до найсучаснішого, що може представити певну історичну лінійність у тому,

як трактувався даний твір у різний час. Кожен з музикантів у своєму виконанні відобразив характерність власного темпераменту, відобразивши у звучанні свою неповторну виконавську особистість.

ВИСНОВКИ

Отже, Еріх Корнгольд мав незвичайну та складну долю митця. Проявивши свою яскраву обдарованість ще з дитинства, він став одним із композиторів, що стояли у витоків сучасної кіномузики. Проте, через пізньоромантичний стиль його музики, композитор виявився дещо несучасним в реаліях другої половини XX століття, відчуваючи себе забутим наприкінці свого життя. І якщо в країнах Західної Європи та в США з кінця минулого століття спостерігається стрімке відродження уваги до його творчості, у вітчизняному виконавстві та музикознавстві він все ще є мистецькою фігурою, що потребує більш детального висвітлення. Е. Корнгольд є автором опер, симфонічних, камерно-вокальних творів та музики для кіно. Корнгольд – один із небагатьох композиторів, який представляє абсолютно еклектичне творіння музики. Концерт для скрипки з оркестром став одним з найвідоміших творів композитора, проявивши в собі ознаки творчої зрілості митця та позначивши новий етап в його творчості, коли митець після закінчення Другої світової війни вирішив повернутися до класичних жанрів замість того, щоб повністю присвятити себе кіномузиці.

Аналіз самого концерту міг би поглибити розуміння гармонічної мови Корнгольда, а також його оркестровки, а також стати стимулом, за допомогою якого виконавці могли б експериментувати в їхніх інтерпретаціях. Для цього твору характерні яскраво виражені риси романтичного концерту, з якими, втім, поєднується вагомий вплив досвіду композитора в царині кіномистецтва (наприклад, дещо незвичайні для жанру концерту видові інструменти).

При інтерпретації Концерту виконавці звертають особливу увагу на різні темпові розмітки, масштабність і різнобарвність партитури, що створює особливі умови для тембрових рішень соліста та змушує задумуватися над питаннями балансу. Часом, в колористичних місцях, як наприклад у другій частині, мелодія набуває інших функцій і відповідно звучання за рахунок явно імпресіоністичного характеру звучання. В той же час, фінал твору ставить серйозні задачі перед виконавцем у плані техніки та віртуозності.

Серед проаналізованих в даній атестаційній роботі інтерпретацій особливе місце займає інтерпретація Яші Хейфеця, адже саме в його виконанні була здійснена прем'єра цього концерту. В його інтерпретації поєдналися віртуозна майстерність з вмінням експресивно вести мелодичну лінію. Виконання Хейфеця цього концерту сприяло його швидкому включенню до стандартного репертуару скрипалів. Наступними у роботі проаналізовані виконавські інтерпретації Концерту Ш. Джульє та Р. Капюсон. Виконання Концерту Ш. Джульє у 1994 році стало певним викликом «голівудській» інтерпретації Хейфеця, адже цього разу канадська скрипалька обрала в деякій мірі антисентиментальний підхід і підкреслила саме модерністські риси твору, наголосивши таким чином на певну однобокість оцінки спадщини композитора. Р. Капюсон є майстром виконання камерної музики, і це також проявляється в звучанні його інтерпретації. Йому вдається досягти прекрасного тембру і витончено вести мелодію в експресивному фразуванні у другій частині. Таким чином, Концерт для скрипки з оркестром Еріха Корнгольда являє собою яскраву сторінку скрипкового репертуару ХХ століття і представляє виконавцям широке поле для інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Муз. искусство. Киев, 1989. 19 с.
2. Асафьев Б. Инструментальный концерт / Б. Асафьев // Русская музыка XIX – начала XX века // М, 1978. С. 201–210.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка, 1977. 332 с.
4. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, 2017. 19 с.
5. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дис ... док. искусствоведения : 17.00.02 – Муз. искусство. Москва, 2011. 41 с.
6. Еріх Вольфганг Корнгольд. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Еріх_Вольфганг_Корнгольд. Дата звернення: 20.10.2019.
7. Коваленский Я. Забытый гений. // Алеф : Ежеквартальный международный европейский журнал. 2007. URL : <http://www.alefmagazine.com/pub994.html>. Дата звернення: 20.10.2019.
8. Концерт для скрипки (Korngold). URL : [https://ru.qwe.wiki/wiki/Violin_Concerto_\(Korngold\)](https://ru.qwe.wiki/wiki/Violin_Concerto_(Korngold)). Дата звернення: 27.10.2019.
9. Корнгольд Эрих Вольфган // Энциклопедия «Всемирная история». URL : https://w.histrf.ru/articles/article/show/korngold_erikh_volfghangh. Дата звернення: 20.10.2019.
10. Ляшенко Л. Л. Природа таланту та геніальності як проблема культури (на прикладі життєвого та творчого шляху Вольфганга Амадея

Моцарта та Еріха Вольфганга Корнгольда) // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук : Матер. Міжнар. наук.-практ. конференції. Херсон, 2015. Ч. 1. С. 125–128.

11. Ляшенко Л. Л. Творчість Е. Корнгольда в контексті питання природи таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ, 2013. № 1 С. 131–135.

12. Ляшенко Л. Життя та творчість Еріха Корнгольда (до проблеми становлення творчої особистості) // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 42. С.209-219.

13. Ляшенко Л. Л. Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ, 2015. Вип. II (5). С. 84–88.

14. Ляшенко Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків, 2013. Вип. 38. С. 113–121.

15. Ляшенко Л. Л. Універсум Еріха Корнгольда // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 30. С. 162–170.

16. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. М. : Музыка, 1979. 536 с.

17. Малер-Верфель, Альма. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Малер-Верфель,_Альма. Дата звернення: 27.04.2020.

18. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для вузов / М. : Владос, 2003. 248 с.

19. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Муз. искусство. Москва, 2003. 26 с.

20. Список композиций по Корнгольду. URL : <https://ru.qwe.wiki/wiki/>

List_of_compositions_by_Erich_Wolfgang_Korngold. Дата звернення:
15.11.2019.

21. Способин И. Музыкальная форма. М. : Музгиз, 1962. 388 с.
22. Стадник А. М. «Концерт» у системі жанрових апробацій інструментального мистецтва (на прикладі баянного та акордеонного виконавства) // Вінок митців і мисткинь. 2019. № 1 (184). С. 62–64.
23. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт XVIII–XIX століть: стилеві трансформації жанру // Молодий вчений. 2018. № 6 (58). С. 87–91.
24. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М., 1988. 272 с.
25. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1974. 360 с.
26. Фестиваль во дворце Херренкимзе: Корнгольд. URL : <https://www.dw.com/ru/фестиваль-во-дворце-херренкимзе-конгольд/a-17002355>. Дата звернення: 28.11.2019.
27. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / 2-е изд., СПб. : Лань, 1999. 490 с.
28. Цукерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / М.: Музыка, 1964. 159 с.
29. Brendan G. Carroll, The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. URL : <http://www.filestube.com/dtNUQ1NqhD8jtAbkPlvi6j/Korngold-abiography-html.html>. Дата звернення: 03.11.2019.
30. Carroll Brendan G. The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Amadeus Pr., 1997. 464 p
31. Erich Wolfgang Korngold (Biography from Barnes and Noble Website) URL : <http://www.geocities.com/Athens/Academy/5490/Корнгольд.html>. Дата звернення: 10.01.2020.

32. Frey A., Thinking about Erich Wolfgang Korngold URL : <http://berlinmusician.blogspot.com/2007/06/thinking-about-erich-wolfgang-korngold.html>. Дата звернення: 17.02.2020.

33. Loomis G., Erich Wolfgang Korngold: A composer returns to the limelite URL : <http://www.nytimes.com/2008/01/14/arts/14ihtloomis.1.9189513.html>. Дата звернення: 13.03.2020.

34. Значение слова Интерпретация в Новейшем философском словаре. URL : <https://slovar.cc/fil/slovar/2480287.html> (дата звернення 17.05.2020).

35. Интерпретация (методология). URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерпретация_\(методология\).html](https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерпретация_(методология).html) (дата звернення 17.05.2020).

36. Интерпретация. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/i/3250.html> (дата звернення 17.05.2020).

37. Лисенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ...канд. Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Киев, 1990. 16 с.

38. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2013. 272 с.

39. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : 1982. 320 с.

40. Налетова И. К проблеме анализа сложных масштабных жанров как целого // Проблемы музыкального жанра. Москва : 1981. Вып. 54. С. 21–37.

41. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків: Факт, 2020

42. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і

практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

43. Способин И. Музыкальная форма. Москва : 1972. 400 с.

44. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.

45. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : 1971. С. 8–25.

46. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интерактивная наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289–300

47. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. 17.00.03; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1987. 23 с.

48. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 муз. мистецтво ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.