

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**РАПСОДІЇ ІЗ СОЛЮЮЧОЮ СКРИПКОЮ ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ: ІНВАРІАНТ ЖАНРУ ТА
ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ**

Магістерська робота

Фесенка Михайла Сергійовича

Науковий керівник:

Ягодзинська Ірина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства

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



Фесенко М. С.

ХАРКІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 РАПСОДІЯ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ.....	7
1.1. Від витоків жанру до рапсодій романтизму.....	7
1.2. Модифікації жанру в ХХ столітті.....	14
Висновки до Розділу 1	18
РОЗДІЛ 2 РАПСОДІЯ ДЛЯ СКРИПКИ «ЦИГАНКА» МОРІСА РАВЕЛЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА	19
2.1. Творчий шлях та риси композиторського стилю М. Равеля	19
2.2. Композиційно-драматургічні та жанрово-стильові особливості Рапсодії	23
2.3. Порівняльний аналіз виконань твору Патрицією Копачинською та Шанталь Жульє	27
Висновки до Розділу 2	34
РОЗДІЛ 3 ДВІ РАПСОДІЇ ДЛЯ СКРИПКИ БЕЛИ БАРТОКА: КОМПОЗИТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ І ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ	35
3.1. Риса композиторського стилю Бели Бартока	35
3.2. Композиційно-драматургічна та жанрово-стильова специфіка скрипкових рапсодій.....	41
3.3. Виконавські версії Гіла Шахама та Хозе Марії Блюменшейна	47
Висновки до Розділу 3	52
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Для скрипкового виконавського мистецтва надзвичайно важливими є твори, що містять яскраво виражений віртуозний компонент. До таких творів можна віднести не лише концерти для скрипки з оркестром, але й віртуозні п'єси, що у наш час присутні у концертному репертуарі кожного скрипаля.

Окремої уваги заслуговує жанр концертної рапсодії для скрипки, що розквітає у творчості європейських композиторів першої половині ХХ століття. У цей час з'являються такі яскраві зразки жанру, як рапсодія «Циганка» Мориса Равеля та Дві рапсодії для скрипки Бели Бартока. Названі твори, у яких жанрова модель інструментальної рапсодії знайшла індивідуальне композиторське втілення, заслуговують на пильну увагу не лише з боку скрипалів-виконавців, але і з боку дослідників. Пропоноване дослідження має на меті осмислення жанрово-стильової та виконавської специфіки названих творів і орієнтована у першу чергу на виконавців-практиків, що і визначає його актуальність.

Об'єктом дослідження є жанр скрипкової рапсодії у творчості композиторів першої половини ХХ століття.

Предмет дослідження – жанрово-стильова та виконавська специфіка скрипкових рапсодій Мориса Равеля і Бели Бартока.

Мета дослідження – розкрити особливості прочитання жанру рапсодії із солюючою скрипкою у творах композиторів ХХ століття та інтерпретаційні підходи до втілення таких творів у сучасній виконавській практиці на прикладі рапсодій для скрипки Мориса Равеля і Бели Бартока.

Досягненню поставленої мети має сприяти розв'язання наступних наукових завдань:

- узагальнити спостереження науковців щодо історичного розвитку жанру рапсодії в європейській музиці;
- уточнити специфіку потрактування жанру у музиці ХХ столітті;

- представити стислий огляд творчості Моріса Равеля та Бели Бартока у контексті європейського музичного мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття;
- виявити композиційно-драматургічну та жанрово-стильову специфіку рапсодії «Циганка» Моріса Равеля та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока;
- здійснити інтерпретаційний аналіз виконавських версій рапсодії «Циганка» Моріса Равеля, представлених Патрицією Копачинською та Шанталь Жульє, та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока, представлених Гілом Шагамом та Хозе Марією Блюменшейном.

Аналітичним матеріалом дослідження є нотний текст рапсодії «Циганка» Моріса Равеля та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока, а також записи виконань даних творів, представлені Патрицією Копачинською, Шанталь Жульє, Гілом Шагамом та Хозе Марією Блюменшейном.

Методологія дослідження. Для розв’язання вищевикладених дослідницьких завдань у роботі застосовані наступні методи:

- *історіографічного*, що використовується з метою опрацювання наукових джерел, присвячених творчості Моріса Равеля та Бели Бартока, а також жанру рапсодії у європейській музичній культурі;
- *жанрового*, що використовується з метою виявлення жанрової специфіки рапсодії «Циганка» Моріса Равеля та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока;
- *стильового*, що використовується з метою виявлення стильової специфіки рапсодії «Циганка» Моріса Равеля та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока;
- *аналітичного*, що використовується для здійснення композиційно-драматургічного аналізу рапсодії «Циганка» Моріса Равеля та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока;

- *інтерпретаційного*, що використовується для здійснення інтерпретаційного аналізу виконавських версій рапсодії «Циганка» Моріса Равеля, представлених Патрицією Копачинською та Шанталь Жульє, та Першої і Другої рапсодій для скрипки Бели Бартока, представлених Гілом Шагамом та Хозе Марією Блюменшейном.

Теоретична база роботи представлена науковими розвідками з наступних питань музичної науки:

- *жанр інструментальної рапсодії* (Волощук Ю. [5], Зінків І. [13], Каплієнко-Ілюк Ю. В. [14], Лігус О. [17], Ляхіна Т. [18], Максименко Д. [19], Li С. [38]);
- *творчість Моріса Равеля* (Ареф'єва А. Ю. [3], Жаркова В. [10, 11], Жарковський Р. [12], Матвєєва О. О., Ісайкова О. О. [20], Goss M. [34], Nichols R. [40, 41, 42, 43], Macdonald H. [44], Orenstein A. [46, 47]);
- *творчість Бели Бартока* (Геді А. І. [6], Дзизінська Н. [8, 9], Коменда О. І., Охманюк В. Ф. [16], Швець Н. [28], Stevens H. [35], Karpati J. [36], Kory A. [37], Szóllósy A. [49]);
- *історія і практика скрипкового виконавства* (Андрейко О. І. [1], Андрієвський І. [2], Войку І. [4], Павлова В. В., Дідок С. В. [21], Семеняк Н. [23, 24], Стеценко В. [25], Юр'єв О. [30], Ядловська З. Г. [32]).

Наукова новизна отриманих результатів пропонованої роботи полягає у тому, що в ній вперше розкрито виконавську специфіку рапсодії «Циганка» Моріса Равеля та двох Рапсодій для скрипки Бели Бартока.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених скрипковому виконавському мистецтву, в навчальних курсах з історії музики, історії скрипкового виконавства, на заняттях з фаху, а також у виконавській практиці.

Апробація отриманих результатів дослідження. Результати дослідження було оприлюднено автором в усних доповідях на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, ХНУМ, грудень 2022 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні (Харків, ХНУМ, травень 2023 року). За матеріалами магістерської роботи підготовлено текст наукової статті.

Структура дослідження. Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 59 сторінок, з них 52 сторінки основного тексту. Список використаних джерел включає 52 позиції, у тому числі – 19 іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

РАПСОДІЯ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

1.1. Від витоків жанру до рапсодій романтизму

Термін «рапсодія» походить із грецької мови (гр. *ῥαψοδία* – «епічна пісня»). У античні часи рапсодами (гр. *ῥαψοδός*, від *ῥάπτω* – «зшивати», «складати», та «ῥῶδή» – «пісня») називали професійних читців епічної поезії; зазвичай це були мандрівні співаки-оратори, які декламували поеми із більш або менш фіксованим текстом, найчастіше – поеми Гомера. Обов'язковою рисою кожного рапсода був спеціальний жезл, який символізував його право виступати перед публікою Школи рапсодів склалися на досить пізньому етапі розвитку епосу; їм передували вільні імпровізації так званих аедів (від. гр. *ᾄδός* – «співак») – музикантів, які супроводжували свій спів грою на лірі (грец. *λύρα*)¹ або кіфарі (грец. *κithára*)². На етапі виникнення спільноти рапсодів виконання (інтерпретація) текстів відокремилася від творчості, хоча відомі приклади, коли рапсоди могли бути одночасно й поетами; таким був, наприклад, Гесіод (*Ἡσίοδος*, кінець VIII – початок VII століття до н. е.), давньогрецький поет та засновник дидактичного (повчального) епосу. Великі за обсягом поеми виконувалися зазвичай на святах у вигляді публічних змагань рапсодів.

У Європі цей термін спершу застосовували по відношенню до літературних форм XV–XVI століть. У музичному контексті термін «рапсодія» вперше використав німецький композитор Крістіан Фрідріх

¹ Ліра – струнний щипковий інструмент (хордофон), має корпус округлої чи чотирикутної форми, з'єднаний із поперечиною двома ручками; струни однакової довжини натягнуті між корпусом і поперечиною.

² Кіфара (іноді «кітара») — давньогрецький струнний щипковий музичний інструмент, споріднений до ліри, але ширший і коротший за неї.

Даніель Шубарт (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739–1791)³. Його збірка у трьох частинах (книгах), що включає пісні для голосу у супроводі фортепіано та декілька фортепіанних п'єс, має назву «Музичні рапсодії» («Musicalische Rhapsodien», 1786). У межах сучасного музичного мистецтва рапсодія трактується як одночастинний твір, інструментальний чи вокальний, вільної, імпровізаційної будови. Цей жанр характеризується послідовним експонуванням різноманітного за настроєм і тональним планом тематичного матеріалу, що базується на пісенних, народних мотивах, часто набуваючи форми музичної фантазії на народні теми. Рапсодія – це твір вільної форми й розвитку, зміст якого нерідко пов'язаний з народною творчістю.

У XIX столітті жанр рапсодії відроджується під впливом естетики романтизму. Оскільки епосі романтизму був притаманний інтерес до фольклору та поширення національних ідей, не дивно, що композитори того часу звернулись до історичного жанру рапсодії з її барвистою фольклорною основою. Вони переосмислили і пристосували жанр до художньої дійсності сучасності, створюючи інструментальні (перш за все фортепіанні) рапсодії. Для жанру інструментальної рапсодії XIX століття характерні:

- опора на фольклорний тематичний матеріал;
- вільна форма;
- імпровізаційний виклад;
- речитативність, декламаційність, патетичний характер;

³ Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт – німецький поет, органіст, композитор, журналіст та письменник. Видавав газету «Німецька хроніка», журнали «Вітчизняна хроніка Шубарта», «Вітчизняна хроніка», «Хроніка». Його поетичну творчість відносять до напрямку «Буря та натиск» (Sturm und Drang). К. Ф. Д. Шубарт вперше застосував термін «Музична естетика» (1784). На слова К. Ф. Д. Шубарта створено пісню «Форель» Франца Шуберта.

- контрастне співставлення більш протяжних, романтично-піднесених епізодів у характері епічної оповіді та активних, запальних, темпераментних, в народно-танцювальній манері;
- тональне розмаїття, застосування характерних ладів із збільшеними секундами (в тому числі угорської «циганської гами»);
- гостра ритміка, що включає акценти, різноманітні синкопування, пунктирні фігурації.

Перша інструментальна рапсодія була написана для фортепіано австрійським композитором Венцелем Робертом фон Галленбергом⁴ (Wenzel Robert von Gallenberg, 1783–1839) у 1802 році. Оскільки він був прихильником класицизму в музиці, то і його рапсодія належить не до романтичного, а до класичного напрямку, типові жанрові риси розкриті у ній не повною мірою, тому, можливо, вона й не увійшла до фортепіанного репертуару видатних піаністів наступних поколінь [51, с. 124].

Вагомий внесок у становлення жанру рапсодії зробив чеський композитор Вацлав Ян Томашек⁵ (Václav Jan Křtitel Tomášek, 1774–1850), у творчому доробку якого налічується п'ятнадцять рапсодій (перша написана у 1810 році); фортепіанні твори композитора стали передбачили жанр ліричної фортепіанної п'єси, що пізніше досягла свого розквіту у творчості Р. Шуберта та Ф. Шопена [50, с.56]. Послідовником В. Я. Томашека у жанрі рапсодії став його учень, чеський композитор Ян Вацлав Воржішек⁶ (Václav

⁴ Венцель Роберт фон Галленберг – австрійський композитор. Є автором майже 50 балетів; також композитору належать оркестрові увертюри, п'єси для арфи, безліч творів для фортепіано, 12 німецьких пісень. Варіації на його теми писали, зокрема, Карл Черні та Антон Діабеллі. В. Р. фон Галленберг відомий також як чоловік Джульєти Гвічарді, якій Л. ван Бетховен присвятив свою «Місячну сонату».

⁵ Вацлав Ян Томашек – чеський композитор та музичний педагог. Піаністом-самоук, він став одним із найважливіших викладачів фортепіано у Празі XIX століття. Серед його найвідоміших учнів були Ян Вацлав Воржішек, Олександр Дрейшок та Едуард Ганслік.

⁶ Ян Вацлав Воржішек – чеський композитор, піаніст та органіст.

Hugo Voříšek, 1791–1925), чії дванадцять рапсодій перейняли багато стильових особливостей та виконавських прийомів рапсодій В. Я. Томашека. Зокрема, Я. В. Воржишеку належить цикл «Еклоги, рапсодії та дифірамби» [52, с. 124]. Стиль двох вищезгаданих композиторів близький до класичного, незважаючи на те, що період їх творчої діяльності припадає на початок ХІХ століття. Першою чергою, це знаходить прояв в області форми. Хоча в своїх рапсодіях обидва звертаються до фольклорних інтонаційних та тематичних першоджерел, але тут вони знаходять не таке яскраве втілення, як у рапсодіях композиторів-романтиків, через сувору класичну структурованість форми. Втім, подібний підхід до форми інструментальних рапсодій часто був характерний не лише для композиторів класичної доби, а навіть й для представників романтизму – доби, коли склалися найбільш характерні жанрові ознаки інструментальної рапсодії.

Жанр інструментальної рапсодії остаточно сформувався та набув характерних рис передусім у творчості угорського композитора Ференца Ліста (1811–1886), у якій сформувалася певна композиційна структура інструментальної рапсодії та її характерні жанрові риси. Композитор надає своїм рапсодіям рис віртуозної концертної фантазії. Ще у сорокових роках ХІХ століття була створена збірка «Угорські мелодії у формі рапсодії», до якого увійшла двадцять одна п'єса.

Більшість народних наспівів, що входили до цього збірника, згодом послужили основою для «Угорських рапсодій». Це дев'ятнадцять п'єс для фортепіано (пізніше шість із них були перекладені для оркестру), над якими композитор працював протягом більш ніж тридцяти років. У всіх рапсодіях, крім Шістнадцятої, Сімнадцятої та Вісімнадцятої використовується матеріал угорських народних пісень та танців. Ференц Ліст досягає фольклорного колориту завдяки опорі на стиль «вербункош» (угор. verbunkos), що зародився у другій половині ХVІІІ століття. Музика рапсодій базується на контрастному експонуванні двох розділів: першого – повільного, імпровізаційного, в дусі

епічної оповіді, угорського чоловічого танцю «лашан» («lassan», «langsam») або старовинного танцю-ходи «палоташ» («palotás»), та другого – швидкого, варіаційного, запального, в характері танцю «фрішка» («friska»), що змальовує народні гуляння. «Ці масштабні концертні твори, які мають вільну контрастно-складену форму з епічним вступом та двома основними частинами (епічною й танцювальною), вирізняються художньою глибиною, композиційною логікою, яскравою образністю та стилістикою, виконавською віртуозністю романтичного стилю», – зазначає О. Лігус [17, с. 243–244].

Багато прийомів Ференц Ліст запозичив із народного музикування, використовуючи фігурації, що імітують скрипкову імпровізаційну мелізматику та звучання цимбалів. Стиль «вербункош» у Ф. Ліста втілюється через застосування геміоліки (двічі гармонічні лади, зокрема «циганський» лад), гострої синкопованої ритміки, пунктирних кадансів, квартових мотивів. Прийоми розвитку також витікають із угорською народної музичної традиції – панує орнаментальне варіювання, несподівані зміни темпу та характеру руху.

До жанру фортепіанної рапсодії звертався й німецький композитор Йоганнес Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897), чия творчість можна віднести до пізнього романтизму. В його творчості є три фортепіанні рапсодії: дві з них об'єднані в один опус (Рапсодії h-moll та g-moll op. 79), третя, Рапсодія Es-dur op. 119, виділяється своїм дещо більшим масштабом серед трьох інших мініатюр цього циклу. Рапсодії Й. Брамса, попри приналежність композитора до романтичного стильового спрямування, спираються на класичні формотворчі принципи. Так, Рапсодії h-moll і Es-dur написані в тричастинній формі, Рапсодія g-moll – у сонатній. Творам притаманні яскраві контрасти, драматизм, епічність. У двох рапсодіях op. 79 втілюються жанрові ознаки стилю угорської танцювальної музики «вербункош». Рапсодія Es-dur має найбільш мужній, героїчний характер з усіх рапсодій Й. Брамса. Тут композитор переосмислює лістівське розуміння жанру рапсодії у дусі власної

фортепіанної творчості, у якій відсутня романтична імпровізаційність, теми не запозичені з фольклору, а твори – великі та масштабні. Брамсівські рапсодії поєднують романтичні тенденції, закладені Ф. Лістом, та тяжіння до стилістики віденських класиків та навіть музики доби Бароко. Як зазначає Ю. Каплієнко-Ілюк, музикознавцями прийнято розглядати два типи рапсодій — лістівський та брамсівський. «Перший уподібнювався фантазії на народні теми у типовій імпровізаційній манері, де чергувалися різнохарактерні епізоди; рапсодії другого типу — своєрідні п'єси-настрої психологічної спрямованості», – стверджує дослідниця [14, с. 110].

Після Ференца Ліста композитори активно звертались до жанру рапсодії. У другій половині XIX століття жанрові межі рапсодії розширилися, і на противагу сольним фортепіанним рапсодіям попередніх десятиліть з'явилися рапсодії для оркестру, а також для солюючих інструментів з оркестром. У 1869 році вже згадуваний Йоганнес Брамс написав «Рапсодію для альту, хору і оркестру» на текст Йоганна Вольфганга Гете. Втім, за своїм жанровим визначенням цей твір скоріше є камерною кантатою, невеликою як за складом, так і за масштабом. У 1878 році Антонін Дворжак створив три «Слов'янські рапсодії» для оркестру. Наприкінці XIX століття з'являються й рапсодії для солюючої скрипки з оркестром, зокрема, «Норвезька рапсодія» для скрипки і оркестру Едуарда Лало⁷ (Édouard-Victoire-Antoine Lalo, 1823–1892).

В українській музиці жанр рапсодії почав свій розвиток також у період романтизму. Як зазначає І. Зінків [13], в той час популярними були фортепіанні рапсодії, що виникли, як зазначає під впливом стилю представників раннього романтизму (зокрема, К. М. Вебера та Дж. Філда) та

⁷ Едуард Лало – французький композитор, концертні твори якого отримали визнання сучасників; зокрема, серед його доробку – Іспанська симфонія для скрипки з оркестром (1874), прем'єрне виконання якої було блискуче представлено другом Е. Лало Пабло Сарасате.

Ф. Шопена. Дослідниця вказує, що у долисенківський період жанр рапсодії в українській музиці був представлений концертними шумками та рапсодіями В. Завадського і Т. Шпаковського [13, с. 191].

В. Завадському⁸ належать дві рапсодії, написані у другій половині XIX століття. Як зазначає О. Лігус, характерним для них є «звернення композитора до українських народно-танцювальних та народнопісенних джерел, які поєднуються в цих творах із загальноєвропейськими засобами музичного письма» [17, с. 244]. Втім, дослідниця акцентує увагу на тому, що з метою втілення національної інтонаційної образності композитор не обмежується цитуванням оригінального фольклорного матеріалу, а вміло «інкрустує» ритмо-інтонаційні, ладові, фактурні, мелодико-інтонаційні українські фольклорні елементи до романтичної музичної мови. О. Лігус [17] називає жанр рапсодії «стрижневим» для В. Завадського, віднаходячи жанрові риси рапсодії й у низці інших його фортепіанних творів народнопісенного та народно-танцювального характеру. Дослідниця зазначає, що саме у творчості В. Завадського виник український різновид жанру рапсодії – «Думка-Шумка», що, подібно до романтичної рапсодії лістівського типу, складалася із двох частин – лірико-пісенної («думка») та танцювальної («шумка»). Розвиток цього різновиду жанру у подальшому продовжив М. Лисенко.

Натомість, у творчості Т. Шпаковського⁹ жанр рапсодії трактовано поза національним контекстом. Як зазначає О. Лігус, у його Українській рапсодії (1856), що є типовим лірико-романтичним твором, стилістично пов'язаним із традиціями німецької романтичної школи (зокрема, Ф. Мендельсона), «національні ознаки мають досить слабке вираження» [17, с. 244].

Новим, кульмінаційним етапом розвитку жанру рапсодії в українській музиці стали дві рапсодії М. Лисенка (Перша рапсодія на українські народні

⁸ Завадський Василь Григорович (1863–1918) – український композитор, хоровий диригент та педагог.

⁹ Тимофій Шпаковський – український композитор та піаніст-віртуоз.

теми ор. 8, Друга рапсодія на українські народні теми «Думка-Шумка» ор. 18), написані у 1870-х роках. Як зазначає О. Лігус, «з одного боку, в цих творах спостерігається орієнтація композитора на жанрову модель Ф. Ліста, а з другого, – оригінальність трактування українським романтиком цього жанру, пов'язана з використанням інтонаційності жанру думи» [17, с. 248]. У своїх рапсодіях М. Лисенко використовує прийоми народного виконавства, пов'язаного з кобзарською традицією, що знаходять прояв у імітації рапсодичного наспіву у супроводі струнно-щипкового інструменту: у мелодиці поєднуються елементи речитації та мелізматичних зворотів, фактура супроводу сповнена різноманітними арпеджованими зворотами, остинатними формулами, характерними фігураціями пасажів та тремоло. «Жанрове новаторство М. Лисенка виразно проявилось в обох рапсодіях, кожна з яких стала українським національним різновидом цього жанру», – підсумовує О. Лігус [17, с. 248].

Таким чином, ХІХ століття позначилося формуванням та розквітом жанру інструментальної рапсодії як переважно інструментального твору із опорою на народні пісенно-танцювальні мотиви, імпровізаційної побудови, що складається із декількох контрастних, вільно трактованих епізодів. О. Лігус виокремлює наступні стабільні ознаки, що кристалізувалися у процесі еволюції жанру рапсодії: «розгорнута структура, побудована на поєднанні двох образних планів – епічного і танцювального, зв'язок із фольклорними джерелами, концертно-віртуозний тип викладу, імпровізаційний спосіб розгортання художнього вислову» [17, с. 243]. Свого часу отримавши популярність завдяки яскравому народному тематизму та романтичній емоційності, у ХХ столітті жанр рапсодії зазнав нового етапу свого розвитку.

1.2. Модифікації жанру в ХХ столітті

Як зазначає Д. Максименко, «у кінці ХІХ століття рапсодіями називалися масштабні твори для оркестру або сольного інструмента

з оркестром, в основі яких лежав авторський тематизм з рельєфним національним забарвленням» [19, с. 52].

На початку ХХ століття жанр рапсодії зазнав активного розвитку, що позначився як збереженням традицій минулого століття, так і різноманітними модифікаціями. Вже у 1901 з'являються Дві румунські рапсодії для оркестру Джордже Енеску¹⁰ (George Enescu, 1881–1955), композитора, який надзвичайно цінував фольклор як джерело невичерпного мелодизму та непідробних емоцій. Для рапсодій Дж. Енеску характерним є природний синтез фольклорних елементів та класико-романтичних традицій. Композитор не просто створює власний тематизм у дусі румунських народних мелодій, а використовує автентичні народні теми, цитуючи їх у своїх творах.

Інший прийом, що дозволяє композитору втілити фольклорний характер своїх творів – роздвоєння оркестрового плану та імітація народного інструментального музикування, створення своєрідного «оркестру в оркестрі». Таким є танцювальний епізод у другій Румунській рапсодії, інструментування якого залучає виключно струнні інструменти. Подібний прийом створює враження виокремлення із оркестру народного колективу, що після виконання свого «номеру» знову непомітно вливається до лав оркестру. Народні витоки оркестрового письма Румунських рапсодій Дж. Енеску підкреслюють й численні епізоди, доручені солюючій скрипці.

Відхід від класико-романтичної традиції та оновлення музичної мови інструментальних рапсодій пов'язані, серед іншого, із творчістю композиторів-імпресіоністів – К. Дебюссі та М. Равеля. У творчості М. Равеля жанр рапсодії втілюється як у оркестровому («Іспанська рапсодія» для оркестру, 1907), так і у сольному (рапсодія «Циганка» для скрипки і фортепіано, 1924) інваріанті. Унікальний підхід композитора до синтезу народної та академічної музики демонструє «Іспанська рапсодія», у якій переплетені андалузські та

¹⁰ Джордже Енеску – румунський композитор, диригент, скрипаль та піаніст, основоположник сучасної румунської композиторської школи.

каталонські народні мелодії із імпресіоністичною манерою письма. Натомість, Рапсодія для саксофона з оркестром К. Дебюссі – це одночастинний твір, у якому, на думку Д. Максименка, «помітне прагнення композитора наслідувати східну орнаментальність» [19, с. 52]. Дослідник відзначає запальні ритми хабанери та насичений східними мотивами-візерунками речитатив-імпровізацію солюючого саксофона, а також звертає увагу на своєрідну побудову рапсодії: твір має два різнохарактерні розділи – повільний (*Très modéré*), у якому проступають контури концентричної форми, та швидкий (*Allegretto scherzando*), написаний у своєрідно трактованій рондо-сонаті зі вступом.

У 1920-ті роки жанр рапсодії, що зазвичай асоціюється із фольклористичним напрямком, зазнає стильового оновлення, яскравим прикладом якого стала «Рапсодія в стилі блюз» для фортепіано з оркестром («*Rhapsody in Blue*», 1924) Дж. Гершвіна. Цей твір дослідники (зокрема, К. Лі [38]) відносять до напрямку «симфонічного джазу». Гнучка та інноваційна з точки зору композиції, мелодії, ритму та гармонії, «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна демонструє синтез класичної та джазової музики у межах жанру рапсодії.

Надзвичайно поширеним жанр рапсодії був і в українській музиці першої третини ХХ століття. Однією з найяскравіших оркестрових рапсодій, створених на початку ХХ століття стала «Українська рапсодія» В. Барвінського, написана 1911 року. Як зазначає Ю. Каплієнко-Ілюк [14], у цьому творі знайшли втілення засади національного жанру «думки-шумки», традиції використання фольклорних джерел і ознаки справжнього симфонізму. Дослідниця вбачає в «Українській рапсодії» В. Барвінського впливи оркестрових рапсодій зарубіжних композиторів, зокрема А. Дворжака та Дж. Енеску.

Описуючи жанрово-стильову палітру скрипкової музики композиторів Східної Галичини 1920–1930-х років, Ю. Волощук називає жанр рапсодії

серед тих жанрів, «які активно культивувалися ще в попередній період» [5, с. 47]. Характеризуючи даний етап розвитку української музики, дослідник зазначає: «У процесі розвитку нових жанрів романтичної музики чітко простежується національно-романтична тенденція, пов'язана з перетворенням народного епосу й оновленим трактуванням пісенного фольклору» [5, с. 48]. Ю. Волощук акцентує увагу на тому, що українські композитори того часу активно звертаються до тематики, пов'язаної з історією та національно-визвольною боротьбою народу, національними традиціями, фантастичними та казковими сюжетами, ліричними образами.

Для реалізації подібного тематичного спрямування цілком пасує жанр рапсодії, зразки якого цілком закономірно з'являються у творчості українських митців. Серед рапсодій для скрипки соло Ю. Волощук називає «Рапсодію» М. Гайворонського, Писали українські композитори рапсодії й для ансамблевих складів: серед них дослідник згадує «Українську рапсодію» І. Левицького та «Першу українську рапсодію» Р. Придаткевича, окремі частини якої тематично пов'язані з народною пісенністю. Для вищезгаданих творів поряд із народно-пісенною основою тематизму характерними є впровадження модерних технік композиторського письма, збільшення спектра засобів художньої виразності, розширення жанрово-стилістичних горизонтів, збагачення структурно-композиційних форм.

У другій половині ХХ століття жанр рапсодії в українській музиці зазнав композиторського переосмислення. Як зазначає Ю. Каплієнко-Ілюк, у 1970-ті жанр «видозмінюється, трансформується, набуваючи рис нового, сучасного мистецтва, по-різному інтерпретується» [14, с. 110]. Для українських рапсодій цього періоду характерними є передусім експерименти із виконавськими складами: з'являються рапсодії для скрипки і фортепіано («Карпатська рапсодія» М. Скорика), для колоратурного сопрано, чоловічого хору, симфонічного оркестру (рапсодія «Думка» Л. Дичко.), для гітари («Карпатська рапсодія» А. Шевченка), для оркестру («Українські карпатські рапсодії»

Л. Колодуба). Втіленням буковинського колориту позначені «Буковинські рапсодії» Л. Затуловського, в яких, як зазначає Ю. Каплієнко-Ілюк, композитор «експериментує з типом оркестру, створюючи різні редакції творів, що призначаються для симфонічного, камерного чи духового оркестрів» [14, с. 112].

Висновки до Розділу 1

Жанр інструментальної рапсодії виник у європейській музиці на початку XIX століття. Його поява була обумовлена специфічними рисами музичного романтизму із притаманним цьому стильовому напрямку інтересом до фольклору та поширення національних ідей. У XIX столітті рапсодія – це переважно інструментальний твір концертно-віртуозного плану, розгорнутої структури та імпровізаційної побудови, що інтонаційно спирається на фольклорні пісенно-танцювальні мотиви та складається із декількох контрастних, вільно трактованих епізодів, які експонують два образні плани – епічний та танцювальний. У цей період прийнято розрізняти лістівський та брамсівський типи рапсодій; перший з них подібний до фантазії на народні теми у типовій імпровізаційній манері, що традиційно спирається на угорський стиль міської народної музики «вербункош»; другий стосується психологічних п'єс-настроїв.

У XX столітті жанр рапсодії позначився певними модифікаціями, що стосувалися передусім оновлення музичної мови, виконавського складу, тощо. З'являються рапсодії, що поєднують традиційну форму та інноваційну для свого часу музичну мову, академічну та популярну музику, а також спираються не лише на угорський стиль «вербункош», але й на фольклорні традиції інших народів. Проте навіть у XX столітті більшість зразків жанру рапсодії продовжують розвиток традиційної романтичної моделі жанру.

РОЗДІЛ 2

РАПСОДІЯ ДЛЯ СКРИПКИ «ЦИГАНКА» МОРІСА РАВЕЛЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

2.1. Творчий шлях та риси композиторського стилю М. Равеля

Моріс Жозеф Равель (Joseph Maurice Ravel, 1875–1937) – французький композитор, піаніст і диригент, народився у баскському місті Сібур, Франція (поблизу іспанського кордону), проте вже за кілька місяців після його народження сім'я переїхала до Парижу. Його батько Жозеф Равель був освіченою людиною, інженером і винахідником, швейцарцем за походженням. Мати була із простої мадридської сім'ї.

Оскільки немає жодних історичних відомостей про формальні заняття фортепіано Моріса Равеля із викладачами в ранньому дитинстві, ймовірно, що до семирічного віку Жозеф Равель сам навчав сина грі на інструменті Равель-старший присвячував фортепіано багато часу і усіляко заохочував Моріса та сприяв розвитку його музичного обдарування. Проте хлопчик не був вундеркіндом, його музичний талант розкрився пізніше.

Із 1882 року М. Равель почав брати уроки фортепіано у піаніста Анрі Гі¹¹, а з 1887 року його викладачем гармонії у ліцеї став Шарль Рене. Цей талановитий педагог зумів пробудити у юного музиканта великий інтерес до композиції: він давав на уроках не лише формальні завдання, а й творчі, наприклад, написання варіацій на класичні теми або навіть створення власних композицій. До творів цього періоду належать Варіації на хорал Р. Шумана, Варіації на тему Е. Гріга, а також одна частина фортепіанної сонати. До нашого часу дійшли лише фрагменти цих творів. Вже в ці часи М. Равель демонстрував свій непересічний композиторський талант [42].

¹¹ Анрі Гі (Esprit Charles Henri Ghys, 1839–1908) – французький піаніст, органіст, композитор та аранжувальник бельгійського походження, який сьогодні відомий насамперед як перший вчитель фортепіано Моріса Равеля.

У 1888 році М. Равель познайомився із піаністом Рікардо Віньєсом¹², що став його близьким другом, а пізніше – виконавцем творів композитора. Разом вони захоплювались творчістю Ріхарда Вагнера, а також літературою Едгара Аллана По та Стефана Малларме [43].

Із 1889 року викладачем по фортепіано М. Равеля став Еміль Декомб¹³. Того ж року відбувся його перший публічний виступ. У 1889 році Моріс Равель склав вступні іспити до Паризької консерваторії, на підготовчий курс по фортепіано. Незважаючи на перемогу у Фортепіанному конкурсі, що відбувся в консерваторії у 1891 році, М. Равель так і не мав на той момент статусу студента консерваторії. Тим не менше, ці роки були плідними для нього, в той час формувалася його виконавський і композиторський стиль.

У 1891 році Моріс Равель офіційно став студентом консерваторії. Його педагогом із фортепіано був Шарль Беріо, а із гармонії – Еміль Песар. Пізніше викладачем М. Равеля став Габріель Форє. Оскільки молодий М. Равель не бажав підлаштовуватись під академічні вимоги консерваторії, його двічі відраховували. У студентські роки значну роль у формуванні стилю М. Равеля відіграли Габріель Форє та викладач із контрапункту Андре Жедальж. Композитор також високо цінував творчість Еріка Саті.

Приблизно у 1900 році М. Равель та низка митців заснували у Парижі об'єднання «Les Apaches» («Хулігани»). Артисти цієї групи регулярно зустрічались до початку Першої світової війни, демонструючи один одному нові ідеї та твори. Склад «Хуліганів» часто змінювався – до нього у різні часи входили і Мануель де Фалья, й інші митці. Одним з їх головних інтересів була музика Клода Дебюссі, яку вони високо цінували та підтримували. У 1902 році в «Опера-Комік» відбулась прем'єра опери К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» під керівництвом Андре Мессаже. Критики та академічна спільнота

¹² Рікардо Віньєс Рода (Ricardo Viñes Roda, 1875–1943) – іспанський піаніст.

¹³ Еміль Декомб (Émile Descombes, 1829–1912) – французький піаніст і музичний педагог.

відреагували бурхливо – директор консерваторії Теодор Дюбуа заборонив студентам відвідувати виставу, а Каміль Сен-Санс відкрито виказував свою ненависть до опери. Проте «Хулігани» гаряче підтримали твір, а сам М. Равель не пропустив жодної з чотирнадцяти вистав.

М. Равель остаточно залишив консерваторію у 1903 році. У період навчання ним були написані такі твори, як «Хабанера», «Павана на смерть інфанти», «Старовинний менует», увертюра «Шазерезада», Соната для скрипки. Сучасники не сприймали творчість М. Равеля. Він тричі, у 1901, 1902 і 1903 роках брав участь у конкурсі на отримання Римської премії, але так і не здобув перемоги. 1905 рік був останнім, коли композитор хотів взяти участь у конкурсі, однак йому відмовили у зв'язку із віковими обмеженнями, хоча на той момент йому ще не виповнилось тридцяти років. Справжньою ж причиною було те, що члени журі негативно відносилися до новаторської естетики композитора. Пізніше з'ясувалося, що до останнього туру відібрали лише студентів професора Шарля Ленево¹⁴. Скандальна «Справа Равеля» розійшлася по всій музичній Франції, що призвело до звільнення Т. Дюбуа і призначення Г. Форте на посаду директора. Після цього скандалу М. Равель остаточно розірвав зв'язки з консерваторією і академічним колом. Проте поразка на конкурсі зробила композитора відомим, популярним та обговорюваним [44].

У період 1900–1910 років М. Равель працював за єдиною схемою: писав твори для фортепіано та згодом робив їх оркестрові транскрипції. Він писав доволі повільно і аранжування допомагало йому збільшити кількість публікацій та, відповідно, виконань творів. До п'єс, що були фортепіанними та згодом отримали оркестрові транскрипції, належать «Павана на смерть інфанти» (оркестрова версія 1910 року), «Човен в океані» (з фортепіанної сюїти «Відображення», написаної у 1905 році; оркестрова версія 1906 року), епізод «Хабанера» з «Іспанської рапсодії» (1907–1908 роки), «Моя матінка-

¹⁴ Шарль Ленево (Charles Lenepveu, 1840–1910) – французький композитор.

гуска» (1908–1910 роки; оркестрова транскрипція 1911 року), «Благородні й сентиментальні вальси» (1911 року, варіант з оркестром 1912 року), «Альборада» (з сюїти «Відображення», оркестрова версія 1918 року) і «Гробниця Куперена» (1914–1917 роки, варіант з оркестром 1919 року).

М. Равель не займався педагогікою, проте у іноді у якості виключення давав уроки молодим музикантам. Серед них був Мануель Розенталь¹⁵, який зазначав, що М. Равель був дуже вимогливим до тих, кого вважав талановитими. Як і його власний наставник Г. Форте, він намагався допомогти учню розкрити власний почерк, не зазнаючи надмірного впливу визнаних музикантів. Композитор говорив М. Розенталю, що неможливо вивчити музику К. Дебюссі: «Тільки Дебюссі міг написати її і зробити так, щоб вона звучала так, як може звучати лише Дебюссі» [43]. Коли в 1920-х роках Дж. Гершвін захотів взяти уроки у композитора, М. Равель після довгих роздумів відмовив, посилаючись на те, що він, «можливо, навчить писати його як поганий Равель, втративши при цьому свій великий дар мелодичності та спонтанності» [43].

Найвідомішим серед учнів М. Равеля був англійський композитор Ральф Воан-Вільямс, який навчався у композитора у 1907–1908 роках. Р. Воан-Вільямс згадував, що композитор допоміг йому врятуватися від «важкої контрапунктичної тевтонської манери <...> Складно, але не ускладнено – таким був його девіз» [43]. Завдяки гостинності Р. Воана-Вільямса перший концерт М. Равеля за межами Франції відбувся для Французької концертної спілки в Лондоні у 1909, там композитор отримав схвальні відгуки та почав здобувати міжнародну славу.

У післявоєнний період М. Равель писав в середньому один твір на рік. Серед його робіт 1920-х років багато мініатюрних за формою творів. У цей період набували поширення джаз та атональність, що безпосередньо вплинули

¹⁵ Мануель Розенталь (Manuel Rosenthal, 1904–2003) — французький композитор і диригент.

на творчість М. Равеля та інших французьких композиторів, таких як Даріус Мійо та Франсіс Пуленк, які включали до своїх творів елементи джазу. Вплив відмови Арнольда Шенберга від тональності та його винайдений стиль залишили свій відбиток у деяких пізніх творах М. Равеля. Наприклад, в його «Піснях Мадагаскару» для голосу, флейти, віолончелі і фортепіано можна помітити вплив «Місячного П'єро». Серед основних творів М. Равеля 1920-х років – опера «Дитя і чари» (1926), концертна рапсодія «Циганка» (1924) та скрипкова соната (1927).

Найвідомішим із творів М. Равеля стало «Болеро» – останній твір 1920-х років. Композитор отримав замовлення на складення партитуру для балетної трупи Іди Рубінштейн Це був «експеримент у дуже особливому і обмеженому напрямку <...> одне довге, дуже поступове крещендо. Контрастів немає, і практично немає жодного винаходу, окрім плану та способу виконання. Теми абсолютно безликі» [43]. Звертаючись до Артура Онеггера, композитор писав: «Я написав лише один шедевр – “Болеро”. На жаль, у ньому немає музики» [43] Великим було здивування композитора, коли твір сподобався публіці, але популярність «Болеро» тільки засмутила М. Равеля. Твір був популяризований диригентом Артуро Тосканіні та був записаний декілька сотень разів.

Каталогом творів М. Равеля склав Моріс Марна (Maurice Marnat). Згідно з цим каталогом, композитор є автором вісімдесяти п'яти творів, деякі з яких мають декілька версій або редакцій. Такою, наприклад, є рапсодія «Циганка» для скрипки, що існує у двох версіях – у супроводі фортепіано та у супроводі оркестру.

2.2. Композиційно-драматургічні та жанрово-стильові особливості Рапсодії

Звернення М. Равеля до жанру рапсодії не було епізодичним. Так, композитору належить «Іспанська рапсодія» («Rapsodie espagnole»)

для оркестру, написана у 1907 році. Це чотиричастинний твір, кожна із частин має назву: «Прелюдія до ночі» («Prélude à la nuit»), «Малагенья» («Malaguena: assez»), «Хабанера» («Habanera») та «Ферія» («Feria»).

Рапсодія «Циганка» була написана набагато пізніше, у 1924 році. М. Равель створив одразу два варіанти твору – у супроводі фортепіано та у супроводі оркестру. Рапсодія «Циганка» присвячена англійській скрипальці угорського походження Джеллі д'Араньї (Jelly d'Aranyi), яка і виконала прем'єру твору 1924 року разом із піаністом Арні Жиль-Марше (Henri Gil-Marchex). Першою було створено версію твору у супроводі фортепіано, або інструменту luthéal – різновиду гібридного фортепіано, у якому розширені регістрові можливості (наприклад, звуки на зразок цимбалів), але оркестрова версія з'явилася майже одночасні із фортепіанною.

Починається «Циганка» речитативним вступом скрипки *quasi cadenza* в низькому регістрі на струні G, тональність *h-moll*. Перша фраза звучить протягом чотирьох тактів, і містить два основні елементи – гострий пунктирний та імпровізаційний, тридцять другими тривалостями на *legato* (характеризується хроматичними оспівуваннями стійких ступенів). Таким чином експресивний, чуттєвий характер початкової фрази експонує загальний настрій всього твору.

У наступному епізоді *Tempo rubato* зіставляються мотиви із секундними інтонаціями у протяжному настрої, більш широкому ритмічному викладі та мотиви із динамічним рухом шістнадцятими нотами. Композитор вдається до репетицій, але вказує на темпові зміни для уникнення одноманітності.

Цифра 1 репрезентує співставлення двох начал рапсодії, що вже звучали раніше – речитативного, оповідного та віртуозно-імпровізаційного. Перше знаходить втілення у протяжних мотивах широкого дихання (іноді з *portamento*), друге – у пунктирних ритмах та фігураціях короткими тривалостями на легато.

У цифрі 2 звучить перша тема каденції, але тут вона ускладнюється октавним подвоєнням, а далі акордами, іншими подвійними нотами. Розвиток динамізується, фактурно ущільнюється і раптово обривається своєрідною інтермедією – легкими арпеджованими пасажами та пунктирними флажолетами.

У першому реченні цифри 3 матеріал знову набуває епічного, оповідного характеру. Застосовуються ті ж засоби для співставлення двох образних сфер. Тема звучить у викладі консонантними інтервалами. Контрастно звучить матеріал розділу *Molto espressivo, Portando*. Музика тут виразно декламаційна, загострена численними альтераціями, широкими інтервальними ходами в мелодії. В матеріал вкраплюються легкі флажолети, піцикато лівою рукою, віртуозні пасажі. Музика стає масштабною, характер гідний, гордовитий.

У цифрі 4 вступає фортепіано, а скрипка виконує акомпануючу йому роль, граючи на фоні тремоло подвійними нотами. У партії ж фортепіано звучать блискучі пасажі – висхідні, арпеджовані та низхідні, ламаними інтервалами, що створює ефект хвиль. Останній хроматичний пасаж закінчується нотою з треллю на *ff*, що витримується протягом кількох тактів. На останніх двох тактах трелі динаміка стишується і на *pp* звучать легкі переливчасті фігурації шістнадцятими нотами на легато, дзвінкими ламаними октавами.

Після восьмитактового вступу-замальовки в партії фортепіано (або у дерев'яних духових) викладається перша тема експозиції (цифра 6) наспівного характеру, що складається з двох мотивів. Її матеріал, порівняно з насиченою віртуозними елементами каденцією, виглядає підкреслено простим. У першій варіації М. Равель майстерно інкрустує матеріал флажолетами, роблячи фактуру ще більш прозорою, другий мотив (цифра 9) набуває виразності, чуттєвості та веде музику у першу велику кульмінацію рапсодії (*Allegro*).

Після декількох коротких пасажів та акордів *pizzicato* досягає свого піку пронизливим, блискучим пасажем на основі двічі гармонічного ля-мажору, що ніби віддзеркалюється висхідним пасажем на основі хроматичної гама та прийомом рикошет. Знову звучить перша тема, розмальована піцикато лівою та правою рукою, що готує появу нової теми в партії акомпанементу (цифра 12). Її матеріал викладений у розміреному русі шістнадцятими тривалостями, має танцювальний характер. Тема триває протягом шістнадцяти тактів та закінчується доволі монументальним кадансом, величній настрій якого підхоплюють акорди піцикато в партії соліста.

Перша тема тепер звучить у високому регістрі (цифра 14), флажолети солюючої скрипки, тремоло струнних у високому регістрі в поєднанні з хвилеподібними пасажами челести надають матеріалу містичного, таємничого настрою. Через декілька тактів музика раптово динамізується, М. Равель використовує гру по відкритих струнах, розкриваючи їх дзвінкі обертони та виразні темброві характеристики після чого повертає матеріал першої теми у високому регістрі, доповнюючи його трелями.

Далі в партії соліста експонується новий тематичний матеріал (цифра 17). Цей епізод контрастний за настроєм, у більш стриманому темпі, широкий, завзятий, танцювальний. Для нього характерна синкопована ритміка, використання матеріалу угорських танців, зокрема стилю «вербункош». Далі танцювальну тему підхоплює оркестр (цифра 19), у цьому проведенні вона набуває розмаху, доповнюється великою кількістю форшлагів, що надають їй особливого колориту, створюють атмосферу народного гуляння.

Після генеральної паузи звучить нова танцювальна тема (цифра 20), яка варіюється за допомогою різних технічних прийомів (флажолети, *pizzicato* лівою рукою, подвійні ноти), динамізується, набуває розмаху, у цифрі 23 тема передуючого епізоду звучить контрапунктом в партії труби. Кода рапсодії «Циганка» вибудована на загальному прискоренні та крещендо, в партії

скрипки вона починається в низькому регістрі, поступово рухаючись до високого регістру у верхніх позиціях струни Е. Саме там востаннє звучить перша тема рапсодії, що знову прискорюється, динамізується та завершує рапсодію трьома дзвінкими акордами *pizzicato*.

2.3. Порівняльний аналіз виконань твору Патрицією Копачинською та Шанталь Жульє

Патриція Копачинська (Patricia Kopacinskaia, нар. 1977) – видатна скрипалька сьогодення, знаменита своїми органічними інтерпретаціями творів сучасних композиторів, а також нетрадиційним, свіжим прочитанням класичних зразків скрипкового репертуару. Її виконавський стиль характеризують індивідуалізм та суб'єктивність, що панують над розкриттям композиторського задуму, а також перформативність, епатажність і видовищність. Патриція Копачинська активно виконує не лише сольну, а й камерну музику, а також регулярно здійснює записи своїх виконань. Спеціально для неї писали твори такі композитори, як В. Ланн (Vanessa Lann), В. Дінеску (Violeta Dinescu) та інші.

Шанталь Жульє (Chantal Juillet, нар. 1960) – відома канадська скрипалька, що завоювала всесвітню славу, здобувши нагороди на престижних конкурсах вже до шістнадцятирічного віку. Вона також займається викладацькою діяльністю і з 1991 року є засновником та художнім керівником Фестивалю камерної музики у Саразоті. Шанталь Жульє знаменита своїми записами творів французьких композиторів XIX–XX століття. Її виконавському стилю притаманні тембральна різнобарвність, колористичність, тонке імпресіоністичне прочитання лірики, інтроспективність у поєднанні із яскравою віртуозністю, пристрасністю, свободою та різноманітністю фразування.

Шанталь Жульє виконує рапсодію «Циганка» у супроводі французького піаніста Паскаля Роже (Pascal Rogé). З перших нот каденції скрипалька грає масштабно, насичено, повним звуком, її гра темпераментна і, водночас зосереджена і контрольована. Загальний характер гордовитий і пристрасний, лише остання фраза першого періоду звучить дещо м'якше, задумливіше – в цьому ж настрої звучить подальший матеріал *rubato*, що починається протяжно і наспівно, динамічно розвивається і неочікувано розчиняється в флажолетних нотах. Шанталь Жульє рельєфно виявляє всі ці мінливі настрої, змінюючи тембр звуку, натиск та швидкість ведення смичка.

У цифрі 1 Шанталь Жульє надає тематизму задумливої відстороненості, граючи широко, із плавним портаменто на висхідних мотивах. По мірі розвитку матеріалу, скрипалька підкреслює його імпровізаційний характер, граючи артикульовано, ритмічно вільно, віртуозно, насиченим звуком і з густим вібрато. Вся перша цифра звучить у виконанні Шанталь Жульє, немов одна довга фраза, на одному подиху, що підкреслюється зв'язністю фразування і витриманим, рівним звуком.

Цифра 2 розпочинається експресивно, звучання скрипки тут глибоке і наповнене, тема в октавному подвоєнні у Шанталь Жульєн звучить благородно, короткі ноти у пунктирному ритмі видовжуються і визвучуються. Матеріал другого речення цієї цифри динамізується у виконанні Шанталь Жульє, проте пісенність все ж залишається – фігурації 32-ми нотами вона виконує на *legato*, а у другому проведенні дещо ліризує їх, підкреслюючи всі зміни гармоній, ритмів та штрихів. Її манера гри високоякісна, професійна, їй притаманне наслідування вокальних традицій *bel canto*. Подальший матеріал *rubato* звучить у Шанталь Жульє виразно і стрімко, динамізм зберігається аж до початку флажолетів, в яких скрипалька дозволяє собі органічну ритмічну свободу фразування, уникаючи одноманітності в репетитивних мотивах.

Цифру 3 Шанталь Жульє починає виразно і водночас дещо таємничо, проте вже у епізоді *molto espressivo* додає характеру музики темпераментності.

Гра скрипальки надзвичайно артикульована і відшліфована: вона визвучує кожен флажолет, та кожную ноту в пасажі на *pizzicato*, логічно розширюючи тут темп, щоб підкреслити стрімкість наступного пасажу подвійними нотами. Далі Шанталь Жульє майстерно підкреслює гордовитий і пристрасний характер музики, її *détaché* стає більш декламаційним, а *legato* ще насиченішим. Музика не втрачає енергії аж до кінця каденції, виразна декламація останньої фрази і розширення в ній пунктиру та трелі готує вступ фортепіано. Акомпануючи фортепіано у цифрі 4, Шанталь Жульє органічно підпорядковує свою партію розвитку матеріалу у фортепіано.

Тема у цифрі 6 звучить у скрипальки в досить жвавому темпі, музика постійно рухається вперед. Шанталь Жульє виконує тему легко, невимушено, грайливо.

У цифрі 8 скрипалька зберігає рухливий темп. При виразному інтонуванні основних нот в мелодії, вона ретельно і водночас невимушено визвучує флажолетні підголоски, що робить музику барвистою і дзвінкою.

Цифру 9 Шанталь Жульє розпочинає наспівно, широко та протяжно; скрипалька майстерно розвиває матеріал, трансформуючи його характер з ліричного у віртуозний (впродовж *accelerando* у цифрі 9). Цифра 10 звучить блискуче, стрімкі пасажі у Шанталь Жульє надзвичайно виразні та артикульовані, рикошетний штрих у висхідному хроматичному пасажі звучить неочікувано м'яко, немов продовження *legato*. Особливо тонко звучать ноти восьмими тривалостями у верхньому регістрі – скрипалька грає їх окремими смичками, теплим звуком, підкреслюючи кожную ноту і забарвлюючи останню із них сріблястою вібрацією.

Після розділу на *pizzicato* та фортепіанного програшу, Шанталь Жульє вступає у бадьорому темпі, делікатно і легко награв флажолети, підкреслюючи дзвінкі переливи у партії акомпанементу. Яскравий епізод у цифрі 15 вона виконує масштабно і декламаційно, постійно рухаючи розвиток вперед і

водночас підкреслюючи кожную сильну долю. Трелі у цифрі 17 звучать химерно і фантазійно.

Цифру 17 Шанталь Жульє виконує грузно і поважно, але при цьому широко та зв'язно, якісним, повним звуком. Протягом цифр 20–24 вона демонструє безперервність розвитку матеріалу, його текучість і варіаційність. Характер тут стає танцювальним, в зв'язку з цим змінюється і штрих – набуває гостроти, а в подвійних нотах і акордах – жорсткості. Флажолети у цифрі 24 звучать чисто, грайливо, легко, скрипалька не знижує тут інтенсивності розвитку.

У цифрі 25 Шанталь Жульє вступає стримано. Її штрих *spiccato* спочатку конкретний і зосереджений. Прийом *sul ponticello* у неї застосовується для надання звуку приглушеного, таємничого характеру. Далі Шанталь Жульє розгортає матеріал надзвичайно майстерно, граючи наскрізно і в той же час розтягуючи розвиток на багато тактів, не розкриваючи всіх барв відразу. Штрих *spiccato* поступово переходить у *sautiller*, наростає темп і динаміка. Скрипалька до кінця витримує енергію і напругу, при цьому не втрачаючи мелодичного начала у звуковидобуванні.

Інтерпретація Патриції Копачинської надзвичайно тонко та гармонійно поєднує в собі імпресіоністичне та угорське народне начало. Їй притаманні постійні зміни динаміки, пошук тембрів, експресивність, підкреслена імпровізаційність. Її манера гри дуже близька до народного угорського стилю музикування. Патриція Копачинська руйнує всі рамки професійного та аматорського виконавства, відходячи від загальноприйнятих пріоритетів і цілей. Вона проектує свою унікальну манеру, перш за все, на образну, стильову та жанрову основу твору та композиторський стиль.

Патриція Копачинська виконує рапсодію «Циганка» у супроводі польського симфонічного оркестру «Sinfonia Varsovia» під орудою французького диригента Жан-Жака Кантороу (Jean-Jacques Kantorow). Скрипалька починає каденцію рапсодії дуже тонким, поверхневим звуком

майже на pp, боязливо, немов остерігаючись чогось. Таким чином вона розкриває містичний, загадковий характер матеріалу. Другий період, натомість, починається контрастно і пристрасно, проте вже у наступному такті музика звучить у виконанні Патриції Копачинської, наче відлуння, відгомін першої фрази.

Цифра 1 звучить у скрипальки надзвичайно різноманітно, навіть колажно, у зв'язку з неочікуваними темповими та динамічними змінами. Для її трактування цього епізоду характерна підвищена декламаційність, темпераментність, коротке, уривчасте фразування, різкі, навіть агресивні акцентування. Наприкінці цифри 1 Патриція Копачинська виконує прийом глісандо зумисно грубо; виразно розхитує темп у трелі, додаючи фразі гротескного звучання. Проведення теми в октавному подвоєнні (цифра 2) звучить у скрипальки енергійно і злісно, для підкреслення цього характеру вона загострює пунктири і замінює в хроматичному оспівуванні *legato* на *staccato*.

Друге речення цієї цифри зберігає той же настрій, П. Копачинська різко зриває смичок перед паузами, грає тридцять другі ноти у першому проведенні гострим маркованим *détaché*, майже перетиснутим звуком. Подальший епізод *rubato* Патриція Копачинська розвиває стрімко і динамічно, сміливо змінюючи швидкість смичка і динаміку. У пріоритеті інтерпретації на першому місті опиняється не динамізм розвитку та єдність форми, а неспішна, сповнена контрастів та експресивної виразності, вільна оповідність. Скрипалька розкладає каденцію на велику кількість коротких мотивів речитативного складу, кожному з яких надає різного забарвлення, сміливо змінюючи динаміку, тембри, довжину та інтенсивність звуку.

Технічні складності вона долає грайливо, не прагнучи досягнути стрімкого, віртуозного звучання, віддаючи перевагу неканонічному, вільному трактуванню. Перша тема в її інтерпретації звучить прозоро, просто, не поспішаючи. Скрипалька надає першій варіації народно-пісенного характеру,

що досягається за допомогою посилення контакту смичка зі струнами. Другий мотив цієї варіації набуває штрихового урізноманітнення, характеру народної пісенності завдяки нарочито підкресленій тактовій пульсації. У другій варіації скрипалька акомпанує гобою, розкриваючи колористичну характеристику тексту. Матеріал наступної варіації (цифра 14) починає звучати у доволі помірному характері, роблячи стрімкий перехід до цифри 15. Патриція Копачинська інтерпретує кульмінацію (цифра 16) в імпровізаційній манері, імітуючи експресивне народне музикування. Наступний епізод скрипалька грає насиченим, густим, майже істеричним тембром звуку, наповнюючи матеріал широким, пружним, рішучим звучанням.

Епізод *rubato* у цифрі 2 звучить у Патриції Копачинської дуже декламаційно, в своїх грі вона нарощує динамізм і енергію, щоб неочікувано контрастно, прозоро і невимушено виконати арпеджовані пасажі. Флажолети перед цифрою 3 звучать у неї гостро, фразування у цьому місці не надто різноманітне, але цікавості додає те, що Патриція Копачинська замінює останній квартовий флажолет на натуральний, додаючи виразне глісандо.

Третю цифру Патриція Копачинська розпочинає шепотом на *piano*, у речитативній манері. Проте друга фраза звучить по-іншому – у гучнішому нюансі, більш зв'язно і протяжно. Подальший віртуозний матеріал звучить у неї блискуче і стрімко, звук на межі перетиснутого, особливо в *détaché* – «притертому», злісному, зухвалому. Скрипалька у своїй манері намагається наблизитись до стилю народного музикування, що втілюється у ритмічній свободі, в певній мірі «неохайності» звуку, зухвалих кидках смичка на струну, та різкого зняття зі струни, *portamento* в подвійних нотах. Закінчує каденцію Патриція Копачинська невиразно, завуальовано, що досягається завдяки поверхневій грі смичка на грифі, близькому до прийому *sul tasto*. У акомпануючому матеріалі четвертої цифри Патриція Копачинська підкреслює зміну гармоній і поступово динамізує розвиток, хроматичний пасаж на *accelerando* звучить у неї стрімко і нервово.

У цифрі 6 Партиція Копачинська обирає досить стриманий, розмірений темп. Фразування у неї уривчасте, коротке і детальне. Вона виокремлює кожен мотив і надає йому гостроти. *Accelerando* звучить у неї стрімко і контрастно. У восьмій цифрі скрипалька підкреслює основні ноти, робить кожна із них відмінною від попередньої відповідно до побудови загальної фрази завдяки раптовим змінам темпу та інтенсивності звуку, динаміки, варіювання штрихів.

Мелодичний матеріал цифри 9 набуває у П. Копачинської гротескності, театральності, інтонації перебільшено жалібні, емоції надмірно показові. Згодом матеріал динамізується, у епізоді *accelerando* скрипалька урізноманітнює повторювані фігурації шістнадцятими нотами, обираючи новий штрих для кожного проведення – широке і зв'язне *détaché*, *spiccato*, жорстке коротке *détaché*. У віртуозних пасажах десятої цифри Патриція Копачинська ставить за мету не ретельне прочитання тексту, а показ стрімкого руху і імпровізаційної свободи. В зв'язку з цим в низхідному пасажі прослуховуються не всі ноти. Характерною особливістю є і варіант трелі – скрипалька надає їй металевого, «притиснутого» звучання, граючи *sul ponticello* і використовує швидке широке *vibrato* замість використання двох пальців. Висхідну хроматичну гаму вона замінює на глісандо, що завершується чотирма короткими, гострими нотами *staccato*, які немов створюють ефект інтриги.

Після епізоду *pizzicato* та оркестрового програшу, цифру 14 розпочинає речитативно, в дусі неспішної оповіді. Але матеріал швидко набуває енергійності, скрипалька «вривається» у цифру 15 стрімким глісандо. Матеріал цифр 16 та 17 звучить в її виконанні бурхливо, з неймовірним запалом і міццю.

Цифру 17 П. Копачинська виконує настирливо, з надривом, перетисненим звуком, з жорсткими і різкими акцентами, грубуватими *portamento*. Натомість наступний епізод цифри 20 звучить надзвичайно контрастно, грайливо і примхливо, що знаходить ще яскравіше втілення

у цифрі 21, де скрипалька проявляє ритмічну свободу фразування, звукозображальність та темпову різноманітність.

Піцикато звучать тут стрімко і виливаються у матеріал цифри 22. Протягом цифр 22–23 скрипалька демонструє запальний та темпераментний настрій музики та її народно-аматорський характер, граючи широко, сміливо, з силою, активно вдаряючи смичком по струнах на подвійних нотах. Цифру 25 Патриція Копачинська розпочинає театралью. Перша нота звучить дуже незвично за рахунок металевого звучання, якого досягає скрипалька у прийомі *sul ponticello* та грубуватого *portamento*. Так вже перша нота задає вайлуватий, дещо незграбний характер.

Далі це втілюється через несподівані *sforzando* та різкі зміни динаміки. Разом із пришвидшенням темпу змінюється і штрих – він стає близьким до *sautiller*, але більш лежачим, притертим, грубуватим. Патриція Копачинська доводить твір до кінця у шаленому темпі та з надзвичайною енергією, повністю розкриваючи віртуозне начало рапсодії.

Висновки до Розділу 2

Отже, у Рапсодії «Циганка» Моріса Равеля знаходять прояв жанрові риси романтичних концертних п'єс для скрипки XIX століття. Твір поєднує у собі риси концертної віртуозності, тяжіння до фольклорних джерел (стиль вербункош), імпровізаційності (скрипкові каденції) та салонності стилю викладення тематизму.

Сучасні інтерпретаційні прочитання Рапсодії «Циганка» Моріса Равеля свідчать про різноманітність виконавських підходів до трактування твору. Проаналізовані виконавські версії П. Копачинської та Ш. Жульє виявляють бажання виконавців не лише репрезентувати стиль композитора, але і реалізувати індивідуальні інтерпретаційні ідеї.

РОЗДІЛ 3

ДВІ РАПСОДІЇ ДЛЯ СКРИПКИ БЕЛИ БАРТОКА: КОМПОЗИТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ І ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ

3.1. Риси композиторського стилю Бели Бартока

Бела Барток (Bartók Béla, 1881–1945) – угорський композитор, піаніст та музикознавець-фольклорист, визнаний класиком музики ХХ століття. Перші уроки гри на фортепіано композитор отримав від матері. Цікаво, що перший публічний виступ майбутнього класика музики ХХ століття відбувся на території України – у місті Виноградів (тоді – місто Севлюш / Seleuşu), куди родина переїхала після смерті батька. На благодійному концерті 1892 року у виконанні Бели Бартока прозвучали не лише класичні твори, а й його власна фортепіанна п'єса. Результатом вдалого виступу для юного музиканта стала можливість майже рік вивчати фортепіано та гармонію у відомого угорського музиканта Ласло Еркеля¹⁶ у Братиславі. Наступним кроком на шляху здобуття освіти для Бели Бартока стали заняття у Будапештській музичній академії, куди він вступив у 1899 році завдяки успішному прослуховуванню у професора Іштван Томана¹⁷. У Будапештській музичній академії Бела Барток вивчав композицію у класі Ганса фон Кеслера¹⁸ та фортепіано у класі Іштвана Томана.

Після успішного проходження навчання та отримання диплому Бела Барток із 1907 року сам обійняв посаду професора Будапештської музичної

¹⁶ Ласло Еркель (László Erkel, 1845–1896) – угорський хормейстер, викладач гармонії та фортепіано.

¹⁷ Іштван Томан (Thomán István, 1862–1940) – угорський піаніст-віртуоз та педагог, учень Ф. Ліста.

¹⁸ Ганс фон Кеслер (Hans von Koessler, або Koessler János, 1853–1926) – німецький композитор і музичний педагог.

академії, викладаючи у *alma mater* клас фортепіано. Втім, музикант не обмежувався педагогічною діяльністю, а поєднував її із концертними виступами у якості піаніста. Значну частину фортепіанного репертуару Бели Бартока складали фортепіанні твори його співвітчизника Ференца Ліста, які, за свідченням сучасників, він виконував із особливою віртуозністю.

Важливим етапом творчої діяльності Бели Бартока стала його співпраця із видатним угорським музикознавцем, композитором та фольклористом Золтаном Кодаєм (Kodály Zoltán)¹⁹, з яким Барток разом навчався у Ганса фон Кеслера. Золтан Кодай, надзвичайно зацікавлений в угорському фольклорі, із 1905 року брав участь у польових фольклорних експедиціях. У 1906 році до його пошукової діяльності доєднався й Бела Барток.

У подальшому науково-фольклористська діяльність стала для митця важливою ланкою творчого життя, якій він не зраджував до кінця своїх днів. Ключовим моментом для формування та еволюції індивідуального стилю Бартока-композитора стали його ґрунтовні дослідження старовинного селянського фольклору, що суттєво відрізнявся від широко популярного на той час угорсько-циганського стилю «вербункош», який знайшов широке втілення у композиторській творчості Ференца Ліста та його послідовників. Бела Барток віднайшов та інтегрував до своєї композиторської мови інший тип угорського фольклору, передусім староугорські народні пісні, що послугували для композитора джерелом оновлення ладоінтонаційної, ритмічної та тембрової компонент музики початку ХХ століття [37].

Крім того, діяльність Бели Бартока та Золтана Кодая мала велике суспільне значення. Детально вивчивши музичну спадщину угорського народу та зафіксувавши її у архівних матеріалах польових етнографічних експедицій та численних виданнях угорських народних пісень, вони зуміли відтворити та зберегти безцінні мелодії та ритми, не лише використовуючи їх

¹⁹ Золтан Кодай (Kodály Zoltán, 1882–1967) – угорський композитор, музикознавець, педагог та фольклорист.

у своїх композиціях, а й відкривши їх для європейської мистецької спільноти. «Сучасники композитора поцінювали його за відкриття фольклору різних слов'янських народів, що Б. Барток привніс у європейську культуру», – пише у своєму дисертаційному дослідженні А. Геді, наголошуючи, що представники мистецької спільноти 1920–1940-х років відзначали «як безсумнівний успіх те нове розуміння фольклору, яке Б. Барток привносить в європейську музичну культуру» [6, с. 94–96]. Відомо, що композитор листувався з українськими композиторами та фольклористами (Філаретом Колесою, Дезидерієм Задором, Юлієм Мейтусом), у фокусі спілкування з якими знаходилися фольклористичні дослідження та перетини.

Якщо Золтана Кодая цікавили різні форми народного музикування, то Бела Барток більшою мірою зосередився саме на пісенних жанрах, що побутували серед селян. У своїй систематичній етнографічній роботі він приділив особливу увагу регіональним варіаціям фольклорних мелодій. За своє життя музикант зібрав та опрацював сотні не лише угорських, а й словацьких, румунських, трансільванських, волоських, русинських, сербських, хорватських, болгарських, турецьких, арабських автентичних селянських наспівів, серед яких було й близько вісімдесяти українських народних пісень [6].

Втім, безперечно, головною сферою його зацікавлення була саме угорська народна музика. Бела Барток був переконаний, що угорський фольклор має глибокі корені, які повинні бути досліджені та використані у творчості сучасними композиторами. Фольклористична діяльність Бели Бартока та Золтана Кодая відіграла важливу роль у дослідженні угорської музичної традиції та дозволила досягти зміцнення зв'язку між народною творчістю та академічною музикою за допомогою інтегрування угорської фольклорної спадщини в сучасну композиторську практику.

Для композиторської творчості Бели Бартока 1910-ті роки стали періодом активних пошуків, пов'язаних передусім із оновленням музичної

мови, а також формуванням індивідуального композиторського стилю, основою якого став синтез фольклорних елементів та сучасних ладогармонічних, мелодичних, ритмічних та тембрових засобів музичної виразності. Серед старших композиторів-сучасників, що вплинули на професійний розвиток та формування стилю Бели Бартока був, зокрема, Клод Дебюссі. Твори Бартока 1910-х років, більшою мірою фортепіанні (чотирнадцять багателей ор. 6, обробки угорських та словацьких народних пісень, «Allegro Barbaro») стали для композитора своєрідною творчою лабораторією. Втім, митець пише в цей час не лише твори для фортепіано: у його доробку з'являються й оркестрові, камерні, сценічні твори, зокрема, одноактна опера «Замок герцога Синя борода» («A kékszakállú herceg vára», 1911 рік), балет «Дерев'яний принц» («A fából faragott királyfi», 1916 рік), балет-пантоміма «Зачарований мандарин» («A csodálatos mandarin», 1918–1924 роки).

Наступне десятиліття позначилося ускладненням композиторської мови Бели Бартока. Продовжуючи інтегрувати фольклорні елементи до своїх творів, у 1920-ті роки композитор все радикальніше звертається до оновлення засобів виразності. Для творів цього періоду (скрипкових сонат, квартетів, низки фортепіанних п'єс) характерне тяжіння до шумових ефектів, іноді шляхом підкресленого застосування ударних можливостей інструментів, динамізація музичної мови, а часом навіть її дещо надмірне – на думку сучасників – ускладнення. Водночас із розвитком композиторської творчості цього часу зазнає й виконавська діяльність Бели Бартока, що втілюється передусім у численних гастрольних подорожах країнами Європи та США.

У 1930-ті роки Бела Барток дещо переосмислює свою композиторську мову у напрямку певного спрощення. Митець відмовляється від виразових «крайнощів», що буди притаманні його музиці на більш ранніх етапах, та тяжіє до простого та класичного стилю, віддаючи перевагу тематичній та образній ясності.

Зразками оновленого стилю 1930-х років можуть послугувати, зокрема, Другий фортепіанний концерт (1931), «Музика для струнних, ударних і челести» (1936), а також низка інших творів. Крім того, тенденція до демократизації музичної мови Бели Бартока втілювалася й у написанні композитором творів для музичної самодіяльності (серед них були переважно обробки угорських народних пісень) та п'єс педагогічного спрямування (зокрема, сорок чотири скрипкові дуети, серед яких є й «Український танець», та фортепіанний цикл «Мікрокосмос» Бели Бартока досі входять до золотих сторінок скрипкового та фортепіанного педагогічного репертуару).

Тривожні події 1940-х років вплинула як на життєвий шлях Бели Бартока, так і на його творчість. Перекоаний антифашист, після приходу до влади нацистів композитор категорично відмовився від виступів у Німеччині, свідомо вийшов із Союзу композиторів Австрії та переправив свій рукописний архів до Швейцарії. У творах передвоєнних років (серед них – Соната для двох фортепіано і ударних, 1937, Скрипковий концерт, «Дивертисмент» для струнного оркестру, 1939, тощо) можна зчитати як спробу декларування поглядів Бели Бартока щодо важливості ідеї гуманізму й братерства народів, так і загальні тривожні настрої, що панували у суспільстві на порозі Другої світової війни. Своє творче кредо митець сформулював так: «Моєю справжньою керівною ідеєю, яку я досконало усвідомив відтоді, як став композитором, є ідея братерства народів, братерства всупереч усім війнам та розбратам» [47].

На початку 1940-х років Бела Барток емігрував до США, де до кінця свого життя продовжував активну та різнобічну творчу діяльність: писав музику (серед творів американського періоду слід згадати передусім Концерт для оркестру та Фортепіанний концерт, 1943 та 1945 роки відповідно), викладав у Колумбійському університеті (Columbia University), виступав як виконавець та здійснив багато записів грамплатівок.

Композиторський стиль Бели Бартока є яскравим та майже безпомилково впізнаваними. Першою чергу, як вже було зазначено, для композитора характерне всебічне використання фольклору у якості невичерпного інтонаційного джерела. Глибоке дослідження угорської народної музики також дозволило композитору оновити ладогармонічний потенціал академічної музики за рахунок використання модальності²⁰, а також мелодичних та гармонічних структур, нетрадиційних для класично-романтичного типу музичного мислення.

Вирізняються твори Бели Бартока й ритмічною складністю, зокрема, використанням поліритмії, поліметрії, різноманітних перемінних розмірів, тощо. Не минули композитора й експерименти із композиторською технікою та звуковими ефектами; зокрема, він експериментував із різноманітними способами звуковидобування на фортепіано, струнних та ударних інструментах, часто розкриваючи можливості використання їх перкусійної тембрової складової. «Ще в ранній період Барток інтуїтивно намагається динамізувати усталені закони європейської інструментальної логіки, збагатити її первісною енергетикою давнього угорського фольклору. Це призвело до експансії стихії “чистого” ритму, активізації інструментів ударної групи», – узагальнює Н. Швець [28, с. 18].

Ще однією характерною рисою композиторського мислення Б. Бартока є поліфонічність. Його твори насичені складними контрапунктичними структурами, що надає музиці значної інтелектуальної напруженості. Втім, попри це, музика композитора не є інтелектуально вихолощеною: навпаки, вона вражає своєю емоційною інтенсивністю, образною контрастністю та

²⁰ *Модальність* – спосіб звуковисотної організації, що ґрунтується на звукорядному принципі (на відміну від тональності, для якої характерна побудова навколо тонального центру або співзвуччя); у сучасній композиції модальність використовується як метод створення музики на основі натуральних і штучних ладів, а також різноманітних звуковисотних і ритмічних модусів [26, с. 437].

широким спектром зображуваних почуттів. У творах Бели Бартока можна знайти майже всі емоції – від драматичного конфлікту до меланхолійної лірики.

Риси композиторського стилю Бели Бартока підкреслюють його інноваційний характер його творчого обдарування, мистецьку багатогранність та глибоке занурення у світ фольклору як джерела композиторської креативності. Він залишив помітний слід в музичній історії як один з найвидатніших композиторів ХХ століття, що творчість якого значно вплинула на багатьох його молодших сучасників.

3.2. Композиційно-драматургічна та жанрово-стильова специфіка скрипкових рапсодій

Хоча Бела Барток передусім був блискучим піаністом і, відповідно, автором фортепіанних опусів, у його доробку є й оркестрові, музично-театральні, вокально-хорові твори, а також твори для різних солюючих інструментів. Зокрема, важливе місце у доробку композитора займає скрипкова творчість: Вагомий внесок зробив композитор і у сферу скрипкової музики: митцю належать два концерти для скрипки з оркестром, п'ять сонат для скрипки і фортепіано, одна соната для скрипки соло, дві рапсодії, сорок чотири дуети для двох скрипок, «Контрасти» для скрипки, кларнета та фортепіано, а також низка скрипкових мініатюр.

Дві скрипкові рапсодії були написані Белою Бартоком у 1928 році. Їх багато що поєднує – рік написання, двочастинна побудова, наявність присвят відомим скрипалям, які виконали прем'єри творів. Дослідники творчості Бели Бартока вважають, що композитор створив обидві скрипкові рапсодії виключно за власним бажанням, а не на замовлення скрипалів; як зазначають сучасники митця, він тримав роботу над творами у секреті, поки обидві рапсодії не були завершені [див.: 9; 37]. За словами скрипаля Золтана Секея, якому

присвячена Друга рапсодія, вони з композитором зустрілися одного разу в 1928 році, і після нетривалої розмови Барток раптово оголосив, що має для нього сюрприз, і продемонстрував рукописи двох рапсодій, яких до цього часу ще ніхто не бачив. «Одна з них для вас, один для Сігеті», – сказав скрипалю Барток. – «Ви можете вибрати ту, яка вам подобається, для присвяти». За словами Золтана Секея, він обрав Другу рапсодію, хоча Перша на той час ще не була присвячена Йозефу Сігеті і отримала свою присвяту вже після цього [9].

У першому виданні кожна з рапсодій мала підзаголовок «Народний танець», який підкреслює спосіб роботи композиції із фольклорними джерелами, що є основою тематизму творів. Сам Бела Барток характеризував свій метод як оздоблення існуючої народної мелодії акомпанементом, вступом та завершенням, але таким чином, щоб створений композитором тематичний матеріал був другорядним та не конкурував із фольклорним першоджерелом [9]. У скрипкових рапсодіях Бели Бартока бачимо звернення не лише до тематизму селянського фольклору, але й до принципів міського стилю «вербункош». Це знаходить прояв, зокрема, у використанні зіставлення повільної та швидкої частини, заснованих на традиційних повільному та швидкому танцях (*lassú* та *friss*). Подібний композиційно-драматургічний підхід Бела Барток використовує й у Рапсодії для фортепіано, написаної 1904 року. За свідченням сучасників, попри наявність ремарки *attacca* між частинами, Бела Барток передбачав можливість виконання кожної із частин окремо [37].

Перша рапсодія Sz. 87 (BB 94)²¹ присвячена відомому угорському скрипалю Йозефу Сігеті (Joseph Szigeti, 1892–1973). У 1928 році спершу

²¹ У зв'язку з тим, що нумерація опусів творів Бели Бартока непослідовна і заплутана, його твори прийнято ідентифікувати за тематичним каталогом Андраша Сьолььоші (аббревіатура Sz) [49] або за сучаснішим, хронологічним каталогом Ласло Шомфая (аббревіатура BB) [48].

з'явився варіант твору для скрипки та фортепіано, який був вперше виконаний Йозефом Сігеті та самим Белою Бартоком у березні 1929 року у лондонському BBC Arts Theatre Club. Верія у супроводі фортепіано була опублікована віденським видавництвом Universal Edition у 1929 році. Цього ж року автором була створена оркестрова партитура твору, видана у 1931 році; того ж року Йозеф Сігеті вперше публічно виконав оркестровий варіант у супроводі Лондонського філармонічного оркестру (London Philharmonic) під орудою німецького диригента Германа Шерхена (Hermann Scherchen) у лондонському Куїнс-холі (Queen's Hall).

Перша частина (lassú, Moderato) написана у тричастинній репризній формі (А В А¹) із кодою. Вона включає дві справжні фольклорні теми, які, як і всі інші теми рапсодій, були ідентифіковані дослідниками завдяки збіркам народної музики, виданих свого часу Белою Бартоком. Після короткого, але яскравого і рішучого акордового вступу (два такти) із підкресленими синкопованими акордами розпочинається головна тема. Звучить висхідна мелодія у скрипки, яка одразу викликає асоціації із циганськими наспівами завдяки використанню характерних для циганської музики пунктирного ритму, численних форшлагів та альтерації, що сприяє утворенню лідійського ладу. Це румунська скрипкова мелодія із Трансильванії «De ciuit»²². Як зазначає Н. Дзізінська [9], Барток почув цю мелодію від молодого скрипаля Йона Поповіча (Ion Popovici) з Рапа-де-Сус (Râpa-de-Sus, Mureş) у квітні 1914 року під час одієї зі своїх фольклористичних експедицій; «це енергійна мелодія, якій додають гордовитого характеру форшлагги, акорди та пружний ритм», – зазначає дослідниця [9, с. 115]. Ця тема із тональним центром G повертається і у репризі першої частини, але вже із тональним центром C (цифра 12).

²²Детальніше про використання фольклорних тем у двох скрипкових рапсодіях Бели Бартока йдеться у статті Н. Дзізінської «Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості» [9].

Середній розділ першої частини (цифра 5) контрастує до яскравої початкової теми: це тиха, сумна, можливо, навіть траурна мелодія, викладена у тихій динаміці (ремарка *dolce*), у якій зіставляються довгі витримані тривалості акомпанементу та гострий обернений (так званий «ломбардський») пунктирний ритм. На відміну від інших використаних у обох рапсодіях народних мелодій, що мають румунське походження, це єдина угорська мелодія, використана в обох рапсодіях («*Arvátfalvi kesergő*»). Тема цього плачу ненадовго повертається у короткій коді першої частини (цифра 14), після якої слідує ремарка *Fermata breve; poi attacca*, яка свідчить про коротку паузу та безпосередній перехід до другої частини.

Друга частина (*friss, Allegro Moderato*) побудована аж на чотирьох народних наспівах. Її структура базується на вільному расподичному зіставленні декількох тем-епізодів, мінлива змінність яких апелює до імпровізаційної природи жанру. На перший план тут виходить віртуозне начало, можливість скрипалю продемонструвати свою виконавську майстерність. Блискучі теми народних награвань, записані Бартоком свого часу від різних народних скрипалів («*Judecata*», цифра 1, характерне постійне чергування прийомів *arco* та *pizzicato*; «*Crucea*», цифра 6, характерна агогічна нестабільність та наявність значної кількості орнаментики; «*Pre Ios*», цифра 10, використовується гра із сурдиною; «*Cuieşdeanca (fecioresc)*», цифра 14, характерне використання акордів та поліфонічних прийомів та постійного пришвидшення розгортання руху), проходять одна за одною, наче у калейдоскопі. Головним чинником об'єднання різнорідних тематичних утворень є загальна тенденція до *accelerando*, що зберігається до кінця твору попри тимчасові агогічні «відкати».

Цікавим структурно-композиційним рішенням є наявність двох альтернативних варіантів коди. Перший варіант передбачає повернення основної теми першої частини рапсодії у оригінальній лідійській тональності G. Ще однією характерною рисою першого варіанту кінцівки є наявність

каденції соліста (цифри 32–33, *rubato, quazi cadenza*). Другий, альтернативний варіант коди, що зазвичай обирається тоді, коли друга частина виконується окремо, не містить тематизму першої частини, а базується на першій темі другої частини, завершуючись блискучим віртуозним висхідним пасажом, підкріпленим у партії фортепіано ефектним глісандо.

Друга рапсодія Sz. 90 (BB 96) присвячена відомому угорському скрипалю Золтану Секею (Zoltán Székely, 1903–2001). Як і Перша рапсодія, вона була написана 1928 року у варіанті для скрипки та фортепіано. Прем'єра відбулася у листопаді 1928 року у Амстердамі, де твір прозвучав у виконанні автора та Золтана Секея; оркестровий варіант був представлений у січні 1932 року тим самим скрипалем у супроводі Королівського оркестру «Концертгебау» (Concertgebouw Orchestra) під орудою французького диригента П'єра Монте (Pierre Monteux). У 1935 році Бела Барток створив ще одну редакцію оркестрової, а у 1944–1945 роках – фортепіанної версії Другої рапсодії.

Друга рапсодія побудована на тому ж зіставленні повільної та швидкої частин, що й Перша Рапсодія. Збігаються як назви частин (*lassú* та *friss*), так і їх темпові позначення. У Другій рапсодії Бела Барток так само застосовує підхід, заснований на використанні автентичного тематизму; проте, на відміну від Першої рапсодії, тут використано не шість, а десять оригінальних фольклорних тем.

Перша частина (*lassú, Moderato*) побудована у формі п'ятичастинного рондо (А В А С А). Функцію рефрену виконує циганська тема «Romănie» (такт 3), записана Белою Бартоком циганської пари у 1914 році [9, с. 112]. Тема має примхливий, вибагливий ритмічний рисунок, із численними синкопами, акцентами, форшлагами, оберненим пунктирним ритмом із двома крапками тощо. Втім, все це у тій чи іншій мірі стосується й інших тем першої частини, що виконують функції епізодів форми рондо («Tigăreasca», цифра 3; «De-a sărită», цифра 7, побудована на зіставленні прямого та оберненого

пунктирного ритму). Ладовий нахил першої частини тяжіє до фрігійського ладу (спершу із тональною опорою на *d*, а потім на *a*, у якій і завершується частина). Як і у Першій рапсодії, перша частина Другої рапсодії завершується ремаркою *Fermata breve; poi attacca*.

Друга частина (*friss, Allegro Moderato*) за своєю будовою подібна до другої частини Першої рапсодії: так само змінюють одна одну сім різноманітних тем – шість автентичних, запальних трансільванських циганських танців (чотири без назви: такт 1 – рішуча тема на 2/4, ремарка *marcato pesante*, розвивається варіаційним методом; цифра 8 – характер важкого поступу, ремарка *pesante*, імітаційні «переклички» соліста та супроводу; цифра 11 – жвава, примхлива мелодія на тлі остинатно повторюваних секундових та кластерних звучань у супроводі; цифра 14 – тема за характером нагадує *perpetuum mobile*, рівномірний рух шістнадцятими тривалостями із постійним зміщенням акцентуації та динамічними контрастами; «Hora cu regina», цифра 34 – постійні чергування *arco* та *pizzicato*; «Oșânește», цифра 39) та один русинський танець («Uvevan'yi», цифра 18 – досить розмірений, хоч і жвавий), записаний Белою Бартоком у повіті Марамуреш. Ці сім танців, експоновані у різних швидких темпах (*Allegro moderato, Molto moderato, Più mosso, Allegro non troppo, Allegro molto, Poco più mosso*, тощо), скомпоновані у сім розділів, зміна яких створює враження безкінечного руху. Із точки зору ладової системи переважає лідійський лад із тональним центром спершу на *G*, а потім на *D*. У творі немає яскраво вираженої коди; втім, після невеликого епізоду каденційного характеру (цифра 43) настає заключний епізод, що акумулює у собі характер постійного, безперервного руху.

Дві скрипкові рапсодії Бели Бартока – це цікавий та унікальний зразок роботи композитора із автентичним фольклорним матеріалом. Попри те, що митець використовує виключно народний тематизм, він талановито інкрустує його до академічного концертного жанру; внаслідок цього народні теми

зазнають певних змін (додавання орнаментациї – численних форшлагів, мордентів, трелей, зміна оригінальної тональності або регістру викладення мелодії, розподіл мелодії між партіями солісту та супроводу), що, як зазначає Н. Дзізінська, насамперед вмотивовані прагненням «надати їм яскравого концертного звучання» [9, с. 113]. Втім, важливим для Бартока є й збереження специфіки народного циганського музикування із його переважаючою імпровізаційністю, ефекту якої композитор досягає за рахунок численних агогічних змін, глісандованих переходів із ноти на ноту, варіювання ритмічного рисунку, наявності вільних каденційних епізодів.

Із погляду на формотворення, у своїх скрипкових рапсодіях Барток спирається передусім на лістівський тип композиційної будови рапсодій, заснований на контрастному зіставленні повільної (*lassù*) та швидкої (*friss*) частин. Віртуозно трактовані народні мелодії набувають у рапсодіях Бартока нової якості, перетворюючись із аматорської музики на зразок яскравого концертного твору, що вже майже століття користується популярністю серед виконавців та слухачів.

3.3. Виконавські версії Гіла Шахама та Хозе Марії Блюменшейна

Присвячені видатним скрипалям, сучасникам Бели Бартока, його дві скрипкові рапсодії досі затребувані серед виконавців. Популярністю користуються як версії творів у супроводі фортепіано, що наближують рапсодії до зразків камерного жанру, так і оркестрові версії, що повною мірою розкривають їх концертний потенціал. Важливим завданням видається спроба дослідити специфіку підходів скрипалів межі ХХ та ХХІ століть до інтерпретації побудованих на фольклорному матеріалі творів, враховуючи, що сам Барток, вочевидь, прагнув інтегрувати стиль східноєвропейського (зокрема, трансільванського) скрипкового музикування до західного концертний контексту. У даному підрозділі дослідження представлено порівняння інтерпретаційних підходів, продемонстрованих скрипалями Гілом

Шагамом та Хозе Марією Блюменшейном під час виконання двох скрипкових рапсодій Бели Бартока.

Гіл Шагам (Gil Shaham, 1971) – американсько-ізраїльський скрипаль. У основі його репертуару – передусім музика класико-романтичної доби, хоча значне місце відведено й музиці ХХ століття (зокрема, скрипковим творам А. Берга та Б. Бартока), у тому числі ансамблевої (наприклад, твори О. Мессіана), Гіл Шагам гастролює різними країнами світу, із 1992 року виступає із сольними концертами у Карнегі-Холі.

Хозе Марія Блюменшейн (José Maria Blumenschein, 1985) – німецький скрипаль бразильського походження, перший концертмейстер Симфонічного оркестру радіо WDR у Кельні. Музикант активно виступає як соліст, учасник камерних ансамблів та у якості концертмейстера оркестрів.

Гіл Шагам виконує скрипкові рапсодії Бели Бартока у супроводі Чиказького симфонічного оркестру (Chicago Symphony Orchestra) під орудою П'єра Булеза (Pierre Boulez). Запис здійснено 1999 року для звукозаписувальної компанії «Deutsche Grammophon GmbH».

Першу рапсодію Sz. 87 (BB 94) Гіл Шагам розпочинає сміливо, яскраво, тембр скрипки досить відчутно виділяється на тлі оркестрового супроводу. Основна тема першої, повільної частини звучить у досить стриманому темпі, що дозволяє скрипалю органічно «вплести» всю орнаментику до мелодичної лінії. Динамічна драматургія вибудована на основі контрастного зіставлення різноманітних відтінків piano та forte; втім, Гіл Шагам досить обережно поводить себе із гучною динамікою, не переступаючи «меж пристойності». У середньому розділі першої частини пунктирний ритм, навколо побудований ритмічний рисунок теми, звучить досить м'яко; в цілому тема «Arvátfalvi kesergő» звучить інтимно, просто та сповідально, у контексті агогічних змін – досить рівно; скрипаль використовує м'яку атаку звуку, що підкреслює пісенний характер тематизму. У цьому ж характері – обережно та вдумливо – музикант розпочинає й репризу першої

частини; у динамічному плані переважають тихі нюанси. Основна тема ніби зазнає певної образної трансформації, набуваючи якостей середнього розділу.

Другу частину Чиказький симфонічний оркестр розпочинає легко та грайливо; після короткої паузи, що фокусує увагу слухачів, цей настрій своїм вступом підхоплює й Гіл Шагам. Перша тема звучить у його виконанні дуже різноманітно за штриховою палітрою, особливо яскраво підкреслені протиставлення *arco* та *pizzicato* у цифрі 2. Скрипаль продумано вибудовує агогічну драматургію, розгортаючи потужні темпові злети *accelerando*, які – багато в чому завдяки злагодженій взаємодії соліста та диригента – сприймаються дуже органічно та не створюють враження темпового «хитання». У цифрах 18–19 Гіл Шагам особливо ретельно прозвучує поліфонічні епізоди, ніби імітуючи народне ансамблеве музикування.

У Другій рапсодії **Sz. 90 (BB 96)** виконавський підхід Гіла Шагама розкривається на новому рівні. У Першій частині виконавець демонструє витончену ансамблеву взаємодію із оркестровими соло; на окрему увагу заслуговує його меланхолійний «дуєт» з гобоєм. Жалобні низхідні інтонації скрипаль підкреслює дещо гіпертрофованою артикуляцією ліг; значну увагу, як і Першій рапсодії, він приділяє поліфонічним епізодам та тембровій диференціації голосів. Тема у цифрі 5 звучить у виконанні Гіла Шагама вишукано, маже прозоро, набуваючи озвученої тілесності лише у цифрі 6. Загалом скрипаль демонструє граничну увагу до кожної інтонації, підкреслює всі хроматичні інтервали раптовими акцентами.

Друга частина рапсодії у інтерпретації Гіла Шагама контрастує до першої не лише на рівні темпової драматургії, але й образної сфери. Після витонченого суму *lassù* оркестр розпочинає *friss* нестримними акордами, у дусі яких скрипаль розпочинає свою тему. Є цьому трактуванню щось дике, варварське, щось, що викликає асоціації із бартоківським «*Allegro barbaro*». Постійне пришвидшення загального руху, демонстрація блискучої техніки

скрипалю, різка акцентуація, активні штрихи – все це свідчить про віртуозний підхід до інтерпретації рапсодії.

Хозе Марія Блюменшейн виконує скрипкові рапсодії Бели Бартока у супроводі Симфонічного оркестру Кельнського радіо (WDR Sinfonieorchester) під орудою румунського диригента Крістіана Мачелару (Christian Maçelaru).

Першу частину **Першої рапсодії Sz. 87 (BB 94)** Хозе Марія Блюменшейн виконує у темпі, майже ідентичному до темпу, який обирає Гіл Шагам. Втім, німецький скрипаль трактує основну тему першої частини менш академічно: відкритий, більш різкий, навіть трохи «пережаний» звук, вочевидь, має корелювати із природою аматорського трансільванського музикування. Подібній естетичній парадигмі підпорядковується й оркестр: досить настирливо звучать «порожні» квінти акомпанементу, викликаючи асоціації із простою, невибагливою грою народних музик. Подібному ефекту сприяє й використання у оркестрі цимбалів, активно задіяних у тембровій взаємодії із солістом. Натомість, середній розділ першої частини звучить у виконанні Хозе Марії Блюменшейна ніжно, майже ефемерно; втім, як це не парадоксально, за надзвичайно м'якої атаки та повільного темпу скрипалю вдається зберегти пружність ритму, що підкреслює не лише пісенні, а й танцювальні риси тематизму. У репризі розвиток забезпечується за рахунок акумуляції динамічної напруги, що дуже поступово, але невпинно наростає.

Друга частина розпочинається у дещо таємничому настрої, у партії оркестру показово підкреслені різнотемброві перегукування у вступі. Хозе Марія Блюменшейн вступає після багатозначної паузи, викладаючи початковий тематизм частини у досить розміреному темпі. Виконуючі всі композиторські позначення щодо темпового прискорення, скрипаль особливо підкреслює моменти агогічних уповільнень, які прописані Белою Бартоком надзвичайно детально та із різноманітними семантичними відтінками (*molto allargando, rallentando, poco sostenuto, ritardando*, тощо). Завдяки цьому

створюється враження тотальної імпровізаційності, яка, втім, за детального ознайомлення, виявляється ретельно «зрежисованою» композитором. Хозе Марія Блюменшейн вільно відчуває себе у форматі відтворення народного музикування, дозволяючи собі глісандовані переходи від ноти до ноти, різку атаку із призвуками, тощо.

Початок **Другої рапсодії Sz. 90 (BB 96)** звучить у виконанні Хозе Марії Блюменшейна імпровізаційно та задумливо, ніби награвання, що щойно народилося з-під смичка скрипаля. Скрипалью вдається створити у слухачів відчуття крихкості миттєвості творчості, враження, що музика створюється тут і зараз. Втім, музикант поступово нарощує щільність, «тілесність» звучання, хоча іноді й відходить на другий план і акомпанує оркестру. Характерними є численні глісандо під час переходів від звуку до звуку, тривалі затримки на ферматах та інші прийоми, що передусім підкреслюють імпровізаційний характер *lassù* та томний східний колорит тематизму. Скрипаль із блискучою технікою, у першій частині Другої рапсодії Хозе Марія Блюменшейн не намагається змагатися із оркестром, а доповнює його контрастуючою крихкістю свого звучання

Друга частину Другої рапсодії Хозе Марія Блюменшейн розпочинає дещо стриманіше, ніж Гіл Шагам, хоча в цілому його інтерпретації є не менш віртуозною. Скрипаль демонструє граничну увагу до штрихових та динамічних деталей нотного тексту, на противагу оркестру, що більшою мірою супроводжує соліста, аніж перебирає на себе увагу слухачів. Виконавська драматургія частини вибудовується не лише за рахунок динамічного та темпового розгортання, а й за допомогою яскраво виражених контрастів між партіями супроводу та соліста (наприклад, зіставлення грізних акордів у оркестру та запальної мелодії у скрипаля у ц. 8).

Висновки до Розділу 3

Дві рапсодії для скрипки Б. Бартока являють унікальний зразок роботи композитора із автентичним фольклорним матеріалом. Композитор інкрустує фольклорні інтонації до академічного концертного жанру, змінюючи їх відповідно до віртуозних умов жанру. При цьому композитор спирається на специфіку народного циганського музикування: характерними рисами його скрипкових рапсодій є імпровізаційність, численні агогічні зміни, глісандовані переходи, варіювання ритмічного рисунку, вільні каденційні епізоди тощо.

Порівняння інтерпретаційних підходів до втілення музики рапсодій, продемонстрованих скрипалями Гілом Шагамом та Хозе Марією Блюменшейном, свідчить про те, що сучасні скрипалі враховують виконавські завдання, поставлені композитором, водночас реалізують власні індивідуальні концепції, пов'язані із тяжінням до романтичної віртуозності (Гіл Шагам) або автентичного виконавства (Хозе Марія Блюменшейн).

ВИСНОВКИ

Отже, за результатом проведеної у дослідженні роботи можна дійти наступних висновків:

Жанр інструментальної рапсодії має довгий історичний шлях розвитку. Від перших зразків у музиці кінця XVIII століття через бурхливий розвиток у період романтизму, коли рапсодія являє собою інструментальний твір концертно-віртуозного плану, розгорнутої структури та імпровізаційної побудови, що інтонаційно спитається на фольклорні пісенно-танцювальні мотиви та складається із декількох контрастних, вільно трактованих епізодів, що експонують епічний та танцювальний образні плани, що і склало її жанровий інваріант.

Модифікації жанру у першій половині XX століття презентують поєднання традиційної для романтиків (переважно лістівської) моделі та нової музичної лексики, що уміщує у себе як джаз і популярну музику, так і угорський стиль «вербункош» та фольклорні традиції інших народів.

Здійснений у роботі аналіз композиційно-драматургічної та жанрово-стильової специфіки рапсодії «Циганка» М. Равеля, що є одних з найяскравіших зразків жанру у першій половині XX століття, свідчить про те, що у «Циганці» композитор адаптує жанрову модель до нових художніх задач. Він поєднує стильові риси пізнього романтизму та імпресіонізму, при цьому зберігаючи епічну та оповідну складову жанру.

Сольна партія у рапсодії М. Равеля містить найрізноманітніші технічні прийоми, що допомагають підкреслити імпровізаційний характер твору. Саме завдяки імпровізаційному характеру та багатоскладовій будові «Циганка» дає солісту простір для прояву творчої індивідуальності, спираючись на різні драматургічні начала – віртуозне, народно-жанрове, імпровізаційне тощо. Разом з тим, у творі знаходять прояв жанрові риси романтичних концертних п'єс для скрипки XIX століття. Твір поєднує у собі риси концертної

віртуозності, тяжіння до фольклорних джерел (стиль «вербункош»), імпровізаційності (скрипкові каденції) та салонності стилю.

Виконавські прочитання Рапсодії «Циганка» Моріса Равеля Патрицією Копачинською та Шанталь Жульє свідчать про різноманітність підходів до трактування твору. Проаналізовані виконавські версії виявляють зацікавленість сучасних виконавців у створенні індивідуальних інтерпретаційних прочитань, що не лише репрезентують стиль композитора, але і є засобом для реалізації індивідуальних творчих концепцій.

Дві рапсодії для скрипки Бели Бартока репрезентують унікальний приклад витонченої роботи композитора із фольклорним матеріалом. Вплетення у музичну тканину інтонацій та типів музикування, притаманних народній музиці, композитор водночас видозмінює їх відповідно до віртуозних умов жанру. Під впливом народних типів музикування характерними рисами скрипкових рапсодій стали імпровізаційність, численні агогічні зміни, глісандовані переходи, варіювання ритмічного рисунку, вільні каденційні епізоди тощо.

Із погляду на формотворення, у своїх скрипкових рапсодіях Барток спирається передусім на лістівський тип композиційної будови рапсодій, заснований на контрастному зіставленні повільної (*lassù*) та швидкої (*friss*) частин. Віртуозно трактовані народні мелодії набувають у рапсодіях Бартока нової якості, перетворюючись із аматорської музики на зразок яскравого концертного твору.

Щодо виконавських версій творів, то вони презентують різні стильові моделі, що стають передумовою реалізації двох різних, індивідуальних концепцій: Гіл Шам тяжіє до романтичної віртуозності та академізму, у той час як Хозе Марія Блюменшейн до «автентизму», відтворюючи дух народного типу музикування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипаля : теорія і методика формування : монографія. Львів : Атлас. 2013. 297 с.
2. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Музичне виконавство : Науковий вісник*. 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32–40.
3. Ареф'єва А. Ю. Полістилістика французького музичного імпресіонізму. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. Вип. 36. С. 10–14.
4. Войку І. Побудова природної системи скрипкової гри. Техніка лівої руки. Київ : Музична Україна, 1993. 123 с.
5. Волощук Ю. Жанрово-стильова палітра скрипкової музики композиторів Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 1 (32). С. 44–57.
6. Геді А. І. Особливості угорського національного стилю у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00:03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 224 с.
7. Голобородов Д. Виконавські форми реалізації мультиінструменталізму в музичному мистецтві на початку ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60 (1). С. 89–101.
8. Дзізінська Н. Риси автобіографічності в першому скрипковому концерті Б. Бартока. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22. С. 279–294.
9. Дзізінська Н. Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60 (1). С. 109–118.
10. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2021. Вип. 130. С. 24–51.

11. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля : музичні тексти і комунікативний контекст : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 419 с.
12. Жарковський Р. Імпресіоністські риси струнного інструменталізму у квартетній творчості К. Дебюссі та М. Равеля. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2017. Вип. 41. С. 357–369.
13. Зінків І. Про драматургію фортепіанних рапсодій Миколи Лисенка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Драматургічна організація музичного твору : збірка наукових статей*. 2012. Вип. 104. С. 190–199.
14. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Стилiстичні особливості буковинських рапсодій Леоніда Затуловського. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 3. С. 109–113.
15. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 15 с.
16. Коменда О. І., Охманюк В. Ф. Бела Барток в світлі теорії універсальної творчої особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 5 (29). С. 244–251.
17. Лігус О. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи романтизму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 241–249.
18. Ляхіна Т. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 18 с.

19. Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі : до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. №3. С. 50–56.
20. Матвеева О. О., Ісайкова О. О. сучасні виміри інтерпретацій творів Моріса Равеля. *Trends of Development Modern Science and Practice*. 2021. Вип. 9. 79–82.
21. Павлова В. В., Дідок С. В. До проблеми скрипкового виконавства : історичний аспект. *Молодий вчений*. 2017. С. 67–72.
22. Рапсодія. *Українська мала енциклопедія* : 16 кн. : у 8 т. Буенос-Айрес, 1963. Т. 6, кн. XII. С. 1558.
23. Семеняк Н. Виконавський апарат скрипаля як система. *Музичне виконавство*. Київ : НАН України, 1999. Вип. 2. С. 67–73.
24. Семеняк Н. Теоретичні основи скрипкового виконавства. *Музичне виконавство*. Київ : НАН України, 1999. С. 113–124.
25. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ : Музична Україна, 1977. 62 с.
26. Сюта Б. Модальність. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 437.
27. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.
28. Швець Н. Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та НМАУ. Серія Мистецтвознавство*. 2004. Вип. 1. С. 16–22.
29. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
30. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ : Музична Україна, 1974. 114 с.

31. Юцевич Ю. Музыка : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
32. Ядловська З. Г. Скрипковий інструменталізм : еволюція розвитку. *Традиційне музикування українців у європейському просторі: матеріали III міжнародної науково-практичної конференції*. 2008. С. 143–145.
33. Béla Bartók : Letters, translated by Péter Balabán and István Farkas; translation revised by Elisabeth West and Colin Mason. London : Faber and Faber Ltd., 1971. 466 p.
34. Goss M. Bolero : The Life of Maurice Ravel. New York : Holt, 1940. 340 p.
35. Stevens H. Béla Bartók : Hungarian Composer. *Encyclopædia Britannica online :website*. URL: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/bela-bartok> (дата звернення 12.11.2022).
36. Karpati J. Bartok-analitika. Budapest : Rozsavolgyi es Tarsa Ugyvezetoje, 2003. 272 pages.
37. Kory A. Kodály, Bartók, and Fiddle Music in Bartók's Compositions. *Béla Bartók Centre for Musicianship : website*. URL: <http://www.bbcm.co.uk/main/fiddle.htm> (дата звернення: 21.02.2023).
38. Li C. Innovative Use of Blues as the Core Element of Symphonic Jazz : Taking Rhapsody in Blue as an example. *7th International Conference on Social Sciences and Economic Development*. 2022. Pp. 2108–2112.
39. Nectoux J. M. Gabriel Fauré – A Musical Life. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 646 p.
40. Nichols R. Ravel. New Haven, US and London : Yale University Press, 2011. 294 p.
41. Nichols R. Ravel and the critics. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 294 p.
42. Nichols R. Ravel. *Master Musicians*. London : Dent, 1977. 199 p.
43. Nichols R. Ravel Remembered. London : Faber and Faber, 1987. 203 p.

44. Macdonald H. Ravel and the Prix de Rome. *The Musical Times*. 1974. Vol. 116, No. 1586. P. 332.
45. Oja, C. J. Gershwin and American Modernists of the 1920s. *The Musical Quarterly*. 1994. Vol. 78.4. Pp. 646–668.
46. Orenstein A. A Ravel Reader. Mineola, US : Dover, 2003. 704 p.
47. Orenstein A. Ravel : Man and Musician. Mineola, US : Dover, 1991. 352 p.
48. Somfai L. List of works and primary sources. *Béla Bartók : composition, concepts, and autograph sources*. Pp. 297–320.
49. Szöllősy A. Bartók Béla válogatott írásai, összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Szöllősy András. Budapest : Művelt Nép Könyvkiadó, 1956. 428 p.
50. Wurzbach D. C. Tomascsek, Wenzel Johann. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. 1856. Vol. 46. S. 57.
51. Wurzbach D. C. Wenzel Robert Graf von Gallenberg. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. 1856. Vol. 5. S. 68.
52. Wurzbach D. C. Worzischek, Johann Hugo. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. 1856. Vol. 58. S. 124.