

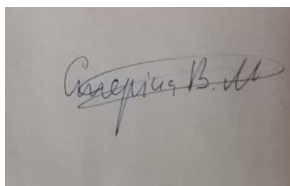
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

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

**ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРУ:  
КОНКУРСНИЙ ВИМІР  
(НА МАТЕРІАЛІ ДРУГОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ  
Г. ВЕНЯВСЬКОГО)**

**Магістерська робота  
Стеріної Валерії Михайлівни  
Науковий керівник –  
Шаповал Оксана Петрівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент**

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



**Харків – 2021**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ДРУГИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ Г. ВЕНЯВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ</b> .....	8
1.1 Жанр концерту і становлення принципу концертності в епоху Романтизму .....	8
1.2. Риси романтизму у творчості Г. Венявського. Другий скрипковий концерт Г. Венявського: художня цінність, значення в педагогічному репертуарі.....	16
1.3. Інтерпретація концерту № 2 для скрипки з оркестром Г. Венявського видатними скрипалями ХХ – ХХІ століть.....	27
Висновки до Розділу 1.....	31
<b>РОЗДІЛ 2. КОМУНІКАТИВНІ КООРДИНАТИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДАХ</b> .....	33
2.1. Комунікативний потенціал культурно-мистецьких заходів у сфері скрипкового мистецтва та їх значення в ході формування та становлення суб'єктів культурної діяльності.....	33
2.2. Міжнародний конкурс скрипалів ім. Г. Венявського в часопросторі музичної культури.....	54
2.3. Другий Концерт Г. Венявського для скрипки з оркестром: концепційний зміст музичного твору.....	64
2.4. Виконавські прочитання Другого скрипкового концерта Г. Венявського в умовах суперництва: прояви творчої індивідуальності солістів-конкурсантів.....	84
Висновки до Розділу 2.....	112
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	114
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	117

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Історія скрипкового мистецтва пройшла довгий шлях формування. В існуючій на сьогоднішній день великій палітрі інструментальної музики значне місце займають твори для скрипки з оркестром, тому що саме цей виконавський склад різнобічно розкриває природу й багаті можливості солюючого інструменту. Багатство тембру, виразові можливості, технічні та віртуозні прийоми – усі ці аспекти яскраво та багатогранно розкриваються у жанрі концерту, де особливе місце належить романтичному. В період Романтизму потужного розвитку також набули такі жанри як соната, симфонія, концерт. різнопланова віртуозність, на перший план виходить особистість, її сила, потужність її почуттів, пристрасть. Роль такої особистості в жанрі концерту для солюючої інструменту з оркестром належить саме солісту, а скрипка в сей час отримала великий розвиток своїх виконавських можливостей. Це позначилося як на технічній, так і на художній стороні виконання. Концерт для скрипки з оркестром №2 Г. Венявського є яскравим прикладом романтичного концерту. Отже, актуальність обраної теми полягає, зокрема, у користі виконання цього твору скрипалем задля опанування ним технічних прийомів гри і яскравого художнього, образного змісту, що в цілому сприяє професійному зростанню виконавця, а також популяризації скрипкового мистецтва в його кращих взірцях.

Другий концерт Г. Венявського є обов'язковим для вивчення у навчальних закладах та входить до репертуару провідних солістів світу.

Спадщину польського композитора слід розглядати як безпосереднє продовження, складову частину виконавської діяльності артиста, нерозривно пов'язану з творчим звершенням соліста, що відобразить його виконавський стиль, особливості скрипкової техніки, коло створюваних ним образів.

Актуальним концерт є і у педагогічній практиці. Так, наприклад, в скрипковому концерті № 2 ре-мінор Г. Венявський заклав широкий спектр естетичних і технічних завдань, вирішення яких дозволяє виховати кваліфікованого музиканта, образно мислячого і такого, що володіє різноманітною виконавською технікою. Вивчення концерту № 2 ре-мінор Генріка Венявського, в якому поєднуються справжня виразність, яскрава ліричність, чітка штрихова техніка, дозволяють скрипалеві-педагогу сформувавши в учнів основи професійного володіння інструментом.

У фокусі наукової уваги автора пропонованої магістерської роботи служить проблема прояву індивідуальності в умовах конкурсного змагання. В роботі розглянуті три виконавські версії обраного в якості матеріалу дослідження твору, які були здійснені під час проведення XV Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського: Веріко Чумбурідзе (I-ша премія, Грузія / Туреччина), Бомсорі Кім (II-га премія, Південна Корея) та Сейджі Окамото (II-га премія в рівній мірі, Японія). Проблеми комунікативних умов конкурсу та розкриття в конкурсній ситуації творчої індивідуальності обдарованої молоді – кінцевий пункт представленої дослідницької розвідки.

**Мета дослідження** – визначити прояви творчої індивідуальності солістів-конкурсантів XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського у їх виконавських прочитаннях Другого скрипкового концерта Г. Венявського.

Визначена мета зумовила наступні **дослідні завдання** – з позицій обраного аналітичного дискурсу щодо розгляду твору Г. Венявського:

- 1) виявити еволюційні процеси жанру концерта;
- 2) представити динаміку розвитку скрипкового виконавства;
- 3) розкрити жанрово-стилістичні та образно-драматургічні особливості Концерту №2 в контексті творчості Г. Венявського та європейської музичної культури;
- 4) визначити інтерпретаційні резерви твору як «рухомої інваріантної основи» (концепт М. Москаленка);

- 5) розкрити комунікативний потенціал культурно-мистецьких заходів у сфері скрипкового мистецтва та їх значення в ході формування та становлення суб'єктів культурної діяльності;
- б) встановити особливості виконавських концепцій переможців XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського.

**Об'єкт дослідження** – концепційний зміст Другого концерта для скрипки з оркестром Г. Венявського.

**Предмет дослідження** – відтворення виконавської концепції Другого концерту для скрипки з оркестром Г. Венявського скрипалями-солістами у конкурсному вимірі творчого змагання.

**Матеріал дослідження** – нотний текст (клавір та партія соліста) й відеозаписи виконання Концерту для скрипки з оркестром № 2 ре-мінор Г. Венявського лауреатами XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського: Веріко Чумбурідзе (I-ша премія, Грузія / Туреччина), Бомсорі Кім, (II-га премія, Південна Корея) та Сейджі Окамото (II-га премія в рівній мірі, Японія). Для панорамного охоплення артистичних підходів щодо обраного у якості матеріалу дослідження твору залучаються теж виконавські версії високославних солістів-скрипалів XX – XXI століть: І. Стерна, І. Ойстраха, І. Мінухіна, Ш. Мінца, Є-Юн Чой. Аналізований Концерт Г. Венявського розглянуто в контексті еволюційного становлення жанрів та засобів художньої виразності в епоху романтизму, на базисі творчих принципів автора розглянутого шедевра.

**Методи дослідження.** В даній роботі використовуються наступні методи:

- історичний – вживаний в контексті осмислення еволюції концертного жанру;
- жанрово-стильовий – пов'язаний з розглядом жанру концерта в історико-еволюційній площині;
- комунікативний дискурс – зумовлений осягненням комунікативних процесів в мистецькому середовищі;

- інтерпретаційний – корелює з осягненням виконавцями концепційного змісту музичного твору;
- емпіричний підхід – зумовлений власним досвідом виконавської інтерпретації Другого скрипкового концерту Г. Венявського.

**Теоретична база дослідження.**

- Кандидатська дисертація О. В. Фекете [96], оскільки у якості конститутивного поняття в магістерській роботі взято «виконавська концепція твору» (визначальне в нашій науковій розвідці), що розроблялось у вказаному фундаментальному дослідженні;
- Наукові роботи, означені різноплановими підходами щодо музичної (виконавської) інтерпретації, але усі їх об'єднує звернення на новітнім етапі розвитку світової культури до комунікативного дискурсу дослідження через поглиблення асаф'євської комунікативної тріади (Т. Веркіна [22], В. Москаленко [68], Ю. Ніколаєвська [73; 74], О. Козак [50], Я. Сердюк [91], Т. Сирятська [92], О. Шаповал [104; 105]).
- Праці, наукова проблематика яких централізована навколо культурно-мистецьких заходів (Д. Дятлов [45], С. Зуєв [47], Л. Цуркан [102]).

**Наукова новизна отриманих результатів.**

В даній науковій роботі вперше:

- встановлені історичні зв'язки аналізованого твору з симфонічними творами романтичної епохи (Четверта симфонія Р. Шумана, психологічними інструментальними драмами П. Чайковського (Четверта, П'ята, Шоста симфонії));
- композиційно-драматургічні принципи Другого скрипкового концерту Г. Венявського вперше співставлені з симфонічною концепцією та програмою Четвертої симфонії П. Чайковського;
- виконано компаративний аналіз обраних виконавських версій Другого скрипкового концерту; особливу увагу приділено

інтерпретаціям, що були здійснені солістами-скрипалями в умовах конкурсного змагання.

Оригінальним щодо розглянутого твору є дослідний підхід – з позицій прометеєвського начала музичного мистецтва, зовнішнього та внутрішнього начал буття музиканта в їх кореляції.

**Практична значущість отриманих результатів.** Дана робота може бути використана при подальшому вивченні жанру скрипкового концерту, творчості Г. Венявського, в педагогічній роботі в класі скрипки, в процесі створення виконавцями власних інтерпретаційних версій твору.

**Апробація роботи.** Положення дослідження оприлюднені на XXI Міжнародній дистанційній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», що проходила онлайн 1–3 квітня 2021 року. За матеріалами доповіді до публікації подані тези. До «Магістерських читань» подана стаття.

**Структура роботи.** Робота складається із Вступу, 2-х Розділів з внутрішнім членуванням на сім підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи складає 125 сторінок; з них основного тексту – 116 сторінок. Список використаних джерел включає 131 позицію.

## РОЗДІЛ 1

### ДРУГИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ Г. ВЕНЯВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

#### 1.1. Жанр концерту і становлення принципу концертності в епоху романтизму

В енциклопедичних виданнях жанр «концерту» трактується як твір віртуозного характеру для одного, рідше – для двох, трьох соло інструментів та оркестру, написаних зазвичай в циклічній сонатній формі. В основі концерту лежить принцип співставлення та змагання соліста й оркестру. Для кращих класичних зразків концерту характерно яскраве виявлення виразових засобів соло інструменту, всебічний показ майстерності соліста, його віртуозних можливостей, розкриття образного змісту твору. Як правило, концерт складається з 3-х частин: I частина – переважно драматична, швидка, в формі сонатного алєгро, часто з подвійною експозицією (перше проведення тем оркестрове, друге – солістом), або з поперемінним проведенням окремих тем солістом і оркестром; II – лірична, повільна; III — фінал, дуже швидка, в формі рондо. Дуже важливим для жанра концерту є каденція, яка розкриває віртуозну майстерність інструменталіста, каденція знаходиться перед кінцем першої або будь-якої іншої частини. Також в енциклопедії дається класифікація типів концертів в залежності від історичного розвитку цього жанру: «Перші концерти для соло інструменту (скрипка) та оркестру у вигляді тричастинного циклу були написані А. Вівальді (XVIII ст.), а потім Й. С. Бахом (для скрипки, клавіру). Класичний тип концерту для фортепіано, скрипки та інших інструментів був затверджений В. А. Моцартом, розвинений і збагачений Л. ван Бетховеном, який наділив жанр концерту яскравою симфонічністю.

З середини ХІХ ст. концерти, де надається перевага партії соліста все більш витісняються новим типом симфонізованого концерту з рівноправними партіями соло інструменту і оркестру. Виходячи з цього визначення, умовно можна виділити два основних типи концерту: віртуозний і симфонізований.

Розглянемо кожен з цих типів концерту. Віртуозний концерт також має свої різновиди в залежності від історичного розвитку. Так, наприклад, в епоху Бароко, представниками якого були А. Вівальді та Й. С. Бах, переважає фактура рівномірного руху, або гомофонного, або лінійно-поліфонічного складу. У Віденських класиків, зокрема, в В. А. Моцарта, фактура моторних рухів мелодизована, завдяки чому стала легшою, витонченою, прозорою, пластичною. В епоху Романтизму жанр віртуозного інструментального концерту значно модифікується. Виходячи з вище сказаного, можна виділити кілька основних ознак віртуозного концерту:

1. Повна гегемонія соліста, оркестр відходить на другий план.
2. Контрастна передача музичного матеріалу;
3. Відсутність розробки в багатьох віртуозних концертах.

Л. Раабен характеризує симфонізований тип концерту, якому притаманні характерні такі якості: драматургічна активність оркестру, тобто соліст і оркестр є відносно рівноправними у викладі тематичного матеріалу; віртуозність як якість драматичного розвитку; каденція включається в загальний розвиток музики (П'ятий фортепіанний концерт Л. Бетховена). Також можливий синтез віртуозного і симфонізованого типів концерту. Наприклад, в концертах Ф. Ліста, П. Чайковського, А. Глазунова, С. Рахманінова симфонічна драматургія поєднується з блискучим віртуозним характером сольної партії. З настанням в XIX ст. епохи Романтизму, концертний жанр набуває значних змін. Класичне співвідношення частин в концерті було порушено. Композитори-романтики створили одночастинні концерти двох типів: малої форми – концертштюк (популярним є Концертштюк для фортепіано і оркестра К. М. фон Вебера, до сього жанру звертався також Ф. Мендельсон, створивши Концертштюк № 1 для двох кларнетів та Концертштюк № 2 для кларнета і бассетгорна з оркестром) і великої форми – поемний принцип розвитку (концерти Ф. Ліста). Фортепіанні концерти Ф. Ліста докладно розібрані в путівнику Ю. Хохлова [99]. На відміну від класичного концерту, де інтонаційні і тематичні зв'язки між частинами, як

правило, були відсутні, в романтичному концерті монотематизм, лейтмотивний зв'язок, принцип «наскрізного розвитку» отримали щонайважливіше значення.

Особливе місце в жанрі романтичного інструментального концерту займає творчість К. Сен-Санса. До його творчої спадщини належать п'ять фортепіанних концертів, три скрипкових і один віолончельний, а також «Інтродукція і рондо-капрічіозо» для скрипки з оркестром. Концертам К. Сен-Санса притаманні віртуозність, емоційна безпосередність і раціоналізм, барвистість, свобода, багатство ритму, імпровізаційність, опора на народно-побутові жанри. Великий вплив на творчість К. Сен-Санса здійснили Ф. Мендельсон, Р. Шуман і Ф. Ліст.

Різними за своїм характером є концерти А. Дворжака. Мужній фортепіанний концерт з очевидним впливом творчості Л. Бетховена і протилежний йому скрипковий концерт, в якому чути національний слов'янський колорит, використання пісенно-танцювального фольклору. Найбільш відомий твір – концерт для віолончелі з оркестром. Цей твір А. Дворжак вважав таким, що значно перевершує обидва його концерти, як скрипковий, так і фортепіанний.

Яскраво відображено риси норвезького фольклору в фортепіанному концерті a-moll op.16 Е. Гріга. Музика цього концерту дуже барвиста, піднесена, святкова, містить різкі зміни настрою. Народний норвезький колорит чути з перших тактів цього твору.

А. Анісімов [1] вказує на те, що одним з композиторів XIX століття, які писали інструментальні концерти для власного виконання, є польський скрипаль-віртуоз Генрік Венявський. До його творчої спадщини належать два скрипкові концерти. Концерт для скрипки з оркестром №1 є яскравим прикладом віртуозного концерту. У ньому композитор виділяє соліста-віртуоза, оркестр відходить на другий план. Концерт №2 для скрипки з оркестром є протилежним першому концерту. Соліст і оркестр взаємодіють. Мелодійна лінія є основою скрипкової партії. Другий концерт є прикладом

симфонізованого концерту. Поєднання віртуозності і симфонізму можна простежити в скриpkовому концерті Ф. Мендельсона. Він перший з композиторів відмовляється від подвійної експозиції і доручає перше проведення головної теми солісту, а не оркестру, а побічну тему – оркестру. Він створює паритетну взаємодію партій. Каденція стає заключним розділом розробки. Високий технічний рівень, вагомість мелодійної лінії, глибокий розвиток музичного образу все це поєднується в скриpkовому концерті Ф. Мендельсона.

Концертність проникає і в інші жанрові найменування: в камерні твори, в п'єси. З'являються наприклад концертні п'єси, концертні фантазії. Представниками цих жанрів є віртуози, композитори-виконавці, такі як Г. Венявський, П. Сарасате. До творчої спадщини Г. Венявського належать концертні п'єси: «Концертний полонез» (№ 1) ре мажор, опус 4, «Скерцо-тарантела» соль мінор, опус 16; Фантазія на теми опери Ш. Гуно «Фауст».

Отже, здійснений історичний екскурс щодо концертного жанру свідчить про значимість творчості Г. Венявського як представника віртуозного напрямку скриpkового мистецтва, який рівночасно прагнув до розкриття у творі симфонічної концепції. Дані різноспрямовані тенденції відобразились в протилежній спрямованості двох його скриpkових концертів, що ставлять перед виконавцями різні художні завдання.

Генрік Венявський – одна з найбільш яскравих постатей віртуозно-романтичного скриpkового мистецтва II половини XIX ст. Венявський-скрипаль справляв захоплююче враження на слухачів красою співучого звуку, досконалістю техніки та емоційністю гри. Авторські твори та романтичний стиль виконання відображали виразні та технічні віртуозні можливості скрипки. Прагнення до зовнішньої віртуозності як самомети йому було непритаманним, ба Г. Венявський прагнув розкрити перш за все багатство емоційного змісту твору. Інструменталізм композитора відрізнявся витонченістю, легкістю та елегантністю. Творчість Г. Венявського справила неоцінимий вплив на розвиток всього скриpkового мистецтва. Технічна та

виразова сторони скрипкового музикування не є для Г. Венявського антагоністами, в його скрипкових концертах вони взаємодіють, обопільно доповнюючи одна одну як дві сторони медалі. Одна з них є лицьовою (аверс), вона визначає різновид концерту (віртуозний або ж симфонізований), а інша – зворотньою (реверс) й доповнює художній зміст артефакту. Підсумковує враження, що виникає від взаємодії двох боків медалі, а насправді ж – художнього явища, яким є кожен із скрипкових концертів Г. Венявського – порівняємо із боковою гранню (гурт). Грань (гурт), метафорично кажучи, сполучає дві протилежні сторони медалі, яким ми уподібнюємо дві тенденції у трактовці концертного жанру в епоху романтизму в цілому та у творчості Г. Венявського зокрема.

Слід зазначити, що розквіт виконавської, педагогічної та композиторської творчості польського митця був тісно пов'язаний з Росією. Сильні польські національні мотиви, тісний зв'язок з французькою музичною традицією дали можливість Г. Венявському, зберігаючи самобутність, придбати інтернаціональну значущість в історії скрипкового мистецтва. Зазначимо, що Г. Венявський працював у Петербурзькій, а згодом в Брюссельській королівській консерваторії, зробивши вагомий вклад в розвиток російської та бельгійської скрипкових шкіл. Так, приміром, дисертаційна робота Т. Д. Майтєсяна присвячена російсько-франко-бельгійським зв'язкам на прикладі взаємодії скрипкових шкіл [64], і у фокус уваги дослідника попадає, зокрема, польський композитор Г. Венявський, якого по-праву можна назвати громадянином світу. В бельгійський період життєтворчості польського композитора одним із його учнів був визначний бельгійський скрипаль і композитор Е. Ізаї.

Аналізований в магістерській роботі Другий скрипковий концерт ре-мінор, ор. 22 Г. Венявського належить до російського, дуже плідного, періоду життєтворчості митця, коли той викладав у Петербурзькій консерваторії. В педагогічному репертуарі він займає особливе місце. Під впливом близьких друзів, російських музикантів братів Антона і Миколи Рубінштейнів,

Венявський захопився творами Ф. Мендельсона-Бартольдї. Цей вплив можна відчутти у формі і прийомах інструментовки, віртуозності і масштабності.

Він любив грати твори лейпцігського майстра і, натхненний його скрипковим концертом e-moll, створив свій Другий концерт ре мінор. Концерт присвячений знаменитому іспанському скрипалеві П. Сарасате. В цьому творі індивідуальний стиль композитора отримав найбільш повний прояв. Натхненність і глибока поетичність музики, цілісність та органічність форми, краса мелодії та багатство фактури роблять цей концерт одним з найулюбленіших творів скрипкової літератури незалежно від віку. В музиці концерту можна прослідкувати благотворний вплив як творів Ф. Шопена, так і російської класики, особливо П. І. Чайковського. Дуже ясно проявляється зв'язок з творами Паганіні, Ернста та В'єтана – для зображення музичних образів тут використані схожі романтичні інтонації та засоби виразності. В цьому концерті Г. Венявський майстерно використовує виразні можливості скрипки. Для всієї творчості Г. Венявського, особливо для цього концерту, характерно вишукане поєднання інструментального та вокального інтонування завдяки збереженню тісного зв'язку з пісенною, мелодійною стороною. Звідси і співуча, тепла виразність техніки Другого концерту. На відміну від А. В'єтана, І. Іоахіма та інших композиторів-скрипалів, які прагнули відійти від класичного тричастинного циклу та розширити його до чотирьох частин (Концерт № 4 А. В'єтана) чи зменшити до одностайності (Концерт № 8 Л. Шпора, Концерт № 5 А. В'єтана, Концерт ор. 3 І. Іоахіма), Г. Венявський написав свій Концерт в формі традиційного тричастинного концертного циклу. Однак взаємодія форми і змісту в аналізованому творі має особливості, які вказують на стильову належність романтизму та водночас унікальність композиторського задуму. За жанром це – романтичний ліричний концерт, де солююча скрипка не протидіє оркестру, а зливається із ним. Оркестр органічно перегукується з сольною партією скрипки, доповнює та розкриває разом з солістом основні образні сфери. Будова форми I частини концерту віддаляється від схеми класичного сонатного Allegro, оскільки вона

написана в романтичній «вільній» формі. У I-ій частині царює лірична основа, що зумовлює відсутність переобтяженості скрипкової техніки. Деякі ефектні штрихи та прийоми, такі як хроматичне глісандо та ажурне стакато, використані дуже лаконічно та повністю слугують для відображення і розкриття основного настрою частини. Характерна і відмова Г. Венявського в цій частині самостійної класичної скрипкової каденції. II частина не випадково має програмну назву «Романс». Як композитор-романтик, Г. Венявський тяжів до ліричних мініатюр типу «пісні без слів», овіяних романтичною мрійливістю. Перш за все композитор прагнув створити яскраві інструментальні мелодії широкого дихання. Мелодія широка, душевна, дуже виразна та багатогранна. В Фіналі відкривається світ інших почуттів, інші образи. Тут Г. Венявський прагнув до яскравої виразності, танцювальності та динамічності. Лінія музичного розвитку від експресивного, сповненого рефлексивної образності першого розділу, за яким слідує кадеція, що служить водорозділом з наступним розділом III частини: запальним, можна навіть сказати вогняним, динамічним, блискучим, та в той же час ажурно-прозорим «циганським» фіналом. Дуже важливим є прагнення непересічного композитора об'єднати частини музичного твору в єдине ціле, що досягається образним зв'язком між частинами, тематичним та драматургічним їх об'єднанням. Тема з першої частини проходить через увесь концерт, в різних образно-драматургічних контекстах. Таким чином, вона об'єднує усі частини твору, який сприймається завдяки обраному композитором композиційно-драматургічному методу як єдиний неподільний цикл.

З іншого боку, в Другому концерті Г. Венявського спостерігаються риси чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу. I частина Концерту – вільна форма, побудована за принципом сонатної експозиції, композиційно-драматургічний розвиток визначається тут оригінальним втіленням лирико-психологічного начала (умовно її можна прирівняти до I-ої частини сонатно-симфонічного циклу). II частина Концерта – повільна, лірична, кантиленна (умовно її можна прирівняти до II-ої частини сонатно-симфонічного циклу).

III частина Концерта містить два розділи, у яких вгадується прообраз двох заключних частин сонатно-симфонічного циклу: драматичне скерцо (умовно III частина сонатно-симфонічного циклу) і за народно-жанровий фінал у циганському стилі (умовно IV частина сонатно-симфонічного циклу). Віртуозна каденція розміщена після короткого вступу, підводячи до основного розділу фіналу, написаному у формі рондо, вживання варіаційних методів розвитку апелює до формотворих принципів II частини циклу («Романс»). Варіаційний принцип взаємодіє з принципом концертної орнаментики, що покликаний розкрити віртуозний потенціал скрипаля-соліста.

Оркестр у Другому скрипковому концерті має незвично розвинуту та симфонізовану партію. Велику роль в концерті відіграє поліфонія, котра також сприяє симфонізації, концентрації уваги виконавця та реципієнта на єдності соліста й його колегіального гуртового партнера. Г. Венявський прагнув тут не стільки до зближення та злиття мелодійних ліній, скільки до їх активної взаємодії та співставлення, до посилення драматизму, напруги та водночас барвної сторони звучання, особливо при появі витончених, вишуканих, ажурних в одних випадках та приховано драматичних фігурацій – в інших (в залежності від образного модусу – лірико-драматичного, лірико-пісенного, жанрового – в даний момент музично-інтонаційного процесу) в партії соліста при виході в цей момент на авансцену оркестра як паритетного учасника музикування. Теж можна стверджувати, що вкрай важливою стороною концерту є його декоративна орнаментальність концертного типу у партії соліста, яка органічно поєднується з великою співучістю та виразністю музики. Врешті-решт можна сміливо стверджувати, що Концерт №2 для скрипки з оркестром Г. Венявського є неперевершеним зразком скрипкової майстерності і є винятковою, дивовижною кульмінацією у творчості композитора. Концерт і в наш час звучить так само свіжо та невимушено, як і звучав вперше у виконанні партії соліста самим автором – Г. Венявським.

## **1.2. Риси романтизму у творчості Г. Венявського. Другий скрипковий концерт Г. Венявського: художня цінність, значення в педагогічному репертуарі**

В епоху романтизму було написано безліч концертних творів. Серед високохудожніх зразків жанру, шедеврів – твори Г. Венявського. Його концерти, мазурки, полонези, концертні п'єси входять в репертуар кожного скрипача, вони популярні на естраді завдяки своїм безсумнівним художнім якостям, яскравому національному стилю, блискучому використанню віртуозних можливостей інструменту.

Мистецтво романтиків своїм полум'ям обпікало серця, а натхненням підносило душі. Поетизувала навіть обстановка. Норвезький скрипаль Уле Буль, будучи в Римі, «імпровізував в Колізеї за бажанням деяких художників, в числі яких був знаменитий Торвальдсен і Ферлі <...> і там, вночі, при місяці, в вікових руїнах лунали сумні звуки натхненного артиста, і тіні великих римлян, здавалося, слухали його північним пісням» [86].

Генрік Венявський був причетним до російської культури. Про це свідчать його скрипкові фантазії – «Спогад про Москву», «Червоний сарафан». Однак в мистецтві Г. Венявського завжди були сильні національні польські мотиви, а його паризька освіта зблизила його із французькою музичною культурою. Інструменталізм Г. Венявського відрізнявся легкістю, витонченістю, елегантністю, що в загальному виводили його від паганінієвського інструменталізму.

В основі творчості польського скрипача лежить народна музика, яку він сприймав з дитинства. В художньому втіленні він пізнавав її через творчість Ф. Шопена, С. Монюшко, К. Липинського, з якими зіштовхнула його доля. Навчання у С. Сервачинського, потім в Парижі у Ж. Л. Массара, а по композиції у І. Коллета дали Венявському хорошу професійну підготовку. Уже в 11 років він складає Варіації на тему мазурки, а в 13 – опубліковані його

перші твори: Великий фантастичний каприс на оригінальну тему для скрипки і фортепіано і Сонатне алегро для скрипки і фортепіано (останнє написане разом з братом Юзефом, який був піаністом), що отримали схвалення Г. Берліоза.

Г. Венявський, безперечно, був найкращим скрипалем свого часу. Ніхто не міг з ним змагатися в емоційному напруженні та масштабі гри, красі звуку, феєричній віртуозності. Саме ці якості виявлялися і в його творах, визначаючи спектр їх виразних засобів, образність, барвисту інструментальність.

Творчість Г. Венявського цілком пов'язана зі скрипкою, як творчість Шопена – з фортепіано. Він змусив скрипку говорити новою барвистою мовою, розкрив її темброві можливості, віртуозну, феєричну орнаментальність. Багато виразних прийомів, що були знайдені ним, лягли в основу скрипкової техніки ХХ ст.

Всього Г. Венявським створено близько 40 творів, частина з них залишилася неопублікованою. На естраді популярні 2 його скрипкові концерти. Перший – належить до жанра «великого» віртуозно-романтичного концерту, що йде від концертів Н. Паганіні. Вісімнадцятирічний віртуоз створив його під час перебування у Ф. Ліста в Веймарі і висловив в ньому поривчастість юності, екзальтованість почуттів. Основний образ непохитного романтичного героя, що долає всі перешкоди, проходить шлях від драматичних зіткнень зі світом через екзальтовану споглядальність до занурення в святковий потік життя.

Другий концерт – це лірико-романтичний твір. Всі частини об'єднані однією ліричною темою – темою кохання, мрії про прекрасне, що одержує в концерті великий симфонічний розвиток від далекого ідеалу, що вабить й водночас протистоїть драматичній збентеженості почуттів, до святкового тріумфу, перемоги світлого начала.

У всіх жанрах, до яких звертався Г. Венявський, позначався польський національний художник. Природно, що народний колорит особливо відчувається в жанрах, що виростили з польських танців. Мазурки

Г. Венявського – яскраві сценки з народного життя. Їх відрізняють мелодійність, пружний ритм, використання прийомів гри народних скрипалів. Два полонези Г. Венявського – концертні віртуозні п'єси, створені під впливом Ф. Шопена і К. Липинського (якому присвячений Перший полонез). Вони малюють картини урочистої ходи, святкового веселоців. Якщо в мазурках виявилось ліричне обдарування польського артиста, то в полонезах – масштабність і темпераментність, властиві його виконавському стилю. Вагоме місце в репертуарі скрипалів зайняли і такі п'єси як «Легенда», «Скерцо-тарантела», «Оригінальна тема з варіаціями», «Російський карнавал», Фантазія на теми опери «Фауст» Ш. Гуно та ін.

Г. Венявський – одна з найяскравіших постатей віртуозно-романтичного мистецтва II половини XIX століття. Традиції цього мистецтва він зберігав до кінця свого життя.

Генрік Венявський увійшов в історію скрипкового мистецтва як один з найкращих музикантів, самобутній талант якого в рівній мірі відбився в його виконавському мистецтві і композиторській майстерності. Його творчість являє собою розквіт польської скрипкової культури. Особистість Генріка Венявського як композитора формувалася під впливом національного польського музичного фольклору, а також творчості тогочасних митців, таких як Ф. Шопен, С. Монюшко, К. Липинський. Слов'янська пісенність і лірика отримали значний розвиток у творчості Генріка Венявського. Втілюючи романтичні образи своїх творів, він прагнув до максимального відображення реального життя і світу людських переживань. У той же час, Г. Венявський продовжив прогресивні традиції скрипкового віртуозного мистецтва Н. Паганіні, Г. Ернста, А. В'єтана. Завдяки майстерному володінню усіма видами скрипкової техніки і вмілому її застосуванню, Г. Венявському вдалося максимально розкрити у своїх творах природу інструменту і його темброво-виражальні можливості.

Г. Венявський був яскравим представником того романтичного мистецтва, в якому технічна сторона не була самоціллю, а розглядалася як

елемент виразності та допомагала вирішити більш широкі завдання як-от втілення художньої ідеї, концептуального змісту виконуваного твору.

У Другому скрипковому концерті Г. Венявському вдалося поєднати глибоку музичну поетику, яскраву образність й віртуозні прийоми.

Як вважав відомий композитор і піаніст А. Г. Рубінштейн, Г. Венявському вдалося наблизитися у своєму Концерті до самої суті інструменту. Саме Антон Григорович стояв за диригентським пультом в день прем'єри Другого скрипкового концерту 27 листопада 1862 року. Йому належить глибокий за змістом роздум про співвідношення віртуозності і музичності, оскільки обидва ці чинники не мисляться російським митцем як антогонічні супротивності: «Повстають проти тих, хто вживають віртуозність як мету, а не як засіб. Я частково проти такого ідеального погляду <...> Дуже хороших фортепіаністів нині багато, але віртуозів на цьому інструменті в сенсі руху вперед, я, як останнього, можу назвати тільки Таузіга; по частині скрипки Венявського, по частині віолончелі Давидова і по частині співу Віардо-Гарсія» [88, с. 113–114]. М. Л. Зайцева висловлює переконання щодо віртуозності: «Справжня віртуозність, будучи тісно пов'язана з емоційно-сисловою метою, поставленою перед собою виконавцем, є прямим наслідком образно-звукових уявлень музиканта, вона обумовлена художньою активністю, творчою сміливістю, здатністю до яскравого виразу емоційного напруження» [46, с. 56].

Скрипкові концерти Генріка Венявського є невід'ємною частиною скрипкового репертуару. Вони були популярні за життя композитора і залишаються актуальними по сьогодні. Про значення скрипкових концертів Генріка Венявського говорить не тільки включення їх в конкурсні та педагогічні програми, але й увага, яку приділяють їм на сторінках дисертаційних досліджень, навчальних і методичних посібників, що належать авторитетним педагогам і методистам.

З позиції виконавських рекомендацій обидва скрипкові концерти Г. Венявського розглядаються в книзі Л. С. Ауера «Моя школа гри на скрипці.

Інтерпретація творів скрипкової класики» [4]. Приклади з концертів містяться в методичних працях К. Г. Мостраса у збірці «Нариси з методики навчання гри на скрипці. Питання техніки лівої руки скрипаля» [11], І. А. Лесмана «Нариси з методики навчання гри на скрипці» [59]; І. М. Ямпольського «Основи скрипкової аплікатури» [115]. У статті Діна Хаочуаня, де доводиться безперечно вагомість Другого скрипкового концерту Г. Венявського у педагогічному репертуарі, що обумовлено художніми та технічними якостями аналізованого твору у їх єдності, під методичним кутом зору проаналізовані приклади з цього видатного музичного опусу [41].

Серед останніх досліджень, де висвітлюється композиторська спадщина Генріка Венявського в жанрі скрипкового концерту, слід виділити дисертацію А. В. Анісімова «Взаємодія соліста і оркестру в західноєвропейському скрипковому концерті XVII–XIX століть» [1].

Другий концерт Г. Венявського є твором, в якому композитор демонструє досконалість композиційної логіки, складність фактурного вирішення музичної тканини, насиченої поліфонічними підголосками. Даний твір відрізняє складна взаємодія оркестрової і сольної партій, що виражається на мелодійному, поліфонічному і симфонічному рівнях. Польський композитор розширює мелодійні можливості інструментів оркестру і темброве-динамічні співвідношення з солюючої скрипкою. Основною функцією оркестру стає розкриття і доповнення основних образів сольного інструменту. засобів музичної виразності, застосовуваних в данім творі, які дозволяють домогтися особливої динамічності і драматизму, зокрема, завдяки з'єднанню мелодійних ліній, фраз, інтонацій, наповнюючи концерт особливою експресією.

Вперше в історії скрипкової музичної літератури композитор проводить через усі частини концерту одну тему (головна тема першої частини), яка отримує різне освітлення в кожній частині концертного циклу. Це викликано прагненням Г. Венявського втілити в Концерті певну програму, про що

свідчить не тільки висловлювання самого композитора, але й конкретність, виразність, рельєфність музичних образів [36, с. 96].

Покажемо в цьому сенсі видається вислів В. Ю. Григор'єва, на думку якого «друга частина по драматургії не є самостійною, її можна розглядати як своєрідні ліричні варіації, в яких розробляються інтонації ліричної теми першої частини» [37, с. 290–291]. Можливо, подібна точка зору пов'язана також з тим, що друга частина ніби музично-логічно «впливає» з першої. Фінальне оркестрове tutti безпосередньо переходить в початок другої частини. Однак, незважаючи на інтонаційну схожість з першою частиною, друга частина Концерту d-moll – це важливий, самостійний і динамічний розділ концертного циклу. За словами Л. С. Ауера «Це пісня, яка повинна бути заспівана так, щоб слухач забув про те, як вона виконується на інструменті» [4, с. 197]. Невипадковий вибір назви частини – «Romance», до жанру якого Венявський завжди тяжів. Скрипкові романси Г. Венявського – це свого роду «пісні без слів», адресовані струнно-смичковому інструменту.

Скрипковий концерт № 2 d-moll характеризує глибоке ліричне начало з тонкою внутрішньою лінією психологізму, віртуозні елементи відходять на другий план, виконуючи виключно виразно-колеристичну функцію (відмова від віртуозної каденції); в той же час помітно посилюється драматичне напруження за рахунок використання монотематичного принципу викладу і наскрізного розвитку музичного матеріалу. У стильовому відношенні можна простежити схожість Другого концерту Венявського зі скрипковими концертами Ф. Мендельсона і А. В'єтана.

Творчість польського скрипаля і композитора Генріка Венявського уособлює собою розквіт світового скрипкового мистецтва. Діяльність Венявського підводить своєрідний підсумок попереднього етапу розвитку скрипкового мистецтва в поєднанні з авторськими традиціями, що відкривають нові шляхи розвитку. У його творчості знайшли максимальне вираження основні тенденції тієї епохи: сполученість виконавської і композиторської творчості, розвиток виразних властивостей і засобів

інструменту. Спадщину польського композитора слід розглядати як безпосереднє продовження, складову частину виконавської діяльності артиста, нерозривно пов'язану з особистістю концертного соліста, що визначає виконавський стиль, особливості скрипкової техніки, коло улюблених образів.

Захоплення творчістю Ф. Мендельсона, безумовно, вплинуло на формування особистісного стилю Венявського. Так, пишучи свій Другий скрипковий концерт, композитор явно орієнтується на Концерт Мендельсона для скрипки з оркестром мі мінор.

У 1858 році Венявський зближується з Антоном Рубінштейном. З величезним успіхом проходять їх концерти в Парижі. У програмі серед звичайних віртуозних п'єс значаться Концерт Бетховена і «Крейцера соната». У камерному вечорі Венявський виконав квартет Рубінштейна, одну з бахівських сонат і тріо Мендельсона. Але все ж стиль його гри залишається переважно віртуозним.

Зупинимося на значенні Другого концерту Венявського у педагогіці. Як виконавець відомий польський композитор і скрипаль Генрік Венявський був надзвичайно емоційним. Його твори насичені глибиною емоцій, почуттів, ліричністю, яскравістю вираження, і при цьому технічно віртуозні. Концерт № 2 ре-мінор він написав уже в ранзі професора знаменитої Петербурзької консерваторії. Також відомо, що талановитий композитор і скрипаль Г. Венявський підходив до своєї роботи педагога вкрай зацікавлено і відповідально: він складав спеціальні твори для технічного і художнього розвитку своїх учнів.

Зараз концерт виконується учнями в самому різному віці. Педагог самостійно визначає здатність учня підійти до вивчення концерту тоді, коли він готовий впоратися з поставленим завданням виконання великої програми, різної по техніці, по музичним прийомам і художнім змістом. Відповідно, для виконання цього концерту в студента вже має бути присутня необхідна підготовка в вигляді різних етюдів і вправ для вивчення і відточування

штрихів: спіккато, стаккато, рикошет. Це, наприклад, етюди Р. Крейцера, Я. Донта, П. Роде і вправи К. Шрадїка, О. Шевчика, Й. Йоахіма. Для освоєння віртуозною виконавської техніки необхідні володіння інструментом на гідному рівні і ретельна робота над інтонацією, якістю звуку, правильними легкими штрихами. Авторка магістерської роботи переконана, що вивчення великої форми не малими окремими частинами, а повністю, у єдності всіх трьох частин концерту дає можливість учневі в повній мірі відчутти авторський задум, продемонструвати свою здатність швидко переключатися з одної образно-драматургічної сфери в іншу. Це досить важке випробування, і завдання досвідченого педагога полягає не тільки в роботі над технікою учня, а й розкриттям музичних образів, в придбанні впевненості у виконанні, свободи інтонування і т. ін.

В цілому, слід виділити три педагогічних підходи до студента: це комплексний підхід до процесу його виховання як музиканта-художника і професіонала, індивідуальний – як до особистості з конкретними характеристиками та можливостями, психологічний – з точки зору суб'єктивних граней його мислення, сприйняття, уяви та інтуїції. Не викликає сумнівів той факт, що вони тісно переплітаються і взаємопов'язані. Високий рівень вимог до учня як до музиканта, інтерпретатора, артиста, інструменталіста визначає ключові методи роботи в класі, принципи самостійної роботи, зміст навчання. На перший план у зв'язку з цим виступає проблема виховання музичного мислення учня, що обумовлює конструювання коректного музичного прочитання тексту твору, розкриття його художніх образів, концепції, стильових особливостей, усвідомлення застосування важливих виконавських засобів, таких як якості звуку, тембру, штрихи, фразування, динаміка і апплікатура. Вивчення концерту № 2 ре-мінор Генріка Венявського, де поєднуються справжня виразність, яскрава ліричність, чітка штрихова техніка, дозволяють скрипалеві-педагогу закласти в роботі з учнем основи у його професійному оволодінні інструментом. На жаль, Генрік Венявський не залишив методичних праць. Як Г. Венявський, як і Л. Ауер

надавали великого значення постановці правої руки скрипаля, проте ніколи не розглядали звуковидобування в якості виключно технологічної проблеми: «Питання звуковидобування <...> не залежить, найперше, ні від волоса смичка, ні від каніфолі, ні від змін смичка на струнах, ні від змін позицій пальців лівої руки. Все це не має абсолютно ніякого значення, коли справа доходить до отримання кришталево прозорого скрипкового звуку. Щоб досягти тони подібної якості, учень не тільки повинен пожертвувати необхідним для цього часом, але він повинен також бути готовим вкласти у вирішення цієї проблеми всю свою кмітливість, всю психічну і душевну зосередженість, на яку здатний», – писав у своїй книзі «Моя школа гри на скрипці» Леопольд Ауер [3, с. 14]. Г. Венявський вимагав від учнів не просто гарного, благородного звучання, а володіння його різноманітними відтінками. Для нього одним з найголовніших, визначальних чинників рівня гри було саме якість звуку.

Розвиваючи положення про культуру звуку, напочатку ХХ ст. А. І. Ямпольський висунув важливе аналітичне і концепційне поняття «звуковий фон», аналогічно категорії «колорит картини» у живописі. Н. Н. Реддер мислить роботу над якістю звучання як невід’ємну складову виховання культури звуку: «Знаходження якості, яку можна умовно назвати “звуковим фоном” твору, становить одне з найглибших і цікавих творчих завдань виконавця. “Звуковий фон” пов’язаний з виразом емоційного стану» [87]. На думку Абрама Ямпольського, звуковий фон формується на основі трьох ключових факторів: образно-психологічного, тембрового і динамічного. Його учень і послідовник, професор Московської консерваторії І. С. Безродний, розвиваючи теорію свого вчителя, висунув положення про особливе відчуття в передпліччя правої руки – так званої «стрічки м’язів». Згадуючи настанови свого вчителя, Ігор Семенович розповідав: «Пам’ятаю фразу Ямпольського, який сказав мені:

– Зрозумій, Ігор, що мускул, м’яз, який працює під час гри, повинен бути еластичним» [9].

На жаль, до сих пір існує думка про те, що якість звуку цілком залежить від природного нахилу, що «цьому не можна навчити». Помилковість такого погляду доводиться досвідом виконавських шкіл. У багатьох з них основна увага приділена постановці правої руки (Б. Гутников, О. Шульпяков, М. Ліберман і М. Берлянич), конкретним емпіричним вказівкам (Л. Ауер, Ю. Янкелевич), спробам формувати окремі способи видобування звуку (Ф. Штейнгауз, Ю. Вітенсон), зв'язати безпосередньо питання звуковидобування зі штрихами (А. Ширинський), виявити деякі базові принципи звуковидобування (К. Флеш, А. Ямпольський, І. Лесман).

Дослідне конструювання і систематичне розвиток основ культури звуку скрипаля вимагає гармонійної, регулярної і ретельної роботи над професійними виконавськими прийомами на всіх стадіях і етапах навчання – від початкових до найвищих. Однак це стає можливим в тому випадку, коли навчання грі на скрипці тісно пов'язується з широким соціогуманітарним, естетичним і особистісним вихованням музиканта, з долученням його до багатств художньої культури шляхом різнобічної, цілеспрямовано організованої навчальної діяльності.

Яскравий приклад – II частина концерту Г. Венявського ре-мінор, що має програмну назву «Романс»: Завдання, що стоїть перед учнем, в даній частині не обмежується тільки видобуванням чистих, ясних, чітких звуків. Досягнення безперервної співучості, краси і виразності звучання при дотриманні зазначених особливостей, щоб наростання або ослаблення сили звуку було правильно розподілено у часі, підводить учня до необхідності ретельної роботи з м'язовими і ваговими відчуттями правої руки, усвідомленні рухів руки і її частин, координації рук з уявленнями про красу і виразність звучання скрипки, співучості і образної характерності.

Учень, вслухаючись в свою гру, вчиться розпізнавати і виправляти не тільки інтонаційно нечисте або неякісне звучання, але і таке, що не повною мірою відповідає музичному образу, стилю і характеру цієї частини. Тим самим виховання культури звучання піднімається на вищий щабель і набуває

свій істинний сенс як виховання виконавської майстерності та розвиток художнього смаку в найширшому і узагальнюючому значенні цього слова. Хотілося б також відзначити те, що, які б завдання не ставив перед собою педагог в роботі з учнями над культурою звучання, він повинен керуватися, насамперед, індивідуальним темпом розвитку учня і його потребою в співучості тону.

Будучи сам винятковим скрипалем, Г. Венявський майстерно висвітлив у Концерті усі темброві фарби інструменту. Вивчаючи цей твір, учень має прекрасну можливість опанувати різноманітністю тембрової виразності цього твору. У скрипки яскраво проступають чотири характерних тембрових забарвлення звуку, які відповідають чотирьом струнам. У зв'язку з цим найбільш відкритим, яскравим і «вірним» звуком, який проникає в різні далекі куточки залу, наділена струна «ми», тембр якої близький до жіночого сопрано, високому сріблястому тенору. У той же час найбільш закритий, напружений, темний, наповнений мужній звук відтворює струна «соль», відповідаючи за тембром густому басу або низькому, насиченому баритону. Дві середні струни, поряд із власним тембровим забарвленням, в той же час поєднують у собі якості крайніх струн. Струна «ля» асоціюється із багатим за тембровою насиченістю глибоким тенором або низьким сопрано, а «ре» – тембром прикритого, трохи матового контральто або високого баритона, які співають начеб в деякому віддаленні. Керувати динамічними і тембральними сторонами звучання скрипалів вчиться через взаємодію базових параметрів. Так, наприклад, сила тиску смичка на струну – це складний механізм, який має потужний вплив на всі грані звучання. У звукотворчому процесі вага смичка бере участь як його найцінніший складовий елемент. Нерідко він виступає в ролі своєрідної «заготовки», яку потрібно «обробити» для отримання потрібних динамічних і тембральних фарб. Відповідно, міра і умови взаємодії ваги смичка, з одного боку, і натискного, вагового впливу правої руки, з іншого боку, визначаються поставленими художніми завданнями, індивідуальним виконавським стилем музиканта, сформованим художнім

смаком, особливостями його інструменту скрипки, а також неоднаковим вагою смичка в різних його частинах. Пронація вимагає великої обережності, великого досвіду і суворої акуратності. З одного боку, пронація передбачає досягнення яскравого, насиченого тону, особливо у верхній половині смичка, з іншого – доводиться уважно стежити за тим, щоб кисть (і вся права рука в цілому) не втратила своєї гнучкості, жвавості звукових відчуттів, а також спритності в штриховий техніці. Прийом пронації зазвичай використовується скрипалем в епізодах кульмінаційного звучання і тісно узгоджується з ваговим впливом правої руки.

Узагальнюючи дане дослідження, варто відзначити наступне: концерт по праву займає провідне місце в репертуарі скрипалів сучасності. Наведений вище аналіз стилістичних, штрихових особливостей концерту № 2 ре-мінор Генріка Венявського і приклади роботи над ними обумовлюють потребу майстерності виконавця, необхідність володіння ним усіма зазначеними у тексті твору штрихами, віртуозною технікою та здатністю до розкриття образної сфери опусу. Концерт Венявського для скрипки з оркестром № 2 являє собою блискучий приклад поєднання віртуозної техніки та глибокого художнього задуму й вимагає від виконавця володіння скрипковими прийомами та вміння передавати чуттєві емоції.

### **1.3. Інтерпретація концерту №2 для скрипки з оркестром Г. Венявського видатними скрипалами XX – XXI століть**

Серед багатьох виконань даного концерту можна виділити особливо деякі з них.

Яскравим прикладом виконання скрипкового Концерту є інтерпретація Ісаака Стерна (з Філадельфійським оркестром; диригент: Юджин Орманді, 1957 р.). Особливий інтерес представляє виконання II-ої частини твору – з рухом уперед. Натягнуте пружне виконання. Перше і друге повторення теми відрізняються одне від одного. Безтурботне перше повторення, друге – трохи

задумливе. Напружена кульмінація, потім спад. Динамічне зростання, а відтак – спад напруги, що «розчиняється» у легких піцикато оркестру.

Цікавим постає виконання Ігора Ойстраха (1995 р., диригент Франц Конвічний; оркестр – Лейпциг, Гевандхаус). Він виконує I-у частину Концерту в чіткому ритмі. У виконанні ретельно продумана і втілена агогіка і динаміка. Можна бачити чітку боротьбу соліста з оркестром. Яскрава образність тем. Головна тема – схвильовано-романтична. Побічна партія – мрійливо-пасторально-світла. Печальна розповідь про те, що хвилює виконавця, проживання емоцій у музиці. Віртуозні пасажі, чітка якісна техніка. Виконується у характері розповіді. II-у частину І. Ойстрах виконує стриманіше, ніж І. Стерн, одноманітніше. III частина відзначена наступними виконавськими характеристиками: швидкий темп, філігранна техніка, чітка ритмічна пульсація, пружній штрих спікато; загальне враження – блискучий фінал.

Не менш цікавим є виконання даного Концерту Іцхаком Перлманом (1971 р., диригент Сейджі Озава, Лондонський філармонічний оркестр). В основі його виконання – прекрасна скрипкова школа. І. Перлман робить все з невимушеною легкістю, нібито граючись. Технічно та віртуозно звучать пасажі; в його виконанні Концерт слухається начебто на одному диханні.

Розглянемо виконавську інтерпретацію Шломо Мінца. На жаль, не вдалося встановити час та місце виконання твору. Твір був інтепретований сумісно з оркестром Південнозахідного радіо, диригент – Мюнг-Вун Чунг. Першу частину Шломо Мінц виконує вільно, цільно, ритмічно, дуже точно, цілеспрямовано, чітко, виконуючи усі ремарки, вказані в нотному тексті. Своєю енергетикою він веде за собою оркестр. Друга частина постає ліричною, вдумливою. Фрази повною мірою ведуться до свого логічного завершення. Також простежується різний підхід до виконання кожної фрази. Цільна вібрація доповнює бажаний образ. Третя частина звучить стрімко, ніби-то хуртовина. Тема головної партії грається якісними штрихом, інтонацією та технікою. Соліст нібито змагається з оркестром, то

перемагаючи, то віддаючи останньому перевагу. Середня частина постає перед слухачем урочистою, радісною. Кінець є блискучим та повним сили, що знаходить живий, емоційний відгук у публіки, яка аплодисментами начебто підхоплює звучання останнього такту твору.

Занурюючись у виконавську концепцію Є-ЮнЧой (виконання від 18 липня 2010 року, Музичний фестиваль Шлезвіг-Гольштейна, диригент – Крістоф Ешенбах, оркестр МФШГ), ми поринаємо у світ енергії та переможного оптимізму. Її гра відрізняється енергійністю, власним ставленням до художньої концепції твору. У своєму виконанні вона використовує широкий смичок. Концерт звучить як одне ціле. У цій інтерпретації присутній дух боротьби, змагання, незгоди із зовнішніми обставинами. Така виконавська концепція притаманна романтизму, а саме до цього художнього напрямку належить твір, адже Г. Венявський був геніальним композитором-романтиком. У I-ій частині ми можемо спостерігати помірний темп виконання. Уся I частина звучить рухливо, впевнено. У II-ій частині є визначальною взаємодія з оркестром. II частина звучить у повільному темпі, скрипалька прослуховує кожну ноту. Звук наповлений; кульмінації емоційні, чуттєві, полум'яні. III частина відрізняється силою, впевненістю. Є визначальним рух уперед. Музиканти оркестру також переживають музику разом із солісткою. Всі пасажі виконуються легко, чітко. Слід звернути особливу увагу й на те, як виразно солістка виконує штрих стакато.

Серед багатьох прочитань даного Концерту серед найбільш цікавих, оригінальних можна виділити також його виконання представницею Північної Кореї Бомсорі Кім (відеозапис від 21 жовтня 2016 року, диригент Марек Піаровські, Познаньський Філармонічний оркестр)<sup>1</sup>. Чуттєва енергетика виконавиці передається від соліста до слухача, пасажі звучать віртуозно, темп концерту іноді виходить з-під контролю солістки. Сила та разом блиск та витонченість звуку – відзнаки її виконання. На відміну від чоловічого

---

<sup>1</sup> Зазначимо, що ця інтерпретація докладніше розкрита у підрозділі 2.4.

виконання скрипка співає ніжним, тонким, елегантним голосом, у грі, так би мовити, присутнє тонке жіночне нутро, що надає інтерпретації концерту особливої чарівності. Вражає, з одного боку жіноча витонченість почуттів, тендітність створюваних образів і водночас могутня внутрішня сила і рішучість, що неймовірно з'єднались у виразній та емоційній грі виконавиці.

*Підведемо підсумки.* Як ми можемо спостерігати, кожен з розглянутих нами виконавців інтерпретує твір по-своєму. Це тому, що кожен із видатних виконавців створив неповторну інтерпретацію твору, кожен мав власний задум, намір і засоби (як технічні, так і музикальні) для того, щоб зробити Концерт, так би мовити, власним: неповторним за звучанням та за образною сферою. Кожен із виконавців мав своє власне почуття ритму, тембру скрипкового звуку, агогіки, динаміки, змісту, форми твору в цілому. Саме тому в підсумку ми маємо можливість осмислювати ці унікальні, несхожі одне на одне виконання одного й того самого концерту. Для кожного виконавця зміст та образно-ідейна сфера концерту №2 – своя. Хтось вдається до швидкого темпу задля того, щоб ефектно показати характер та розкрити в повній мірі зміст інтерпретованого тексту, виконуючи частину твору «на одному диханні». Хтось, навпаки, надає перевагу деталізації у розкритті виразності музичних образів. У будь-якому разі, ми можемо бачити, що для кожного виконавця твір означає щось особливе і кожен вмщує в виконання тексту свої власні неповторні почуття, що, звісно, залежать від артистичного та життєвого досвіду конкретного виконавця, від його власних думок, світогляду, світосприйняття в цілому. Авторка магістерської роботи вважає, що саме це і цікаво в кожній інтерпретації аналізованого Концерту – її неповторність, несхожість на інші, особливе прочитання кожної ноти (фрази, періоду, речення, частини). Дуже корисно спостерігати за почуттями та емоціями виконавців в момент гри Концерту, що відображається на обличчях скрипалів-солістів, які пропускають зміст твору не тільки через виконавський апарат завдяки м'язовій пам'яті, а й разом і через своє серце. Можна знайти багато цікавого для себе як у грі молодих солістів, які розвивають свою

майстерність в наш час, так і досвідчених, знаних музикантів-віртуозів, які уже заклали основи скрипкового мистецтва, здійснивши значний вплив на розвиток виконавських шкіл. Корисним є вивчення архівних матеріалів віддалених часів, бо на цих базисах повинна вибудовуватися сучасна виконавсько-педагогічна практика у своїх найбільш довершених творчих досягненнях.

Нарешті, класична сучасна освіта у наш час переживає достатньо гостру ситуацію. Ми бачимо багато різних форм і моделей бездуховності, нерідко соціальну деградацію молодого покоління, у якого не сформовані вірні уявлення про класичну музику, культуру і мистецтво. Розвиток естетичного сприйняття музики, естетичного смаку, виконавчих можливостей – це основа правильного виховання молоді. У цьому контексті Концерт Г. Венявського №2 є зразком для органічного поєднання художньо-педагогічних, виховних і професійних задач для мистецької молоді. Цей твір може виконувати просвітницьку місію і виявитися «цілющим» для суспільства в цілому, задля подолання бездуховності. Цим ймовірно і пояснюється незгасаючий палкий інтерес до цього твору як з боку виконавців, так і слухачів.

### **Висновки до Розділу 1**

Генрік Венявський – одна з найбільш яскравих фігур віртуозно-романтичного скрипкового мистецтва II половини XIX століття. Твори, що були ним написані, входять в репертуар видатних скрипалів, з іншого боку – активно присутні в репертуарному плані учнів випускних класів шкіл і студентів середніх та вищих навчальних закладів. Обидва концерти і безліч п'єс ліричного і яскраво вираженого віртуозного й жанрового характеру польського композитора допомагають юним музикантам в освоєнні віртуозних можливостей скрипки.

Г. Венявський-скрипаль справляв захоплююче враження на слухачів красою співучого звуку, досконалістю техніки і емоційністю гри. Авторські твори і романтичний стиль виконання показували виразні і технічно віртуозні

можливості скрипки. Прагнення до зовнішньої віртуозності йому було чуже, але нараз він прагнув розкрити передусім багатство емоційного змісту твору.

Інструменталізм Г. Венявського відрізнявся витонченістю, легкістю і елегантністю. Ці достоїнства творчості Г. Венявського справили неоціненний вплив на розвиток всього скрипкового мистецтва. Розквіт його виконавської, педагогічної та композиторської творчості був тісно пов'язаний з Росією. Саме в російський період був створений Другий скрипковий концерт Г. Венявського. Сильні польські національні мотиви та водночас тісний зв'язок з французькою й російською музичною традицією дозволили Г. Венявському-митцю здобути в історії скрипкового мистецтва інтернаціональну значимість.

## **РОЗДІЛ 2. КОМУНІКАТИВНІ КООРДИНАТИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДАХ**

### **2.1. Комунікативний потенціал культурно-мистецьких заходів у сфері скрипкового мистецтва та їх значення в ході формування та становлення суб'єктів культурної діяльності**

Наразі виконавське мистецтво знаходиться у виняткових комунікативних умовах, відзначених надзвичайною інтенсифікацією діалогу, що зумовлено глобалізацією, розвитком комунікативно-інформаційних мереж, утвердженням звуко- та відеозаписів в якості артефактів. Т. Веркіна вказує на значення технічних посередників (звукорежисер, механізми, пристрої, технологічні ланцюжки) у комунікативно-творчому процесі (пагінація в електронному ресурсі відсутня; див. підрозділ 2.1) [22]. В цілому дослідниця відзначає зміну комунікативних чинників у виконавському мистецтві: «Сьогоднішня ситуація у виконавському мистецтві сприяє відродженню ідеї універсального музиканта – музичного діяча, який охоплює різні сфери мистецтва, педагогіки, культури. У ХХ столітті паралельно із практикою актуалізації нотного тексту у “живому” виконанні виникають і вдосконалюються різні форми його репрезентації у медіа-просторі. Це, по суті, є продовженням “експансії” писемності в музичній культурі. Продукт виконання як безпосередній акустичний сигнал певним чином фіксується, піддається “очищенню”, редагуванню і зберігається, здатний багаторазово відтворюватися у незмінному вигляді. Тепер і виконавець одержує можливість зберігати у матеріальних носіях продукти своєї діяльності» [там само]. Адресуючись до концепту «віртуальне», Я. Сердюк вказує на значення співтовариств музикантів, які формуються у соціальних мережах: «Ще один ракурс розуміння віртуального, як зазначалося вище – це діяльність, що відбувається за допомогою мережі Інтернет. Він має своє відбиття у сучасній музичній практиці і пов'язаний із різноманітними видами співтворчості та

художньої комунікації музикантів з різних куточків світу. Це стосується як музикантів-виконавців класичного напрямку, так і тих, які займаються електронною музикою» [91, с. 69]. Однак безпосередній контакт музикантів між собою та з аудиторією в умовах актуального виконання під час концертів, конкурсів, фестивалів, майстер-класів та творчих вечорів не втрачає і, згідно переконанню автора пропонованої магістерської роботи, не позбудеться своєї вагомості, оскільки кожний із перелічених культурно-мистецьких заходів є необхідним в культурному житті людства і має свій особливий статус та сенс.

В своїй науковій рефлексії автор пропонованого дослідження спирається на наукове визначення «комунікації у мистецькому середовищі», що виведене у рукописі докторської дисертації О. Шаповал (див. Висновки Розділу 1): «Комунікація в мистецькому середовищі – професійне спілкування митців, яке сприяє їх особистому професійному становленню та розвитку, самоідентифікації, творчому зростанню, плідній взаємодії художніх світоглядів, кристалізації мистецьких моделей та концепцій» [104, с. 78]. Культурно-мистецькі заходи є способом здійснення комунікації у мистецькому середовищі поряд, наприклад, з публікаціями, методичними роботами, міжособистісним діалогом суб'єктів культурної діяльності.

Кожна із мистецьких подій представляє специфічний спосіб здійснення комунікації суб'єктів культурної діяльності; у випадку, коли культурно-мистецький захід має міжнародний статус, то слід відзначити у якості комунікативного фактору також і діалог культур. Художня комунікація визначається трансляцією художнього смислу, його перцепцією, зворотнім зв'язком між учасниками заходу, упредметнюючи внутрішнє та зовнішнє контактування у соціальному середовищі митців й багатоманітної за складом публіки.

Концерт – одна із найважливіших форм комунікації музикантів. Сам же смисл цього слова має на увазі протилежні комунікативно-особистісні вектори діалогу, що відображається в можливості двоякого його трактування з огляду на імовірне походження, яке достеменно не встановлено. Існує дві версії

етимології поняття «концерт»: від італійського *concerto* («гармонія, згода») або ж латинського *concerto* («змагаюсь»), італійського слова *concertare* («погодитися», «прийти до згоди») або ж від латинського *concertare* («оскаржувати», «боротися»). Слово концерт вживається не тільки в музикознавстві, однак і в останньому поняття має кілька значень.

Зазначимо, що у світовій історії є важлива сторінка – створення Віденської системи міжнародних відносин (Система Європейського концерту), що була нормативно закріплена Віденським конгресом 1814–1815 років, що проходив під головуванням К. В. Л. фон Меттерніха і проіснувала 35 років. Дипломатичні стосунки держав завжди будуються відповідно принципам сфер впливу, діалогу, пошуку компромісів, протидії призову. І цей процес якнайкраще узгоджується з поняттям «концерт», що поєднує в собі антитетичні тенденції – наявність суперечностей, які слід долати, та виважена організованість, що у випадку діалогу країн світу визначає їх взаємозв'язок. В умовах глобалізації концерт держав сприймається уже не як метафора, а як існуючий принцип взаємовпливу країн. Якщо звернутися до аналогій з астрономією, то і у всесвіті космічні об'єкти мають різний вплив на інші, а світова гармонія поєднується з потужними силами, що можуть нести катастрофічні наслідки. Політичні процеси так само, як і культурно-мистецькі події, мають комунікативну специфіку. І це визначає ще одну із смислових граней у розумінні сенсу концерта як явища та поняття, що позначається в різних сферах суспільного буття людства.

Концерт може бути збірним або сольним, що завдає специфіку комунікації в кожному з різновидів. У збірному концерті відбувається комунікація учасників культурно-мистецького заходу між собою, а в сольному, – спостерігається виняткова внутрішня концентрація та рефлексія, спрямована виконавцем на себе та аудиторію. Збірний концерт завбачає момент прихованого змагання, оскільки його учасники мають можливість співвідносити своє виконання з іншими, а публіка оцінити усі виконання, віднаходячи їх своєрідність серед інших. З другого боку, створення концертної

програми вимагає наявності певної загальної логіки, тематики, задуму організаторів та виконавців, приміром, чинниками можуть виступати жанрово-стильова орієнтація, критерії відбору виконавців (звітний концерт учнів навчального закладу або ж за участю зірок світової величини), соціальна визначеність аудиторії.

Під час концерту спостерігається єднання виконавця / виконавців з аудиторією, характерним є відчуття катарсичного очищення (можна співвіднести з відчуттям, яке виникає через споглядання живопису, під час театральної вистави) через долучення до прекрасного, переживання прекрасної миті та творчості як процесу. Музикант намагається у повній мірі проявити своє обдарування, художню індивідуальність, майстерність, розкрити творче «Я» через мистецтво.

Концерт як феномен творчості розглядається в кандидатській дисертації Д. Дятлова [45]. У вивченні концерта як музичної події дослідник застосовує релігійно-філософський та синергетичний підходи. Релігійне начало Д. Дятлов у контексті дослідження мислить у широкому розумінні, знаходячи схожість між актуальним виконанням твору в умовах концерту й релігійним світовідчуттям та соборністю: «Релігійне тут потрібно розуміти як синергійні зв'язки, як живе творче начало, що сполучає не тільки учасників музичної події, а й проростання минулого в сьогоденні, коли перед нами “оживає” свідомість авторів текстів в їх проголошенні і озвучуванні. Справжня музична подія приводить його учасників до єднання і оновлення. Багато рис літургійного спілкування приховано присутні в ньому. Це і досить сувора ритуальність, “канонічність” жанрів і репертуару, це і загальне прагнення аудиторії і виконавця до єдиної мети» [45, с. 7]. Єднання і оновлення виникає, слід додати, не тільки завдяки впливу концерту аналогічно релігійному дійству-обряду, яке призводить до відчуття соборності, синергійності з Божественним світлом, а й давньогрецькій трагедії, де відчуття оновлення з'являється через очищення від повсякденного через долучення до високого, вічного, безсмертного. Після концерту глядачі зазвичай знаходяться в

просвітлілому стані. А музичне мистецтво являє нетлінні надбання людства, що дбайливо зберігаються (у зв'язку із цим адресуємося також до етимології поняття «консерваторія», що походить від латинського слова *conservare* — зберігати) й передаються від покоління до покоління.

Величезна музична скрипкова література, що складалася протягом століть, розвиток виконавських скрипкових шкіл, любов публіки до інструмента – спільно зумовили затребуваність проведення концертів скрипкової музики, а також сольних концертів скрипалів.

Унікальною фігурою в сучасному культурно-мистецькому житті є скрипаль Девід Гарретт (вчився у З. Брона, І. Гендель, І. Перлмана), який поєднав на новітньому етапі надбання академічного мистецтва, поп-музики, фольклору та шоу<sup>2</sup>. У зв'язку зі пандемією Covid-19 запланований на 2020 рік світовий концертний тур «UNLIMITED LIVE» знаменитого скрипаля, присвячений 10-літтю творчості Д. Гарретта на сцені та в підтримку його альбому «Unlimited – Greatest Hits» (2018), перенесено на 2021 рік. Слід зазначити, що поряд з академічною музикою, в репертуар митця увійшли і кавер-версії композицій поп-виконавців (зокрема, «Smells Like Teen Spirit» рок-групи «Nirvana», «Nothing Else Matters» рок-групи «Metallica», «The Show Must Go On» з альбому «Bohemian Rhapsody» легендарної поп-групи «Queen»), і багато в чому славетний скрипаль подібний з поп-зірками. Цікавий факт, який додає важливий штрих в творчий портрет знаменитого скрипаля: в 2008 році Девід Гарретт потрапив в Книгу рекордів Гіннеса, виконавши «Політ джмеля» за 1 хвилину 5 секунд і це досягнення можна вподібнити рекорду у спорті. Швидкість пальців славетного музиканта демонструє його віртуозність, прагнення до успіху.

Д. Гарретт виконав роль Н. Паганіні в біографічному фільмі 2013 року режисера Бернарда Роуза «Паганіні: скрипаль диявола». В цьому фільмі твори

---

<sup>2</sup> Мужчина, який зробив собі ім'я в модельному бізнесі, поєднує надзвичайну привабливість зовнішньої краси і музичного генія.

славного Н. Паганіні виконує виконавець його ролі – музикант, актор<sup>3</sup> Д. Гаррет. При цьому інтерпретація відзначена особливою комунікативною специфікою, оскільки скрипаль-віртуоз сучасності співвідносить себе з легендарним музикантом минулого (так, відбувається діалог в часопросторовому континуумі музичної культури). Комунікативна специфіка виконання: «Д. Гаррет = Н. Паганіні». Акторське перевтілення торкається і музичного виконання, музика ніби то народжується прямо тут і зараз з-під пальців музиканта у хронотопі (концепт М. Бахтіна [8]) кінофільма. Світовідчуття геніального композитора-віртуоза XIX століття Н. Паганіні в кожен певний момент життя легендарного митця відтворює сучасний музикант-віртуоз. Доречно згадати фрагмент з фільму «Паганіні: скрипаль диявола», де Н. Паганіні у виконанні Девіда Гаррета віртуозно виконує у таверні «Carnevale di Venezia» – вкрай експансивно, бурхливо виявляючи свої почуття через мелодію й віртуозні пасажі, – так, що лопає струна, а після цього приголомшує слухачів виконанням віртуозної каденції<sup>4</sup>.

У зв'язку із унікальним комунікативним досвідом Д. Гаррета у розглянутому кінофільмі повстає паралель з інтерпретаційною версією *Wesendonck Lieder*, що була здійснена прославленим оперним тенором Й. Кауфманом (створена також у 2013 році, до 200-ліття від дня народження Р. Вагнера за посередництвом міжнародного лейбла класичної музики Десса; партнером вокаліста явився оркестр театру Німецької опери в Берліні під орудою диригента Д. Ранніклса). В інтерв'ю компанії Десса співак розповідає про своє опрацювання тексту вокального циклу: «Я не зумів відшукати ні однієї фрази, яка дала би мені збагнути, що це написано тільки для жінок» (переклад з англійської мови цитованого фрагменту інтерв'ю мій. – В. С.). Врешті-решт, співак дійшов висновку, що ліричним героєм можна мислити самого Р. Вагнера, а підоснову твору – автобіографічною. Тобто в обох

<sup>3</sup> Д. Гаррет знявся також в фільмах «База Каутіко», «Зустрічі в Кельні», а в фільмі «Паганіні: скрипаль диявола» поряд з музикою великого італійця звучить також музика актора й музиканта, що втілює в кіноскрані його образ. В останньому фільмі Д. Гаррет також виступив співпродюсером.

<sup>4</sup> Образ демонічно-божественного музиканта, яким показаний Н. Паганіні у фільмі Б. Роуза перегукується з описом концерту великого італійського музиканта в новелі «Флорентійські ночі» Г. Гейне.

розглянутих випадках спостерігаємо збіжну комунікативну ситуацію: «Д. Гаррет = Паганіні», «Й. Кауфман = Р. Вагнер» → «виконавець = автор твору».

Слід зазначити, що кожен виконавець музичного твору не тільки прагне розшифрувати текст твору як послання автора, а намагається в більшій чи меншій мірі проникнути у його внутрішній світ. Якою особистістю є автор твору, що він відчував, коли створював опус, яке послання адресував людству через художню концепцію? Даними питаннями задається не тільки виконавець музичного твору, але й кожна мисляча людина як суб'єкт культури. Однак Й. Кауфман та Д. Гаррет, згідно переконанню автора пропонованої магістерської роботи, довели дану обставину до крайнього абсолютного вираження у відповідності з поставленим перед собою творчим завданням у якості виконавців музичних творів як артефактів культури.

Наведена інтерпретаційна версія *Wesendonck Lieder* проаналізована в рукописі докторської дисертації О. Шаповал, яка характеризує комунікативну ситуацію виконання в ній наступним чином: «В любовному діалозі посередником композитора та поетеси виступає співак-актор Й. Кауфман, який завдяки мистецтву перевтілення виступив уособленням Р. Вагнера, намагаючись пережити почуття останнього й водночас досягнути філософські глибини віршів М. Везендонк. Таким чином, співак-актор не тільки вступає в безпосередній діалог зі співавторами циклу, а й відбиває образ самого Р. Вагнера, і це вимагає від нього лицедійства. Дана трактовка сповнена надзвичайного ліризму, що обумовлений встановленими через самотутнє вокальне інтонування зв'язками з любовною лірикою як самого Р. Вагнера, так і притаманною німецькій музичній традиції» [104, с. 43–44]. Дослідниця характеризує комунікативну ситуацію, що виникла у даній інтерпретаційній версії через поняття «зміна комунікативних координат». Вперше цей концепт був впроваджений в кандидатській дисертації Г. Зуб при розгляді дослідницею *Wesendonck Lieder*. Зазначимо, однак, що розглянута виконавська версія твору Й. Кауфмана (і відповідно втілена в ній комунікативна ситуація) в дисертації

проаналізована не була. Г. Зуб також не адресується до комунікативної ситуації, що співпадає з розглянутими інтерпретаційними версіями Д. Гаррета та Й. Кауфмана, вона дослідницею не була виявлена й досліджена. Отже, в своїй науковій рефлексії автор магістерської роботи ґрунтується на результатах наукової праці О. Шаповал, де був встановлений прецедент даної комунікативної ситуації з творчості Й. Кауфмана (акторське вживання виконавцем-інтерпретатором в роль автора твору). Виявлена виконавська комунікативна модель була співвіднесена з інтерпретаційним прочитанням творчості Н. Паганіні Д. Гарретом у фільмі режисера Бернарда Роуза «Паганіні: Скрипаль Диявола».

Відповідно асаф'євській комунікативній тріаді «композитор – виконавець – слухач», виконавець є середньою ланкою між автором та реципієнтом. Згідно концепції О. Шаповал, виконавець з позицій комунікації є комунікантом та водночас комунікатором-посередником. Змінність даних функцій дослідниця виразила схематично, окреслюючи шлях від вивчення виконавцем тексту твору через його осмислення до індивідуального інтерпретаційного прочитання:

*Автор твору → Виконавець [комунікант / співрозмовник / комунікатор] → реципієнт* [104, с. 397].

Однак в комунікативній ситуації, яку представляють розглянуті інтерпретаційні версії творів, здійснені виконавцями Д. Гарретом та Й. Кауфманом, інтерпретатори-посередники виступають від імені автора твору, представляючи присвоєний ними внутрішній світ митця через втілений у звуках та акторську гру унікальний артефакт культури. У свою чергу, внутрішній світ митця відобразлений в єдності психологічного портрету й картини світу епохи, опусу та самого автора, творчої індивідуальності композитора. Згідно В. Москаленку, «категорія інтерпретаторів, як посередниця між композитором і слухачем, робить вагомий внесок у розвиток музичної культури, передусім у сфері суспільного функціонування музики» [68, с. 1–2]. У розглянутих виконавських версіях із посередника

виконавець перетворюється в уособлення автора. Інформація, так би мовити *a propos*<sup>5</sup>: Д. Гаррет та Й. Кауфман виступили разом 19 травня 2012 року на фіналі Ліги чемпіонів, при повному стадіоні виконавши кавер-версію гімну Ліги Чемпіонів UEFA. Слід також зазначити, що обидва виконавці, не відступаючи від принципів академічного мистецтва, пропагують його і доносять широкій аудиторії, роблячи його ближчим широким суспільним верствам (подібно таким співакам світового рівня як Х. Іглесіас, Х. Каррерас, П. Домінго, Д. Хворостовський, А. Нетребко, Ю. Айвазов).

Девід Гаррет планував завітати з концертом у Харків в 2020 році під час його світового турне «UNLIMITED LIVE», однак у зв'язку із пандемією Covid-19 їх довелося перенести на 2021 рік. Концерт мав відбутися на 3 жовтня 2020 року в Харківському національному театрі опери та балету (див. афіші-анонси майбутніх концертів у Києві та Харкові). Її перенесено на 26 вересня 2021 року, місце незмінено – ХНАТОБ. Ось пряма мова музиканта, звернена до українських поціновувачів його творчості: «Я з величезним нетерпінням чекав нашого туру восени 2020 року по усьому світу, тому мені дуже шкода, що ці концерти довелося перенести через пандемію Covid-19. Я дуже радий, що ми вже знайшли нові дати для нашого туру восени 2021 року, тому що мені не терпиться повернутися в прекрасну Україну й зіграти для вас. Бережіть себе – я сподіваюся побачити вас усіх дуже, дуже скоро знову щасливими й здоровими!» [6]. Слід зазначити, що в шоу одного із високославних музикантів сучасності Д. Гаррета задіяні сучасні технічні засоби, перетворюючи його із суто музичного також в кінематографічне). Щодо творчості Д. Гаррета слід говорити не тільки про співпрацю з кінематографом, але й привнесення рис кінематографічності в шоу-концерт.

Ключовим поняттям пропонованого магістерського дослідження є «суб'єкт культурної діяльності», яке автор почерпнула з дисертації І. В. Афанасьєвої на здобуття наукового ступеня кандидата культурології.

---

<sup>5</sup> Французький вираз, що означає «між іншим»,

Розглядаючи художній конкурс у якості засобу актуалізації процесу становлення суб'єкта культури, дослідниця визначає зміст культурної діяльності у процесі художнього конкурсу наступним чином: «Художній конкурс, як форма культурної активності, надає можливість індивіду проявити власну унікальність, в той же час регулює його поведінку, оцінює його з точки зору встановлених культурно-ціннісних норм. Важливим компонентом конкурсної взаємодії є реалізація принципу змагальності. Змагальність в умовах конкурсу є стимулом для розвитку креативності суб'єкта, ініціює появу нововведень і інновацій в художній діяльності, а порівняння рівня результатів суб'єктів культурної діяльності (творчих колективів, індивідуальних виконавців і ін.) дає уявлення про ступінь їх культурного розвитку» [5, с. 3]. У фокусі уваги дослідниці знаходяться учасники конкурсу в їх прагненні до професійної реалізації. Слід враховувати, однак, що суб'єктами культурної діяльності є всі учасники заходу, зокрема, і аудиторія, яка включається в загальний творчий процес, являючись колективним реципієнтом та інтерпретатором, що складається з індивідуумів з власним досвідом, рівнем культури; окремого розгляду потребує проблема активної роботи в ході конкурсу членів журі.

Конкурсний рух охоплює різні сфери культурного життя, зокрема, і скрипкове мистецтво. Дух змагання сприяє розвитку виконавського мистецтва, педагогіки та методики викладання спеціальних дисциплін, наукової та критичної думки. Конкурси скрипалів відкривають нові імена, дозволяють виконавцям оцінити природу свого обдарування у співвіднесенні з іншими митцями, виробити загальні критерії експертної оцінки майстерності музикантів-виконавців. Творчість визначається часом з притаманною епосі естетикою, соціальним середовищем, при якому відбувається творче становлення, проходить художнє зростання Митця. Визначні конкурси скрипалів проходять по усьому світу. Можна вирізнити конкурси академічних

музикантів, серед яких беруть участь і скрипалі<sup>6</sup>, з одного боку, і спеціалізовані конкурси скрипалів<sup>7</sup>, з іншого. Конкурси можуть мати певні особливості. Так, у Варшаві проходить Конкурс імені Т. Вроньського для скрипки соло (його унікальність полягає саме в тому, що в інших змаганнях виступи конкурсантів проходять у супроводі фортепіано чи оркестру). Конкурс імені Л. Ауера, що проходить у Санкт-Петербурзі, водночас проводить змагання струнних квартетів. Слід також вирізнити Міжнародний юнацький конкурс імені П. І. Чайковського (проводиться по спеціальностям фортепіано, скрипка, виолончель), оскільки він адресований молоді і його мета – відкриття талантів, а також дидактично-методичний напрямок – сприяння розвитку молодих музикантів через творчість, виступи, освоєння репертуару, включенню в світовий мистецько-культурний комунікативний процес.

Одні конкурси проходять регулярно, інші ні. Існують конкурси актуальні (наприклад, Конкурс імені королеви Єлизавети) й ті, що перестали проводитися, але увійшли в історію конкурсного руху (наприклад, Конкурс імені Ізаї, Конкурс імені Левентрітта). Слід також вирізнити конкурси, що носять ім'я великих скрипалів: приміром, Е. Ізаї (бельгійський скрипаль та композитор; конкурс проводився у Брюсселі в 1937 і 1938 рр.), Н. Паганіні (італійський легендарний скрипаль та композитор, походження віртуозності якого оцінювали подеколи як результат угоди з дияволом, з одного боку, і Божий дар, з іншого; починаючи з 1954 р. конкурс проходить щорічно в Генуї), Анрі В'єтана (бельгійський скрипаль та композитор), Т. Вроньського (польський скрипаль та музичний педагог; конкурс проходить починаючи з 1920 р. і був заснований за ініціативою учня майстра – Е. Ізаї), Яші Хейфеца (видатний скрипаль ХХ століття, громадянин світу, який народився у Вільнюсі, де і проводиться міжнародний конкурс з 2001 р.), Юрія Янкелевича

<sup>6</sup> Наприклад, Конкурс імені Е. Ізаї, який був відновлений і дотепер проходить у Бельгії під назвою Конкурс імені королеви Єлизавети; Конкурс імені Е. Левентрітта в Нью-Йорку, що проходив нерегулярно з 1939 по 1976 рр.; Конкурс імені М. Лонг і Ж. Тібо, що проводиться в Парижі дотепер, починаючи з 1943 р.

<sup>7</sup> Приміром, Конкурс скрипалів імені В. Хумла, Конкурс скрипалів імені К. Флеша, Конкурс скрипалів імені Н. Паганіні.

(російський скрипаль та музичний педагог; конкурс проводиться в Омську з 2009 р.). Як видно із наведених прикладів, конкурси різняться за часом заснування: є конкурси зовсім молоді, а є і такі, що вже мають велику історію. Міжнародний конкурс скрипалів імені великого польського митця Г. Венявського був вперше проведений в 1935 році у Варшаві і наразі має величезні здобутки в аспекті здійсненого внеску в світову культуру, творчого та експертного досвіду (докладніше про цей конкурс див. у підрозділі 2.2).

Конкурси зазвичай закріплені за місцем проведення, однак слід зауважити, що Міжнародний юнацький конкурс ім. П. І. Чайковського проходить в різних містах світу, що також виказує одну із граней комунікативної взаємодії митців у інтернаціональному просторі культури: в 1992-му – Москва, Росія; в 1995-му – Сендай, Японія; в 1997-му – Санкт-Петербург, Росія; в 2002-му – Сяминь, Китай; в 2004-му – Курасікі, Японія; в 2009-му – Сувон, Корея; в 2012-му – Монтрьо-Веве, Швейцарія; в 2014-му – Москва, Росія; в 2015-му – Новосибірськ, Росія; в 2017-му – Нур-Султан, Казахстан; в 2020-му – Ченду, Китай.

До конкурсних програм організаторами можуть висуватися певні вимоги. Так, в фіналі і/чи півфіналі Конкурсу імені Єлизавети конкурсантам для виконання пропонується твір бельгійського композитора, нерідко відібраний на загальнонаціональному конкурсі композиторів. На конкурсі імені Г. Венявського в програму IV туру входить у якості обов'язкового твору один із двох скрипкових концертів польського композитора та скрипаля Г. Венявського. Дані конкурсні вимоги слугують просвітницькій функції змагання академічних музикантів, пропаганді національного мистецтва, сприяють діалогу культур. А у випадку конкурсу імені Г. Венявського слід мати на увазі, що він був запроваджений і знаходиться у тісних зв'язках з однойменним товариством, що вказує на централізуючу роль польського скрипаля та композитора як фігури, навколо якої розгортається культурно-мистецька подія. У зв'язку із репертуарною вимогою в часопросторі конкурсу ім. Г. Венявського відбувається багаторазова інтерпретація одного твору,

причому зі спільним для усіх виконавців партнером – оркестром фестивалю, а часто і керує ним один диригент. Тому унікальність інтерпретаційного прочитання визначається перш за все концепцією соліста у його співпраці з диригентом та колективним партнером – оркестром. У зв'язку із цим цікаво співставити три виконання Другого скрипкового концерту Г. Венявського, що відбулися у процесі актуального інтонування в концертах під час конкурсу в один рік (дане завдання буде виконане у підрозділі 2.4 пропонуваного магістерського дослідження).

Слід також спиратися на досвід професорів нашого вузу. Зокрема, винятковою особистістю у світі мислєцтва явилась Людмила Георгіївна Цуркан, яка яскраво проявила себе у виконавстві, педагогіці, культурно-мистецьких заходах. Даний факт зафіксовано в публікаціях. Так, учень Л. Г. Цуркан А. В. Северін написав про свого Вчителя наступне: «Вона успішно проводить майстер-класи в різних країнах по актуальним проблемам сучасного вокального виконавства й педагогіки, постійно запрошується в якості члена журі Міжнародних і національних вокальних конкурсів, музичних фестивалів. Навіть короткий огляд виконавської й педагогічної діяльності Л. Г. Цуркан свідчить про невтомну спрагу пошуку, удосконалювання, постійну творчу роботу в ім'я Музики, Істини, Віри!» [90, с. 25–26].

У статті самої Л. Г. Цуркан, що присвячена музично-художнім та вокально-технічним аспектам міжнародних конкурсів вокалістів, виокремлено наступні напрямки дослідження:

- панорамний огляд значимих міжнародних співочих конкурсів;
- екскурс у творчість окремих видатних співаків, працюючих у журі міжнародних конкурсів вокалістів;
- наступництво виконавських традицій, закладених співаками-музикантами старшого покоління, передача їх спадщини творчій молоді – учасникам конкурсів;

– художня атмосфера міжнародних творчих змагань як джерело, що дозволяє отримати естетичні орієнтири для подальшого вдосконалювання майстерності;

– музично-художні й вокально-технічні проблеми підготовки до конкурсів;

– значення конкурсів для оберігання класичної музичної спадщини, духовної культури людства [102, с. 6].

Досвід Л. Г. Цуркан у якості виконавця, педагога, члена журі музичних конкурсів та форумів є корисною не тільки для вокалістів, а може стати у нагоді музикантам усіх спеціалізацій, оскільки він містить не тільки заповіді майстра колегам-вокалістам, а й універсальні настанови, яких слід дотримуватись усім служителям Евтерпи. Про атмосферу міжнародних конкурсів, до якої прагнуть долучитися усі музиканти-виконавці, Людмила Георгіївна писала наступним чином: «Піднесена ділова атмосфера цих конкурсів, їх інтернаціональний характер, відповідальна підготовка до них, глибоке вивчення музики великих композиторів конкурсантами, а потім – широкою аудиторією слухачів – наближають класичне мистецтво до реалій сучасного життя» [102, с. 7]. Среди членів журі вокальних конкурсів – «шановані майстри вокального мистецтва, мудрі, доброзичливі судді виконання конкурсної програми: Ірина Архіпова, Марія Бієшу, Белла Руденко, Зоя Хрїстич, Марія Фолтан, Євгенія Гороховська, Надія Юрєнева, Тамара Новіченко, Галина Поліванова, Іван Петров, Юрій Мазурок, Маті Пальм, Олександр Вєдерніков, Валерій Алєєв, Петро Скусніченко, Владислав Пьявко...» [там само, с. 8–9]. Людмила Георгіївна наголосила, що про кожну із легендарних особистостей можна було б написати окремо, але в даному контексті важливо підкреслити, що усі вони в минулому були переможцями різних творчих змагань. Конкурси сприяють долученню молодих виконавців до надбань, школи великих майстрів, спадковості творчих поколінь. З іншого боку, творча атмосфера захоплюється на даних культурно-мистецьких заходах не тільки конкурсантів-виконавців та публіку, а й членів журі: «Творчою

радістю для членів журі – іменитих співаків і педагогів – було відкриття нових самобутніх талантів, насамперед, наділених яскравою індивідуальністю» [там само, с. 10].

З великою гордістю Людмила Георгіївна пише про своїх вихованців, які 48 раз принесли свому Вчителю визнання через лауреатство на міжнародних та національних конкурсах вокалістів учнів високославної співачки.

Завершуючи публікацію Л. Г. Цуркан резюмує: «Конкурси допомагають розв'язувати проблему високої виконавської вокальної культури, пропаганди музики геніальних композиторів різних країн і часів; обдаровують дивом пізнання Музики!» [там само, с. 16].

І це так само стосується також скрипкової музики, яка має велику традицію в сферах композиторської та виконавської художньої практики в їх взаємозв'язку.

Культурно-мистецький захід фестиваль (французьке слово festival, що походить від латинського festivus – святковий) у відповідності з етимологією поняття – масове свято, спрямоване на демонстрацію творчих досягнень. Міжнародні фестивалі сприяють розвитку інтернаціонального діалогу, долученню до інших культурних вимірів й водночас інтеграції через вироблення універсальних критеріїв в оцінці явищ мистецтва.

Фестиваль – культурно-мистецький захід, який може поєднувати в собі різні форми художньої комунікації. Наприклад, в програму фестивалю можуть включатися конкурс, концерт, майстер-клас, творчий вечір та інші заходи. С. Зуєв пише про одну з головних ознак фестивалю як семіотичного утворення – «специфічний комунікативний канал, в межах якого відбуваються процеси ідентифікації людини, в тому числі й за територіальною ознакою» [47] (в електронному ресурсі відсутня пагінація; див. Висновки автореферату дисертації). Простір фестивалю дослідник мислить за принципом сакрального кола: «публіка, що потрапляє до нього, набуває статусу “справжніх цінителів мистецтва”» [там само]. Різні форми творчої взаємодії митців між собою та широким соціальним колом аудиторії незмінно демонструє фестиваль

академічної музики «Харківські асамблеї», що також розглядається в дисертаційній праці С. Зуєва. Вчений вказує на значення міста-організатора фестивалю, яке «декларується як унікальний епіцентр мистецьких подій, що приваблює до себе публіку з інших міст» [там само]. При цьому важливою функцією, що покладається на сучасні вітчизняні фестивалі, він вважає «“прорив” українського мистецтва до європейської та, ширше, світової культури» [там само]. Одне із завдань дисертаційної праці С. Зуєва – дослідити історію проведення музичного фестивалю «Харківські асамблеї». Проаналізувавши мистецькі події фестивалю, розробити узагальнюючу схему діючої моделі «Харківських асамблей» [там само] (див. завдання дослідження у Вступі роботи).

С. Зуєв розтлумачує реалізацію назви фестивалю «Харківські асамблеї» наступним чином: «У контексті харківського фестивалю “асамблея” означає союз, співдружність митців, які народилися, навчалися або працювали в Харкові (реалізується проєкт “всесвітнього союзу харків’ян”). Слово “асамблея” відсилає також до іншого тексту – асамблей, впроваджених у 1718 році Указом царя Петра I “на озброєння” організаторами харківського фестивалю взяті основні засади петровських асамблей: орієнтація на європейські вартості (“вікно в Європу”) та “примусове” просвітництво, що в межах харківського форуму трансформується в боротьбу за академічне мистецтво» [там само] (див. підрозділ 2.2).

Проводяться також і спеціалізовані фестивалі скрипкової музики. Фестиваль імені Л. Ауера «Ауер. Спадщина», що проходить в Санкт-Петербурзі у зв’язку із вшануванням пам’яті скрипаля неперевершеного таланту Леопольда Ауера<sup>8</sup>. Зазначимо, що петербурзька скрипкова школа, родоначальником якої є Леопольд Ауер є однією із самих визначних в історії скрипкового виконавства. Серед його численних учнів високославні скрипалі

---

<sup>8</sup> В заходах з 14 по 21 вересня 2018 року культурно-мистецький захід був приурочений 150-літтю з моменту початку педагогічної діяльності митця в Санкт-Петербурзькій консерваторії; з 26 жовтня по 5 листопада 2019 року фестиваль відбувся знову.

Костянтин Горський, Яша Хейфець, Мирон Полякін, Натан Мільштейн, Йосиф Ахрон. Л. Ауер викладав в Петербурзькій консерваторії з 1868 по 1918 рік, обіймаючи посаду професора по класу скрипкової гри. Він прийшов на місце Генріка Венявського, який на цей момент покинув роботу в консерваторії.

Фестиваль скрипкової музики імені Л. Ауера «Ауер. Спадщина» «виріс» з Міжнародного конкурсу скрипалів та квартетів імені Леопольда Ауера. Перший конкурс відбувся у Санкт-Петербурзі в 1908 році у зв'язку зі святкуванням 40-літнього ювілею діяльності Л. Ауера. Поновлений в 2014 році і з цього часу проводиться кожен рік.

Слід виділити також культурно-мистецький захід, який кожен рік здійснюється на Україні – Міжнародний фестиваль «Золоті скрипки», в якому беруть участь скрипалі світового рівня. В Одесі в 2019 році (з 1 по 5 жовтня) він відбувся уже п'ятий раз.

Між культурно-мистецькими заходами існує ієрархія: фестиваль → конкурс → майстер-клас. В програму фестивалів та конкурсів можуть бути включені виставки, лекції, конференції, семінари, майстер-класи провідних виконавців й педагогів.

**Умовиводи підрозділу.** Отже, в ході формування та становлення суб'єктів культурної діяльності розглянуті культурно-мистецькі заходи – такі як фестиваль, конкурс, концерт, майстер-клас, творча зустріч – можуть виконувати наступні функції:

- художньо-естетичну, що обумовлена трансляцією індивідуального прочитання композиторського «повідомлення» виконавцем (одноосібним або колективним);
- просвітницьку;
- розважальну;
- виховну;
- дидактично-методичну (сучасні відеозаписи дають змогу прочитувати інтерпретаційну версію музичного твору через

візуальну інформацію, оскільки виконавець артикулює через рухи тіла, певні зусилля: в цьому процесі задіяні пальці, руки, плечі, корпус, у піаністів й органістів також і ноги, утворюючи візуально-кінетичну систему знаків, яку необхідно розшифрувати реципієнту задля проникнення в «кухню» реалізації інтерпретаційного задуму виконавця);

- змагання (у виконавському мистецтві дух суперництва наявний *a priori*; виконавство передбачає також особливий психологічний настрій музиканта – неспокійний дух, який не дає митцю почивати на лаврах, бо необхідно постійно перемагати себе, перевершувати власні досягнення, що потрібно не тільки під час навчання, а й є запорукою творчого росту, який триває усе життя; рефлексія виконавця, таким чином, визначає суперництво не тільки з реальним митцем як суб'єктом культури, а й з уявним – його визначає ідеал, до якого прагне музикант в кожний момент свого творчого життя, що є вершиною, яку необхідно підкорити, визначаючи внутрішнє буття артиста у широкому розумінні цього слова; «Werde, der du bist» / «Стань тим, хто ти є») (дослівний переклад виразу Піндара, який в німецькомовному варіанті приписують як такий, що любив повторювати Й. В. Гете, і який увійшов затим у якості стійкого мовного звороту в німецькомовний простір) – постулат, якому свідомо чи несвідомо слідує митець у своєму постійному художньому становленні<sup>9</sup>; зазначимо, що шлях до досконалості у процесі змагання та внутрішнього буття митця не має кінця, будучи спрямованим у безкінечність;
- ідентифікації та ствердження творчого «Я» митця, самопрезентації виконавця;

<sup>9</sup> У статті священника, настоятеля Іоано-Богословського храму в місті Харків отця В. Маринчака розглянуто ціннісну семантику мікротекстів Й. В. Гете «Stirb und Werde»; «Werde, der du bist» («Помри і будь»; «Стань тим, хто ти є») з позицій християнської антропології [66]. Міркування автора пропонуваної магістерської роботи про можливість застосування даних сентенцій щодо музичного виконавства див. у підрозділі 2.4.

- комунікативну (через трансльований художньо-естетичний зміст та безпосередньо через спілкування митців з текстом твору, між собою, з аудиторією);
- оціночно-експертну (завдяки участі в комунікативно-творчому процесі слухача-експерта здійснюється професійна оцінка виконання, виробляються та встановлюються його оціночні критерії відповідно актуальним тенденціям розвитку сучасної музичної культури);
- святкову (може сприйматись в різних значеннях – свято як урочиста подія, розвага або ж відповідно етимології поняття, що виявляє спорідненість з поняттям святість – сяючий, світлий, окремий від того, що сквернить – відсилаючи до наступної, сакральної функції);
- сакральну (пов'язана з відтворенням атмосфери храму мистецтва, здійсненням мистецького священнодійства, таїнства, до якого долучаються виконавці та аудиторія), що зумовлює відчуття соборності (бо навіть змагання має на увазі єднання, зумовлене рухом до спільної мети, яким є служіння Евтерпі) між учасниками події та наявність синергічних зв'язків;
- інтегративну (через осмислення тексту твору в аспекті актуального інтонування, співзвучного сучасності, об'єднання різних сфер художньої практики, наприклад, музики і кіномистецтва, музики і театру, а також різних часопросторових, стильових вимірів мистецтва, як, наприклад це здійснює Д. Гаррет, об'єднуючи у своїх виступах здобутки академічної музики, фольклору, кіномистецтва, поп-культури).

В кожному окремому заході, самостійному чи такому, що є складовою інших (наприклад, конкурс під егідою фестивалю, майстер-клас в контексті проведення конкурсу), співвідношення функцій може бути різним. Тобто змістовні акценти можуть різнитися, оскільки смисл багатоманітних мистецьких подій обумовлює широке поле для відмінностей у розставленні

наголосів щодо взаємодії здійснюваних функцій. Також слід відзначити особистісний фактор: кожен з суб'єктів культурної діяльності сприймає смисл культурно-мистецького заходу в міру своєї підготовленості, що визначається такими чинниками як індивідуальний рівень культури, особливості перцепції, талановитість, особисті інтереси. Зокрема, просвітницьку та виховну функцію фестивалю «Харківські асамблеї» можна увиразнити через девіз цього культурно-мистецького заходу: «Противлення злу мистецтвом».

В даному девізі потенційно міститься вказівка на сакральну функцію культурно-мистецького заходу, якщо мати на увазі світове зло та абсолютне добро в їх антитетичному протистоянні. Лексична спільність у характеристиці явищ вказує на «родинні зв'язки» (відповідно концепції комунікації Л. Вітгенштейна) мистецтва та християнства, оскільки вони несуть людству світло й добро, причому не в релятивному, а абсолютному виразі.

Згідно визначенню Л. Вітгенштейна, мовні ігри – це «повні системи людського спілкування» [23, с. 235]. Між різними мовними іграми можуть існувати «родинні зв'язки» – подібності, що представляють складну мережу зв'язків, які «накладаються один на одного і переплітаються один з одним, мають схожість у великому і малому». Л. Вітгенштейн прирівнює їх сімейній схожості, «бо так само накладаються і переплітаються подібності, що існують у членів однієї сім'ї: зріст, риси обличчя, колір очей, хода, темперамент і т. д.» [24, с. 111]. Отже, мовні ігри та родинні їх зв'язки явищ, відповідно філософсько-лінгвістичній концепції Л. Вітгенштейна, актуалізуються в процесі міжособистісної комунікації. Являючись замкненими системами спілкування, мовні ігри можуть мати, тим не менш, між собою спільні риси. Як, зокрема, дитячі, спортивні ігри та гра як атрибут мистецтва.

Збіжні родинні зв'язки можна згледіти також між християнською релігією та академічним мистецтвом. Так, катарсис доречно співвіднести з відчуттям благодаті, блаженства: просвітлення духу, очищення від руйнівних думок, емоцій, осяяння, заспокоєння, заглиблення у власні духовні глибини через споглядання «духовними очима» вічного. Характерними є просвітлення,

відчуття світлої радості завдяки прилученню до абсолюту, безкінечного, безсмертного, неминущого, вивільнення від зла, внутрішнього руйнування. У результаті особистість проявляє або ж стає причетною до найкращих проявів людської особистості (мистецтво) / душі (християнство). Протилежні їй на перший погляд непоєднані риси мистецтва, атрибутом якого є художня комунікація – це яскравий прояв індивідуальності, творчого «Я» та відчуття соборності, об'єднання людей в катарсичному спочутті – насправді ж співвідносяться між собою на кшталт причинно-наслідкових зв'язків. Творчість притягує та згуртовує, зріднює людей в общині шанувальників мистецтва подібно тому, як християни завдяки прилученню до таїнства смерті та воскресіння, покути.

У зв'язку із сакральною функцією культурно-мистецьких заходів слід вказати на фестиваль «Sacro Art», який проводиться Євангелічною Академією міста Локкум (Німеччина). Цей фестиваль, згідно з його назвою, адресується до духовних основ мистецтва; починаючи з 1993 року релігійна тематика була розкрита через представлену на культурно-мистецькому заході творчість композиторів Хенріка Миколая Гурецького, Войцеха Кіляра, Кшиштофа Пендерєцького, Володимира Кобекіна, Олександра Щетинського. Слід сказати, що музичне мистецтво у будь-якому разі (їй поза релігійної тематики) сповнене відчуття сакральності. Уявлення ж про мистецтво як життєдайну силу для релігії визначає вагнерівську концепцію Kunstreligion (див. статті Д. Борхмайера, що присвячені даній мистецтвознавчій проблемі з позицій вагнерознавства [117; 118]). Дане явище у творчому втіленні Р. Вагнера німецький вчений характеризує наступним чином: «<...> мистецтво більше не підпорядковується релігії, а поглинається нею. Воно більше не запозичує світло від релігії, але надає його релігії, воно більше не живе за її вимогами, а власне і є її вимогою» [118].

У зв'язку з обраним матеріалом дослідження магістерської роботи окремо окреслимо значення конкурсів виконавців, зокрема, скрипалів. Дані культурно-мистецькі заходи сприяють розвитку педагогіки, культури

виконавства, художнього смаку. Конкурс скрипалів імені Г. Венявського служить також вшануванню пам'яті високославного скрипаля, композитора, який зробив величезний внесок не тільки в польську, а й в російську та світову культуру. Нагадаймо, що працюючи в Петербурзькій консерваторії, він заклав підвалини російської скрипкової школи, яка надалі, так би мовити, розквітла завдяки педагогічній праці його наступника Леопольда Семеновича Ауера.

## **2.2. Міжнародний конкурс скрипалів ім. Г. Венявського в часопросторі музичної культури**

Конкурс ім. Г. Венявського служить пошанобі творчості славетного польського митця – композитора та скрипаля-віртуоза. Він спрямований на пошук молодих талановитих скрипалів, що наділені яскравою творчою індивідуальністю. І перед членами журі ставиться складна мета, яка вимагає професійної відповідальності та проникливості: серед безлічі талановитих скрипалів вирізнити найбільш блискучих, глибоких музикантів, можливо навіть геніїв. Для розпізнавання міри обдарованості учасників конкурс проводиться в ряд етапів, щоб мати змогу оцінити різні грані творчої індивідуальності кожного молодого музиканта на прикладі різноманітного репертуару, охопивши жанрово-стильову палітру, враховуючи особливості камерного та концертного музикування у різних виконавських складах.

В українсько- та російськомовних інтернет-ресурсах є інформація про конкурс, однак найбільш повно вона представлена на англomовному сайті Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського можна віднайти інформацію щодо даного культурно-мистецького заходу, яка постійно оновлюється доповнюється [121]. Слід зазначити, що конкурс має значну історію і її беззмінно творять скрипалі світового рівня. 9–22 жовтня 2021 року він відбудеться у черговий 16-й раз. На сайті Міжнародного конкурсу можна ознайомитися з раритетною на сьогоднішній день програмкою I Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського, що проходив у 1935 році за

ініціативою племінника геніального композитора Адама Тадеуша Венявського [129]. Останній явився достойним творчим нащадком свого родича, оскільки залишив про себе пам'ять у якості композитора, музичного педагога, організатора культурно-мистецьких заходів й головою журі конкурсів академічної музики. Досвід Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського узагальнено в книзі Ромуальда Полчіньського під назвою «Da saro», де містяться архівні фото, важлива інформація. Книга була надрукована у зв'язку з 70-ти та 75-літтям конкурсу [127; 128]. Конкурс проходить через 5 років, втім він був перерваний у зв'язку з подіями Другої світової війни (після 1935 року був поновлений в 1952 році).

Цікаво співставити інформацію щодо I (3–16 березня 1935 р., започаткований у зв'язку зі 100-літтям від часу народження великого скрипаля) та XV (8–23 жовтня 2016 р.) Міжнародного конкурсів, щоб оцінити шлях, який пройшов цей культурно-мистецький захід від джерел до етапу, який стане предметом пропонованого магістерського дослідження. Отже, перший раз конкурс відбувся у Варшаві 3–16 березня 1935 року. Серед переможців конкурсу учасник з СРСР Давид Ойстрах (II премія) та учасниця з Польщі Іда Гендель (VII премія). Б. Яворський в листі до С. В. Протопопова від 23 листопада 1935 р. дав наступну оцінку виступу Д. Ойстраха: «Вчора я був на концерті скрипаля Ойстраха, якого я чув вперше. Дуже легкі руки, з чудовими суглобами, чистота і бездоганна чистота інтонації, дуже добре вдаються речі легкого жанру (Сен-Санс, Рондо капріччіозо), але артистична індивідуальність середня. Стиль строгий, що не розгнуздано-циганський, як у московських скрипалів» [цит. за : 82, с. 63]. Дана характеристика виконання дана у 1935 році, коли Д. Ойстрах уже став переможцем Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського. Далі у долі славетного скрипаля послідували нові творчі перемоги, підкорення нових Олімпів, всезагальне визнання, завойована I-ша премія на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Е. Ізаї (Брюссель, 1937), численні нагороди та звання.

В 1935 році конкурс проходив у 2 тури, кожен з яких мав свої репертуарні вимоги.

#### І етап

1. Й. С. Бах – сольний твір або з фортепіанним супроводом (тривалістю до 12 хвилин).

2. Г. Венявський – один каприз із «L'Ecole Moderne» ор. 10 або полонез; «Тарантелла» або «Вальс-Капріс» або обрана Мазурка.

3. Сучасний чи романтичний твір відомого композитора (тривалістю до 10 хвилин).

#### ІІ етап

Г. Венявський – скрипковий концерт на вибір учасника: фа дієз мінор ор. 14 або ре мінор ор. 22; частини I і II або II і III.

Починаючи з II проведення конкурсу у 1952 році культурно-мистецький захід проходить у місті Познань. Головою журі першого конкурсу явився ініціатор організації даного культурно-мистецького заходу Адам Тадеуш Венявський. В останні роки ця почесна місія належить скрипалю світового рівня Максиму Венгерову. Відповідь на сакраментальне питання: «А судді хто?» також постає з історії конкурсу. Так, ряд членів журі XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського є переможцями та сьогоднішнім.

З 13 членів журі XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського 5 являються переможцями / призерами даного культурно-мистецького заходу. Для наочності наведемо інформацію про членів журі у формі таблиці.

Таблиця 1.

Член журі.	Відзнаки у конкурсі імені Г. Венявського у якості конкурсанта.	Додаткова інформація щодо членства в журі.
Альона Басва.	Лауреат I-ої премії XIII Міжнародного конкурсу скрипалів імені Генріка Венявського (2001).	
Захар Брон.	Лауреат III-ої премії VII Міжнародного конкурсу скрипалів імені Генріка Венявського (1977).	
Бартош Брила.	Нагорода за видатні досягнення на VIII Міжнародному конкурсі скрипалів імені Генріка Венявського (1981).	
Ілля Грінгольц.		
Роберт Кабара.	Лауреат III премії XIX Міжнародного конкурсу скрипалів імені Генріка Венявського (1986).	
Донг-Сук Кан.		
Костянтин Анджей Кулька.		
Маріос Пападопулос.		Членство у журі на IV етапі конкурсу.
Маюми Сейлер.		
Кьоко Такезава.		
Акіко Тацумі.		Членство у журі на IV етапі конкурсу.
Вєра Цу Вейлінг.		
Пігер Зазофскі.	Лауреат III-ої премії VII Міжнародного конкурсу скрипалів імені Генріка Венявського (1977).	

Лауреатами XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського стали скрипалі з яскравою індивідуальністю, що привернули до себе найбільшу увагу глибокою та оригінальною інтерпретацією академічної музики:

I-ша премія – Веріко Чумбурідзе, Грузія / Туреччина

II-га премія в рівній мірі – Бомсорі Кім, Південна Корея

II-га премія в рівній мірі – Сейджі Окамото, Японія

III премія залишилась без лауреата

IV-та премія – Люк Хсу, США

V-та премія – Річард Лін, Тайвань / США

VI-та премія – Марія Влощовська, Польща

#### VII-ма премія – Рьосуке Сухо, Японія

На IV етапі Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського учаснику змагання слід виконати один із скрипкових концертів Г. Венявського: ре мінор ор. 22 або фа дієз мінор ор. 14. Герої дослідження Веріко Чумбурідзе, Бомсорі Кім та Сейджі Окамото обрали Другий концерт. Цікаво також з'ясувати, який концерт обрали конкурсанти, що теж стали лауреатами XV Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського. В умовах творчого суперництва оригінальність інтерпретації як відображення особистих якостей музиканта-виконавця є визначальним чинником в оцінках журі. Отже, вдалося встановити, що цей концерт виконали усі лауреати, тобто окрім героїв пропонованого дослідження також Люк Хсу, Річард Лін, Марія Влощовська, Рьосуке Сухо. Даний факт вказує на привабливість твору для виконавців, з одного боку, і особливі умови творчого змагання, коли журі оцінювало мистецьку реалізацію опусу Г. Венявського в різних інтерпретаціях, з іншого.

Зазначимо також й те, що міжнародний статус конкурсу підтверджується щорік участю конкурсантів, що представляють академічне скрипкове мистецтво різних куточків світу (в 2016 році в змаганні взяли участь 48 скрипалів, що представляють 19 країн: Україну, Канаду, Казахстан, Німеччину, Польщу, Корею, Францію, Росію, Нову Зеландію, Японію, США, Китай, Швейцарію, Тайвань, Азербайджан, Ізраїль, Грецію, Грузію, Турцію).

Інформація про уже визнаних світом молодих скрипалів, які є героями пропонованого магістерського дослідження, представлена у формі таблиці. Автор роботи ґрунтується на біографічних даних, що є на біографічних інтернет-сайтах [21; 124;131].

Таблиця 2.

	Освіта	Участь у конкурсах
Веріко Чумбурідзе (1996 р. н.)	Навчалася в консерваторії при Мерсінському університеті і Віденському університеті музики й виконавського мистецтва (клас Дори Шварцберг). Наразі продовжує освіту в Мюнхенській вищій школі музики і театру (клас Анни Чумаченко).	В 8 років перемогла у Національному конкурсі скрипалів ім. Гульдена Тюралі в Мерсіні (Турція), в 10 років завоювала найвищу нагороду на одному з національних конкурсів в Грузії. У 16 років перемогла на Міжнародному юнацькому конкурсі ім. П. І. Чайковського в Монтрьо-Веве (Швейцарія). У 2016 році в складі Trio Arte отримала I премію в категорії «камерна музика» на Міжнародному музичному конкурсі ім. П'єтро Ардженто в Італії. У 2016 році стала переможцем Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Генріка Венявського в Познані (Польща).
Бомсорі Кім (1989 р. н.)	Випускниця Сеульського національного університету, де (клас Янга Кіма). Одержала ступінь магістра музики в Джульєрдській школі в Нью-Йорку (клас Сільвії Розенберг, Рональда Коупса).	Лауреат Міжнародного юнацького конкурсу ім. П. І. Чайковського, конкурсу імені Королеви Єлизавети, Міжнародного конкурсу скрипалів імені Яна Сібеліуса, Міжнародного конкурсу скрипалів імені Йозефа Йоахіма в Ганновері, Міжнародного музичного конкурсу в Монреалі та Міжнародного музичного конкурсу у Сендаї. Одержала другу премію у Міжнародному конкурсі скрипалів ім. Г. Венявського. Є лауреатом престижного Міжнародного музичного конкурсу теле- та радіокомпанії ARD.
Сейджі Окамото (1994 р. н.)	Грає на скрипці з 3-х років. Вчився в Токійському університеті мистецтв у Казуо Наказаві, Жерара Пулета й Казуки Сави. З 2017 року живе та вчиться в Берліні, де наразі навчається в музичній школі імені Ханса Ейслера у Берліні в Ант'є Вайтааса.	В 2014 році одержав перший приз й приз глядацьких симпатій на Міжнародному конкурсі Баха у Лейпцигу. Зайняв II-ге місце на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Генріка Венявського в 2016 році в Познані.

Окремо слід зупинитися на вимогах до програм кожного з етапів конкурсу ім. Г. Венявського. Програми великі, складні, включають твори

різних стилів та жанрів. Вони дають можливість всебічно розкрити талант, виявити характер творчого обдарування, багатогранність особистості кожного з конкурсантів. З іншого боку, вимагають від останніх неабиякої витривалості (зокрема, відзначимо навантаження на пам'ять, торкаючись психофізіології музиканта), творчої напруги. Вимоги до програм усіх етапів конкурсу див. на англomовному сайті культурно-мистецького заходу [129]. Окремо зупинимось на вимогах до програм на IV етапі конкурсу.

#### Етап IV

1. Г. Венявський: один із двох концертів для скрипки з оркестром:
2. Один із концертів для скрипки з оркестром на вибір:
  - Й. Брамс: Скрипковий концерт Ре мажор, ор. 77
  - М. Брух: Скрипковий концерт № 2 ре мінор, ор. 44
  - Л. ван Бетховен: Скрипковий концерт Ре мажор, ор. 61
  - А. Дворжак: Скрипковий концерт ля мінор, ор. 53
  - М. Карлович: Скрипковий концерт Ля мажор, ор. 8
  - К. Липинський: Скрипковий концерт № 2 Ре мажор («Військова»), ор. 21
  - Н. Паганіні: Скрипковий концерт № 1 Ре мажор, ор. 6
  - С. Прокоф'єв: Скрипковий концерт № 1 ре мінор, ор. 19
  - Я. Сібеліус: Скрипковий концерт ре мінор, ор. 47, перша редакція
  - Д. Шостакович: Скрипковий концерт № 1 ля мінор, ор. 77
  - К. Шимановський: Скрипковий концерт № 1, ор. 35

Вже по вимогам щодо завершального етапу конкурсу очевидно, наскільки зросли вимоги порівняно з першим його проведенням у 1935 році. Тоді конкурс проходив у 2 етапи і фіналісти виконували концерт Г. Венявського на вибір, причому не усі його частини, а I-у та II-у або ж II-у та III-ю.

Який інший концерт (окрім Другого концерту Г. Венявського) обрали герої запропонованої магістерської роботи для виконання на IV-му етапі конкурсу? Хто явився їх партнерами по виконанню (оркестр, диригенти)?

Інформацію, що стосується виконання творів на IV-му етапі конкурсу наводимо в наочній формі таблиці.

Таблиця 3.

Конкурсант / скрипка, на якій він грає	Скрипковий концерт № 2 фа дієз мінор Г. Венявського, ор.22 / оркестр, диригент, місце та дата виконання	Твір на вибір / оркестр, диригент, місце та час виконання
Веріко Чумбурідзе / інструмент Джованні Батісти Гваданіні (Італія, 1756), наданий німецьким фондом «Музичне життя»	Познанський філармонічний оркестр ім. Т. Шеліговського; диригент – Лукаш Боровіч (20 жовтня 2016 року.)	Д. Шостакович: Скрипковий концерт № 1 ля мінор, ор. 77 / Познанський філармонічний оркестр ім. Т. Шеліговського; диригент – Лукаш Боровіч (20 жовтня 2016 року)
Бомсорі Кім / скрипка Джованні Батісти Гваданіні (Турін, 1774), надана Kumho Asiana Instrument Bank	Познанський філармонічний оркестр ім. Т. Шеліговського; диригент – Марек Піяровський (21 жовтня 2016 року)	Д. Шостакович: Скрипковий концерт № 1 ля мінор, ор. 77 / Познанський філармонічний оркестр ім. Т. Шеліговського; диригент – Лукаш Боровіч (21 жовтня 2016 року)
Сейджи Окамото / інструмент Януарія Гальяно (Італія, 1754), наданий компанією Nirron Violin Co	Познанський філармонічний оркестр ім. Т. Шеліговського; диригент – Лукаш Боровіч (22 жовтня 2016 року)	Й. Брамс: Скрипковий концерт Ре мажор, ор. 77 / Познанський філармонічний оркестр ім. Т. Шеліговського; диригент – Марек Піяровський (22 жовтня 2016 року)

З даної таблиці видно, наскільки складними є умови конкурсу, тим більше, бачимо, що Веріко Чумбурідзе та Бомсорі Кім обрали однакову програму для фінального етапу конкурсу. Зазначимо, однак, що кожна з виконавиць має індивідуальний виконавський почерк, тому це не завадило журі розгледіти яскраву особистість кожної з них, а навпаки засвідчило самотність кожної з них. В один день кожен з конкурсантив повинен був виконати надзвичайно складні концептуальні твори, що належать до класичної музичної спадщини.

Зазначимо, що герої пропонованої магістерської роботи – Веріко Чумбурідзе, Бомсорі Кім та Сейджі Окамото виступили в спільному концерті у Санкт-Петербурзі. Дана мистецька подія також сприяє об'єднанню трьох імен та спонукає співставити виконавські концепції Другого концерту Г. Венявського трьох молодих музикантів, які вже заявили про себе як осяяні обдаруванням сучасні митці (див. рецензію на концерт О. Оніщук [76]). Красномовним фактом є те, що цей концерт був організований за ініціативою голови журі XV Міжнародного конкурсу скрипалів Г. Венявського Максима Венгерова. Тобто маєстро відчув необхідність об'єднати виконавців в сумісному концерті, відчувши їх спорідненість та водночас унікальність як суб'єктів культури, сучасних молодих митців. В концерті прозвучав Десятий концерт А. Вівальді з циклу «Гармонічне натхнення» у виконанні на 4 скрипки – маєстро М. Венгеров та три лауреата XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського. Після сумісного виконання концерту А. Вівальді кожен із лауреатів представив увазі публіки ще один концерт – той, який він виконав у фіналі конкурсу в Познані.

Наведемо витримки з рецензії О. Оніщук, яка чудово передала атмосферу концерта: перша з них характеризує виконання на 4 скрипки, наступні – відповідно виконання Бомсорі Кім, Сейджі Окамото та у завершенні концерту Веріко Чумбурідзе.

«Торжество музики, що проникає в кожен куточок залу, в кожному клітинку організму. Скрипки як би змагаються з оркестром, варіюючи тему, у вступі звучать мужньо, а потім змінюють тон розмови – ведуть тонкий музичний діалог, в якому чується то шелест листя, то дзюрчання струмка, то шепіт закоханих. Кожна (скрипка – В. С.) співає про своє, але при цьому всі чотири розповідають одну історію...».

«Граціозна кореянка Бомсорі Кім, спадкоємиця видатної скрипкової школи Івана Галамяна, по-дівочому ніжно виконала Другий концерт для скрипки з оркестром Г. Венявського, який композитор присвятив Пабло

Сарасате. Це був танець зі скрипкою, кожен рух якого розповідав історію любові, яка наповнює цю музику і саму Бомсорі».

«Перед японцем Сейджи Окамото стояло важке завдання: він виконав Концерт для скрипки з оркестром Ре мажор Й. Брамса, присвячений відомому скрипалеві угорського походження Йозефу Йоахіму. Музикант вів діалог зі скрипкою, то, здавалося, домінуючи своєю яскравою індивідуальністю над її звучанням, то розчиняючись в потоці світлої брамсівської урочистості».

«Але потрясінням вечора, безсумнівно, стала двадцятирічна грузинка турецького походження Веріко Чумбурідзе, яка подарувала глядачеві дивно зрілу інтерпретацію Першого скрипкового концерту Шостаковича. Це було одкровення, пронизливе, іноді несамолюбиве: Веріко вдалося зупинити час і стати самою душею музики, в яку Шостакович вилив свою біль від недосконалості буття. Скрипка звучала, як голос людини, що намагається знайти себе в бурхливому, лякаючому світі. Це був і голос Веріко, яка разом зі скрипкою страждала, бунтувала, міркувала, співала».

Слід зауважити, що даний концерт як культурно-мистецька подія відзначений унікальною комунікацією як між учасниками, так і виконавців з публікою. Його детермінантою є об'єднання суб'єктів культурної діяльності у зв'язку з подовженням у часі атмосфери і творчої реалізації іншого культурно-мистецького заходу, яким явився XV Міжнародний конкурс скрипалів імені Г. Венявського під патронатом і за участю голови журі маестро Максима Венгерова.

**Підведемо підсумки.** Отже, в підрозділі показано збільшення етапів у проведенні Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського (від 2-х до 4-х) та зростання репертуару як у кількісному, так і в якісному аспектах, якщо мати на увазі охоплення нині широчезної жанрово-стильової палітри скрипкової музики. Побільшала тривалість конкурсних виступів на кожному з етапів. Усе це загалом ставить перед конкурсантами складні творчі вимоги, потребуючи від них також і неабиякої витривалості, фіксації здобутків у пам'яті та психофізіологічному апараті, що не суперечить постійному пошуку,

що зумовлений прагненням до знаходження нових виконавських концепцій у художньому рішенні інтерпретованого твору. Журі у своїй експертній оцінці виконання звертають увагу на технічну підготовку музикантів, глибину їх виконавської концепції, розгадуючи за цим творчу особистість митців.

### **2.3. Другий Концерт Г. Венявського для скрипки з оркестром: концепційний зміст музичного твору**

Перш за усе, наведемо первинні данні щодо аналізованого твору. Опус написаний для скрипки з оркестром. Колективним партнером соліста є парний склад оркестру, що включає: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони (альтовий, теноровий й басовий), литаври та групу струнних інструментів. Прем'єра Концерту № 2 d-moll, op. 22 відбулася у Санкт-Петербурзі 27 листопада 1862 року, партію скрипки соло виконав автор твору, виступивши разом з оркестром під управлінням Антона Рубінштейна.

Концерт складається з 3-х частин. Зупинимося коротко на кожній з них.

*I. Allegro moderato; d-moll → F-dur → зв'язка, яка переводить тонально-гармонічний розвиток до тональності B-dur; метр 4/4.*

В I частині композитор створює унікальну музичну конфігурацію – вільна форма, яка відповідно образно-інтонаційному співвідношенню двох тем та особливостям тонально-гармонічного розвитку асоціюється з сонатною експозицією. Далі слідує оркестровий перехід, що служить зв'язкою до II частини циклу (attacca). Середня частина циклу сприймається як лірична кульмінація, що виникає в результаті усього попереднього розвитку, враховуючи відсутність цезури її можна при першому прослуховуванні помилково сприйняти як 2 III.

Композиційна схема I частини виглядає наступним чином:

Вступ – Головна партія – Зв'язуюча партія (цифра 3) – Побічна партія – Зв'язка-перехід до II частини.

## *II. Romance: Andante non troppo; B-dur; метр 12/8.*

Композитор вказує на жанровий прообраз частини – романс. Виступивши в іпостасі лірика, Г. Венявський представ тут в амплуа «Шопена скрипки», яке в історії музичної культури за ним слушно закріпилося. У зв'язку з симфонічною концепцією твору слід також згадати Четверту симфонію Р. Шумана (рік написання 1851), де II частина має аналогічний підзаголовок. Між цими творами існують й інші паралелі на композиційно-драматургічному рівні, що обумовлено злиттям циклу в одночастинність. Жанровий прообраз «романсу» породлений інтонуванням наспівної мелодії, однак це інструментальна кантілена на 12/8. II частина циклу виходить з розвитку однієї теми, що перегукується з композиційно-драматургічним принципом глінкінських варіацій, який вживався також в музиці кучкістів та Е. Гріга. Завдяки використанню даного принципу, тема в своєму розвитку сягає експресивного сплеску, ліричної кульмінації.

Зазначимо також, що I та II частина виконуються на одному диханні, складаючи єдність нерозривного порядку. Тому виконання спільно II та III частин, яке допускається, бачиться авторові пропонованої магістерської роботи вкрай неприродним, штучним. З іншого боку, як буде показано далі, фінал є кінцевим пунктом у розгортанні симфонічної концепції твору, в ньому використовується музична тема I частини, тому виконання I-ої та II-ої частини окремо від III-ої, на наш погляд, є теж невиправданим з позицій музичної інтерпретації.

## *III. Allegro con fuoco – Allegro moderato; d-moll → D-dur; метр 2/4.*

Фінал узагальнює попередній хід музичної думки, оскільки тут використовується тема побічної партії I частини, і є генеральною кульмінацією усього циклу. Не випадково композитор приберіг каденцію саме для III частини, яка є найбільшою за обсягом, вирізняючись викінченістю та вимагаючи від соліста емоційності, неабиякого артистизму, харизми, віртуозного блиску. Вступний розділ завершується ефектною каденцією. Завзятий, бурхливий рефрен (А), який перший раз проводиться три рази, перші

два – у соліста, а третій – в партії оркестра, продовжує лірико-драматичну лінію I-ої частини циклу. У другому епізоді (C) *à la Zingara* композитор проводить запальну циганську тему, яка чергується із ліричними епізодами на матеріалі побічної партії I частини (B). Фінал незмінно викликає у публіки заслужені овації, адресовані, насамперед, солісту-віртуозу та оркестру, який провів спільно з ним, від першого до останнього тактів, у безперервному становленні симфонічну концепцію твору.

Представимо композиційний план фінальної частини концерту.

1) Вступ, який представляє тонально-гармонічну зону нестійкості і завершується блискучою каденцією;

2) *Allegro moderato*, рефрен (A), d-moll, від цифри 1 – другий варійований виклад теми; цифра 2 – варійований виклад теми у оркестра, що звучить спочатку на *ff* з подальшим *diminuendo* та служить переходу до теми першого епізоду. Крещендуюча лінія розвитку змінюється поступовим динамічним спадом в третьому проведенні рефрену, що представляє драматичний образно-драматургічний модус фіналу.

3) Цифра 3, *Poco più tranquillo*, епізод 1 (B) розпочинається в тональності Es-dur (ліричний центр фіналу, відсторонення від драматичних колізій, ремарка *appassionato* вказує на пристрастність, поривчастість, які слід долучити у виконання теми).

4) Реприза рефрену (A<sub>1</sub>), інтонації теми впізнавані, однак вона перетворюється в суцільний рух рівними шістнадцятими (розвитку підлягає перший двотакт теми), що сприймається як безупинний біг, викликаний внутрішньою напругою. Вкінці розділу форми з'являється другий елемент теми з пунктиром, який затримує рух і підводить до жанрового епізоду фіналу.

5) Епізод C в циганському стилі, цифра 6, жанрова образна сфера, D-dur. Інтонації з епізоду B, що містять характерні тріолі (цифра 7), нагадують про ліричний образний модус фіналу, служачи зв'язкою до нового проведення рефрену.

6) Цифра 8, реприза рефрену  $A_2$ , який поновлює свою інтонаційно-тематичну цілісність (2 елементи звучать послідовно), розділ відзначений активним тонально-гармонічним розвитком, його початок у тональності  $B\text{-dur}$ .

7) Цифра 9, *Piu Moso piu tranquillo*, нове проведення епізоду 1 ( $B_1$ ), початок у тональності  $B\text{-dur}$ .

8) Цифра 10. На фоні трелі в партії скрипки оркестр на  $p$  проводить репризу рефрену ( $A_3$ ). Початкова тональність – основна,  $d\text{-moll}$ .

9) Цифра 12. Нове проведення епізоду 2 ( $C_1$ ) в  $Re$  мажорі.

10) Кода на матеріалі теми рефрену,  $Re$  мажор ( $A_4$ ). Завершальний тип викладу. Каденційні гармонічні звороти.

Є риси рондо-сонати, але двократне проведення циганського запального епізоду порушує логіку даної музичної форми. Крім цього, обидва проведення епізоду  $B$  представляють нестійкі тональні центри субдомінантової сфери. Можна стверджувати, що два епізоди – на матеріалі ПП I частини ( $B$ ) та жанровий у циганському дусі ( $C$ ) є рівноправними та по-різному відтінюють драматизм рефрену ( $A$ ), призупиняючи нестримний наростаючий потік. Його можна уявити як «пряму мову» умовного ліричного героя, що віддзеркалює його внутрішній рефлексивний спалах.

У фіналі Другого скрипкового концерту Г. Венявського застосована дев'ятичастинна рондоподібна форма, розробки немає, однак відчутний наскрізний розріст, особливо в репризних проведеннях рефрену, який підлягає розробковому розвитку, не являючись простим нагадуванням, ходінням по «колу», як це характерно для форми рондо. Тема рефрена, яка за своїм драматичним характером нагадує головну партію, звучить в розділі  $A_1$  теж і в розчленованому вигляді, оскільки вона легко ділиться на 2 фразових елементи (рівними шістнадцятими – перший елемент, з пунтирним ритмом – другий). Ліричний епізод  $B$  нагадує ПП партію за образністю, характером тематизму, однак обидва рази представлені нестійкі тональні центри субдомінантової сфери ( $Es\text{-dur}$ ,  $B\text{-dur}$ ). Циганська тема теж повторюється два рази і відчуття репризи виникає в розділі  $C_1$ , тому завершення твору сприймається як

оптимістичне. Тема рефрена замість того, щоб ствердитись остаточно, немовби відступає перед жанровою життєлюбною стихією, дозволяючи «циганській» темі вийти на перший план, за театральними аналогіями – на авансцену. Останнє проведення рефрену в кодї – це лише нагадування про драматизм фіналу, який розчиняється, відступає перед енергією свята, радості. Отже, останнє проведення рефрену перетворюється на коду. Якщо говорити про репризу «циганської» теми і коду, то виникає враження домінування саме жанрової теми як визначальної частини загальної репризи, що визначається теж пануванням основної тональності Ре мажор у розділі  $C_1$  і аж до кінця твору.

В цілому музична форма є незвичайною, в ній домінують риси рондо, але розробковість у викладі рефрену, варіантність у проведенні епізодів, що торкається теж і тонально-гармонічного розвитку спонукає провести зв'язуючу нить із сонатною логікою музичного мислення.

Існують також музичні форми, що ґрунтуються на повторенні розділів, зокрема і з певними відозмінами – так виникають трип'ятичастинна та подвійна тричастинна форми. За аналогією з подвійною тричастинною формою (композиційна схема  $ABA_1B_1A_2$ ) фінал у творі Г. Венявського можна було б визначити як подвійне класичне рондо в романтичному стилі (композиційна схема: вступ, а далі –  $AB A_1 C A_2 B_1 A_3 C_1 A_4$ ). Однак внаслідок індивідуальності даної музичної форми не варто закріплювати нове понятійне визначення як константу науки, однак воно може бути закономірно застосоване для даного одиничного явища – цієї унікальної, незвичайної, неусталеної в музичній практиці схеми-конфігурації. Отже, визначення музичної форми як подвійного різновиду рондо слід вважати все ж дискусійним з огляду на одиничність даної конфігурації.

Злитність частин циклу, застосування тематизму I частини у фінальній, лапідарність I та II частин, які слідують аттаса, загалом вказують на злиття циклу в одночастинність. Зовнішня афористичність висловлювання I та II частин не викликає відчуття недововки, оскільки композитор

розробковими прийомами насичує у I частині експозиційні розділи, чому сприяє її поєднання з притаманним для обраного жанру віртуозним началом, а II частина сприймається як лірична кульмінація, що виникла як результат усього попереднього розвитку. Ідея безнастанного становлення нероздільна у I частині з лірико-драматичним нахилом представлених у становленні образів, *in initio* та *movere* поєднуються на стадії експонування теми, а ідея розробковості неподільна від концертно-віртуозного начала. Особливий наголос композитор робить на фінальній частині, де фокусує ідею самопрезентації виконавця (при цьому професійна орієнтація поєднується з циганським напрямом скрипальського мистецтва, що визначається діалектикою образних модусів розділів даної частини твору). Складно навіть уявити, що композиційно-драматургічний моноліт, яким є Другий скрипковий концерт Г. Венявського, може виконуватися не від початку до кінця, а порізнено – частини I і II або II і III (як це було, зокрема, і на Першому проведенні Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського у 1935 році). В цьому випадку втрачається цілісна музична інтерпретація твору як трактування його симфонічної художньої концепції. При цьому наголосимо, що I і II частини виконуються *attacca*, і це пов'язано з їх єдністю на композиційно-драматургічному рівні (про що свідчить текст твору).

Г. Берліозу належать знамениті слова про Г. Венявського, якого в музичному середовищі називали «другим Н. Паганіні»: «Це – диявольська людина, він часто береться за те, що неможливо, і більше того – він це здійснює». Польський митець був гарячим шанувальником творчості геніального італійського скрипаля та композитора. Особливе місце в його серці займали каприси для скрипки соло та «Венеціанський карнавал» Н. Паганіні. Торкнемся питання інспірації творчості геніального попередника на художню практику його великого наступника і спостережемо, чи зазначалися вони на Другому скрипковому концерті Г. Венявського. На смертному одрі Г. Венявський сказав Миколі Рубінштейну та Леопольду Ауеру наступні слова: «Запам'ятайте ви обидва, “Венеціанський карнавал”

вмирає разом зі мною» [86], маючи на увазі знайдений ним іронічний тон у виконанні цього твору. Л. Раабена доводить факт впливу Н. Паганіні на його польського нащадка. Наводячи цитовані нами слова Г. Венявського, сказані ним наостанку життя, Л. Раабен з огляду на подальший розвиток музичного виконавства дістається наступного умовиводу: «Дійсно, разом з Венявським згасало, відійшов у минуле цілий напрям, який сформувався в світовому скрипковому виконавському мистецтві, неповторний, своєрідний, породжений генієм Паганіні, про “Венеціанський карнавал” якого і згадував вмираючий артист» [86]. Також Л. Раабен апелює до рецензії 1858 року (не вказуючи її автора), де дається оцінка виконання «Венеціанського карнавалу» Г. Венявським: В исполнении «Венецианского карнавала», говорится в одной из рецензий 1858 года, в якій вказано, що польський митець «ще посилив ексцентричності й жарти, введені в моду попередниками його» [86]. Вплив Н. Паганіні відзначився й на композиторській творчості Г. Венявського, про що радянський музикознавець пише наступним чином: «До середини творчого життя ідеалом для нього був Паганіні і тільки Паганіні. За його прикладом Венявський написав “Російський карнавал”, використавши ті ж ефекти, якими наповнений “Венеціанський карнавал”; паганінієвські флажолети і піцicato прикрашають його скрипкові фантазії – “Спогад про Москву”, “Червоний сарафан”» [86].

Окрім «Венеціанського карнавалу» слід відзначити вплив на Г. Венявського також знаменитого циклу каприсів для скрипки соло Н. Паганіні. Г. Венявський автор двох циклів, відзначених звертанням до жанру скрипкового капрісу: «Современная школа», 10 етюдів-каприсів для скрипки соло, ор. 10 (1853–1854) та 8 етюдів-каприсів для скрипки у супроводі іншої скрипки, ор. 18 (1862). Аналізуючи концепцію та організацію цикла «Етюдів-каприсів» Г. Венявського ор. 10 Г. Венявського С. Нестеров зазначає, що польський композитор «відчув на собі той потужний поштовх, який викликав в романтичному столітті геній Н. Паганіні, “запустив” новий виток спіралі віртуозного виконавства не тільки скрипкового, але й фортепіанного,

альтового, віолончельного» [72, с. 15]. Водночас дослідник зазначає вплив цього циклу на подальшу творчість самого Г. Венявського (його скрипкові концерти, насамперед, Перший, а також «Скерцо-тарантелу», «Легенду»). Також С. Нестеров відзначає значення цього циклу в історії романтичного капрису, називаючи його єдиною ланкою з наступним етапом в розвитку цього жанру – інновації Е. Ізаї та П. Сарасате [72, с. 19].

Н. Усенко в кандидатській дисертації мислить художній спадок Н. Паганіні та Г. Венявського в одному ряду серед геніальних надбань великих композиторів-віртуозів XIX століття: «Найзначніші представники скрипкового мистецтва романтичної епохи (Н. Паганіні, Л. Шпор, Г. Венявський, А. В'єтан, П. Сарасате, Е. Ізаї та ін.) збагатили відповідний інструментальний репертуар неминущими шедеврами, виникненню яких закономірно сприяла активна концертно-сценічна діяльність авторів – справжніх композиторів-віртуозів свого часу» [94, с. 143]. Про інтернаціональні зв'язки скрипалів різних країн Європи пише в дисертаційному дослідженні Т. Майтесян: «Пов'язав свою педагогічну діяльність з консерваторіями двох країн Генрік Венявський: він стояв біля витоків першої консерваторії в Санкт-Петербурзі і продовжив свою діяльність в Королівській консерваторії Брюсселя. Долею визначено цьому видатному скрипалеві завершити свій земний шлях в Москві, якій він присвятив такі твори, як “Московський сувенір”, “Фантазія на російські теми” і “Російський карнавал”. Інший прецедент такого “посвячення” знаходимо у А. В'єтана, який створив надпопулярну у скрипалів обробку романсу Аляб'єва “Соловей”. Його найбільш знаменитим учнем був С. Ізаї» [64, с. 4].

Втім О. Анісімов з точки зору трактовки жанру протиставляє два концерти Г. Венявського: «За стилем, виконавським прийомом, моделі взаємодії solo і tutti опуси діаметрально відрізняються один від одного. У Першому концерті автор постає як блискучий віртуоз, у Другому ж виступає як драматург і симфоніст. Настільки різне трактування позначилася на всіх складових жанру. Полярний підхід до жанру в кожному з концертів спричинив

за собою різноманітність скрипкової фактури і використовуваних технічних прийомів. У Першому концерті головним виразним чинником стає барвіста, декоративна віртуозність. У Другому концерті скрипка не протиставляється оркестру, а взаємодіє з ним в ансамблі» [1, с. 14]. Якщо в Першому концерті основою скрипкової партії служать віртуозні пасажі, то в Другому – лірична мелодика [1, с. 15]. Далі дослідник конкретизує свою думку стосовно взаємодії соліста та оркестра в Другому скрипковому концерті, яка «відбувається на всіх рівнях: змінності функцій solo і tutti у викладі тематизму, обміну музичними голосами між партіями скрипки та оркестру, поліфонії тембрових пластів, утворених як самими інструментальними групами, так оркестровими голосами, що поєднуються зі скрипкою соло» [1, с. 15–16]. О. Анісімов дістається висновку, що в концертах Г. Венявського можна прослідкувати загальні тенденції еволюції концертного жанру в ХІХ столітті й мистецького становлення самого композитора: «Почавши з творів віртуозної спрямованості, в кінці творчого шляху композитор прийшов до спрощення складнощів в ім'я музичної змістовності. Століття великих віртуозів, які пишуть «для себе», підійшов до кінця, і Венявський, як тонкий художник, не міг не відреагувати на подібні зміни, привносячи в концертний жанр глибокий ліризм, відмовившись від декоративного блиску сольної партії і підпорядкувавши можливості скрипкової техніки драматургічній ідеї твору» [1, с. 16].

В Другому концерті Г. Венявський виступає як яскравий мелодист, і в цьому він також споріднений генію Н. Паганіні, який створював натхненні мелодії, які по-праву можна називати безсмертними. Співуча інструментальна інтонація аж до звернення до вокального жанру романсу, можливість трактування віртуозних пасажів як аналогу вокальної колоратури (особливо це відчувається в лірико-драматичних розділах Концерту) у стилі *bel canto* кореспондує з надбаннями італійської композиторської та виконавської шкіл. Пасажі необхідно виспівувати, виразно інтонувати кожний звук. В аналізованому творі Г. Венявського ясно проступає притаманна жанру

самопрезентація виконавця, що проявилася особливо яскраво в ефектному фіналі розглянутого твору, а в скрипковому мистецтві даний принцип здобув свій вершинний вираз у концертно-віртуозному стилі романтичної традиції, геніальним представником якої є Н. Паганіні.

З іншого боку, в Другому скрипковому концерті автор запропонованої магістерської роботи вбачає своєрідні передчущання драматургічної лінії, яку заклад в своїх психологічних інструментальних драмах П. Чайковський (Четверта, П'ята, Шоста симфонії). Особливо ясно паралелі простежуються з Четвертою симфонією (1877) геніального російського композитора.

У початковому двотакті вступу I частини звучить інтонація запитання, розгублене «чому», що переривається паузою та залишається поки що без відповіді. Відвітом є тихе відлуння литавр, в партії яких проводиться мелодична інтонація секстового стрибка без заповнення вгору та вниз по звукам тонічної гармонії. Даний інтонаційний комплекс породжує асоціації з семантикою року, долі, вищої волі, провісного передчуття людиною погрозливому майбутнього. З іншого боку, ця тема за структурою та семантикою кореспондує з лейтмотивом Долі в опері «Кармен» Ж. Бізе. В творі французького композитора сей інтонаційний комплекс сприймається як символ предначертання долі двох персонажів – циганки Кармен та Хозе, який опинився в тенетах рокової пристрасті. Pizzicato низьких струнних, а саме віолончелей та контрабасів, яке звучить у відповідь на мелодичні фрази з характерною збільшеною секундою, передають душевний стан людини, яка опинилася у фатальних обставинах. Інтонаційний комплекс сприймається як структура «запитання – відповідь», де відвітом невблаганної долі розгубленій перед фатальними силами людині слугують два сухих коротких «удари» піццікато. Відзначені сухістю та суворим забарвленням звучання, вони звучать восьмими тривалостями на відносно сильній та слабкій долях при розмірі  $\frac{3}{4}$ , розділені короткими восьмими паузами. Тут хоч ударні інструменти не застосовуються, але певна аналогія з артикуляцією на них все ж проглядає.

В ГП аналізованого Концерту композитор зазнайомлює адресата його авторського послання (виконавці, реципієнти) з внутрішнім світом ліричного героя романтичного типу – збентеженого, охопленого сум'яттям, схвилюваного. Цей образ відтіняє лірична ПП, яку можна сприймати як втілення недосяжного ідеалу, що тимчасово відсторонює від фатальних колізій (подібно побічним партіям перших частин Четвертої, П'ятої, Шостої симфоній П. Чайковського).

II-а частина Концерту – повне самозабуття, вищий пік у становленні лінії, що разом з побічною партією I частини створює крещендуючу скерованість у становленні поетичної піднесеної лірики. Зазначимо також, що II частина Четвертої симфонії П. Чайковського представляє жанр канцони, а у Г. Венявського – романсу. Слід додати, що в середній частині скрипкового концерту П. І. Чайковський звертається до жанру канцонетти (*Canzonetta: Andante*), знову ж таки апелюючи до кантиленної мелодики та співучого інструментального інтонування. Тож спільною для обох композиторів є адресація до вокальних жанрів.

III-я частина починається вступом, який представляє емоційний спалах ліричного героя, продовжуючи, таким чином, драматургічну лінію I частини в її посиленні на новому витку становлення. Виконавець у звучання та розвиток музичного матеріалу повинен прилучити чималу внутрішню експресію. Каденція продовжує дану драматургічну лінію, водночас переключаючи соліста в іншу сферу – самопрезентації віртуозної досконалості виконання. Другий епізод рондо представляє жанрову образну сферу, і тут можна провести паралель з включенням П. Чайковським у фінал Четвертої симфонії теми російської народної пісні «Во поле берізонька стояла». Однак в творі Г. Венявського невблаганний рок відступає перед звучанням запальної теми в дусі циганських мелодій. Як нагадування про лірику I частини композитор використовує тему її побічної партії.

Висновок, який породило сприйняття музики Концерту Г. Венявського у автора пропонованого магістерського дослідження близьке за сенсом девізу

фестивалю «Харківські асамблеї»: музика допомагає опиратися злу, будь то світове зло чи внутрішній розлад людини, що породжений недосконалістю сьогосвітнього існування. Скрипкове мистецтво, зокрема й мистецтво циган-скрипалів, які славляться своєю майстерністю, виконавським темпераментом, здатне подарувати душі очищення від усього, що зсередини руйнувало людське «я». Через долучення до мистецтва можливою є гармонізація особистості в умовах соціального середовища та вселенського існування (єдність мікро- та макрокосмосу здійснюється через світоглядні координати особистості, її внутрішнє буття). «Жити можна!», – таким є висновок симфонічного розвитку Четвертої симфонії П. Чайковського згідно його програмному поясненню у листуванні з Н. фон Мекк. Аналогічного висновку може дістатися і адресат художнього послання, що містить Другий скрипкий концерт Г. Венявського. Отже, незважаючи на трагізм існування, слід намагатись віднайти аргументи для оптимістичного світосприйняття, внутрішньо перемагаючи усі можливі завади для щасливого гармонійного існування у цьому світі. В обох творах кореляція лірико-драматичної та жанрової сфер сприймається закономірною, особливо крізь призму програми Четвертої симфонії, яка у якості умовляючого інваріанту-моделі віддзеркалює інтонаційну драматургію спорідненого художнього задуму – ним є художньо-світоглядна концепція Другого скрипкового концерту Г. Венявського.

І все ж зазначимо, що подібні програмні трактування є все ж суб'єктивними в певній мірі, але можуть наштовхнути виконавців на пошук переконливого драматургічного прочитання авторського задуму композитора. П. Чайковський при тому, що усі наступні покоління знають і звертаються до авторського програмного пояснення до його Четвертої симфонії, все ж вважав, що словами неможливо визначити єство його твору і музика сама говорить за себе. Так, в листі до С. Танєєва композитор писав (лист має помітку «Clarens. 27 Марта. 8 Апрелья 1878 г.» – на мові оригіналу; отже, епістола написана російським композитором у Швейцарії в селищі Кларан, датована 27-го березня / 8-го квітня 1878 р.): «Симфонія моя, зрозуміло, програмна, але

програма ця така, що формулювати її словами немає ніякої можливості. Це породило б глузування і здалося б комічним ... По суті, моя симфонія є наслідуванням П'ятої бетховенської, тобто я наслідую не музичні його думки, а основну ідею ... Ще я додаю, що немає жодного рядка ... який не був би мною відчутим і не служив би відлунням щирих порухів душі» [83, с. 29–30].

Твір Г. Венявського не є програмним, але в ньому відчуваються відлуння бетховенської концепції, що відобразилась в епоху романтизму також в симфонічній поемі «Прелюди» Ф. Ліста, Четвертій, П'ятій, Шостій симфоніях П. Чайковського. В листі до С. Танєєва П. Чайковський взагалі задається питанням (лист має помітку «Clarens. 27 Марта. 8 Апреля 1878 г.» – на мові оригіналу; отже, епістола написана російським композитором у Швейцарії в селищі Кларан, датована 27-го березня / 8-го квітня 1878 р.), чи є програмним твором П'ята симфонія Л. ван Бетховена. Російський композитор висловлює тверде переконання: «Не тільки є, але тут і суперечки бути не може стосовно того, що вона прагне виразити» [83, с. 29–30]. П. Чайковський, отже, засвідчує, що в своїй Четвертій симфонії він втілює бетховенську ідею, але передавши через музику порухи власної душі.

Зазначимо все ж, що через слово композитор може пояснити свій задум, розкрити його змістовний бік, але це витлумачення не є в повній мірі еквівалентним музиці, і тим більше – вичерпним перекладом, конвертацією з однієї знакової системи в іншу. Відтак музика може говорити сама за себе, вона самодостатня, програмні твори можна сприймати і без ознайомлення з авторським програмним поясненням, що має позамузичний зміст, але все ж програмна музика, яка надихається іншими видами мистецтва або має вербальне пояснення композитора, – особливий задум, запліднений конкретикою словесного виразу, що нерідко відрізняється надзвичайною яскравістю барв, образів, настроїв, оригінальністю композиційно-драматургічного рішення твору.

На відміну від інших композиторів-скрипалів, які прагнули відійти від класичного тричастинного концертного циклу і розширити його до чотирьох

частин, Венявський пише свій концерт в формі традиційного тричастинного концертного циклу. Однак форма його має ряд особливостей, властивих для романтичних творів.

Вперше в історії скрипки літератури він проводить через усі частини одну і ту ж тему, яка одержує в кожній з них інше освітлення. Це викликано прагненням Венявського втілити в концерті певну програму, про що свідчать не тільки висловлювання самого Венявського, а й конкретність, виразність, рельєфність музичних образів. Особливості форми проявляються вже в першій частині концерту. Її побудова далеко відходить від схеми класичного сонатного *allegro* і представляє різновид «вільної» романтичної форми.

Перша частина, ре мінор. Початком першої частини є розгорнутий оркестровий вступ у якому проводяться по черзі основні теми I-ої частини. Перша тема соліста (головна партія) – це романтична, схвильована та сумна мелодія, за якою слідує її драматичне розгортання, що передається від соліста оркестру. Зв'язуюча партія викладена у вигляді віртуозних пасажів. Вона розгортається нібито трьома хвилями та завершується драматичною кульмінацією. Після напруженої кульмінації розпочинається побочна партія у фа мажорі. За характером ця тема лірична і світла. Вона обертається у технічний епізод з акордами у соліста на фоні проведення другої теми в оркестрі та поступово переходить в технічні пасажі у соліста. Завершується I частина розгорнутим оркестровим прогашем, що переводить розвиток від схвильованої теми I-ої частини до ліричного центру аналізованого концерту.

Отже, твір починається великим оркестровим вступом, де викладаються і розробляються основні теми першої частини, апелюючи до принципу подвійної експозиції в жанрі концерту (за експозицією в партії оркестру слідує експозиція уже зі вступом соліста). Солююча скрипка вступає з першою темою, що виражає романтичну схвильованість і, разом з тим, елегійний сум. Тема надзвичайно виразна, інструментально-гнучка й одночасно співлива. Її відразу ж підхоплюють альти з їх похмурим тембром, посилюючи настрій

тривоги, неспокою. Ця тема отримує в першій частині справжній симфонічний розвиток в трьох хвилях, що призводять до кульмінації.

Перша хвиля закінчується пристрасним імпровізаційним скрипковим пасажем, друга – відзначена варіаційно-ажурним викладом теми, що переходить в віртуозні фігурації скрипки, на тлі яких інтонації головної теми звучать в оркестрі.

Поступово фігурації динамізуються, перетворюючись в стихійно-віртуозну імпровізацію, яку можна співвіднести зі стрімким гірним потоком. Нисхідний хроматичний пасаж відзначає перехід до третього розділу, – найбільш схвильованого і драматичного: тремоло оркестру, що сплітаються з інтонаціями головної теми, посилюють напругу – це кульмінаційний момент розвитку, перелом. І саме в цей момент в оркестрі все виразніше і наполегливіше з інтонацій головної теми викристалізовується друга, світла тема концерту, що носить тут трагічний відтінок. Скрипка ще продовжує свій сумний монолог, як би підводячи підсумок попереднього, а в оркестрі вже звучить основне ядро другої теми, яка переходить потім в сольну партію. Її поява вельми логічна, бо підготовлена попереднім тематичним розвитком. Світла тема вторгається в коло збентежених драматичних образів, приносячи заспокоєння. Це – мрія, ведіння, хвилина нічим не порушеного блаженства. Плавний акомпанемент підтримує мелодію, що ллється, і соліруюча скрипка ніби зливається з оркестром. Вона то відступає на другий план, то знову співає повним голосом. На короткий час повертаються схвильовані драматичні інтонації першої теми, але в оркестрі знову виникає тема мрії. Вона остаточно перемагає драматичні образи. На її тлі, як пишне орнаментальне обрамлення, звучать співучі, виразні пасажі скрипки, що змінюються то імпровізаційними епізодами, то блискучими пасажами стакато, то фігураціями. Веселощі, радість і іскристий запал чуються в цьому розділі. Лише в кінці в оркестрі звучать окремі драматичні інтонації, що змітаються енергійними, вольовими пасажами скрипки. Кінець частини можна розглядати як каденцію, де

соліруюча скрипка, вирвавшись на простір, віддається радісним віртуозним імпровізаціям.

Першу частину завершує потужне tutti оркестру, яка затверджує світлий, безтурботний настрій і безпосередньо переходить у вступ до другої частини – «Романс».

Вибір назви другої частини не випадковий. Як композитор-романтик Венявський тяжів до ліричних мініатюр типу «пісень без слів», овіяних серпанком романтичної мрійливості. Ще в 1846-1848 роках він написав три «Романси», що до нас не дійшли. У дусі сентиментального романсу написаний «Романс без слів» ор. 9. Венявський добре знав «Романси» В'єтана ор. 7, 8 і 40, часто виконував «Романси» Бетховена.

Друга частина Andante non troppo. Сі бемоль мажор. Романс. Має пісенну природу. Написана частина в мрійливому, ліричному характері. Головна тема розгортається виразно й неспішно. Тема нагадує світлу печальну арію й водночас роздумлива. Матеріал розвивається й набуває пристрасного трагічного характеру. Це піднесена драматична кульмінація, що згодом йде на спад. Друга частина закінчується повним розчиненням партії скрипки на тлі звучання оркестру.

Друга частина вводить в коло мрійливих, елегійних образів. Широко, неквапливо ллється надзвичайно виразна мелодія. Плавний акомпанемент, що колихається й побудований на оригінальному ритмі, динамізує мелодію, надає їй особливу характерність (це як би хвилі, які квапливо підганяють мелодію і повільно спадають). Важливе значення для драматургії концерту має друга тема першої частини, яка вводить в коло мрійливих, елегійних образів. Її у солюючої партії і особливо в оркестрі на тлі пристрасних імпровізацій скрипки ясно чуються її видозмінені, драматизовані інтонації, що надає великої єдності всьому циклу, свідчить про певну програмність задуму концерту. В процесі свого розвитку музична тема «Романсу» сягає кульмінації, зближаючись за своєю емоційною схвильованістю з головною темою першої частини. Потім драматичне напруження трохи спадає, і знову повертається лірична,

задушевна тема «Романсу», яка звучить в оркестрі на тлі схвильованого речитативу скрипки. Поступово завмираючи, проходять в партії скрипки уривки теми. Закінчується частина повним заспокоєнням.

Інші образи, інший світ почуттів відкривається в фіналі. Як і в «Російському карнавалі», Венявський прагне максимально опукло і яскраво намалювати тут картину святкового тріумфу. Про програмність задуму свідчить висловлювання самого автора: «Мені дійсно хотілося намалювати маленьку сільську картинку: влітку під вечір селяни зібралися на галявині і задумали потанцювати; загальні веселощі, жарти, сміх».

За своїм характером III частина є найактивнішою та темпераментною. Вона є кульмінацією тричастинного циклу аналізованого концерту. Жанровий колорит частини відзначається стилізацією під народну музику в циганському дусі. Вступ та рефрен мають лірико-драматичний характер. Перший раз рефрен звучить у рідній тональності концерту – ре мінор, але кода звучить у одноіменному мажорі. Рефрен є дуже віртуозним і постійно розвивається, підводячи до контрастних епізодів – ліричного *amoroso* та інструментального награту *a la Zingara*. Характерною особливістю технічних епізодів є модуляції в інші тональності, чергування співучих емоційно піднесених образів і рішучо-зібраних, сповнених сили та патетико-панегеричної сили. Фінал концерту дуже урочистий і святковий. За допомогою використання октавних прийомів що підсилюють звучання, композитору вдалося надати фіналу концерту щонайбільшої урочистості. Завершення тричастинного циклу відбувається на вершині емоційного піднесення.

У фіналі позначилася дивовижна віртуозна майстерність Г. Венявського. Блискучі пасажі змінюються поетичними, ліричними і танцювальними епізодами, чуються відгомони народних танців. Велику роль в фіналі грає світла тема з першої частини. Ця тема отримує тут подальший розвиток. Якщо в першій частині вона висловлює світлу мрію про щастя, віру в радісне майбутнє, а в «Романсі» набуває рис драматичної схвильованості, то в фіналі

розвиток цієї теми приводить до пристрасного твердження життя, щастя. Це вже не мрія, а її втілення в реальній дійсності.

Таким чином, ця тема пов'язує всі частини концерту в єдиний, нерозривний цикл і визначає основне оптимістичне життєстверджуюче звучання всього концерту.

Партія оркестру у Другому концерті надзвичайно розвинена і симфонізована. Досить вказати на вступ і коду першої частини, які походять на маленькі симфонічні картини. Велику роль в концерті грає поліфонія, яка багато в чому сприяє його симфонізації. Венявський тут не стільки прагне до злиття мелодійних ліній, їх зближення, скільки до їх зіткнення і зіставлення, до посилення драматизму, напруженості. Важливою стороною концерту є його декоративна орпаментальність, що органічно поєднується з великою співучістю і виразністю музики. Орпаментальність тут впливає часто з самих тем, глибше їх розкриває. фігурацій скрипки нерідко звучать на тлі теми, що проходить в оркестрі, надаючи їй інше освітлення.

Таким чином, Венявський в аналізованому творі майстерно використовує виразальні можливості скрипки, легко і без зусиль домагається ефектів, логічно випливають із самого змісту концерту.

Для творчості Венявського, особливо в цьому концерті, є характерним поєднання інструментального та вокального інтонування. Так, інструментальність у Венявського завжди зберігає тісний зв'язок з пісенною, мелодійною стороною. Звідси – пісенність, теплота, вокальна виразність, що торкнулася й віртуозної складової Другого концерту. Венявський написав свій Концерт у формі традиційного тричастинного концертного циклу. Ця форма має в аналізованому творі ряд особливостей: Венявський проводить через всі три частини одну й ту саму тему, яка по-різному висвітлена в кожній з трьох частин.

Концерт Венявського для скрипки з оркестром № 2 є дуже цікавим у виконавському контексті. Для того щоб гідно виконати цей концерт потрібно мати неабияку технічну вправність: володіння віртуозними штрихами (права

рука) запас швидкості руху пальців лівої руки, запас міцності та витривалості, холодну голову та гаряче серце. Для того, щоб мати успіх на естраді, солісту необхідно якісно підготувати свій технічний апарат за допомогою гам, етюдів, каприсів. Виконавський досвід допоможе солісту подолати усі складні технічні завдання у виконанні концерту та почуватися спокійно та впевнено. Та не менш важливим є емоційна готовність до гри цього твору. В концерті наявні дуже характерні та яскраві образи, глибокі думки автора, багатогранні емоції, що обов'язково повинні бути відображені та осмислені виконавцем. Передача внутрішнього змісту твору, його глибини, багатства та різноманітності музичних образів – це є метою для виконавця. Кожна з частин концерту несе у собі певні задачі, які обов'язково необхідно творчо реалізовувати.

Нарешті, слід зазначити, що розвиток жанру концерта, що сягнув вершини в творчості композиторів II половини XIX століття, своєрідно позначився на розглянутому концерті Г. Венявського. Перш за все, в еволюції концертного жанру зазнала змін трактовка сольної партії. У партії скрипки відбилася як загальна тенденція розвитку виконавського мистецтва (що позначилося на використуваних технічних прийомах), так і загальностильові риси. Концерт пройшов шлях історичного розвитку від струнного ансамблю з Basso Continuo майстрів бароко до великого симфонічного оркестру композиторів I половини XIX століття. Виходячи з паритетної взаємодії учасників, в XIX столітті склалися два типи концертів – віртуозний і симфонізований. Один з них пройшов один етап розвитку, другий – два. Таким чином, у творчості західноєвропейських композиторів XIX століття концертний жанр досяг органічного симбіозу двох його типологічних видів – віртуозного і симфонізованого. Віртуозність сольної партії дозволяє всебічно розкрити художній образ твору, а методи симфонічної розробки – показати всю його багатогранність. В формоутворенні очевидним є збереження стрункої класичної тричастинної моделі, при цьому зміни в побудові перших частин стосуються викладу тематичного комплексу, що

дозволяє посилити елемент змагальності вже в експозиційних розділах сонатної форми.

На особливу увагу заслуговує оркестрове письмо майстрів XIX століття: палітра звучання в концертах насичена і різноманітна, що обумовлено впровадженням в жанр симфонічних принципів. Підвищується тематична роль оркестру, темброва складова йде від колористики в бік образної змістовності. Але основною заслугою композиторів XIX століття є знайдений ними баланс у співвідношенні учасників концерту. Не применшуючи значення віртуозності сольної партії як її невід'ємної якості, вони досягли необхідної рівноваги між технічною складністю та симфонічною насиченістю розвитку, синтезувавши обидва аспекти в своїх творах.

З розвитком скрипкового виконавства спектр технічних та художніх можливостей даного інструмента розширювався. Становлення концертного стилю проходило в творчості композиторів кінця XVIII – початку XIX століть за параметрами технічно-віртуозним та семантичним.

З технічної точки зору завдяки концерту № 2 Г. Венявського в арсеналі скрипаля з'явилися та затвердилися такі риси як: більше задіяння високого регістру, наявність різноманіття ритмічних фігурацій та штрихів (спікато, стакато, пунктир, комбіновані штрихи), пасажі різної складності (тріольні з переходом на квартольні, з ламаними арпеджіо), різкі зміни позицій (з 1 в 5, з 6 в 2).

Семантичний параметр пов'язаний з розширенням амплуа інструменту: в аналізованому творі можливості скрипки осмислені у аспекті виражальних модусів, що здатні передати цілий спектр образів – від філософського до інтимно-ліричного (у I частині), ліричного (інструментальна кантілена) – у II-й, лірико-драматичного і народно-танцювального – у III-й.

Отже, у творчості Г. Венявського жанр скрипкового концерту набув нового важливого значення; збагатився за рахунок появи нових технічних та віртуозних можливостей скрипки. Завдяки творам Г. Венявського, зокрема

Концерту №2 для скрипки з оркестром ре мінор, скрипка як сольний інструмент підтвердила свої передові позиції на сценічній естраді того часу.

#### **2.4. Виконавські прочитання Другого скрипкового концерта Г. Венявського в умовах суперництва: прояви творчої індивідуальності солістів-конкурсантів**

Веріко Чумбурідзе, Бомсорі Кім та Сейджі Окамото яскраво проявили свою творчу індивідуальність, на усіх етапах змагання XV Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського. Обравши в останньому турі для виконання Другий скрипковий концерт Г. Венявського, вони зуміли віднайти в його образно-драматургічному змісті різні грані виразності на кожному фазисі розвитку музичної думки. Молоді виконавці показали, що цей твір можна трактувати по-різному і ці рішення криються в самому композиторському тексті, не суперечать авторській художній концепції Г. Венявського.

Інтерпретаційна версія Бомсорі Кім емоційна, хоча водночас вона безмірно витончена (по-жіночому, відповідно східному світовідчуттю), її техніка володіння інструментом породжує асоціацію з легкістю звуку у фортепіанному виконавстві Є. Кісіна. Варто тільки звернути увагу на зміну виразів обличчя скрипальки під час виконання; ясно, що вона буквально переживає цю драму зсередини, пропускаючи її через себе, оскільки є тонко сприймаючим та відтворюючим музичні емоції митцем-інтерпретатором.

Прочитання Веріко Чумбурідзе дуже самопоглиблене, сповнене споглядальності у відображенні драми. Воно співзвучне естетиці творіння, яку Й. В. Гете проводив в своїй естетичній праці – в «Пропілеях». В коментарях Й. В. Гете до праці Д. Дідро «Досвід про живопис»<sup>10</sup> є роздум про мистецтво, яким може бути підтекстована по-філософськи самопоглиблена інтерпретація В. Чумбурідзе: «Мистецтво не намагається змагатися із природою по всій її

Добавлено примечание ((O1)):

<sup>10</sup> Перші дві частини «Досвіда» в перекладі Й. В. Гете з французької на німецьку мову та з коментарями поета появилися в «Пропілеях» у 1799 році.

ширині й глибині: воно втримується на поверхні явищ; але воно має свою особливу глибину, свою особливу силу; мистецтво запам'ятовує найвищі миті цих поверхневих явищ, пізнаючи й визнаючи закономірності, що містяться в них, запам'ятовує досконалість, доцільні пропорції, вершину прекрасного, гідність смислу, висоти пристрасті» [77].

У виконанні В. Чумбурідзе начеб-то сама Музика заговорила зі слухачем на власній мові цього виду мистецтва, а скрипалька виступила у ролі митця-деміурга, який творить, намагаючись наслідувати Природі (згадаймо, що Й. В. Гете був приборником мімезису). Драма не стільки переживається нею як особиста, скільки відтворюється через око спостережника, що знаходиться на захмарному Олімпі музи Евтерпи. Кожен звук у В. Чумбурідзе – красивий, глибокий, наповнений, вагомий. Ідеально відтворена музична архітектоніка, що виявляє по-класичному вивірену, продуману виконавську інтерпретацію високообдарованої скрипальки.

У версії Сейджі Окамото вельми яскраво втілена ідея самопрезентації музиканта-віртуоза. Відчувається яскрава харизма цього музиканта, який захоплює слухача довершеним виконанням, зачаровує та підкоряє публіку. Дуже ефектно звучить у його прочитанні циганський завершальний розділ, утверджуючи оптимістичну ідею стосовно рятівної сили мистецтва, породжуючи катарсичне відчуття. Вкінці твору ми відчуваємо не свято, на якому присутній герой драматичного оповідання, знаходячи рівновагу в простих радощах, як у П. І. Чайковського. Ні, перед нами сам Музикант, який приборкав та сублимував свої бурхливі спалахи, зумовлені переживанням особистої драми, мистецтвом довершеної скрипкової гри, ділячись своїм мистецтвом з публікою і віднаходячи в цьому радість й призначення власного існування. Прочитання Сейджі Окамото узгоджується з особистістю самого Г. Венявського, який належав до особливого типу виконавців – віртуозів-скрипалів, які підкорили серця публіки геніальністю, глибокістю та оригінальністю інтерпретації власних творів та інших митців у єдності із неодмінною саморепрезентацією себе як харизматичного полум'яного

музиканта, який майстерно володіє інструментом. Дана інтерпретаційна версія відповідає жанровій установці виконуваного твору та специфіці культурно-мистецької події, якою є конкурс, на змагання, тобто ствердження «Я» (з прописної літери, тобто талановитої, неординарної особистості). Умовний ліричний герой аналізованого опусу не тільки рятує себе від страждань через мистецтво, але й стає для інших дороговказною зіркою. Полум'яний геній, обдарована особистість виступає для людства Прометеєм, який дарує вогонь своєї душі, висвітлюючи шлях, мотивуючи жити, боротися, разом врятувати світ від зла (згадаймо у зв'язку із цим девіз «Харківських Асамблей»). Мистецька течія «Sturm und Drang», до якої долучився у Мі Й. В. Гете, проповідувала ідеал полум'яного генія, співзвучний образу міфічного персонажа Прометей. Він є співзвучним концептуальним засадам розглянутого твору, тому зупинимося на архетипних рисах Прометей, що в мистецтві закарбувався через втілення прометеєвського начала, що є співзвучним світоглядним підвалинам різних епох. Слід вказати, що образ променистого міфологічного героя Прометей, який створив людей із землі й вогню, відображено в елліністичну епоху в трагедії Есхіла «Прометей прикутий», басні «Прометей і люди» Езопа; історія Прометей включена в поему «Теогонія» Гесіода, що присвячена викладенню походження богів; про цього титана ведеться філософська бесіда у діалозі «Протагор» Платона. Слід зазначити, що трагедія «Прометей прикутий» Есхіла входила в трилогію, з якої окрім названої трагедії фрагментарно збереглася інша – «Прометей звільнений». Невідомо, якими за порядком слідування є ці дві частини. Л. Каверіна наводить думку А. Боннара, який вважав, що у своїй трилогії Есхіл мав намір показати не тільки бунтарство, але й перемогу над протиріччям, тому антагонізм Прометей та Зевса долається, і боротьба переростає у примирення: «Бунт – лише миттєвий спалах у думках Есхіла. Він відчуває потребу в порядку й гармонії не менше, чим в обуренні. Есхіл не сприймає світ як гру анархічних сил, але як певний постійно змінюваний порядок, який людина повинна зрозуміти за допомогою богів і привести його в систему. Ось

чому після бунтарської Есхіл написав для цього ж спектаклю п'єсу примирюючу – «Звільнений Прометей»» [цит. за: 49].

З трагедії Есхіла «Прометей прикутий» із вуст самого Прометея дізнаємося, що «усі мистецтва – Прометея дарунок». Вогонь, який подарував Прометей людям, асоціюється з усіма їх вміннями, майстерністю, мистецтвом (зокрема, виковуванням металів, будівництвом, лікуванням). Й. В. Гете є автором вірша «Прометей» (1774), який відтворює штюрмерську спрямованість у ранній творчості поета.

Серед композиторів до міфу про Прометея у різний час звернулися Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, О. Скрябін, К. Орф. Єднання музики з позамузичним сенсом надає кожний раз образу елліністичного титана особливої виразності, кореспондуючи водночас з іншими творами вказаних митців. Образ Прометея втілений у балеті «Творіння Прометея» Л. ван Бетховена.

У Другому концерті Г. Венявського перед виконавцем стоїть непроста задача – передати внутрішній світ умовного ліричного героя, тобто уподібнюючись Прометею відтворити образ Людини через внутрішній світ індивіда, який корелює з «Я» інтерпретатора твору. Показати збентежене внутрішнє «Я» умовного героя та як контраст – лірику, яка здатна дарувати самозабуття, а затим узагальнити розвиток інструментальної драми в життєстверджуючому фіналі. У зв'язку зі сповненим вогню виконанням фіналу Другого концерта Г. Венявського Сейджі Окамото невільно пригадується крилатий вислів Л. ван Бетховена: «Музика повинна висікати вогонь із людських сердець». Маючи на увазі, що віденський класик є автором балету «Творіння Прометея», сей вираз сприймається уже не тільки метафорично, але й в певному культурологічному смисловому контексті. Крізь призму прометеєвського начала можна сприйняти також бетховенський вислів, який явився девізом П'ятої симфонії та водночас усього життя Л. ван Бетховена: «Від темряви – до світла, через боротьбу – до перемоги!».

Можна стверджувати, що мистецтво, зокрема музика, здатне вивести людину з темряви до світла, від внутрішнього розладу до злагоди з собою та

світом. Мистецтво і є цим Світлом Прометей. Ця ідея по-різному представлена в величних пам'ятниках культури, як-от в художній концепції життєствердного завершення Другого концерту Г. Венявського і його інтерпретаціях, які можуть розкривати різнопланові прочитання у межах смислороджуючого діапазону, що міститься в образно-драматургічному задумі опусу (згідно В. Москаленку – це «рухома інваріантна основа» твору).

У зв'язку із різністю підходів до інтерпретації даного твору пригадується фігура колоса німецької культури Й. В. Гете, який спочатку виступив бурним генієм в мистецтві «Sturm und Drang», а потім став Олімпійцем, що здійнявся над реальністю, досягши рівноваги та спокою. Саме так його сприймали сучасники, так само його сприймаємо і ми – нащадки.

При житті Й. В. Гете називали великим Олімпійцем. В 1790-му році він, перебуваючи у Венеції, написав наступну епіграму:

Жил я в безумное время и общей судьбы не избегнул:

Стал неразумным и сам, как повелело оно.

(Переклад з німецької на російську мову С. Ошерова).

Ці рядки стосуються бунтарства Й. В. Гете, який у період «Бурі та натиску» виступав за демократизацію мистецтва; його погляди, оцінки та переконання були, так би мовити, буремними, штормовими з точки зору революційних устремлінь в мистецтві й у сприйнятті поетом дійсності, соціально-політичних реалій сьогоденності. Однак споглядання класичної краси античності сприяло поверненню Й. В. Гете до іншого ідеалу – олімпійської врівноваженості форми та змісту, абсолютної краси в період веймарського класицизму.

В аналізованих виконавських версіях учасників Міжнародного конкурсу взаємодіють класичне (врівноважене) та романтичне (вируюче, збентежене) начала у трактуванні музичних образів аналізованого твору Г. Венявського. Це дозволяє розглядіти в цьому опусі творіння бурхливого генія епохи романтизму й деміурга, споглядаючого звіддалеки «події» музичної інструментальної драми немовби з Олімпійських висот. Одним із питань, що

підіймаються в публікації Грети Іонкіс (Кельн), є перетворення Й. В. Гете із «бурного генія» в Олімпійця: «Бурхливий геній замолоду, він свідомо стає Олімпійцем, йому тепер по душі Аполлонівське начало, світла гармонія споглядальника. Він буде лише зрідка доторкатися до Діонісової стихії, до стихії захоплення й самозабуття, ошадливо витрачаючи цей вогонь» [48].

Взаємодія зовнішнього і внутрішнього начал у відтворенні музичної інструментальної драми Другого концерта Г. Венявського, що по-різному інтерпретована трьома музикантами-конкурсантами, спонукає пригадати також вірш Й. В. Гете «Епіррема»:

Мирозданье постигая,  
Всё познай, не отбирая;  
Что внутри – во внешнем сыщешь;  
Что вовне – внутри отыщешь.  
Так примите ж без оги  
Мира внятны загадки.  
Нам в правдивой лжи дано  
Жить в веселье строгом:  
Всё живое – не одно,  
Всё живёт – во многом.

(Переклад з німецької на російську мову М. Вільмонта).

Сприйнятливий музикант, слухаючи виконання трьох переможців XV Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Г. Венявського, із захопленням сприймаючи різноплановість інтерпретаційних прочитань, слушно задається питанням: «Що усередині й що зовні?». І все це тому, що кожен з музикантів-конкурсантів розгадує таємницю авторського послання Г. Венявського своєрідно, по-своєму. Кожен з них дає власний індивідуальний варіант розв'язання даної діалектичної проблеми, пропонує особисте розуміння в трактуванні рефлексивного начала скрипкового інструментального інтонування інтерпретованого твору, складної взаємодії в ньому музичних образів. Гетівська постична сентенція «всё живёт во многом» асоціюється

автором запропонованої магістерської роботи із різністю підходів конкурсантів до інтерпретованого ними тексту Другого концерта Г. Венявського.

Також слід мати на увазі, що тексти Й. В. Гете можуть бути трактовані з позицій християнського світогляду, їх можна трактувати також з позицій езотерики. Не намагаючись екстраполювати цей підхід до розгляду тексту твору Г. Венявського чи аналізованих в роботі виконавських версій Другого концерта польського митця буквально, все ж звернемося до трактувань мікротекстів Й. В. Гете, екстраполюючи результати міркувань в контекст виконавської практики з позицій музикознавства.

Настоятель храму Іоана Богослова (місто Харків) отець Віктор Маринчак аналізує ціннісну семантику мікротекстів Гете «Stirb und werde» («Помри та будь»); «Werde, der du bist» («Стань тим, хто ти є») з позицій християнина [66]. Максиму «Werde, der du bist» в німецькомовному варіанті приписують Й. В. Гете, однак автору запропонованої магістерської роботи не вдалося віднайти письмових артефактів, які підтвердили б дане твердження. Відомо, що сей вислів належить Піндару, а в німецькомовному варіанті як парафраз зустрічаємо у Ф. Ніцше. Отець В. Маринчак наводить вірш Й. В. Гете, де представлено мікротекст «Stirb und Werde» («Помри та будь»). Наведемо його далі в оригіналі та перекладі на російську мову М. Вільмонта. Так само, як і в статті отця Віктора Маринчака, мікротекст, який буде нами розглянуто далі, ми вирізнитимемо курсивом.

Und solange du das nicht hast Dieses <i>Stirb und werde</i> , Bist du nur ein trüber Gast Auf der dunklen Erde.	И покуда не поймёшь <i>Смерть для жизни новой</i> , Хмурым гостем ты живёшь На земле суровой.
--	--

Прочитуймо затим отця В. Маринчака, оскільки його слова щодо вислову «Werde, der du bist» дозволяють зрозуміти особисте ставлення священника до аналізованих ним мікротекстів, а також провести зв'язуючу нитку до іншого вірша Й. В. Гете, про який в магістерській роботі йшлося

вище – «Епіррема». Тексти німецького поета услід за священником-мистилетем будемо розглядати з позицій внутрішнього буття людини. В роздумах, які далі ми наведемо, відобразився духовний досвід отця В. Маринчака: «Час від часу ти згадуєш його – забуту мелодію, або слова, або образ, доречно або недоречно, але завжди відчуваєш, що відчувається поштовх у серці і яскравий спалах, який з несподіваного боку освітлює твій нинішній стан душі й свідомості. Якийсь час ці звуки, ці слова звучать у тобі, ведуть тебе. А потім відступають, щоб продовжити приховану роботу. *Те, що було колись зовнішнім, стає внутрішнім* (курсив мій. – В. С., у такий спосіб виділена думка, співзвучна віршу «Епіррема» Й. В. Гете). Воно не йде, але переміщається від центру до периферії й знову до центру, поринає в глибини позасвідомого й знову по боковій асоціації спливає у світле поле свідомості. Воно – те, із чим ти ототожнився. І ця тотожність час від часу нагадує про себе, зараджуючи тобі зберегти і зміцнити твою самототожність» [66, с. 143].

Слова «смерть для життя нового» можна мислити не тільки в християнському сенсі. Так, вони асоціюється автором магістерської роботи з вічністю, про яку повинен пам'ятати кожен музикант, спадкоємністю поколінь музикантів, які перетворюють у своїй творчій праці досвід минулого. Мистецтво розкриває вічні теми, образи й музикант-виконавець завдяки діалогу у «великій часі», що спирається на «велику пам'ять» (концепти М. М. Бахтіна) культури, своєю креативною працею сприяють невмирущості геніальних творів композиторів. Високообдаровані виконавці долучаються до безсмертя через свою творчу діяльність та передачу художнього досвіду наступним поколінням музикантів. При цьому кожне нове творче здійснення музиканта-виконавця підтримує його, так би мовити, внутрішній вогонь, що спонукає до нескінченності внутрішнього становлення особистості через мистецьку діяльність. У зв'язку із чим знову звернемося до міркувань отця В. Маринчака стосовно аналізованих ним мікротекстів, які глибоко увійшли в його внутрішнє буття: «Майбутнє як реалізоване становлення перевершує сьогодення, воно є інше, в ідеалі вище, більш досконале буття. Становлення

заперечує минуле й сьогодення заради здійснення становлення, що перевищує все буле, долає колишні стани як моменти статички, як моменти завмирання в недостатності, нездійсненості, неспроможності» [66, с. 143–144].

Сучасна дослідниця наукових здобутків К. Г. Юнга, доктор філософських наук, професор, проректор Південно-Російського гуманітарного інститута Л. А. Мирська дає визначення концепту швейцарського психоаналітика «самість», яке є близьким за змістом розглянутому отцем В. Маринчаком мікротексту «*Werde, der du bist*»: «Якби душа людини була *tabula rasa*, у неї не було б жодного нерозвиненого таланту в позасвідомому. Але психологи виявляють “приховані” особистості у своїх пацієнтах. Для визначення тієї прихованої архетипної особистості, у яку ми розвиваємося (або доростаємо) протягом усього життя, Юнг використовував поняття “Самість”» [111]. Згідно психоаналітичної моделі З. Фрейда, «позасвідоме» (*Unbewusstes*) містить у собі як саме «низьке» – злі, агресивні потяги Воно, так і саме «високе» у душевному житті людини – діяльність понад-я (*Über-ich*), Я-Ідеалу (*Ichideal*).

У швейцарського вченого К. Г. Юнга є праця, де він співвідносить з позицій психоаналітики два артефакта – уривок «Прометей» Й. В. Гете, написаний в 1773-му році, та поему «Прометей та Епіметей» К. Шпіттелера, створену в 1881-му році, причому ґрунтуючись на понятті самість. Авторка магістерської роботи не мала можливості ознайомитися з даними артефактами художньої літератури (доступним є лише розглянутий нами у цьому підрозділі вірш Й. В. Гете 1774 року), тому ґрунтуватися будемо на наукових викладках даного дослідження К. Г. Юнга [111]. Прометей К. Шпіттелера служить душі, яка є його пані, швейцарський вчений характеризує цього персонажа наступним чином: «Він приносить своє індивідуальне еґо в жертву душі, відношенню до позасвідомого, того материнського лона, у якому таяться вічні образи й символи; через це він позбувається самості, тому що втрачає те, що становить протизагу особистості (*persona*), тобто відношенню до зовнішнього об’єкта. Цілковито віддавшись своїй душі, Прометей стає поза всяким зв’язком з

навколишнім його світом і тим втрачає необхідну коректуру, що йде від зовнішньої реальності» [там само]. К. Г. Юнг співвідносить Прометея К. Шпіттлера та Й. В. Гете, апелюючи до втілення митцями ідеї творчості: «Очевидно, у Шпіттлера прометеєвська творча робота припадає на долю душі, тоді як сам Прометей тільки переживає муки творчої душі. У Гете ж Прометей самодіяльний, і діяльність його насамперед і винятково творча; саме на основі своєї власної творчої сили Прометей і не підкоряється богам» [там само].

Далі швейцарський вчений цитує фрагмент гетевського уривку:

«Кто мне помог  
С титанами бороться?  
Кто спас меня от смерти,  
От рабства?  
Не всё ж само ты совершило,  
Святое пламенное сердце?» [там само].

Продовжуючи міркування К. Г. Юнга дістаємося висновку, що творча особистість повинна мати полум'яне серце, що співпадає з розумінням бурхливого генія представниками мистецького напрямку «Sturm und Drang».

Додержуючись думки отця В. Маринчака, слід додати, що не заперечуючи власні творчі звершення, істинний митець всякчас відчуває необхідність у русі вперед. Навіть власну інтерпретацію твору не слід «консервувати», зберігаючи її на усе життя в статично незмінному виді. Митець весь час повинен розвиватися. Прекрасна мить завжди тимчасова.

Звернемося до досвіду великих скрипалів, їх рефлексії, що фіксує найважливіші питання художньої практики музикантів-виконавців. Про корейську скрипальку Є-Юн Чой знаходимо наступну інформацію: «відома як наймолодший учасник Міжнародного юнацького конкурсу імені П. І. Чайковського: їй було усього 14 років, коли вона взяла участь у цьому престижному змаганні. Але ще більш надзвичайним став її вступ у Сеульський університет – дитину-вундеркінда прийняли в цей вищий навчальний заклад у

віці семи років. В 2005 році вона привернула увагу видатної скрипачки Анне-Софі Муттер, яка активно сприяла її професійному зростанню» [34]. Про свою ученицю Є-Юн Чой її наставниця Анна-Софія Муттер говорила, що «вона не просто виконує твір, а робить його своїм власним» [цит. за: 54].

В інтерв'ю репортеру пітсбургської радіостанції WQED-FM Джиму Каннінгему, даному у зв'язку із планованим виступом Є-Юн Чой з Пітсбургським симфонічним оркестром у 2014 році, скрипалька поділилася внутрішнім досвідом музиканта-виконавця, до якого, на нашу думку, слід долучатися усім музикантам, настільки цікавим він є. По-суті, Є-Юн Чой підходить до нього як рефлексивний митець, який усвідомлює свої власні внутрішні процеси і ділиться своїм мудрим досвідом з іншими. Інтерв'ю розкриває в ній глибоку, мислячу людину. Так, Є-Юн Чой розповідала, що старається не завчати, не загравати нотний текст, а залишати для себе простір, який дозволить їй не повторюватися у виконаннях твору в живих концертах<sup>11</sup>. Важливими є також думки сучасної високообдарованої скрипальки, висловлені нею у відеоролику, створеному у зв'язку із виконанням нею в 2016-му році Першого скрипкового концерту М. Бруха сумісно з Роттердамським філармонічним оркестром під орудою Янніка Незе-Сегена: «музиканти пропускають твір через почуття, серце, і вона це спочуває», «у виконанні слід передати мить краси», «я намагаюсь віддати найкраще в кожен момент концерту», виконавиця повідала про переживаний нею досвід чуда, який неможливо звідати в повсякденному житті, про те, що вона відчуває об'єднання людей навколо «її музики» під час виступів («я не можу сказати моя музика, це – наша музика»)<sup>12</sup>.

Леонід Коган велике значення відводив саме власній інтерпретації музичних творів. Ось як він висловлювався на рахунок своїх занять: «Головне тут не технічні прийоми, хоча і їм доводиться приділяти чималу увагу.

<sup>11</sup> Відеоролик див. на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=S2MGbdBTkKQ>. Переклад інтерв'ю з англійської на українську мову здійснено мною. – В. С.

<sup>12</sup> Відеоролик див. на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WMGoXeDJyRo>. Переклад інтерв'ю з англійської на українську мову здійснено мною. – В. С.

Основний тягар падає на роздуми про той чи інший творі, про його характер, стиль. Шукаєш якийсь новий свій підхід до музики, найбільш вірний – об’єктивно і суб’єктивно – виконавський план» [53]. А. Хачатуряну належить знаменита характеристика Л. Когана – високославного учня Л. Ауера: «Обдарування Леоніда Когана розкривалося й розкривається бурхливо й цікаво. Він завжди знаходиться в такім, як б сказав, інтенсивному русі, артистичному, творчому розвитку, що властиво лише молодій енергії. Це не застиглий художник, який досяг висот і зупинився. Він завжди ставить перед собою неймовірно трудні артистичні цілі й добивається здійснення своїх задумів». І, дійсно, артист вміє знаходити у відомих творах нові незвідані красоти. Інтерпретація скрипаля виділяється насамперед внутрішнім змістом, де техніка підпорядковується художньому замислу. Чистота звука, вірність інтонації, благородство фразування створюють чудесну музику, досконалу по формі і внутрішньому змісту, що справляє колосальне враження на слухача.

В трейлері до своїх онлайн майстер-класів Іцхак Перлман дає наступні напуття учням – «грати не струнами, а душею», «викладач повинен не награвати, а вчити учнів шукати власне прочитання», «отримувати задоволення від своєї творчої праці»<sup>13</sup>. Здійсненню надскладного завдання, яке перед педагогікою ставить І. Перлман, може сприяти вивчення різних записів одного і того ж твору, зокрема і в умовах конкурсного виконання. Це дозволить виконавцям глибше усвідомлювати інтерпретаційний потенціал композиторських надбань у сенсі творчості на інваріантній рухомій основі твору. А стосовно задоволення від творчої праці, доречно згадати роздуми про «сродный труд» / «споріднену працю» Г. С. Сковороди. В байці «Бджола та шершень» мандруючий філософ, поет, байкар дістається наступного умовиводу: «І немає більшої радості, аніж жити за покликанням. Солодка тут праця тілесна, терпіння тіла і сама смерть його тоді, бо душа, володарка людини, втішається природженим ділом».

<sup>13</sup> Відеоролик див. на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=jlP67VlkomA>. Переклад інтерв'ю з англійської на українську мову здійснено мною. – В. С.

Звернемося також до роздумів вагнерознавця та езотерика Е. Шюре, де він зіставляє Фауста й Тангейзера, і ці міркування побіжно проливають світло на відзнаку творчості як перманентного процесу та особливість митця, який знаходиться у постійному становленні. За переконанням вченого, Тангейзер в опері Р. Вагнера покидає Венусберг «не внаслідок аскетичного зречення від щастя, але тільки тому, що йому набридло знаходитися в рабстві у хтивості, він бажає виконати своє призначення – призначення людини, він розуміє життя як вічну боротьбу, а не як стан безперервного пасивного блаженства» [108, с. 119-120]. Подібно Фаусту, він вирішує «ніколи не класти своєї голови на подушку ліни, ніколи не ловити скороминущих митей, кажучи: “Побудь зі мною, ти така прекрасна (мить. – В. С.) !”» [108, с. 119]. Так і музикант-виконавець повинен розуміти, що він не повинен зупинитися на досягнутому, його життя як митця полягає у постійному пошуку, у безкінечному слідуванні вперед до нових горизонтів.

Отже, повертаючись до ціннісної семантики мікротекстів: «Stirb und werde» («Помри та будь») апелює до вічності, ідеї безсмертя, інший – «Werde, der du bist» («Стань тим, хто ти є»), – вказує на необхідність самореалізації для людини. Так, отець В. Маринчак пише: «Werde, der du bist – це не просто здійсни себе, але вибудовуй, твори себе через поведінку, діяльність, творчість, ладь свою долю й свій зовнішній і внутрішній світ, як творець твору мистецтва, як Творець, що творить світ і буття» [66, с. 147]. Слова священника-мислителя якнайкраще відповідають умовам творчості митця, музиканта, зокрема, музиканта-виконавця, кореспондуючи з роздумами Е. Шюре.

Слова «Werde, der du bist» стосуються, перш за все, дитини, яка починає пізнавати світ і себе, здійснюючи шлях самоідентифікації, однак становлення здійснюється продовж усього життя людини.

Фрідріх Ніцше, як прийнято вважати, перефразовав вислів з Другої піфійської оди грецького поета Піндара (ок. 518–446 гг. До н.е.) «*génoi 'oíos essí mathón*» у назві своєї книги «*Ecce Homo: Wie man wird, was man ist*» / «*Ecce*

Ното: Як стають самі собою». Дослівний переклад вислову Піндара на німецьку мову «Werde, der du bist» / «Стань тим, хто ти є» (в німецькомовному варіанті вважають таким висловом Й. В. Гете, який поет любив застосовувати у розмовах). Так, зокрема, В. Маринчак вказує, що Й. В. Гете любив повторювати цей вираз [66, с. 146]. У будь-якому разі, в німецькомовному просторі «Werde, der du bist» – сталий мовленнєвий зворот, за яким закріплено певний сенс, що знайшло відбиток в назвах публікацій [119; 125; 130]. В українськомовному варіанті цей вислів можна перекласти «Стань тим, хто ти є» або ж «Стань самим собою». Наведемо вірш батька знаменитого режисера Андрія Тарковського – російського поета, перекладача художньої літератури зі східних мов на російську Арсенія Тарковського. Сей твір сприймається як роздум на вічну тему, яку в другій піфійській оді підняв великий давньогрецький поет Піндар. Вірш був написаний поетом Арсенієм Тарковським у 1957 році.

#### **Арсений Тарковский**

##### **Стань самим собой**

Когда тебе придётся туго,  
Найдешь и сто рублей и друга.  
Себя найти куда трудней,  
Чем друга или сто рублей.

Ты вывернешься наизнанку,  
Себя обшаришь спозаранку,  
В одно смешаешь явь и сны,  
Увидишь мир со стороны.

И всё и всех найдешь в порядке.  
А ты – как ряженный на святки –  
Играешь в прятки сам с собой,  
С твоим искусством и судьбой.

В чужом костюме ходит Гамлет  
И кое-что про что-то мямлит, –

Он хочет Моиси играть<sup>14</sup>,  
А не врагов отца карать.

Из миллиона вероятий  
Тебе одно придётся кстати,  
Но не даётся, как назло  
Твое заветное число.

Загородил полнеба гений,  
Не по тебе его ступени,  
Но даже под его стопой  
Ты должен стать самим собой.

Найдёшь и у пророка слово,  
Но слово лучше у немого,  
И ярче краска у слепца,  
Когда отыскан угол зренья  
И ты при вспышке озаренья  
Собой угадан до конца.

Зазначимо, що однодумців Арсенія Тарковського та Анну Ахматову зв'язала дружба, оскільки вони були близькими за духом людьми. Цій дружбі присвячена публікація Є. Ольшанської, яка характеризує сі взаємини як «двох голосів переключка» [75]. Російська поетеса срібного віку відзначала глибину мислення свого друга, його поетичний дар, який був недооціненим сучасниками, адже, слід зазначити, що Арсеній Тарковський відомий більше як поет-перекладач зі східних мов.

Також пригадується напис у Дельфійському храмі Аполлона «Пізнай самого себе», авторство якого не встановлено. Відомо, що Сократ сі слова зробив своїм девізом. Про смисл, який мала ця максима для філософа Сократа, пише В. С. Нерсесянц: «Це виречення послужило поштовхом до філософствування й визначило основний напрямок його філософських пошуків істини. Сократ сприйняв це виречення як заклик до пізнання взагалі,

---

<sup>14</sup> Олександр Моїссі (1879–1935) – німецький та австрійський актор. На Youtube можна ознайомитися з монологом шекспірівського Гамлета у виконанні німецькою мовою О. Моїссі зі спектакля Макса Рейнхардта в Deutsches Theater Berlin (запис 1912 р.): <https://ar-ar.facebook.com/teatralniyvors/videos /александр-моисси-гамлет/1703383529939065/>

до з'ясування змісту, ролі й меж людського пізнання в співвідношенні з божественною мудрістю. Йшлося, таким чином, не про подробиці, а про принцип пізнання людиною свого місця у світі» [71, с. 13].

Слід зазначити, що не тільки окрема людина задається питаннями самопізнання, намагаючись самоідентифікуватися – «Хто я є?», – а й усе людство. Проблему тернистого шляху людства підняв митець – живописець Поль Гоген, створивши картину, назва якої складається із трьох запитань: «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?» (1897–1898 рр.; фр. «D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?»). Картина, яка ставить філософські запитання – одна з найзнаменитіших у творчому здобутку Поля Гогена. На сучасному етапі проведення конкурсів, Олімпіад, різних культурно-мистецьких та соціальних заходів демонструє можливість консолідації людства на шляху до спільної цілі. Можливо, саме противлення злу мистецтвом, спортом, науковими знаннями, а також ціннісне розуміння усіх дарів Прометей як рятівного світла допоможе, нарешті, людству зрозуміти, що усі ми браття та сестри й перестати вести братовбивчі війни, об'єднатися та йти до спільної мети, шукати спільне між людьми, а не держатися за те, що їх розділяє. Слід сподіватися, що ця мрія не є утопічною.

Повернувшись до вірша «Епіррема» Й. В. Гете, зазначимо, що Г. Гессе, запалившись ним, у свою чергу задався питанням: «Що усередині й що зовні?», вирішивши його в містеріальному езотеричному сенсі. Зазначимо, що авторка магістерської роботи ознайомила з оповідання Г. Гессе, вперше опублікованого письменником у 1920-му році, в перекладі твору на російську мову кандидата філологічних наук, професора Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова Сергія Ромашко.

В оповіданні, яке нагадує притчу, містик Ервін подарував скептично настроєному Фрідріху, який сумнівається в тому, що існують у світі речі, які не можна пояснити з позицій розуму, ідола з двома обличчями, як у римського бога Януса. На нім рукою Ервіна були виведені з слова гетевської «Епірреми»:

Что внутри – во внешнем сыщешь,

Что вовне – внутри отыщешь.

Ідола Фрідріх поставив у себе вдома. Ця фігурка дратувала його, хоча і стала частиною його життя. Коли вона розбилась, героя оповіді охопила тривога, і врешті-решт він зрозумів, що ідол став частиною його внутрішнього життя.

Коли Фрідріх розповів Ервіну про пережите ним, той відповів своєму другу:

– Це і є шлях, і самий важкий крок ти, мабуть, уже зробив. Ти сам пережив це: світ зовнішній може стати світом внутрішнім. Ти побував по той бік звички протиставляти ці поняття. Тобі це здалося пеклом – пізнай, друг, що це рай! Тому що тобі очікує шлях у небесні висі. Ось у чому полягає < магія: міняти місцями світ внутрішній і світ зовнішній, не по примусу, не страждаючи, як це робив ти, а вільно, по своїй волі. Призви минуле, призви майбутнє: те й інше приховано в тобі! До сього дня ти був рабом свого внутрішнього світу. Вчися бути його володарем. Це і є магія.

В даному випадку під словом магія мається на увазі знання, про які повідають езотерики, що доторкнулися до містеріальних істин [106; 107].

Так, Р. Штайнер пов'язує переродження людини з відкриттям духовного ока: «Тепер людина дивиться усередину себе самої. Як таємна творча сила, ще позбавлена буття, б'ється в її душі божественне. Це область, де знову може ожити зачарований бог» [106]. Подібні ж роздуми звучать із вуст Ісуса в незакінченій драмі Р. Вагнера «Ісус із Назарету»: «І тепер я прагну повернути людину людині, навчаючи її знову шукати Бога в собі самій, а вже не поза себе; але Бог є закон любові; і коли ми усвідомимо це й будемо поступати за цим законом так, як несвідомо вчиняє кожне створення, то будемо самим Богом, тому що Бог є усвідомлення себе» [цит. за: 62, с. 170].

Думка Й. В. Гете («Що зовні усередині відшукаєш») корелює також з концептом М. М. Бахтіна щодо суб'єктивного відображення об'єктивного світу. Відповідно його думці, текст як висловлення є «вираженням свідомості, яка щось відображає» [7, с. 484]. Бахтінознавець Г. В. Дьяконов зазначає: «У

гуманітарнім пізнанні, по М. Бахтіну, домінуючими стають процеси й взаємодії з досліджуваним матеріалом за допомогою індивідуалізуючого опису, суб'єктивного розуміння, тлумачення, інтерпретації й побудови типологій. Орієнтація на розуміння й тлумачення матеріалу виражає суб'єктивно-ціннісне ставлення й передбачає упереджену, зацікавлену пізнавальну дію й екзистенціально-особистісне надходження. Суб'єктність і суб'єктивність гуманітарного пізнання визначають актуалізацію інтерсуб'єктно-трансцендентних відношень співучасті, співчуття, співпереживання, вживання в досліджувану реальність і/або напружену позазнаходженість стосовно неї» [43].

Р. Вагнер, розмірковуючи над проблемою «Людина як предмет і матеріал мистецтва» в роботі «Твір мистецтва мабутнього» вирізняє людину зовнішню та внутрішню. Так, око сприймає тілесний вигляд людини. Однак зір, згідно переконанню німецького композитора, може нараз сприймати і внутрішню людину: «<...> опосередковано око сприймає й почуття прихованої від очей внутрішньої людини завдяки виразу обличчя й жесту; але насамперед завдяки виразу очей, з якими безпосередньо зустрічаються очі споглядаючого, він може повідомити останньому не тільки почуття, але й виразити діяльність розуму. Чим визначніше зовнішня людина виражає внутрішню, тим вище виявляється він як артистична людина» [17, с. 161–162]. Однак безпосередньо внутрішня людина розкривається слуху і Р. Вагнер пояснює свою думку наступним чином: «Звук – безпосередній вираз почуття, фізичне ж його місцеперебування – у серці, звідки виходить і куди повертається тік крові. Завдяки слуху звук, що йде від серцевого почуття, досягає серцевого почуття; біль і радість людини, що відчуває, повідомляються завдяки багатій виразності голосу людини, що безпосередньо спочуває» [17, с. 162].

З даних позицій слідує, що музика якнайкраще розкриває людину внутрішню, її душевні та духовні порухи, особисті злети та падіння. А наскільки ж виразистим є голос скрипки, яка і співає, і плаче, і розповідає!

Загальновідомо, що скрипка за тембром і інтонуванням споріднена з людським голосом. Однак вона має власні віртуозні можливості, наділена багатством штрихової техніки, наділена специфічними інтонаційними модусами, що визначає її власне обличчя серед музичних інструментів. Однак, справді, «звук – безпосередній вираз почуття, фізичне ж його місцеперебування – у серці», і про це обов'язково слід пам'ятати музикантам-виконавцям, зокрема – партії соліста в Другому скрипковому концерті Г. Венявського, де представлено величезну палітру емоційних станів. Голос скрипки наділений надзвичайною виразовістю, потужною силою впливу на реципієнта завдяки мистецтву скрипалів, що вміє торкатися не тільки фізичних струн інструмента, а й метафізичних струн душі слухача музики.

В роботі «Музика майбутнього» Р. Вагнер токається питання «внутрішніх мотивів дії». Слід зазначити, що витікання зовнішньої дії із внутрішніх мотивів, які неможливо пояснити розумом, є визначальною рисою у творчості композитора. Про це свідчить рефлексія геніального митця. Наведемо у зв'язку із цим три цитати-роздуми Р. Вагнера стосовно «Летючого Голландця», «Тангейзера», «Трістана та Ізольди»:

- 1) «В “Летючій Голландці” я насамперед намагався дати дію в його найпростіших рисах, виключити непотрібні деталі – скажемо, такі, як інтрига, узяті зі звичайного життя, – але зате ширше розвинути саме ті риси, які правильно передадуть характерне забарвлення казкового сюжету, як мені здавалося, настільки збігається тут зі своєрідними внутрішніми мотивами дії, що воно, це забарвлення, саме стає дією» [17, с. 525].
- 2) «Можливо, Ви знайдете, що в “Тангейзері” значно переконливіше показаний розвиток дії із внутрішніх мотивів. Вирішальна катастрофа без найменшого натиску впливає тут зі змагання міннезінгерів, результат якого залежить не від якої-небудь сторонньої сили, а тільки від глибоко прихованого душевного настрою, так що навіть форма цього результату чисто ліричного характеру» [17, с. 525].

3) «Присвятивши себе роботі над “Трістаном”, я позбувся нарешті від усіх сумнівів. З повною впевненістю занурився я в глибини душевних переживань, і із цього самого завітного внутрішнього центру всесвіту сміливо виліпив її зовнішню форму. Уже з об’єму цього віршованого тексту Вам стане зрозуміло, що цього разу я зважився застосувати тільки до внутрішніх мотивів дії ту детальну точність, яку авторові, який працює над історичною темою, доводиться застосовувати для пояснення зовнішнього зв’язку подій на шкоду ясному зображенню внутрішніх мотивів. Життя і смерть, значення й буття зовнішнього світу знаходяться тут у залежності тільки від глибоких душевних спонукань, захоплююча дія виникає тільки тому, що до нього рветься душа, і розкривається так, як воно склалося усередині» [17, с. 526].

Музиканту інструменталісту, який береться за виконання Другого скрипкового концерту Г. Венявського, також належить слідувати внутрішній логіці твору, дотримуючись вказівок композитора, але розкриваючи внутрішню дію інструментальної драматургії з власних позицій інтерпретатора. Виходимо із безапелляційного, на погляд автора магістерської роботи, факту: Г. Венявський виступив в аналізованому творі справжнім композитором-драматургом. Таким чином, у Р. Вагнер у своїх музичних драмах провадив внутрішню дію, рельєфно окреслюючи її мотиви. Виконавцям аналізованого Концерту Г. Венявського необхідно упредметнити власне прочитання інструментальної психологічної драми, що витікає з семантики музичних тем, їх розвитку та послідовності, уявляючи за усім цим долю умовного ліричного героя, або ж позицій імманентних законів музичного мистецтва, у будь-якому разі спираючись на, так би мовити, лексикон цього твору в обсягах усіх застосованих композитором виражальних засобів, що сукупно торкаються рівня художньої цілісності. Виконавцю необхідно створити осмислене прочитання інтонаційної концепції, драматургії складного за задумом інструментального твору.

Згідно психоаналітичної концепції К. Г. Юнга, самість містить у собі персону (такою людиною представляє себе перед оточуючими), однак це не є істинна самість. Швейцарський вчений вказує, що персону «означає те, чим людиною є для себе самої та оточуючого її середовища, але не те, чим вона є» [111]. Істинну самість К. Г. Юнг називає «одиноким буттям», «одиноким знанням», яке знаходиться по той бік усіх особистих суджень, що зумовлені зовнішнім досвідом. Самість означає внутрішнє буття індивіда, з одного боку, його зносини із зовнішнім світом, з іншого, взаємодію інтровертних та екстравертних спрямувань.

В Другому скрипковому концерті Г. Венявського поєднуються: глибоко інтимний зміст, рефлексія, душевність (внутрішнє начало особистості) та самопрезентація, що притаманні музичному виконавству, концертному жанру та віртуозному модусу гри, а також картинність через зображення святкової сцени у фіналі твору (зовнішнє начало особистості).

В аналізованому творі Г. Венявського відчувається теж «вертерівське» начало. 40-ву симфонію В. А. Моцарта називають «вертерівською», відзначаючи близькість світовідчуженню в романі Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера». Віденський класик був близьким за духом штюрмерам, Так, Даніель Шубарт в своїй «Deutschen Chronik» від 27 квітня 1775 року написав: «Я слухав також оперу buffa дивного генія Моцарта, вона називається “Недійсна садівниця”. То там, то сям у ній спалахувало полум’я геніальності (курсив мій. – В. С.), але це ще не тихий спокійний вогонь, що покладений на вівтареві й піднімається разом з пахощами до небес, – аромат, приємний богам» [109]. Як вказує О. Гумерова, для штюрмерів Прометей являвся «втіленням індивідуалізму, незалежності й найвищого ступеня творчої обдарованості, тобто тих якостей, якими буде наділений і сам “бурний геній”» [39, с. 174]. В розмові з німецьким поетом, помічником в останні роки життя Й. П. Еккерманом Й. В. Гете зізнався, що в Моцартові він побачив генія, який зміг би написати музику до його «Фауста»: «<...> те страшне, відразливе, смертельне, що вона місцями повинна виражати, не в смаку нашого часу. Тут

була би потрібна така музика, як в “Дон Жуані” Моцарта, ось хто міг би написати музику до “Фауста”» [110, с. 280].

Про роман Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера» гетезнавець Грета Іонкіс пише: «На відміну від Флобера, що зізнався: “Емма Боварі – це я”, Гете не вважав Вертера своїм автопортретом. Але Еккерману, який став його незамінним помічником в останнє десятиліття життя й до книги якого “Розмови з Гете” ми відсилаємо всіх, він сказав: “Вертер – це істота, яку я, подібно пелікану, вигодував кров’ю власного серця”. Гете остерігався перечитувати цей роман: “Суцільні спалахи полум’я. Мені страшно це читати”. Йому вдалося на відміну від Вертера “вирватися зі стихії, що розбушувалася”. Так, Гете був людиною пристрастей, але йому вдалося себе приборкати» [48].

Роман «Страждання молодого Вертера» стала улюбленою книгою Наполеона. Цей факт інспірує Грету Іонкіс на роздум стосовно варіантів розв’язання гамлетівського питання «Бути або не бути» у вертерівську епоху: «Роман увібрав у себе дух часу. Наполеон, син революції і її завершувач, як особистість – антипод Вертера, возив його за собою у всіх походах, він розрізняв під сентиментальною оболонкою й туманностями світової скорботи іскру бунтівливого вогню, духовного бунту, якому призначено було спалахнути світовою пожежею. Епоха Вертера знову поставила перед особистістю гамлетівське питання: “Бути або не бути”. Вертер вибрав самогубство, Наполеон – дію, а Гете – шлях творчості в ім’я вічності й на користь майбутніх часів» [там само].

Втілене у Другому концерті Г. Венявського «вертерівське» начало, що обумовлює світосприйняття узагальненого ліричного героя епохи романтизму, не призводить до трагічної розв’язки, завершуючись жанровим оптимістичним фіналом. Зазначимо, в творі через типові форми світовідчуття та рефлексії віддзеркалився внутрішній світ страждаючої від внутрішніх протиріч особистості XIX сторіччя. Герой бореться з безжалісним роком і з самим собою. У зв’язку із цим згадуються рядки із вірша «Вертеру», який

відкриває «Трилогію пристрасті» Й. В. Гете. Цей цикл був створений поетом у 1824-му році, коли штюрмерство давно залишилось позаду, однак герой роману все ж назавжди залишився у душі Олімпійця, нагадавши про себе через пізню й безнадійну любов Й. В. Гете до Ульріки фон Леветцов. Прочитуймо фрагмент вірша:

Художній переклад з німецької мови на російську В. Левіка	Художній переклад з німецької мови на українську В. Стуса
<p>Твой взор слезой умильною блестит,          Прощаньем страшным стал ты знаменит,          Оплакан всеми в свой последний час,          На скорбь и радость ты покинул нас.          И вот опять неизъяснимый рок          По лабиринту страсти нас повлѣк,          Вновь обречѣнных горестной судьбе,          Узнать разрыв, таящий смерть в себе.          Как трогательно пел певец любви:          В разрыве – смерть, с возлюбленной не рви!          Страдающим, просящим утешенья          Дай, господи, поведать их мученья!</p>	<p>Втішається життям мій юний брат,          та вславили тебе дороги втрат.          Тяжким нещастям шани ти зазнав,          як нам свій біль і радість полишав.          Та вабить шлях, котрого не збагнуть:          по лабіринтах серця – наша путь.          І ми, твоїх пильнуючи доріг,          колись на смертний станемо поріг.          Який зворушливий поета спів,          що смерть своїм натхненням          одмінив.          Тому, хто знав це горе і розпуку,          дай, боже, повісти про власну муку.</p>

Трагізм існування митця-романтика, людини з тонкою натурою даної епохи визначається боротьбою з роком, соціальними умовами та самим собою, що вгадуємо в інтонаційній програмі Другому концерті Г. Венявського. Однак міра внутрішньої напруги, що відображує колізії у долі умовного ліричного героя твору, може бути різною – від витонченості у поєднанні з емоційністю в інтерпретації Бомсорі Кім через рефлексію й самопрезентацію артиста в прочитанні твору Сейджі Окамото до естетичної виваженості контрастів та кохання прекрасною миттю краси в кожний момент концертного живого виконання у версії Веріко Чумбурідзе. У зв'язку із цим можна пригадати

знаменитий вислів Й. В. Гете – геніального поета, який надихав романтиків, але сам не розділяв їх світовідчуття: «Класичне – здорове, романтичне – хворе». В тлумаченні автора пропонованої магістерської роботи міркування німецького поета береться поза оціночного судження про мистецькі напрямки, оскільки геніальні шедеври віднаходимо в кожному із них. Усі виконавці-конкурсанти, чиї інтерпретаційні версії твору аналізуються у данім підрозділі розвідки, намагалися відтворити емоційний світ людини через музику, співаючи на скрипці й знаходячи свій шлях до внутрішньої вираженості форми та змісту твору у їх єдності.

Кожна з трьох інтерпретацій, що розглядається у пропонованому дослідженні, являється унікальною і цікавою. Усі виконання є яскравими та свідчать про наявність творчої індивідуальності і власної манери гри кожного із солістів. Всі вони демонструють високий рівень виконавської майстерності, технічну базу та власне ставлення до твору, зміст якого кожен з солістів пропустив через себе та свої думки, почуття та емоції, через власну душу (існує метафоричний вираз про горнило душі, в якому митець переплавляє пізнаване, відчуте ним завдяки творчості). Кожен із музикантів інтерпретує концерт Г. Венявського для скрипки з оркестром по-різному. Так, наприклад, С. Окамото виділяється внутрішнім спокоєм та ритмічністю виконання. На мою думку, він найбільше із усіх трьох солістів дотримується авторських ремарок і взагалі записів у нотному тексті. В його грі простежується внутрішня врівноваженість, чіткий та непохитний ритм та метр, що зберігається таким від початку до кінця твору. Якщо ми проаналізуємо технічні епізоди у виконанні С. Окамото, то ясно побачимо спокійне та чітке проговорювання найшвидших пасажів та технічних елементів, що звучать легко, вільно, без зайвого емоційного тиску. Слухати таке виконання легко та приємно тому у слухача складається враження, що технічні пасажі у данному концерті не є складними, хоча це не так. На думку багатьох видатних педагогів минулого століття, саме уміння безпосередньо і легко зіграти складні технічні місця і є однією з важливих складових майстерності виконавця. Отже ми можемо

бачити, що С. Окамото дійсно демонструє неабияку підготовку та скрипкову школу, що надає йому можливість виконувати цей твір на такому високому рівні. Необхідно сказати також що він найкраще із усіх трьох музикантів вміє впоратися із хвилюванням та виглядає на сцені так, нібито він грає не на сцені престижного конкурсу серед повної великої зали, а у класі сам на сам із піаністом. Саме це загалом найбільше характеризує гру С. Окамото.

Розглянемо тепер гру не менш обдарованої скрипальки В. Чумбурідзе. На мою думку, саме ця інтерпретація концепція є найбільш емоційною, наповненою та глибокою. Слухаючи гру обдарованої солістки, ми можемо відчувати як емоційно вона переживає зміст твору; також викликає захоплення її власне ставлення до своєї гри, до концерту, як вона відчуває і передає слухачам свої переживання, думки, емоції. Кожен звук та фраза наповнені новим колоритом, новим тембровим звучанням і глибокою небайдужістю до музики концерту і до творчості в цілому. Найцінніше і найпрекрасніше у грі В. Чумбурідзе – це її внутрішнє глибоко зацікавлене ставлення до самого процесу гри та особистісний смисл. Аналізуючи дану інтерпретацію, ми бачимо, що у даній манері виконання притаманна більша емоційність; темп в цілому скоріший за попереднє виконання, помітна тенденція більш вільного дотримання як темпових, так і динамічних ремарок, більший діапазон контрастів, звук змінюється та із кожною новою фразою набуває іншого забарвлення. Технічні епізоди також суттєво відрізняються від концепції першого соліста. У цьому варіанті виконання ми можемо бачити рух уперед, драматичну цілеспрямованість гри, що більшою мірою піддається емоціям та чуттєвому пориву, ніж у С. Окамото. Подвійні ноти, акценти та верхні ноти є втіленням кульмінаційних точок, вони виконують драматургічну функцію та розкривають перед слухачами великий емоційний задум твору. Загалом кульмінаційні виходи та контрасти між темами частин є більшими у В. Чумбурідзе. Також є визначальним більш вільна трактовка характеру і темпу.

Розглядаючи виконавську концепцію Бомсорі Кім, можна відзначити що її виконання є найбільш чуттєвим і найбільш витонченим. Манера виконання є ліричною, філігранною, ніжною та тонкою, можна навіть сказати тендітною. Різні епізоди (ліричні і технічні) мають на меті розкрити внутрішній світ музики, а не показати драматургічну дію, тобто у цьому виконанні висвітлюється головним чином не дія, а стан. Динаміка та акценти не такі яскраві, як у попередніх концепціях, але натомість ми можемо бачити проінтановані ноти, виокремлені деталі, більш маленькі фрази та інтервали, прослухані ходи та інтонаційні опори, що очевидно є знахідкою самої скрипальки. Звук є більш легким та наповненим повітрям на відміну від густого, насиченого тембру В. Чумбурідзе та теплою, спокійною тону С. Окамото. Звуковидобування К. Бомсорі зачаровує своєю легкістю та ніжною красою, а створювані нею музичні образи наділені відтінком печалі. Навіть у кульмінаційних точках ми не можемо бачити надриву чи інших звукових дефектів. Співвідношення темпів є доволі цікавим, тому що у третій частині солістка бере найшвидший темп із усіх 3-х виконань і блискуче справляється із ним. Таке сміливе рішення надає слухачу почуття польоту та створює атмосферу свята протягом звучання жанрового розділу III-ої частини.

Порівнюючи виконавські концепції солістів із самого початку твору, можна сказати що вступ і подальші оркестрові фрагменти у різних версіях звучать і з'єднуються із початком сольної партії по різному. Так, у виконанні С. Окамото оркестр і соліст ніби поєднуються у одне ціле, спостерігається дуже злагоджений ансамбль, партія соліста передається оркестру і навпаки. У варіанті В. Чумбурідзе ми можемо бачити яскраво проявлену індивідуальність, що чітко розмежовує партію оркестру і сольну партію. Це проявляється як у різниці темпів, так і у характері звучання. В інтерпретації К. Бомсорі, оркестр і соліст скоріше взаємодіють одне з одним та завдяки швидкому темпу ансамбль сприймається більш легко, як одне ціле. Аналізуючи головну партію I-ої частини можна сказати, що у С. Окамото головна партія набуває характеру розповіді; вона звучить без емоційних

градацій, внутрішньо спокійно, врівноважено, усвідомлено. Характер звуковидобування спокійний, атака звуку м'яка, усі ритмічні фігури визвучені, прослухані та проінтоновані. Якщо брати манеру виконання В. Чумбурідзе та її головну партію, можна відзначити більш наповнене, емоційне виконання, більш вільну трактовку темпу, наявність яскравіших динамічних звукові градацій. Тема головної партії у виконанні К. Бомсорі є світлою, ніжною, печальною, жіночною і разом із тим схвильованою. Кульмінації найбільш яскраво забарвлені у В. Чумбурідзе, С. Окамото проводить їх більш спокійно і врівноважено, а К. Бомсорі – більш ніжно і витончено. Технічні епізоди С. Окамото мають стабільний характер, а В. Чумбурідзе висвітлює їх у драматичному тоні, К. Бомсорі грає швидкіше і легше за всіх.

II-а частина має ліричний, задумливий і пісенний характер, але знову ж таки, кожен із виконавців інтерпретує її по-своєму. С. Окамото продовжує передмову оркестру і, граючи дуже ритмічно і точно, ніби розчиняє мелодію теми у звуках оркестру та налаштовує слухачів на лад розповіді, де тема слугує ніби її початком, зав'язкою та залишає усі емоційні прояви на середину частини, тобто на кульмінацію. В. Чумбурідзе одразу ж розпочинає тему із густого, насиченого звуку; ми можемо спостерігати прояв емоцій і хвилювання одразу із самого початку теми, що згодом посилюється на кульмінаційних точках. Тема II-ої частини у К. Бомсорі має у собі ноти хвилювання, але повністю вони розкриваються згодом, під час розвитку теми. Найбільш відчутні контрасти у II-й частині стосовно темпу і динаміки знову ж таки у В. Чумбурідзе, її концепція романсу найбільш драматична.

III частина розкриває індивідуальність кожного з талановитих виконавців більш повно і солісти розкриваються для слухачів із нових сторін. С. Окамото у III частині бере помірний темп. Завдяки цьому складна техніка, що є її основою звучить у його виконанні дуже впевнено. Складається враження, що солісту зручно на сцені і тому у слухачів є приємне враження від гри обдарованого виконавця. Він нікуди не поспішає і у акордовому епізоді, прослуховує і визвучує швидкі ноти за допомогою правої руки. Тож

складається враження комфортного та продуманного виконання, що є дуже важливо як для оркестру і слухачів, так і для самого соліста. Тема, що являє собою досить складну технічну та ритмічну задачу звучить у його виконанні дуже злагоджено і разом із оркестром і у подальших епізодах. Виконавець завершує тричастиний цикл із гідністю та святковим настроєм, збирає цикл в одне ціле та налаштовує на урочистий, життєствердний лад.

Виконавська концепція В. Чумбурідзе відрізняється від попереднього виконання. Із перших нот вступу ми спостерігаємо емоційну глибину і бурхливий розвиток нотного матеріалу. Тема проводиться у доволі швидкому темпі і солістка дуже чітко фразує короткі мотиви, приводить їх до основної інтонаційної точки чи кульмінації. Лірична тема проводиться пісенно та чуттєво, а акорди стають уособленням урочистості і піднесеного настрою. Трактовка кульмінаційних точок також драматична, особливо заключна кульмінація, яка яскраво виражає палкий темперамент солістки і є чудовим завершенням не тільки III-ої частини, а всього концерту в цілому.

К. Бомсорі у III-ій частині концерту проявляє себе як стійкий до технічних складнощів музикант-віртуоз. Її фінальна частина разом із технічними епізодами має лірично-просвітлений характер. Легкість і витонченість штрихів, що чітко простежувалась у I-ій частині концерту, також притаманні і усій III-ій частині у її виконанні. Із каденційного розділу і аж до самого кінця твору характер гри залишається рухливим, неспокійним, простежується постійний розвиток динаміки, агогіки, диференціюється кожна мить твору. Таке цікаве подання музичного тексту тримає слухачів у зацікавленій напрузі аж до самого фіналу та залишає приємний післясмак та піднесене відчуття.

Таким чином, здійснений аналіз виконавських інтерпретацій крізь призму обраного наукового підходу, дозволив виявити своєрідність кожної з них

## **Висновки до Розділу 2**

Аналіз інтерпретаційних версій солістів-скрипалів був здійснений на основі гуманітарного наукового підходу (М. Бахтін) з позицій діалогу у великій часі, що дозволило установити канали зв'язків між зовнішнім та внутрішнім процесами музиканта у їх кореляції. Зазначимо, що естетика словесної і музичної творчості, так само як і матеріал, до якого адресується кожен із видів мистецтва, має неповторні риси. Однак літературознавець та філософ М. Бахтін висуває універсальні методологічні принципи гуманітарного пізнання артефактів культури, які можуть бути екстрапольовані, зокрема, у виконавське музикознавство. Так, можна стверджувати, що зовнішнє (текст твору) відбивається у свідомості інтерпретатора, який має зробити цей текст своїм, так би мовити, присвоїти його, що дозволить йому виступити креатором, уподіблюючись в своїй творчості Деміургу.

М Бахтін дає власне вирішення проблеми кореляції зовнішнього та внутрішнього начал, відмінне від езотериків, однак в певній мірі близьке їм завдяки метафорі, яку можемо застосувати ми – переплавка зовнішнього повідомлення автора твору у горнилі душі виконавця. Метафоричний вираз є відзеркаленням внутрішніх процесів музиканта-інтерпретатора, оскільки прочитання ним твору несе на собі відбиток суб'єктивного начала. Музиканту-виконавцю необхідно апалити в своєму серці божественний вогонь і стати творцем-інтерпретатором, який пропускає твір композитора через свої органи почуття, душу, серце, емоційний світ, долучаючи увесь корпус професійних знань та умінь. При цьому в творі та його інтерпретації відображаються надбання культури в цілому, оскільки музичне мистецтво є її складовою.

Музиканту-інтерпретатору необхідно долучатися до атмосфери різних епох, співвідносячи її із сучасністю, віднаходячи в творі певні грані виразності, оскільки класика завжди повинна бути актуальною і близькою як для виконавця, так і поціновувачів його творчості. Зберігати традиції та шукати свій кут зору в інтерпретації твору – ось ключове завдання для

музикантів-виконавців. Розгляд виконавських версій Другого скрипкового концерту Г. Венявського, здійснених в умовах конкурсного змагання, дозволив розкрити інтенціональну концептуальність аналізованого твору, виявити прояви індивідуальності солістів. Кожен з них створив неповторну самобутню музичну інтерпретацію твору, віднайшов різні грані виразності у трактуванні форми та змісту виконуваного опусу у їх єдності. Відмінність версій визначається як на властивостях звучання інструменту, так і проявах віртуозного начала, вибудованості форми та різності виразних граней створюваних солістами образів разом з диригентом та керованим ним оркестром.

---

## ВИСНОВКИ

Розгляд виконавських інтерпретацій солістів-скрипалів, учасників XV Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського В. Чумбурідзе, С. Окамото та Бомсорі Кім дозволив виявити прояви творчої індивідуальності, що проявилася в ході виконання ними Другого скрипкового концерта Г. Венявського. Авторка магістерської роботи розглядала сі інтерпретаційні версії як процес (наповнений прекрасними миттями краси на кожному етапі розвитку музичної думки) та результат (охоплюючи всю інтерпретаційну концепцію від початку до кінця з позицій єдності симфонічного задуму твору). Кожен з виконавців розкриває зміст концерту по-різному, ідучи від своєї індивідуальності. Особливу складність для конкурсантів 2016 року явилось те, що усі фіналісти обрали між двома концертами Г. Венявського ре мінорний, № 2. Безпосереднє сприйняття журі та публікою одного твору в різних інтерпретаціях дозволяє відчутти індивідуальну обдарованість кожного музиканта-соліста завдяки співвіднесенню виконавських концепцій, що розкривають різні образно-драматургічні грані виконуваного опусу.

В роботі роль сучасної високообдарованої молоді, представники якої є, так би мовити, основними героями пропонованого дослідження, осмислено з позицій «прометеєвського» начала. Прометеєвське світло несе в собі твір, який представляє бетховенську концепцію «від мороку до світла», однак не в прямому виразі, а через інтонаційно-драматургічну концепцію, що має спільні риси із психологічними інструментальними драмами П. Чайковського (Четверта, П'ята, Шоста симфонії російського композитора). Зазначимо, що П. Чайковській переосмислив ідею Л. ван Бетховена, що відобразилось в його листуванні. Г. Венявський не мислив свій твір як програмний, однак його образно-драматургічний розвиток – від теми, яку можна мислити з позицій року, що змінюється лірико-психологічними образами, через емоційний злет, драму до просвітлення через споглядання народного свята – чи не походить се на програму Четвертої симфонії П. Чайковського?

Прем'єра Другого скрипкового концерта Г. Венявського відбулася 27 листопада 1862 року, а Четверта симфонія П. Чайковського була створена у 1877 році, вперше виконана 22 лютого 1878 року. Твір польського митця є самостійним звершенням, яке в певних рисах корелює з концепцією геніальної психологічної інструментальної драми російського композитора. Встановлені у магістерській роботі паралелі між творами можуть стати у нагоді виконавцям Другого скрипкового концерту Г. Венявського у пошуку ними власної інтонаційно-драматургічної концепції на основі «рухомої інваріантної основи твору» (концепт В. Г. Москаленка). В творах романтиків нерідко підіймається «вертерівська» проблематика (відповідно втіленому Й. В. Гете світовідчуванню головного героя в романі «Страждання молодого Вертера»). Подолання протиріч – соціальних, внутрішніх може здійснюватись через відчуття соборності, долучення до мистецтва, що демонструють культурно-мистецькі заходи, під час яких виконавець себе відчуває не тільки провідником композиторського задуму, а й тим, хто здатен об'єднувати «своєю музикою мільйони» (цьому сприяють ЗМІ, розвиток інформаційно-комунікативних мереж, технічний прогрес в цілому), відповідно своєрідному присвоєнню виконавцем композиторського твору, який у кожному разі стає його власним завдяки прочитанню, через інтерпретаційний акт.

Подібно головному герою в романі «Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете П. Чайковський та Г. Венявський задаються гамлетівським запитанням: «Бути або не бути?». П. І. Чайковський дає відповідь в авторському програмному поясненні до Четвертої симфонії, підводячи підсумок розвитку трактуванням фінальної частини симфонії: «Дивися на інших людей. Веселися чужими веселощами. Жити (а чи радіти ?!) все-таки можна!». Концерт Г. Венявського теж завершується на вершині емоційного піднесення. У фіналі польський композитор проводить запальну мелодію скрипки у циганському дусі, проголошуючи тріумф мистецтва, яке долає усі протиріччя, що існують у світі. Мистецтво, яке є дарунком Прометея людству, врятує світ. Таким є висновок Другого концерту Г. Венявського. І кожен з

виконавців по-своєму вирішує надскладне драматургічне завдання твору, слідуючи параметрами технічно-віртуозним та семантичним. Творчість музиканта виражає «прометеевське» начало мистецтва, що визначає: вірністю завітам професії; вогняністю, запальною енергією виконання; призначенням музиканта у якості творця; драматургічним напрямком, що здійснюється в аналізованому творі – «від мороку до світла», тобто від відчуття умовним героєм внутрішніх протиріч, підвладності року до знаходження ним порятунку через долучення до довершеного та гарячого, палкого мистецтва скрипкової гри.

Сейджі Окамото підкорив публіку вільним володінням інструментом. Здавалося, він із легкістю, без зусиль справлявся зі всіма технічними складнощами, він нібито виступив в двох іпостасях – спочатку умовного ліричного героя, а у фіналі – музиканта, який дарує людству рятівний вогонь, що дає просвіток. Веріко Чумбурідзе представила напружену драму з оптимістичним фіналом, причому в кожен момент виконання домагаючись довершеності звучання інструмента, милуючись його звучанням, вслухуючись в протиставлення, доводячи до границь динамічні контрасти, вільно застосовуючи агогічні прийоми. Бомсорі Кім виконала Концерт емоційно, артистично, тендітно, чуттєво, але разом із цим динамічно, демонструючи вольову відзнаку у трактуванні образів, слідуючи від схвильованості, внутрішньої напруги до її розв'язання в піднесеному життєствердному втіленні фінала твору.

Нарешті, перспективою представленого магістерського дослідження є подальша розробка проблематики, пов'язаної з культурно-мистецькими заходами, конкурсним рухом, втіленням виконавської концепції твору в умовах конкурсного змагання, де виразно проявляється творча індивідуальність солістів-конкурсантів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков: автореф. дисс... канд. мистецтвознавства. Магнітогорск, 2011. 22 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Книги 1, 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Москва : Музыка, 1965. 49 с.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 274 с.
5. Афанасьева И. В. Художественный конкурс как средство актуализации процесса становления субъекта культуры : автореф. дисс... канд. культурологии. Кемерово, 2011. 19 с.
6. Афиша: David Garrett 26 сентября 2021, 19:00, воскресенье. Харьков, ХНАТОБ. URL : <https://kharkov.internet-bilet.ua/ru/david-garrett> (дата звернення: 14.12.2020)
7. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986, 543 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Художественная литература, 1975. С.234–407.
9. Безродный И. «О себе и искусстве...». Материал подготовлен Юрием Колкером. URL : <http://www.vestnik.com/issues/97/1209/koi/bezrod.htm> (дата звернення: 24.04.2021)
10. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
11. Блок М.С. (отв. ред.). Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача. Сборник статей. Москва : Музгиз, 1960. 204 с.
12. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 328 с.
13. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
14. Буцко А. Две модели оперы будущего на «Рурской триеннале». URL : <https://www.dw.com/ru/две-модели-оперы-будущего-на-рурской-триеннале/a-17108371> (дата звернення: 14.12.2020)
15. Буцко А. Современность античности: «Прометей» Карла Орфа. URL : <https://www.dw.com/ru/современность-античности-прометей-карла-орфа/a-16251999> (дата звернення: 14.12.2020)
16. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки. Москва : Музыка, 1985. 200 с.
17. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
18. Вагнер Р. Избранные статьи. Москва : Музгиз, 1935. 107 с.

19. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2-х тт. Т. 1. Москва : Астрель, 2003. 560 с. (Мемуары).
20. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2-х тт. Т. 2. Москва : Астрель, 2003. 592 с. (Мемуары).
21. Верико Чумбуридзе. URL: <https://www.mariinsky.ru/company/orchestra/violin/tchumburidze> (дата звернення: 27.05.2020)
22. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с. URL : [referatu.net.ua/referats/7569/178025](http://referatu.net.ua/referats/7569/178025) (дата звернення: 27.05.2020)
23. Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. с нем. и англ. В. Руднева. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 440 с.
24. Витгенштейн Л. Философские работы : в 2-х ч. : Ч. I / пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева ; сост., вступ. статья и примеч. М. С. Козловой. Москва : Гнозис, 1994. 612 с.
25. Воробьёва А. Е. А. Н. Скрябин: в поисках идеала и точки пересечения звукового и визуального. Синтез искусств. «Мистерия» и «Прометей» (аннотация). *Научный электронный журнал «Меридиан»*. №1(35)2020. С. 1–4. URL : <http://meridian-journal.ru/site/article?id=2456&pdf=1> (дата звернення: 20.04.2021)
26. Генрик Венявский. URL : <https://www.belcanto.ru/wien.html> (дата звернення: 27.05.2020)
27. Гёте И. В. Ко дню Шекспира. С. 2. URL : <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=5&sub=0&page=2> (дата звернення: 27.05.2020)
28. Гёте И. В. О немецком зодчестве. С. 3. URL : <https://www.litmir.me/br/?b=314042&r=3> (дата звернення: 27.05.2020)
29. Гинзбург Л. Г. Генрик Венявский в России. *Гинзбург Л. Г. Исследования, статьи, очерки*. Москва : Сов. композитор, 1971. С. 349–388.
30. Гинзбург, Л. С. Исследования. Статьи. Очерки. Москва : Сов. композитор, 1971. 398 с.
31. Гинзбург, Л. С. Эжен Изай / Лев Гинзбург. Москва : Музгиз, 1959. 200 с.
32. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трёх выпусках: учебник для музыкальных вузов. Вып. 1. М. : Музыка, 1990. 78с.
33. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Музыка, 1985. 144с.
34. Гольжбина О. В Казани открывается VII Фестиваль современной музыки имени Софии Губайдулиной Concordia. URL : <https://www.tatar-inform.ru/news/culture/27-10-2017/v-kazani-otkryvaetsya-vii-festival-sovremennoy-muzyki-imeni-sofii-gubaydulinoj-concordia-5131860> (дата звернення: 27.05.2020)

35. Горносталя М. Современный скрипач Дэвид Гарретт возвращается в Киев в 2020 году. URL: <https://gloss.ua/events/127880-sovremennyu-skrupach-devid-garrett-vozvrashchaetsya-v-kiiev-v-2020-godu> (дата звернення: 27.05.2020)
36. Григорьев В.Ю. Генрик Венявский. Москва : Музыка, 1966. 118 с.
37. Григорьев В.Ю. История польского скрипичного искусства XIX века : дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1981. 381 с.
38. Григорьев В.Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1987, 144 с.
39. Гумерова О. А. Апология «бурного гения» и проблема новаторства в музыкальном искусстве эпохи «Бури и натиска». *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 30 (168). Филология. Искусствоведение. Вып. 35. С. 173–177.
40. Дин Хаочуань. Генрик Венявский: опыт биографического исследования. *Историческая и социально-образовательная мысль* : науч. журнал. Том 9 № 5/2, 2017. С. 216–222.
41. Дин Хаочуань. Место концерта № 2 ре-минор Генрика Венявского в педагогической практике. *Историческая и социально-образовательная мысль* : науч. журнал. Том 9 № 6/1, 2017. С. 173–178.
42. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX ст. Вып. 4. 6-е изд. Москва : Музыка, 1983. 460 с.
43. Дьяконов Г.В. Концепция диалога М. М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения. *Феномен человека в психологических исследованиях и в социальной практике* : материалы Международной конференции (Смоленск, 23-25 октября 2003 г.) / под ред В.А.Сониной. Смоленск: Изд-во Смоленского госуниверситета, 2003. С. 22–27. URL : <http://hpsy.ru/public/x2781.htm> (дата звернення: 27.05.2020)
44. Дэвид Гарретт выступит в Харькове в рамках мирового турне! URL : <https://kharkov.internet-bilet.ua/david-garrett> (дата звернення: 27.05.2020)
45. Дятлов Д. А. Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства) : автореф. дисс... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 22 с.
46. Зайцева М. Л. Virtuoznost' i rasshirenie granic vospriyatiya muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva. *Kluczowe aspekty naukowej dzialalności – 2016* : materiały XII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konf., 7-15 stycz. 2016. Przemysł, 2016. Vol. 5 :Pedagogiczne nauki. Fizyczna kultura i sport. Muzyka i życie. S. 55–57.
47. Зуев С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореферат дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. URL : <http://referatu.net.ua/referats/7569/174771> (дата звернення: 31.01.2020)
48. Ионкис Г. Гёте-Олимпиец в новом тысячелетии. URL : <https://www.partner-inform.de/partner/detail/2012/12/238/5735/gjoteolimpiec-v-novom-tysjacheletii?lang=ru> (дата звернення: 31.01.2020)

49. Каверина Л. Симфонические поэмы Ф. Листа «Орфей», «Прометей»: к трактовке античного мифа. URL : <http://hansburg.narod.ru/lizstkaverina.htm> (дата звернення: 14.12.2020)

50. Козак А. «Симфонietta» Е. Станковича: версія смислової інтерпретації. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури*: науково-методична збірка (українською та російською мовами) / за заг. ред. проф. В. М. Алтухова ; упор. викладач-методист Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату І. А. Немцова. Харків : Планета-Прінт, 2015. С. 133–139.

51. Казакова И. Б. Миф о Прометее в интерпретации П. Б. Шелли. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2012. № 1 (2). С. 83–86. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-o-prometee-v-interpretatsii-p-b-shelli/viewer> (дата звернення: 14.12.2020)

52. Казиник М. С. Тайна гениев. Москва : Новый Акрополь, 2011. 586 с.

53. Коган Л. Виниловая пластинка М. Равель, Леонид Коган, Г. Венявский – Фантазия На Темы Из Оперы Ш. Гуно "Фауст" / Цыганка / Элегическое Адажио / Полонез № 2 / Оригинальная Тема С Вариациями. Всесоюзная студия грамзаписи. Ленинград : Мелодия, 1977. Каталогный № 33 СМ 03195/С 10-07724.

54. Концерт в честь открытия сезона. Эстонский национальный симфонический оркестр. URL : <https://concert.ee/ru/kontsert/eesti-riiklik-symphoniaorkester-yeo-un-choi-viiul/> (дата звернення: 14.11.2021)

55. Краткий словарь психоаналитических терминов / сост. Е. Е. Соколова. *Фрейд 3. Психология бессознательного* / сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. М., 1990. С. 440–447.

56. Крауклис Г. В. Об увертюрах Бетховена URL : <https://www.beethoven.ru/node/510> (дата звернення: 11.12.2021)

57. Легкер Д. М. Основы професійного звуковидобування скрипаля. *Бюлетень ESTA «Квінта», №7*. К, 2011.

58. Леопольд Ауэр среди музыкантов (My long Life in Music) / пер. с англ. Н. Явнэ. Издание М. и С. Сабашниковых, 1927, 197 с.

59. Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке : Учеб.-метод. пособие для заоч., очных и вечерних отд-ний высш. муз. учеб. заведений / Вступ. статья, сост., общая ред.; доп. и примеч. М. Блока. Москва : Музгиз, 1964. 272 с.

60. Либерман В., Шульпяков О., Гутников Б. О варианности приёмов звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве. *Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика*. СПб., 2006. С. 311–340.

61. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.

62. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель: пер. с фр. Москва: Алгоритм, 1997. 477 с.

63. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
64. Майтесян Т. Д. Русско-франко-бельгийские связи на примере взаимодействия скрипичных школ : автореф. дисс... канд. искусствоведения. Саратов, 2013. 26 с.
65. Макарова Ая. Карл Орф по-русски. URL : <https://www.oprganews.ru/14102701.html> (дата звернення: 24.04.2021)
66. Маринчак В. Четыре слова и четыре строки из Гёте (музыка становления). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ; редактор та упорядник – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М», 2010. Вип. 29. С. 142–149.
67. Мирская Л.А., Карл Густав Юнг, М., Ростов-на-Дону, «МарТ», 2006 г., с. 55. URL : <https://vikent.ru/enc/1198/> (дата звернення: 24.04.2021)
68. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис... доктора мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
69. Назайкинский. Е. В. Стиль та жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248с.
70. Наумов А. В. Аннотация к публикации : «Прометей» поверженный. Из мхатовской Скрябиняны. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Издательство: Ассоциация научных сотрудников «Сибирская академическая книга» (Новосибирск), 2015. № 53. С. 59–67. URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24317804> (дата звернення: 24.04.2021)
71. Нерсесянц В. С. Сократ. Москва : Наука, 1977. 305 с.
72. Нестеров С. И. Концепция и организация цикла «Этюд-каприсов ор. 10 Г. Венявского. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-i-organizatsiya-tsikla-etyudov-kaprisov-or-10-g-venyavskogo/viewer> (дата звернення: 27.05.2020)
73. Николаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. доктора мистецтвознавства. Одеса, 2021. 36 с.
74. Николаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.): дис. доктора мистецтвознавства. Одеса, 2021. 517 с.
75. Ольшанская Е. «Двух голосов переключка». URL : <http://knnr.ru/ars00016.htm> (дата звернення: 24.04.2021)
76. Онищук О. Три первые скрипки: победители XV конкурса им. Г. Венявского в Санкт-Петербурге. *Gazeta Petersburska* 20. December 2016 / No 189, 190, 191 (7, 8, 9 / 2016). URL: <http://gazetapetersburska.org/wp/language/ru/> (дата звернення: 22.02.2020)
77. «Опыт о живописи» Дидро / пер. с фр. на нем. и коммент. И. В. Гёте. URL : <https://lit.wikireading.ru/39356> (дата звернення: 24.04.2021)

78. Павлій Г. Гомофонія – поліфонія : Інтонанційний аспект відмінностей .Львів, 2012, 272с.
79. Павлій Г. І . Духовний тезаурус музиканта. Львів: Каменярь , 2015. 291с.
80. Павлій Г. І. Євген Шпіцер і проблеми виховання музиканта-струнника. *Часопис «Українська музика»*. № 2, Львів-2011, 1,2 др. арк.
81. Переписка Чайковського с Н. Ф. фон Мекк URL : <http://www.tchaikov.ru/fonmekk.html> (дата звернення: 27.05.2020)
82. Пінчук О. Г. *Santo sospeso / Перервана пісня* : Книга про В. В. Топіліна : Монографія / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків : Вид-во «Естет Принт», 2018. 456 с.
83. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / [С предисл. М. Чайковского]. Москва : П. Юргенсон, [1916]. 188 с.
84. Погожева Т. В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. Москва : Музыка, 1966. 152 с.
85. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей Ленинград : Музыка, 1967. 310 с.
86. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки о музыкантах-скрипачах. Генрих Венявский. URL : <https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/raaben/raaben12.htm> (дата звернення: 27.05.2020)
87. Реддер Н. Н. Воспитание культуры звука. Методическая работа. / Публикации / Детская школа искусств имени В. В. Андреева. URL : <http://3musicvet.org/publications/metodika/459-%C2%ABvospitanie-kulturyi-zvuka%C2%BB> (дата звернення: 27.05.2020)
88. Рубинштейн А. Г. Музыка и её представители. Москва : Паровая скоропечатня П. Юргенсона, 1891. 185 с.
89. Свободов В. А. Историческое инструментоведение и проблема терминологии. *Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира»*. Вып. 3. / СПб. : ГНИИ «Институт истории искусств». Ред-сост. В. А. Свободов, отв. ред. И. В. Мацеевский. СПб. : РИИИ, 2010. С. 155-163.
90. Северин В. Людмила Цуркан: штрихи к творческому портрету. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 41. Класика в сучасній культурі / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. С. 17–29.
91. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки : дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 243 с.
92. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. URL : <http://www.referatu.com.ua/referats/7569/177689> (дата звернення: 27.05.2020)
93. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. Москва : Музыка, 1973. 277 с.

94. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество (От Ф. Шопена к А. Скрябину) : дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2005 168 с.

95. Фан Син-Сюань. Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. Вип. 48 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; відп. ред. – Л. В. Шаповалова ; ред. упоряд. – Я. О. Сердюк, Л. В. Русакова. Харків : Вид-во Водний спектр «Джі Ем Пі», 2018. С. 55–69.

96. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. URL : [https://revolution.allbest.ru/culture/00602992\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/00602992_0.html) (дата звернення: 09.07.2019)

97. Халилов Т. А. Гражданство как социально-политическая практика: актуальные модели. *Теория и практика общественного развития*. Краснодар. 2012. № 12. С. 398-401.

98. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.

99. Хохлов Ю. Фортепианные концерты Ф. Листа. Путеводитель. Серия: библиотека слушателя концертов / изд. 2-е, доп. Москва. : Гос. муз. изд-во, 1960. 84 с.

100. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 159 с.

101. Чеботарёва Ю. В. Трактовка жанра скрипичного концерта в творчестве Генрика Венявского. *Культура и искусство*, 3 (33), 2016. С. 386–391.

102. Цуркан Л. Г. Музично-художні та вокально-технічні аспекти міжнародних конкурсів вокалістів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 41. Класика в сучасній культурі / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. С.6–17.

103. Чекальский Э. Волшебная скрипка. Варшава : Народное кооперативное издательство, 1965. 365с.

104. Шаповал О. Художня практика Р. Вагнера в системі культурно-історичних зв'язків: рукопис дис. доктора мистецтвознавства. Харків, 2021. 457 с.

105. Шаповал О. П. Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес / монографія. Харків : Вид-во «Естет-Прінт», 2018. 348 с.

106. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. URL : <http://moshkov.library.kr.ua/cgi-bin/htmlKOI.pl/URIKOVA/STEINER/misterii.txt> (дата звернення: 27.05.2020)

107. Шюрэ Э. Великие посвященные. URL : [http://fortune.hop.ru/txts/dopolnit\\_ogl.htm](http://fortune.hop.ru/txts/dopolnit_ogl.htm) (дата звернення: 27.05.2020)

108. Шюрэ Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма : пер. с фр. Н. Розен. СПб.: М. О. Вольф, 1909. 311 с.
109. Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество. Опера buffa. URL : <https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein23.htm> (дата звернения: 17.06.2020)
110. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни ; пер. с нем. Н. Манн ; вступ. ст. Н. Н. Вильмонта ; коммент. А. А. Аникста. Москва : Худ. литература, 1986. 672 с.
111. Юнг К. Г. Психологические типы. Перевод: София Лорие под редакцией В. Зеленского. СПб., 2001. *Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий.* — 12.12.2011. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4132/4140> (дата звернения: 27.05.2020)
112. Ямпольский, А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики* : сборник статей. М. : Музыка, 1968. С. 22–33.
113. Ямпольский И. Генрик Венявский Москва : Музгис, 1955. 39 с.
114. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Москва : Гос. муз. изд-во: 1961, 379 с.
115. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. Москва : Музыка, 1977. 184 с.
116. Янкилевич Ю.И. Педагогическое наследие / составитель Е. И. Янкевич. Москва : Музыка, 18 с.
117. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und Kunstreligion. Goethe – Richard Wagner – Ludwig II. *Bayreuther Festspielbuches*. 2001. S. 18–25.
118. Borchmeyer D. Kunst – Religion – Kunstreligion. *Neue Zürcher Zeitung AG [CH]*. URL : <https://www.nzz.ch/kunst--religion--kunstreligion-1.17454009> (дата звернения: 20.04.2021)
119. Csef H. Friedrich Nietzsche – «Werde, der du bist». «Ecce homo» als Inspiration zur Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung. URL : <https://www.tabularasamagazin.de/friedrich-nietzsche-werde-der-du-bist-ecce-homo-als-inspiration-zur-selbsterkenntnis-und-selbstverwirklichung/> (дата звернения: 20.04.2021)
120. Havlík J. The Mannheim School: History. Poland; Warsaw : Phenomenon and Myth, 2007. 44 p.
121. Henryk Wieniawski Violin Competition. Editorial Activity. URL : <https://www.wieniawski.pl/editorial-activity.html> (дата звернения: 27.05.2020)
122. Jury of 15th International Henryk Wieniawski Violin Competition (8-23.10.2016). URL : [https://www.wieniawski.com/jury\\_wieniawski\\_violin\\_competition\\_2016.html](https://www.wieniawski.com/jury_wieniawski_violin_competition_2016.html) (дата звернения: 27.05.2019)
123. Kaiser F. C. Carl Stamitz, biographischer Beitrag: das symphonische. Marburg, 1962. 42 p.

124. Kronberg Academy: Seiji Okamoto URL : <https://www.kronbergacademy.de/en/education/students/students/seiji-okamoto/> (дата звернення: 27.05.2019)
125. Leibetseder S. Werde, der Du bist! In «Ich bin Dynamit» erzählt Sue Prideaux das Leben des Friedrich Nietzsche neu. URL : [iteraturkritik.de/prideaux-ich-bin-dynamit-werde-du-bist-ich-bin-dynamit-erzaehlt-sue-prideaux-leben-friedrich-nietzsche-neu,26863.html](http://iteraturkritik.de/prideaux-ich-bin-dynamit-werde-du-bist-ich-bin-dynamit-erzaehlt-sue-prideaux-leben-friedrich-nietzsche-neu,26863.html) (дата звернення: 20.04.2021)
126. Międzynarodowy konkurs im. Henryka Wieniawskiego. 1935. 13 p.
127. Połczyński R. Da Capo. 70 lat Międzynarodowych Konkursów im. Henryka Wieniawskiego [Text, Polish, English]. Poznań : Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu na zlecenie Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego, 2006. 296 p.
128. Połczyński R. Da Capo. 75 lat Międzynarodowych Konkursów im. Henryka Wieniawskiego [Text, Polish, English]. Poznań : Henryk Wieniawski Musical Society and WBPiCAK, 2011. 328 p.
129. Programme of the 15th edition of International Henryk Wieniawski Violin Competition URL : [https://www.wieniawski.com/program\\_ivc\\_2016.html](https://www.wieniawski.com/program_ivc_2016.html) (дата звернення: 20.04.2021)
130. Skowron M. Werde, der du bist und nicht bist. *Nietzscheforschung*, Volume 26, Issue 1, 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. P. 171–197.
131. 2019-2020 Biography | Bomsori Kim | Kirshbaum Associates Inc. URL : <https://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=bomsorikim&aview=bio> (дата звернення: 27.05.2020)