

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ ГІДОНА КРЕМЕРА ЯК ФЕНОМЕН
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XX-XXI СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота
Поліванцевої Софії Сергіївни
Науковий керівник:
докторка мистецтвознавства, професорка
Ніколаєвська Ю. В.

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

Поліванцева С.С.



Харків-2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ Г. КРЕМЕРА	
1.1 Періодизація творчого шляху Г. Кремера.....	7
1.2 Особливості виконавського стилю Г. Кремера зрілого періоду.....	15
1.3 Репертуар у системі індивідуального виконавського стилю та дискографія Г. Кремера.....	22
Висновки до Розділу 1.....	25
 РОЗДІЛ 2. УНІВЕРСАЛІЗМ ДІЯЛЬНОСТІ Г. КРЕМЕРА В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ	
2.1 «Кремерата Балтика»: аналіз диригентського стилю Г. Кремера.....	28
2.2 Творчий тандем: Кремер – Пярт.....	34
Висновки до Розділу 2.....	39
 РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОНЦЕПЦІЇ Г. КРЕМЕРА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ	
3.1 Інтерпретація Г. Кремера музики епохи Бароко	43
3.2 Класична та романтична спадщина в репертуарі Г. Кремера....	46
3.3 Інтерпретація музики XX-XXI століття.....	52
Висновки до Розділу 3.....	58
 ВИСНОВКИ.....	 61
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 67

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музичний простір XX-XXI століття – це складна суперечлива система, яка втілює в собі феномен епохи глобалізації. Виконавська діяльність в контексті розвитку суспільства набуває нових рис, якостей та духовних сенсів. Такий аспект аналізу музичної культури дає можливість по-новому подивитись на проблему виконавства та сприйняття музики слухачем. У XX-XXI столітті особливості музично-інтонаційного мислення змінюють свій вектор відповідно до формування нових культурних домінант, що засновані на активному посиленні багатонаціональних зв'язків у музиці, діалозі різноманітних музичних систем минулого та теперішнього, взаємозв'язку та асиміляції різних культур, течій, стилів та жанрів.

Розглядаючи музичну культуру в цьому ключі, цікавою є постать Гідона Кремера (1947) – скрипаля та диригента латвійського походження, який представляється музикантом інтелектуального, експериментаторського складу. Властиве Г. Кремеру тяжіння до виконання оригінальних програм знайшло своє втілення у творах таких композиторів, як: Арво Пярт, Софія Губайдуліна, Едісон Денисов, Валентин Сильвестров, Альфред Шнітке, Астор П'яццолла та інших композиторів, з якими він мав роки плідної співпраці. Не чужим для Г. Кремера була й музика Й. С. Баха, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Р. Шумана, К. Сен-Санса тощо, адже велична постать музиканта XX століття – це система усього, що було надбане людством в діалогічному взаємозв'язку з теперішнім. Головне, чим відрізнявся Гідон Кремер від самого початку своєї виконавської діяльності – прагнення до смислової насиченості, до відкриття нових граней духовності, що музикант успішно втілює понині як виконавець та диригент камерного ансамблю «Кремерата Балтика».

Музична творчість Г. Кремера як об'єкт наукової рефлексії надзвичайно цікава саме феноменом універсальності його постаті. Історична

спадкоємність, що властива універсалізму, на національному рівні виявляється в умовах певної території й епохи, а на індивідуальному як прагнення сильної творчої особистості орієнтуватися на могутні загальнолюдські та національні духовні авторитети і, пізнаючи те багате й різне, що вони зробили, йти далі. Саме зі схильністю до нових ідей та любов'ю до рідної Латвії Г. Кремер «пішов далі» через експериментальне музикування з молоддю в рамках «Кремерати» замість педагогічної діяльності та проявив себе як автор декількох книг.

Переоцінити внесок Г. Кремера в мистецтво ХХ століття неможливо, але, на жаль, нині його діяльність не має ґрунтового наукового та науково-методичного осягнення. Саме це обумовлює актуальність даного дослідження.

Об'єктом дослідження є виконавське мистецтво ХХ століття.

Предметом – творчість Гідона Кремера в аспекті поєднання різних граней його діяльності.

Мета дослідження – обґрунтування універсалізму творчої особистості Г. Кремера.

Це обумовлює наступні **завдання роботи**:

- здійснити огляд наукової літератури, що висвітлює особливості стилю музики ХХ-ХХІ століття та її виконання;
- висвітлити періодизацію творчого шляху та репертуар Г. Кремера;
- класифікувати концепції індивідуального виконавського та диригентського стилів в музиці ХХ- ХХІ століття;
- висвітлити концепцію співпраці Кремер – Пярт;
- проаналізувати інтерпретації Г. Кремера творів різних епох;
- виявити особливості диригентського стилю Г. Кремера.

Методи дослідження. В роботі методологічною основою стала взаємодія декількох наукових підходів:

- *історичний* – необхідний для дослідження інтерпретацій виконавця на певному історичному тлі;

– *стильовий* – необхідний для систематизації принципів художнього мислення Гідона Кремера як виконавця та диригента;

– *інтонаційно-драматургічний* – при аналізі взаємодії та розвитку образно-змістових начал, які в системності втілюють завершений художній задум музиканта.

– *системний* – для дослідження універсалізму Гідона Кремера як сукупності різновидів його діяльності.

Теоретичною базою дослідження виступають:

– наукові праці з історії музики та виконавської проблематики (С. Балакірова [4], М. Бура [5], М. Козицька [14], Р. Липинайтите [19], Л. Шаповалова [31; 32]);

– дослідження присвячені актуальним питанням інтерпретації та стилю (Н. Жукова [13], О. Коменда [15; 16], В. Кулікова [18], Ю. Ніколаєвська [21-23], В. Самітов [27]);

– інтерв'ю та статті щодо життєвого шляху виконавця, спогади сучасників, власні видання (Р. Липинайтите [19], Д. Ойстрах [24; 25], Г. Кремер [47; 49], А. Пярт [26], відео інтерв'ю [9; 33], біографічні статті [2; 6; 8; 10; 34]);

– видання присвячені скрипковому мистецтву (С. Євдокимов [12], О. Юр'єв [35], К. Флеш [43], статті на інтернет-ресурсі [1; 50; 51; 52; 54]).

Музичним матеріалом обрано «Tabula Rasa» А. Пярта, «Concerto grosso №1» А. Шнітке, які присвячені Г. Кремеру; «Los Angeles» А. Пярта, «24 Прелюдії» М. Вайнберга, «6 Сонат та Партит для скрипки соло» Й. С. Баха, «Концерт для скрипки з оркестром D-dur» ор. 77 та «Подвійний концерт a-moll» ор. 102 Й. Брамса; «5 Мелодій для скрипки та фортепіано» ор. 35 С. Прокоф'єва; твори А. П'яццолли, А. Вівальді, В. А. Моцарта та Л. Моцарта.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є одним з перших, предметом якого є універсалізм творчості Гідона Кремера.

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається тим, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених скрипковій інтерпретаційній специфіці Г. Кремера, особливостям музичного стилю XX століття; у навчальних курсах «Історія скрипкового мистецтва», «Методика викладання спеціального інструменту», «Музична інтерпретація» та у виконавській практиці.

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на конференціях «Магістерські читання» (Харків, 23 грудня 2021 р.), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами та висновками до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, що містить 62 найменування. Обсяг основного тексту – 64 сторінки, загальний обсяг – 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЕВОЛЮЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Г. КРЕМЕРА

1.1 Періодизація творчого шляху Г. Кремера

Серед безлічі скрипалів, яких дала світовій культурі радянська музична школа, Кремер займає особливе місце. Гідон Кремер є однією з найяскравіших і неординарних особистостей в сучасному музичному світі. Талант, помножений на величезну працездатність, плюс чітка громадська позиція – всі ці якості завоювали йому величезний авторитет у всьому світі. Головне, чим відрізнявся Гідон Кремер від самого початку своєї виконавської діяльності – прагнення до смислової насиченості, до відкриття нових граней духовності. «Музика, за своєю сутністю, вона залишається, як і будь-який витвір мистецтва, саме тому мені й близько приймати участь у тому, що є вічним» [9].

Це виражається в підборі для виконання творів композиторів, які шукали нові форми – незвичні та оригінальні. При цьому у виконанні скрипкової класики він – віртуоз в найвищому розумінні цього слова.

З біографічної статті [10] ми дізнаємося, що вперше Гідон Кремер взяв інструмент у руки, коли йому виповнилося чотири з половиною роки. Він часто говорить, що його доля була вирішена до його народження. У родині всі були скрипалями, тому здібності до музики передалися на генетичному рівні. Коли в лютому 1947 року в Ризі в родині Маріанни Карлівни та Маркуса Пилиповича Кремер з'явився син, вибір для нього кар'єри музиканта здавався природним.

Дід по материнській лінії – Карл Брюкнер – був відомим в Європі скрипалем і музикознавцем, а в Ризі – професором консерваторії. Він народився також в родині музикантів, в Німеччині, та з приходом до влади нацистів був змушений емігрувати спочатку в Естонію, потім в Латвію [50]. Можливо, в долі й діда-вигнанця й батька, сім'я якого налічувала понад 30

осіб – жертв Голокосту, можна побачити витoki політичних переконань Гідона, який завжди протестував проти державного насильства по відношенню до окремої особистості, проти агресивної національної політики на будь-якому рівні. До творчості та дії його спонукала безкомпромісна художницька філософія. Він незмінно бачив в музиці інструмент до перетворення людини та суспільства, в якому він мешкає.

Своїм першим учителем Гідон Кремер завжди вважав батька. «Мій батько проявив небувалу наполегливість та показав, що він має нескінченне терпіння для занять зі своїм сином. Я був його другим життям, тому що 35 членів батькової родини загинули в гетто під час нацистської окупації. Він бачив у мені надію, він бачив у мені здійснення власних мрій, саме тому він вклав усього себе у мене» – згадує скрипаль в інтерв'ю [33]. Від батька Кремер сприйняв основне поняття того, що домогтися успіху можна тільки наполегливою працею. Як стверджував Маркус Пилипович, техніку гри на скрипці потрібно опанувати до 16 років, інакше буде пізно. Тому щоденні багатогодинні заняття стали звичними для відомого музиканта з раннього дитинства. Пізніше, в одному зі своїх інтерв'ю він зізнавався, що батько завжди був незадоволеним грою свого сина та вимагав більшого. «Невдоволення – рушій прогресу, але в той самий час – це велика проблема» [33]. Тому, з одного боку, Гідон вдячний батькові за те, ким він став, а, з іншого, каже, що постійний емоційний пресинг травмував його на все життя і навіть будучи у поважному віці музикант сильно переймається, якщо результати праці є неідеальними. Вимогливість до самого себе завжди залишається більшою, ніж до інших. Отримання методичної музичної освіти він розпочав з навчання в Ризькій музичній школі ім. Еміля Дарзіня в класі доцента Вольдемара Стурестепа.

У 1965 році він переїжджає в столицю СРСР і вступає до Московської консерваторії, де стає учнем геніального скрипаля Давида Ойстраха, що, звісно, залишає відбиток на всій його подальшій творчій діяльності. Зі спогадів Д. Ойстраха [24] відомо, що від самого початку навчання молодий

студент обирає для виконання самі технічно складні твори, і до моменту закінчення консерваторії він заслужив славу справжнього віртуоза, якому притаманні при цьому особлива музикальність і глибина розуміння як класичних шедеврів, так і нових течій в скрипковому мистецтві. Сам Давид Федорович казав [9], що за часів навчання в його класі Кремера, педагог часто боявся робити йому зауваження, аби не порушити тієї самобутності, що була притаманна скрипалю, щоб «не травмувати» його унікальності своїм, можливо, застарілим баченням та усталеними паттернами виконання. Д. Ойстрах навчав Г. Кремера протягом восьми років та, після закінчення навчання, запропонував йому посаду асистента.

У рік закінчення класу великого Ойстраха, в 1969 році, Гідон Кремер бере участь в конкурсі скрипалів у Генуї. В програму конкурсу входить, серед іншого, виконання каприсів Паганіні, ім'я якого і носить це змагання. Молодий радянський скрипаль став лауреатом першої премії. У той же рік він стає лауреатом другої премії в традиційному конкурсі виконавців, що проходив в Монреалі, пропустивши на перше місце Володимира Співакова.

Найважливішим етапом у розвитку кар'єри музиканта став конкурс імені Чайковського в Москві. У 1970 році володарем першої премії серед скрипалів став Гідон Кремер. Фото молодого виконавця опублікували всі провідні музичні видання світу. Ця перемога зробила ім'я молодого скрипаля по-справжньому популярним та започаткувала активну концертну діяльність Кремера на сценічних майданчиках усього світу. Однак виїзд за кордон був дозволений Кремеру лише у 1975 році, саме тоді скрипаль став справжньою сенсацією для західного світу. А вже наступного 1976 року видатний німецький диригент Герберт фон Караян проголосив Гідона Кремена найвеличнішим скрипалем світу після запису із ним скрипкового концерту Брамса, як зазначається музикантом у відео-інтерв'ю [33]. Сам скрипаль дуже скептично та скромно поставився до цього коментарю, адже запрошення від диригента було отримано після дебютного концерту Кремера в Лондоні, який отримав шквал критики з боку публіки. Але саме на цьому концерті був

присутній Караян, який після того й запропонував Кремеру зробити запис концерту Брамса.

Неодноразово в інтерв'ю Кремер висловлювався щодо загальної абсурдності концепції конкурсів. Немоżliвість варіювання репертуару, інші рамки в широкому розумінні – все це вороги мистецтва. Спираючись на слова важливої в житті Кремера людини, австрійського диригента Ніколауса Харнонкурта, скрипаль стверджував, що «бездоганність та краса в постійному конфлікті, але краса (в розумінні не як красивий звук, а як духовна краса) має вигравати. Тому що бездоганність, найчастіше, сприймається як технічна якість, а краса – безмежна» [29, с. 39]. Підкреслюючи своє відношення до конкурсного життя, музикант створив репортаж «Як конкурси перетворились на абсурдний жарт» [47] з неіснуючого конкурсу, де висміяв пошлість та підлість сучасного музичного світу. Цей витвір можна віднести до жанру «музиканти шуткують», але, насправді, друкований текст просочений їдким сарказмом та гіркотою. Це – їдка спостережливість та стійке неприйняття того, що ми називаємо «популярна класика». Тож, виходячи з усього вищесказаного, стає зрозумілим, чому конкурс імені Чайковського став останнім конкурсом в житті Кремера.

Глибоко відданий камерній музиці, скрипаль заснував в 1981 році музичний фестиваль в невеликому австрійському селі Локенхауз, який став реальним втіленням його мрії про те, щоб музика подолала всі мовні та культурні бар'єри, про що ми дізнаємося з біографічної статті [10]. За допомогою люблячого музику Херовича, Кремер обрав виконавські приміщення в Локенхаузі. Одне знаходилося в холі середньовічного замку, а інше – в міській церкві в стилі бароко. Починаючи з 1981 року Кремер та інші музиканти почали грати камерну музику для невеликої аудиторії не в комерційній, а більш колегіальній атмосфері. Вже в 1987 році фестивальна група Локенхауза включала у себе європейський тур та американський концерт в Нью-Йорку. За три роки Кремер хотів припинити свою діяльність у

фестивалі. В 1990 році фестиваль пережив кризу, тому що задуманий, як зібрання друзів-музикантів, він виріс до неймовірної кількості концертів за участю понад 60 артистів. Через цю кризу фестиваль не відбувся наступного року, адже організатори розробляли подальший план дій. 1992 року фестиваль змінив назву на Kremerata Musica, але залишився в Локенхаузі. Кремер пропрацював художнім керівником до 2011 року, доки не передав свої повноваження німецько-французькому віолончелісту Ніколя Альтштадту, який керує проєктом сьогодні, що відомо з офіційної сторінки фестивалю [54]. Заснування фестивалю в Локенхаузі насправді стало втіленням мрії Гідона Кремера, адже подібного до цього фестивалю майже немає. Найближчий до концепції фестивалю є Вермонтський Мальборо – сольні концерти, сольні інструментальні концерти та камерна музика. Фестиваль Локенхаус проводиться щоліта та триває два тижні. Академія камерної музики проводиться раз на два роки, відповідаючи традиції заохочення молодих музикантів та композиторів. Наразі Нью-Йорк Таймс називає фестиваль камерної музики в Локенхаузі «одним з двох найвишуканіших музичних фестивалів з усіх».

Звичайно, вкрай важливим періодом творчого життя Гідона Кремера є період праці із камерним оркестром «Кремерата Балтика».

Гідон Кремер – музикант-експериментатор. Вже з ранніх років він тяжів до виконання сучасної музики та співпраці з композиторами своєї епохи. Тому йому завжди було затісно в рамках власне скрипкового мистецтва. Звідси його тяжіння до оригінальних програм, до камерного виконавства. У Кремера завжди було бажання донести свою музичну філософію до інших. Як він сам казав в інтерв'ю: «Я не бачу себе ані бійцем, ані анархістом, але відчуваю, що це потрібно зробити» [33]. Але навіть бажаючи передати накопичений досвід і знання, скрипаль не став займатися педагогічною діяльністю, а пішов більш експериментальним шляхом: став спілкуватися з молоддю через спільне камерне музикування. У цьому, мабуть, криється відповідь на питання, чому він так багато часу, уваги і сил

приділяє молодим музикантам. Неодноразово зазначалося багатьма великими музикантами, що саме в молодих колективах відчувається жага до життя, немає тієї музейної мертвоти, що перетворює мистецтво на ремесло. Для Кремера така співпраця – це не тільки спосіб поділитися досвідом, але й простір для самовдосконалення. За словами самого скрипаля, це дуже змістовний процес, що спонукає перевірити самого себе. «Я намагаюся бути чесним по відношенню до самого себе. Момент, коли мова йде про те, щоб залишатися музикантом, не грати чужі звуки, а грати свої – саме тоді виникає певна одержимість» [33].

Схильність до нових ідей, любов до рідної країни Латвії і бажання підтримати молодих музикантів всієї Прибалтики спонукали його в 1997 році створити регіональний молодіжний камерний оркестр «Кремерата Балтика». Назва оркестру відображає саму ідею засновника: в складі домінують прибалтійські музиканти, а вагоме місце в репертуарі займає творчість сучасних композиторів Естонії, Латвії та Литви. Такий своєрідний подарунок зробив собі Гідон Кремер на своє 50-річчя, представивши світові новий колектив на фестивалі Локенхаус.

Давши оркестру своє ім'я, Кремер пов'язав себе з ним міцніше, ніж зазвичай, і збільшив свою відповідальність. Назва підкреслює, що це оркестр, який має обличчя свого керівника. Це як би розширення його творчої особистості до розмірів оркестру. До складу колективу входять виключно молоді музиканти, так як вони, на думку Кремера, більш сприйнятливі, у них більше ентузіазму, і передати свої принципи і переконання в області інтерпретації, свою «музичну філософію» таким чином легше.

Створення свого оркестру не означало для Кремера початку диригентської діяльності, як це нерідко трапляється. Зі своїм колективом він грає як соліст або, рідше, як концертмейстер оркестру, при цьому зазвичай оркестр грає без диригента.

Індивідуальний вплив Кремера на «Кремерату» проявляється через «стимулювання колективної ініціативи музикантів-виконавців, через довіру

їх інтуїції та музичному смаку» [27, с. 118]. В цьому криється успіх безлічі виступів оркестру без участі Кремера або інших солістів і диригентів.

Талановита група музикантів дуже швидко набула професіонального світового рівня та затвердила свою міжнародну репутацію виступами на головних концертних майданчиках світу. За роки існування «Кремерата Балтика» записала і випустила 20 альбомів. За компакт-диск “After Mozart” «Кремерата Балтика» разом з Кремером були удостоєні премій ЕCHO і “Grammy” в категорії кращого камерного ансамблю, як зазначено на офіційній сторінці “Kremerata Baltica” [36]. Оркестр також отримав премію в галузі культури від латиської газети “Diena” («День») і кілька разів Великий музичний приз в Латвії. За даними офіційного сайту оркестру, за останні 15 років «Кремерата Балтика» виступила більш ніж у 50 країнах, 600 містах, дала більше 1000 концертів в Азії, Австралії, США, Латинській Америці, Європі та Росії [37].

На думку Р. Липинайте [19], специфіка музичної інтерпретації «Кремерати», в першу чергу, полягає в реалізації принципів камерного музикування в оркестровому виконанні. Назва оркестру «Кремерата» вказує на камерність. Кремер, будучи в душі камерним музикантом (тобто музикантом, якому особливо близькі принципи і атмосфера камерного музикування), хотів подолати деякі тенденції, які його не влаштовували в роботі звичайних оркестрів, і створити щось аналогічне камерного ансамблю на рівні оркестру. В інтерв'ю Кремер стверджує: «Для мене “Кремерата Балтика” – не тільки оркестр, це великий камерний ансамбль» [33].

Уявляючи собі епоху, коли жив і працював композитор, «Кремерата» намагається проникнути в його творчі ідеї, в експресію і емоційний стан, в дух і сенс авторських намірів. Однак завдання виконання оркестр бачить ширше, а не лише у передачі авторських намірів. Часто «справжнє» виконання стає стилізацією, якщо не відчувається дух епохи, будь то бароко, класика або музика XX століття. Тому найголовніше для оркестру – переконлива передача закладеного в музиці сенсу сучасного слухача.

Найважливіше для «Кремерати» – не норми і правила, а жива музика. Тому іноді трапляється, що інтерпретація оркестру відрізняється від написаного в тексті (наприклад, штрихи, динаміка), її виконання спонтанне і індивідуальне. Але індивідуальність музично-виконавського почерку «Кремерати» ніяк не означає, що колектив ставить себе попереду автора або спотворює сенс його музики. Підтвердженням цьому служить співпраця «Кремерати» з сучасними авторами. Вносячи зміни в сучасний нотний текст, Кремер завжди намагається привести автору переконливі доводи, і зміни робить тільки за згодою композитора. Невід'ємною частиною художнього обличчя «Кремерати» є програми, в яких часто виконуються прем'єри творів таких композиторів, як Пярт, Канчелі, Десятников, Раскатов та Васкс.

Одна з головних ознак, що зазвичай відрізняє камерне виконавство від оркестрового – відсутність диригента. З цим пов'язано більшість психологічних (загальна інтерпретація, хвилювання на сцені, натхнення музикантів) і технічних (мануальна техніка керівництва оркестром, контроль над звучанням музики) аспектів.

Гра без диригента, будучи важче з точки зору спільності, прокладає «Кремераті» шлях до втілення принципів камерно-ансамблевого виконавства в оркестровій грі. Коли ж в окремих випадках «Кремерата» грає з запрошеними диригентами, нерідко видатними диригентами нашого часу, то це, безсумнівно, сприяє вдосконаленню майстерності оркестру та знайомству з оригінальними інтерпретаційними ідеями.

Результат тієї роботи, яку Кремер протягом багатьох років свідомо проводив зі своїм оркестром-колективом не орудує чиясь воля. Закономірність і спрямованість музикування в «Кремераті» визначає і спрямовує не диригент, а члени ансамблю. Якщо, відповідно до звичайної практики великих оркестрів, диригент інтерпретує, а оркестр виконує, то в «Кремераті» інтерпретація належить самому оркестру. Створення інтерпретації передбачає вміння оркестру розуміти безпосередньо творчий задум композитора. Втілення в звуках композиторської партитури, донесення

авторського тексту, його ідейного змісту і образності до слухача в разі «Кремерати» є стороною творчості самого оркестру і його керівника.

Багато дослідників, в тому числі М. Козицька у статті про музичне виконання, акцентують увагу на «чільну роль диригента», на «роль натхненника колективу» [14, с. 5].

У випадку з «Кремератою» проблема сценічного натхнення вирішується інакше. Звичайно, під час репетицій свою направляючу і надихаючу роль може здійснювати і керівник оркестру – Кремер. Але під час виступу з його відсутністю на сцені, нема кому розбудити творчу активність і викликати відповідну реакцію крім самих оркестрантів-ансамблістів. Тому без музичної, активної ініціативи всіх без винятку оркестрантів оригінальна, цікава і надихаюча інтерпретація неможлива.

1.2 Особливості виконавського стилю Г. Кремера зрілого періоду

Один з найбільш зручних, комфортних шляхів в музиці, в інтерпретації – це кимось вже протоптані стежки, спроба рівнятися на когось, наслідувати, «імітувати». Кремер наголошує, що це є найбільшою загрозою для виконавця і вчить своїх молодих колег з увагою, розумінням та повагою ставиться до рішень і досягнень інших в першу чергу для того, щоб відшукати і прокласти власний оригінальний, привабливий і переконливий шлях, знайти власне рішення. «Навіть бажаючи заразити оточуючих духом ризику, авантюри, невідомості, пошуків і відкриттів, я абсолютно не маю наміру навіть зі своїми однодумцями йти в одному ряду» [55, с. 8].

Згідно Кремера, кожна людина сама відповідальна за своє життя, вона повинна шукати всі можливі способи відмежуватися від того, що нав'язується з боку, так як це паралізує особистість. Якщо ми слабкі і піддаємося цьому – не зберігаємо самих себе. У музиці, як і в житті, найголовніше – знайти себе, тому найбільша небезпека у виконанні – імітація, навіть якщо наслідувати найкращого. Кремер впевнений, що будь-яка імітація – це тільки копія.

Сучасне виконавське мистецтво наразі зіштовхується зі складною задачею збереження в концертному репертуарі музичної спадщини, що охоплює мінімум чотири століття. Подібних масштабів кількості музичних опусів різних стилів ще не мало жодне музичне покоління. Феномен популярності музичних творів заснований, на думку відомої музикознавиці, на «діалектиці канону та евристики»: чим більш неповторний та унікальний по своїй геніальності музичний твір, тим охоче до нього звертаються, грають, поширюють, інтерпретують, цитують, стилізують тощо. Унікальність музичного шедевру стає заставою його канонічності та безкінечного тиражування. Скрипкова класика залишається для Кремера основним матеріалом для концертної діяльності. Поціновувачам музики неймовірно припадає до душі його унікальне прочитання творів, що зараховуються до розряду популярних. При цьому музикант говорить про Шнітке, про Губайдуліну, П'яццоллу, Гласса, як про музичні вершини, що не менш вагомі, ніж Бах, Бетховен або Чайковський. Вказати слухачам шлях до них – завдання, гідне будь-якого серйозного виконавця.

Музикування Гідона Кремера представляє собою духовно-практичну діяльність, в рамках якої все, що пов'язано з мисленням – процесами, що відбуваються в підсвідомі виконавця – поєднується з матеріалізацією цих процесів. Між самим процесом виконання та процесом виконавського мислення можна поставити знак рівності. Музичне мовлення Кремера віддзеркалює інтуїтивний характер та індивідуальність виконавця. В основі даної інтуїції лежить виконавський досвід та несвідоме, що дає змогу музиканту забезпечити наповнення зони свободи у виконанні через інтуїтивний зміст самого виконання. Таким чином відбувається «маніфестація власного досвіду митця» [32, с. 22], що потім переходить в сублимацію художнього акту. На думку авторів наукового збірника з семіотики [61], музика, в силу природи цього феномена, діє лише в умовах всебічного занурення в сферу несвідомого. Дійсно, стиль музикування та зміст виконавства Гідона Кремера пов'язані зі змістом музичного тексту, що

залежить від знань музичної герменевтики, семантики та власно теорії музичного змісту – виразно-змістової сутності музики. Разом з тим, «живе» виконання потребує матеріал, що активізує поштовх думки музиканта. Подібне мислення для Кремера – це відчуття пристрасного потягу до того, що відкривається в процесі мислення.

На думку Кремера комфорт як у житті, так і в музиці призводить до нудної передбачуваності, через це варто змусити як публіку, так і самих музикантів відчувати себе «незручно». В інтерв'ю скрипаль каже: «Удача та найбільше задоволення досягається нами тоді, коли вдається знайти той звук, ту тишу, ту концепцію, які пробуджують зал або тих, хто грає разом зі мною, затаїти подих. Коли відчуваєш, що всі завмерли, коли ти пануєш над цією миттю та ладен підняти концентрацію суті музики до тієї стадії, коли вона стає відчутною для всіх» [33]. Ці слова дуже влучно характеризують відношення Кремера до виконавського мистецтва. Один із засобів для досягнення мети музикування, яку Кремер та «Кремерата Балтика» бачать у впевненій передачі перехованого сенсу музики та закодованих почуттів як в цілому, так і в кожній музичній фразі або паузі, криється у створенні особливої, підтримуючої пильність слухача атмосфери.

Принцип «незручності» пронизує виконавську творчість Кремера. В інтерв'ю скрипаль казав, що «справжній виконавець може справляти враження та викликати захват у слухачів, колег, творців музики та композиторів лише коли він сам володіє здатністю перевтілення, входження у тканину твору такою мірою, що він повністю ідентифікується чи з Шубертом, чи з Шостаковичем, чи Шнітке або П'яццоллою» [8]. Для того, щоб увійти в цей образ, «щоб довести якийсь емоційний стан до слухача, для того, щоб злитись з автором, зрозуміти, чому якась партитура, який твір був створений, чому в ньому стільки драми, стільки болю, стільки гумору, стільки контрастів тощо, потрібне щось інакше – комфортабельно це не виявити» [8]. Задля досягнення подібного стану необхідно вирушити в нелегку довгу подорож, що сповнена ситуацій саможертвності. «Треба

пожертвувати власними амбіціями, своєю жагою до успіху, треба жертвувати своїм часом та, зрештою, навіть своїм здоров'ям, тому що це такий стан, за якого не можна нічого залишати про запас» [8]. Відносно цього варто згадати приклад Гюстава Флобера, в якого підіймалася температура, коли той писав «Мадам Боварі», тож Кремер казав, що дуже розуміє художників, які настільки вживаються в дух своїх героїв, що практично хворіють їхніми хворобами та передають свою хворобу своїм героям – це є повна ідентифікація.

Принцип «незручності» має прояви на різних рівнях: як на рівні загальної концепції виконання, так і на рівні виконавських нюансів та технічних прийомів гри. Скрипаль підкреслює той факт, що «незручності» сприяє поява рутини в процесі інтерпретації. Саме через нудьгу гра може втратити кольори, може стати формальною, а формальне відтворення нотного запису, динаміки та ритму не здатне відобразити зміст твору.

На думку Кремера, в музиці до нудної передбачуваності призводить «красивість», яка порівнюється з комфортом у житті. «Публіка схильна сприймати уявну красивість за справжню. Справжня краса ніколи не буває бездоганною, тому що в будь-якій красі є своя вада. Все живе, при всіх своїх помилках та диспропорціях, набагато сильніше, більш пристрасне, ніж найточніше виміряний простір та найбільш чітко виконана, доведена майже до бездоганності так звана «краса» [9]. Під «красивістю» найчастіше розуміється красивий звук. Із цим значенням Кремер також погоджується, тому що «красивий звук має бути однією з якостей музиканта, без якої він не має права вважати себе повноцінним. І піаніст, і скрипаль, і віолончеліст повинні мати навик грати красивим звуком». Але одним красивим звуком обійтись не можливо, Кремер вважає, що звук справжнього артиста має відображатися не тільки в кількості можливих децибел або вібрації, які ведуть до «солов'їного співу», звук має відображати всю палітру виразності від хрипу, розмови, крику відчаю тощо, йдучи усією емоційною шкалою. Схожі погляди на «красу», на красиві, але ті, що не обов'язково щось

розказують, фрази в музиці зближує виконавський стиль Кремера та «Кремерати» з композитором Альфредом Шнітке. В інтерв'ю [9] скрипаль розказує, що «А. Шнітке, як людина, що вміщувала в свою партитуру не тільки сучасні звуки, а й класичну музику, дуже часто грав з ідіомами краси, немов вивертаючи їх. Його цілковито не переконувало поняття красивості, або виконання його музики в романтичному ключі (навіть якщо тема була написана напівромантично), тому що цим він хотів сказати щось зовсім інше. Іноді через красиву тему він хотів передати якийсь негатив. Подібного негативного відношення до поверхневої та, через це, позбавленої сенсу та змісту «краси» в музиці Кремер притримується не тільки у виконанні творів Шнітке. Навіть у виконавстві Шуберта, наприклад, в скрипковій сонаті [60], він закликає уникати небезпечностей, що криються у сентиментальній красивості виконання, тому що таким чином можна не тільки затемнити суть твору, а й перетворити музику у стомлюючий примітив.

На рівні виконавських нюансів та технічних прийомів гри принцип «незручності» проявляється на виборі характеру музичного викладення, артикуляції, штрихів, аплікатури, вібрато, темпів, динаміки, на підході до інтонування. Показовою є речитативність музичної інтонації, яка в інтерпретаційних рішеннях Кремера навіть мелодійним фразам властива більше, ніж мелодика широкого дихання. Домінуючий речитативний початок в музиці, подібність інструментальний мелодій із синтаксичними конструкціями речень та іншими елементами мовлення наближує виконавство до розповіді, що, в свою чергу, сприяє виразності та переконливості музики, а також підтриманню уваги слухачів. Артикуляція та вибір штрихів підкорюються концепції речитативності та декламаційності, адже саме штрихи дають змогу виділяти важливі елементи в партії та допомагають наблизити музику до мовлення. На думку О. Юр'єва, «артикуляція є найбільш глибокою ознакою, що характеризує художню сторону якого-небудь скрипкового штриха, його смислове значення»

[35, с. 18]. Варто зауважити, що в роботі з «Кремератою» штрихи обирають не концертмейстери заздалегідь, а усім колективом під час роботи.

Серед найнеобхідніших компонентів задля досягнення бажаного ступеню напруги та «незручності» слухача особлива увага приділяється інтонуванню. Для Кремера це не тільки прагнення до чистоти інтонації, але й засіб музичної виразності. В «Кремераті» скрипаль ставить перед оркестрантами задачу слухати не тільки горизонтально, не тільки слідкувати за мелодичною лінією, але й слухати вертикально, миттєво реагувати на важливі зміни гармонії та несподівані інтервали. Чим більш своєрідними та незвичайними є гармонії, тим більше уваги вимагається від оркестрантів. Можна навести конкретний приклад використання інтонування як засобу виразності: Кремер пропонує грати маленькі секунди особливо вузько, а великі септими – широко. Ця концепція стосується не лише при грі інтервалів в гармонічному плані, а й в мелодичній лінії, альтерованих чи модулюючих звуках. Такі інтервальні загострення створюють почуття дискомфорту у слухачів.

Кремер дуже серйозно відноситься до підбору аплікатури, особливо в роботі з «Кремератою». Через аплікатуру проявляється тембр звуку, підкорюється та передається емоційний характер виконання. «Кремерата» не використовує оркестровий принцип підбору аплікатури, коли пропонується декілька різних видів з метою зменшити чутність переходів у позиції чи для подолання різниці тембрів при переходах на іншу струну. В практиці «Кремерати Балтики» найчастіше використовується однакова аплікатура для всіх з метою досягнення найбільш монолітного звучання. З інструментальної точки зору, кремератівська аплікатура не є оркестровою, вона наближена до сольної гри. Характерним прикладом такої ускладненої аплікатури є виконання цілої фрази на одній струні навіть при використанні високих позицій. При цьому фраза набуває цілісності, відкриваються широкі можливості для використання тембрових відтінків для різноманітності втілення музичних ідей. Разом з тим, ускладнена аплікатура викликає ряд

труднощів для оркестрантів, наприклад, використання високих позицій потребує від оркестрантів додаткової роботи над інтонацією. Повертаючись до принципу «незручності», дискомфорт та внутрішня напруга оркестрантів безпосереднім образом передається публіці, тим самим додається ще один додатковий компонент для втримання концентрації напруги, атмосфера якої посилює музичну переконливість.

Виконавський стиль Г. Кремера дійсно можна назвати зверненням вглиб себе, що дає змогу слухачам сприйняти його виконання як художнє ототожнення. «Суб'єктивність виконання збільшує комунікативний ефект виконання, що містить, в свою чергу, найбільш цінну художню інформацію» [21, с. 97]. Тобто, осмислюючи авторський текст, виражаючи через власне виконання своє відношення до нього, Кремер тим самим виводить переживання на «загальний» рівень, доступний для кожного слухача. Піднімаючись на рівень ототожнення через суб'єктивізацію виконання, художня ідея музичного твору відкривається найбільш яскраво та вагомо. А «чим більш яскравою постає перед нами сама інтерпретація, тим ближча вона до авторського задуму» [7, с. 90]. Індивідуальний виконавський стиль Гідона Кремера – це ототожнення внутрішньої краси, що виноситься для сприйняття слухачем за допомогою власної «динамічної» природи «енергійного» образу [31, с.15].

Виконавська діяльність Кремера наділена системою впізнаваних рис, що підкріплені індивідуально-психологічними особливостями особистості та світоспоглядальними принципами митця, що визначається Ю. Ніколаєвською як стиль *Homo Interpretatus* [22]. Виконавський стиль Гідона Кремера включає в себе гармонійно пов'язані між собою три рівні: фізичний, художній – виконавську поетику та духовний, що втілює життєвий досвід.

1.3 Репертуар у системі індивідуального виконавського стилю та дискографія Г. Кремера

Репертуар Гідона Кремера надзвичайно широкий і охоплює як всю традиційну палітру класичної та романтичної скрипкової музики, так і музику XX і XXI століть, включаючи твори таких майстрів, як Хенце, Берг і Штокхаузен. Він також пропагує твори нині живучих російських і східноєвропейських композиторів і представляє багато нових творів; деякі з них присвячені Кремеру. Він співпрацював з такими різними авторами, як Альфред Шнітке, Арво Пярт, Гія Канчелі, Софія Губайдуліна, Валентин Сильвестров, Луїджі Ноно, Петеріс Вакс, Джон Адамс і Астор П'яццолла. Було б справедливо сказати, що в світі немає іншого соліста такого ж рівня і найвищого світового статусу, який зробив би так багато для сучасних композиторів за останні десятиліття.

Аналізуючи список репертуару, варто звернути увагу на те, що не дивлячись на домінування музики XX століття, музики композиторів-авангардистів в ньому майже немає. У власній книзі «Обертони» Кремер писав: «Я розчарований в авангардістах. Їхні твори дуже часто ведуть у глухий кут, а початок цього глухого кута вказаний вже самим Арнольдом Шенбергом. Сьогоднішньому поколінню потрібно шукати нових авангардистів, а я задовольнився авангардистами свого покоління, якими тоді вважались і Шнітке, і Губайдуліна, і Сильвестров. Кожному поколінню варто йти в ногу зі своїм часом» [49, с. 153].

Окрім композиторів минулого Радянського Союзу важливе місце в творчості Кремера займає музика аргентинського композитора Астора П'яццолли, яка стала для скрипаля вагомим відкриттям. «Музика П'яццолли дозволяє забути рутину та розбиті ілюзії. Його часто звинувачують в тому, що він писав одне й те саме. Проте чи не можна сказати те саме про Шуберта чи Вівальді? Навіть якщо твори схожі один на одного, вони можуть бути різними... В його музиці більше святості, гуманності, ніж у рафінованих партитурах деяких шкіл – нової складності, нової прозорості» [49, с. 48].

Дискографія Гідона Кремера, відповідно до репертуару, надзвичайно різноманітна та налічує більше двохсот найменувань, які можна знайти в переліку на офіційному сайті Кремера. Це й альбоми, й збірки, сингли та відео. Перші записи були зроблені 1967 року на Конкурсі імені королеви Єлизавети – конкурсі академічних музикантів, що відбувається у Брюсселі з 1951 року. Гідон Кремер того року посів третє місце, поступившись Філіпу Хіршхорну та Стоїці Мілановій. Як нам вже відомо, світову популярність Кремер набув майже за десять років після цього, адже закордонні гастролі були заборонені для скрипаля до 1975 року, тож ці записи були унікальною можливістю почути гру Гідона Кремера.

Надалі записи платівок/дисків відбувались щороку. Це й барочна музика: П. Локателлі, Ф. Джемініані, Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман; класична: Л. Бетховен, В. А. Моцарт; романтична: Й. Брамс, Н. Паганіні, К. Сен-Санс, Ф. Шуберт; музика XX і XXI століть: П. Хіндеміт, Ф. Гласс, А. П'яццолла. Надзвичайно цікавим є той факт, що нерідко збірники включають у себе декілька творів полярних композиторів, яких скрипаль уміло розміщує на одній платівці. Наприклад, запис 1980 року Гідона та Олени Кремер містить твори П. Сарасате, Я. Сібеліуса, Ф. Шопена, Р. Штрауса, М. Равеля та П. Чайковського, а також Л. Купковіча, А. Пярта, В. Баркаускаса та А. Шнітке, що демонструє усю красу музичної еклектики.

Серед незліченної дискографії знаходиться місце для записів скрипки соло (Й. С. Бах / Г. Ф. Телеман / В. Баркаускас / Г. Ернст – Партіта №1 для скрипки соло / Фантазія №7 для скрипки соло / Партіта для скрипки соло / Остання роза літо. Мелодія, 1980); сольних виступів з оркестром (Beethoven / The Chamber Orchestra Of Europe, Nikolaus Harnoncourt – Violin Concerto, Romances. Teldec, 1993); камерних виступів (Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Natalia Gutman, Gennady Rozhdestvensky / Shnittke – Concerto Grosso №1/ Cello Concerto №1. Moscow Studio Archives, 2004); ансамблів (Martha Argerich – Gidon Kremer / Schumann – Violinsonaten №1, №2 Op. 105, Op. 121. Salle de Musique, La Chaux-De-Fonds, Switzerland, 1986); лайв-записів фестивалю у

Локенхаузі (Gidon Kremer – Lockenhaus 1982 Live. Phillips, 1982); та, звичайно, записів «Кремерати Балтики» [46].

Дискографія «Кремерати Балтики» [46] налічує 23 альбоми, серед яких є колаборації із всесвітньо відомими солістами, такими як: Г. Гульд (фортепіано) Nonesuch, 2012; Є. Кіссін (фортепіано) ЕМІ, 2010; виступи оркестру з Гідоном Кремером в ролі соліста (збірка скрипкових концертів Моцарта. Nonesuch, 2009) та граючого диригента (Октет Ор. 7, Квінтет Ор. 29 Дж. Енеску. Nonesuch, 2002).

Принципи складання програм та репертуарна направленість «Кремерати» відображають оригінальність особистості Кремера, тому що ідеї всіх програм диктуються його поглядом на музичні стилі, направлення та композиційні школи. Проти, хоча слово Кремера є вирішальним при виборі репертуару та формуванні концепції репертуару оркестру, він дуже демократично прислухається до оркестрантів та враховує їхні побажання та думки щодо кожного твору.

Репертуарне направлення «Кремерати» неймовірно складно систематизувати за формальною шкалою через концептуальну індивідуальність формування програм. Попри те, не можна не помітити схильність до творів ХХ століття: розмаїття композиторів, а також перелік творів ХХ століття в репертуарі «Кремерати» значно більший, ніж перелік композиторів попередніх століть (кількість композиторів ХХ століття майже сягає сотню, тим часом як кількість композиторів інших століть нараховує менше п'ятдесяти). Інше репертуарне направлення – твори, оригінальна версія яких не передбачає виконання камерним оркестром. При цьому аранжування цих творів іноді роблять самі оркестранти разом із Кремером.

Основу сучасної музики, що виконується «Кремератою» складають твори композиторів Балтики, України та росії. Завдяки зусиллям та ентузіазму Кремера світу широко представлена творчість великої групи композиторів колишнього Радянського Союзу: А. Пярта, Г. Канчелі, П. Вакса, Л. Десятникова, В. Сильвестрова, А. Шнітке, С. Губайдуліної та

інших. Існує немало творів, що були присвячені безпосередньо цьому оркестру: «Маленька Данеліада» Гії Канчелі, концерт “Tala Gaisma” Петеріса Вакса, «Генделіана» Ромуальдса Калсона, «Баркарола» Віктора Кіссіна, “Blitz Fantasy” Вато Кахідзе тощо. Серед сучасних композиторів найчастіше виконуються твори тих, чия творчість музично та людяно найбільш близька Кремеру. Із Губайдуліною, Пяртом, Канчелі, Десятниковим, Сильвестровим та Шнітке Кремера пов’язує історія співпраці та дружби, а також зусилля скрипаля пропагувати творчість цих композиторів.

Записи Гідона Кремера та «Кремерати Балтики» неодноразово отримували нагороди. Зокрема, у лютому 2002 року була отримана премія “Grammy” за альбом «Кремерати Балтики» “After Mozart” в номінації «найкраще виконання у складі невеликого ансамблю в жанрі класичної музики». 2015 року Deutsche Grammophon випустила New Seasons, до складу якої увійшли рекорди Гідона Кремера і «Кремерати Балтики» з Концертом Ф. Гласса № 2 “The American Four Seasons”, а також роботи Пярта, Канчелі та Шигеру Умебаяші.

Висновки до Розділу 1

Стиль – це якість, що дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того, хто її відтворює. Індивідуальний виконавський стиль Гідона Кремера формується протягом його творчого життя, тобто, цей процес триває й наразі. Прагнення до відкриття нового, постійного пошуку смислів пронизує творчість скрипаля та диригента від самого початку. Протидія сталій системності виражається не лише в своєрідному оригінальному підборі репертуару, а й у позиції неприйнятності концепту виконавських конкурсів. Зокрема, Гідон Кремер приймав участь у найвідоміших в світі конкурсах для скрипалів, таких як: конкурс імені Чайковського, імені королеви Єлизавети та інші, посідав призові місця, але це лише більше запевнило митця, що неможливість варіювання репертуару та інші конкурсні рамки – це лише вороги справжнього мистецтва, що «вбивають» красу музики.

Творча душа Кремера завжди прагнула камерності, ансамблевості простежується в кожному виступі. Саме це прагнення й спонукувало його до втілення власної мрії – створення музичного фестивалю в Локенхаузі. Фестиваль замислювався, як зібрання однодумців у камерній атмосфері, це мало б бути зібрання друзів в старовинному середньовічному замку та невеличкій церкві. Але така яскрава подія в світовій культурі не змогла надовго зберегти колегіальну атмосферу, та вже за декілька років фестиваль набув величезний розмах. На цьому фоні Гідон Кремер пережив певну кризу, хотів припинити свою діяльність у фестивалі, але передав свій пост керівника лише у 2011 році німецько-французькому віолончелісту Ніколя Альтштадту, який керує проектом сьогодні.

Справжнім втіленням своїх мистецьких мрій став колектив «Кремерата Балтика», що був заснований у 1997 році, як регіональний молодіжний камерний оркестр. Ідея засновника була відображена у назві колективу – «Кремерата Балтика», тобто до складу музикантів входили молоді виконавці балтійських країн. Зокрема, вагоме місце в репертуарі займає творчість сучасних композиторів Естонії, Латвії та Литви.

Кремер на став за диригентський пульт, він залишився поряд із іншими музикантами, вважаючи, що кожен музикант в колективі однаково вагомий. Скрипаль виступає із «Кремератою» як соліст, або концертмейстер. При тому, частіше за все, оркестр грає без диригента. Індивідуальний вплив Кремера на «Кремерату» проявляється через стимулювання колективної ініціативи музикантів-виконавців, через довіру їх інтуїції та музичному смаку. В цьому криється успіх безлічі виступів оркестру без участі Кремера або інших солістів і диригентів.

Головна особливість та самобутність «Кремерати» полягає в тому, що колектив реалізує принципи камерного музикування в оркестровому виконанні, сам Кремер називає «Кремерату Балтику» «великим камерним ансамблем». Тобто, найважливіше для «Кремерати» – жива музика, кожне виконання може відрізнитись спонтанністю та індивідуальністю, які, в свою

чергу, не суперечать авторським задумам, що підтверджується співпрацею оркестру з сучасними авторами.

Найбільш зручний шлях для виконавця – імітація, ходіння вже протоптаними доріжками. Гідон Кремер вважає цей шлях найбільшою загрозою для виконавця та закликає музикантів відшукувати власні стежки, знаходити власні рішення. Музикування Гідона Кремера представляє собою духовно-практичну діяльність, в рамках якої все, що пов'язано з мисленням – процесами, що відбуваються в підсвідомі виконавця – поєднується з матеріалізацією цих процесів. Між самим процесом виконання та процесом виконавського мислення можна поставити знак рівності. Музичне мовлення Кремера віддзеркалює інтуїтивний характер та індивідуальність виконавця.

Репертуар Кремера охоплює як всю традиційну палітру класичної та романтичної скрипкової музики, так і музику XX і XXI століть. Також скрипаль пропагує твори нині живучих композиторів, зокрема, східноєвропейських. Майже все розмаїття репертуару можна знайти у величезній дискографії Кремера: більше двохсот платівок із виконанням сольних програм, творів із супроводом оркестрів, камерних ансамблевих та оркестрових творів, різноманітні коллаборації з іншими музикантами, музичні експерименти, відеороліки. Також існує декілька десятків альбомів із записами «Кремерати Балтики». Альбом «Кремерати Балтики» «After Mozart» в номінації «найкраще виконання у складі невеликого ансамблю в жанрі класичної музики» був нагороджений премією «Grammy» у 2002 році.

Таким чином, можна підсумувати, що індивідуальний виконавський стиль Гідона Кремера – це звернення вглиб самого себе, ототожнення внутрішньої краси. Кремер осмислює авторський текст, виражає власним виконанням своє відношення до нього та, тим самим, виносить переживання на загальнодоступний рівень. Тобто, музичну діяльність Кремера можна без перебільшення назвати духовно-практичною діяльністю, а стиль – інтуїтивним.

РОЗДІЛ 2

УНІВЕРСАЛІЗМ ДІЯЛЬНОСТІ Г. КРЕМЕРА В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

2.1 «Кремерата Балтика» : аналіз диригентського стилю Г. Кремера

Створенню «Кремерати Балтики» посприяла людина, яка стояла за диригентським пультом, коли молодий Кремер 1973 року в литовському місті Паневежисі вперше виступав в Прибалтиці. Це – відомий диригент та художній керівник литовського камерного оркестру Саулюс Сондецькіс. Плідна та багатогранна творча співпраця Кремера з керівником литовського камерного оркестру вплинула на народження «Кремерати». Тому не випадково Кремер та Сондецькіс були головними членами журі, яке разом із іншою професурою литовської академії музики прослуховували перших кандидатів до складу оркестру.

Створення власного оркестру не означало для Кремера початку диригентської діяльності, як це нерідко трапляється. Зі своїм колективом він грає як соліст та іноді як концертмейстер оркестру. При цьому оркестр зазвичай грає без диригента.

В роботі диригента з оркестром дискусії та суперечки зазвичай відсутні, диригент з'являється на репетицію вже з підготовленою концепцією, з ясними ідеями. Хоча «навіть детально спланований та підготовлений оркестровий виступ вимагає допомоги багатьох музикантів для того, щоб досягнути його потенційного ефекту» [19, с. 15]. Гідон Кремер відноситься до керівництва оркестром так само, як він відноситься до власної творчої діяльності: надзвичайно відповідально перед професією виконавця, виключно вимогливо до себе та в той же час демократично до кожного, хто поряд із ним. Але висока вимогливість та строгість не мають нічого спільного із диктаторським відношенням або нав'язуванням власних готових рішень. Якщо в перші роки існування «Кремерати» участь Кремера при прийнятті інтерпретаційних та технічних рішень була величезною, то чим

далі, тим більше скрипаль свідомо передає ініціативу саме музикантам. В інтерв'ю Гідон Кремер каже, що: «Я в останній час навмисно віддаляюся від зайвого втручання в інтерпретацію творів, в яких я сам участі не приймаю. Мені хотілося б розвинути цю ініціативу завдяки лідерам груп. Справа в тому, що у нас в «Кремераті» достатньо активні музиканти, та тепер, за десять років, я вже можу сказати про декількох – зрілі музиканти, – щоб пропонувати власні рішення» [9]. Саме тому колективне обговорення, обмін власними поглядами та ідеями стають на заставі відношень в оркестрі. Через цей принцип відбувається взаємодія музичного бачення Кремера та характерної індивідуальності кожного оркестранта, а стилем роботи «Кремерати» стає атмосфера музичного спілкування, демократії, колективний аналіз та спільні пошуки рішень.

Демократичність «Кремерати» дістала такого рівня, що вона не має такої людини, яка, як диригент, заздалегідь має ясне бачення майбутньої інтерпретації та репетиційний план, що залишається тільки передати свої думки оркестру. Інтерпретація народжується в творчих дискусіях, в яких приймає участь як Кремер, так и кожен оркестрант. Звичайно, велику ініціативу в проведенні роботи на репетиціях демонструють концертмейстери, однак це не може стати причиною появи більшої влади в одних руках, тому що кожна група інструментів має по два концертмейстера, які несуть відповідальність за різні твори.

В практиці «Кремерати Балтики» присутні різноманітні варіанти виступів без диригента:

1. Гідон Кремер відсутній на сцені, та оркестром керує концертмейстер;
2. керівник або запрошений музикант поєднує роль соліста та керівника;
3. керівник оркестру або запрошений музикант виступає в ролі концертмейстера.

В кожному з цих випадків «Кремерата Балтика» знаходиться у проміжному стані між звичайним оркестром та камерним ансамблем. Ця

обставина, а саме те, що камерне музикування проникає в основу виконавства «Кремерати», має безпосередній вплив на інтерпретацію творів, що виконуються. Іншими словами, принципи камерного музикування втілюються в оркестрове виконання «Кремерати».

Існує загальноприйнята думка, що диригент сам нічого не виконує, музику виконує оркестр, але, в той же час, «жоден оркестр без диригента оригінальної художньої інтерпретації не створює», що «оркестр може врятувати від провалу творчо слабкого або невідготовленого диригента, з більшою або меншою бездоганністю виконати той чи інший твір, проте сам він не може створити оригінальну, просякнуту єдиною ідеєю та емоційно виразну інтерпретацію. Для цього потрібен диригент» [5, с. 24]. Науковці стверджують, що «процес створення інтерпретації передбачає вміння артистів оркестру розуміти творчий задум свого керівника» [5, с. 168]. Гідон Кремер хотів зруйнувати цей усталений стереотип оркестрової гри та створити оркестр з іншими відношеннями між керівником та оркестром, з більшою долею творчої ініціативи та відповідальності оркестрантів, оркестр, що здатен самостійно музикувати. Тож, це в нього добре вийшло. «Кремерата Балтика» представляє собою «інструмент», що грає без диригентських рухів, сам визначає характер ритму, звучання, експресію ансамблю, хід музичної думки.

Ще один психологічний аспект специфіки оркестрового музикування полягає в тому, що диригент повинен надихати музикантів, вселяти в них ті емоції, що музика викликає в ньому самому. А для цього диригент має два засоби: жест та погляд. «Управління оркестром не обмежується одними рухами рук, перетворюючи їх у абсолют. Нема сумнівів, що диригування включає в себе виразну міміку, рухи корпусу, а також той психологічний особистісний комплекс, який рішучим чином впливає (або не впливає) на оркестрантів» [5, с. 156]. Окрім психологічних процесів, що прокладають шлях впевненості та осмисленості впливу диригента на оркестр, існує виключно важливий фактор управління оркестром – диригентська мануальна

техніка, наприклад, показ вступу, зняття, фіксації опорних звуків ансамблю, зміни темпів. Синхронність, точне співвідношення звуків у часі – необхідна та важлива умова як оркестрової, так і ансамблевої гри. Кремер підкреслює, що навіть невеликі неточності у спільній грі іноді можуть зіпсувати настрій, зруйнувати напруженість та атмосферу усього твору.

Досягнення ансамблевої майстерності виконання в грі без диригента вимагає особливої організації всередині оркестру та додаткових домовленостей. Відповідальність за ритм, фразування, динаміку та навіть емоційну атмосферу твору, покладається, головним чином, на концертмейстерів груп. Частіше ця функція належить першій скрипці, однак в «Кремераті» часто спостерігаються випадки, коли вступ має показати концертмейстер іншої групи, або навіть учасник, який знаходиться не за першим пультом. Для досягнення спільності ансамблю без диригента, на думку Липинайтите [19], необхідна більша кількість часу та зусиль. В подібному колективі задача концертмейстерів кожної групи інструментів стає вдвічі складнішою: тепер вони поєднують функції оркестрового концертмейстера із функціями квартетиста, тому що вони не тільки керують елементами ансамблевої гри всередині групи, а й знаходяться у постійному ансамблевому контакті один з одним.

Деякі автори порівнюють оркестр з «інструментом», на якому «грає» диригент. Поширеною є думка, що музику творить одна єдина людина, яка грає на оркестрі, як на живому інструменті, трансформує її багатогранність в єдине ціле, несе відповідальність як за технічні, так і за духовні аспекти музики. Музична емоція слухача сприймає, що концепція та індивідуальність диригента осмислюється через гру оркестру, тобто завдяки виконавцям творча ініціатива відкриває внутрішній світ музики. Кремер прагнув зруйнувати цей сталий стереотип оркестрової гри та створити оркестр з іншими відношеннями між керівництвом та оркестрантами, з більшою мірою творчої ініціативи та відповідальності музикантів, оркестр, який ладен сам музикувати та сам втілює «керівництво». Відомо, що йому це вдалося.

«Кремерата» уявляє собою «інструмент», що грає без диригентських рухів, сам встановлює характер ритму, звучання, експресію, рух музичної думки. Іншими словами, «Кремератою» не керує чиясь воля. Закономірність та направленість музикування встановлює не диригент, а самі оркестранти. Створення інтерпретації передбачає вміння оркестру розуміти безпосередньо творчий задум композитора. Втілення в звуках композиторської партитури та донесення авторського тексту з його ідейним наповненням та образністю до слухачів у випадку «Кремерати» стає стороною творчості як керівника, так і оркестрантів.

Важливим психологічним аспектом, що відрізняє учасників «Кремерати» від інших оркестрів, є те, що вони, як ансамблісти, більше схильні до сценічного хвилювання. Причиною цього стає те, що вони самі є представниками партитури в очах слухачів. Таке безпосереднє спілкування з аудиторією в ансамблевій грі викликає почуття колективної відповідальності за якість донесення партитури до слухачів.

Наступний психологічний аспект специфіки оркестрового музикування з диригентом акцентує увагу на важливості вміння диригента надихати музикантів. Для цього диригент має два засоби: жест та погляд. Іншими словами, диригування має включати в себе виразну міміку, рухи рук та корпусу, а також особистісний психологічний комплекс, який рішуче впливає на музикантів. У випадку з «Кремератою» проблема сценічного натхнення вирішується іншим чином. Звичайно, під час репетицій Кремер може виконувати надихаючу роль, але під час виступів, в яких Кремер участі не приймає, «для музиканта має сенс кинутий в його бік погляд, в якому може втілюватись то схвалення, то підтримка, то критичний, але доброзичливий докір» [5, с. 28]. Саме тому нема кому пробудити творчу активність та викликати відповідну реакцію у аудиторії крім самих оркестрантів-ансамблістів. Тож, без музичної активної ініціативи кожного оркестранта неможлива цікава надихаюча інтерпретація.

Окрім психологічних процесів впливу диригента на оркестр виключно важливим фактором управління є мануальна техніка: ауфтаки до вступів, зміна динаміки, фіксація опорних звуків, зміна темпів. У випадках камерного виконавства та виконавства із диригентом цей процес управління виконанням має відмінності. Диригент під час звучання жестом може відкоригувати баланс звучання, або втримати темп. В технічному плані це може бути виконано й концертмейстерами, але проблема полягає в тому, що концертмейстери не можуть присвятити себе виключно контролюванню звучання оркестру або інших спільних проблем. По-перше, вони мають бути зосереджені на власній грі та, по-друге, баланс голосів важко оцінити, знаходячись всередині оркестру. Навіть темпові відхилення можуть залишитись непоміченими концертмейстером, адже він не є об'єктивною, критично контролюючою людиною. Синхронність у часі – необхідна та вкрай важлива умова ансамблевої та оркестрової гри. Як підкреслював сам Кремер, навіть незначні розбіжності в колективній грі часом можуть зіпсувати настрій, зруйнувати напругу та атмосферу усього твору.

Таким чином, гра без диригента, яка є складнішою з точки зору спільності, прокладає «Кремераті Балтиці» шлях до особливого підходу до оркестрової гри. Гра стає камерно-ансамблевою. Усі без виключення оркестранти мають бути максимально зосередженими, в постійному контакті один з одним та з концертмейстерами.

Спираючись на вищевикладені фактори та особливості можна сказати, що гра без диригента розвинула у музикантів «Кремерати» особливу якість музикування – досягнення внутрішнього контакту в процесі творчого спілкування партнерів шляхом слухового контролю. Головне в даному питанні – це чути себе та слухати інших, відчувати спільну звукову тканину та бачити свою партію частиною цілого. Подібна якість важко піддається розвитку, коли перед очами маєш диригента та підкорюєшся його волі. Саме через це Гідон Кремер підкреслює, що індивідуальна майстерність, мистецтво

володіння інструментом, віртуозна техніка оркестрантів є важливою, але не кінцевою умовою якісної ансамблевої гри.

Тож, чи можна вважати Гідона Кремера диригентом? Певно, що так, але дещо в іншому розумінні цього слова. Скрипаль завжди підкреслював, що індивідуальна майстерність, мистецтво володіння інструментом, віртуозна техніка оркестранта є важливими, але це не є кінцевою умовою гарної ансамблевої гри. Тому Кремер поєднує в собі та в своїй роботі якості як соліста, оркестранта, ансамбіста, концертмейстера, так і диригента, тримаючи при цьому в руках скрипку, а не диригентську паличку.

2.2 Творчий тандем: Г. Кремер – А. Пярт

Протягом декількох десятиліть Арво Пярт залишається одним з найбільш впливових та найчастіше виконуваних сучасних композиторів. Він удостоєний великої кількості нагород та почесей. Музичному стилю Арво Пярта властиві мінімалізм, концентрація на суттєвому, аскетизм та виразність. Музика Пярта, що почав писати в чотирнадцять років, не піддається жодній категоризації. Його називають «пишучим музику ченцем», та він дійсно тримається осторонь в музичному середовищі. Його композиторський стиль продовжує багатолітні музичні традиції: часом увесь твір в нього складається з одного мажорного чи мінорного тризвука. Не дивлячись на всесвітню відомість та славу, Арво Пярт має репутацію скромної та небагатослівної людини.

Арво Пярт, без перебільшення, – один з найвагоміших музикантів ХХ століття. Жива легенда, культовий композитор для декількох поколінь, видатний мислитель та філософ від світу музики. В біографічній статті [34] зазначено, що протягом довгої творчої кар'єри естонський композитор був схильний до різних музичних течій, ідеологій, але до кінця не розділив жодне з них. Ближче за всіх він був до мінімалізму, але його мінімалізм – це не аскетичні арт-маніфести американських чи німецьких композиторів. В

музиці Арво Пярта багато духовного, людського. Саме цьому цю музику називають сакральним мінімалізмом.

Вперше відомість прийшла до Пярта у 50-х роках, коли композитор писав у стилі модного неокласицизму, а потім експериментував з усім арсеналом авангарду – серійною технікою, сонорикою та полістилістикою. Також він був одним з перших композиторів Радянського Союзу, що звернувся до алеаторики та колажної техніки. Серед творів тих років варто відмітити «Некролог» для симфонічного оркестру та п'єсу «Perpetuum mobile», що була присвячена Луїджі Ноно, «Колаж на тему В-А-С-Н», кантату «Credo» на текст Нагорної проповіді, Симфонію №2 тощо. Наприкінці 60-х років Арво Пярт несподівано для усіх відійшов від авангарду та майже нічого (окрім Симфонії №3) не писав протягом восьми років, що стає відомо з біографії композитора [2].

З початку 70-х років композитор активно займався вивченням старовинної музики, працюючи з ансамблем «Hortus musicus». Під час співробітництва з даним колективом відбулося близьке знайомство із григоріанським співом та середньовічною поліфонією, що визначило направленість подальшої творчої еволюції композитора в сторону діатоніки, милозвучності та модальності. Арво Пярт підкреслював, що: «Григоріанський спів навчив мене, яка космічна таємниця схована в мистецтві комбінування двох та трьох нот». З того моменту створення музики для композитора стало вищим родом смиренного та самозреченого служіння.

Іноді по відношенню до творчості Пярта критики використовують терміни на кшталт «нова простота» або «нова милозвучна музика». «Простою» в творах Пярта заведено вважати гармонію, що спирається на тризвуки, м'які призвуки та ритм, що будується на паттернах, немов зі світу сучасного техно. Сам же композитор завжди був прихильником вигаданого ним самим стилю *tintinnabuli*, що в перекладі з естонської означає «дзвіночки». Арво Пярт, шуткуючи, називав це звучання «свідомим

поверненням до бідності». Стиль *tintinnabuli* – це мінімалізм із чуйною увагою до природи кожного окремого інтервалу та звуку.

Дискографія Арво Пярта налічує трохи більше десятка платівок, серед яких: Arvo Pärt: *Tabula Rasa* (1984), Arvo Pärt: *Arbos* (1987), Arvo Pärt: *Cello Concerto «Pro et Contra»*; *Perpetuum Mobile*; *Symphonies Nos. 1-3* (1989), Pärt: *Miserere* (1991), *Collage* (1993), *De Profundis* (1996), *Beatus* (1997), Arvo Pärt: *Alina* (1999), Arvo Pärt: *Johannes-Passion* (2001), Arvo Pärt: *Symphony No. 4* (2010), *Sounds and Silence* (2011), *The Sound of Arvo Pärt* (2015).

Коллаборація між Арво Пяртом та Гідоном Кремером започаткувалася декілька декад тому. Музика, що народжувалася із дружби та творчого порозуміння вплинула на багатьох слухачів. Можна сказати, що один з найголовніших творів Пярта, “*Tabula rasa*”, був створений завдяки Кремеру, який попросив написати цей твір навесні 1977. Сам композитор казав про це наступне: «Якби не ти, любий Гідон, *Tabula rasa* не існувала б. Без *Tabula rasa* не існувало б мене». Восени 1977 року відбулася прем'єра подвійного концерту Гідона Кремера з Тетяною Грінденко, Альфредом Шнітке та камерним оркестром Державного академічного театру «Естонія» під керівництвом Ері Класа.

Кремер був одним з перших митців з радянського простору, що виконував роботи Арво Пярта в техніці *tintinnabuli*. Вже за місяць після прем'єри *Tabula rasa* в Естонії Кремер виконав цей твір з Тетяною Грінденко, Альфредом Шнітке та Литовським камерним оркестром під керівництвом Саулюса Сондецькіса в концертному турі по Німеччині та Австрії. В рамках туру твір Пярта пролунав в концертному залі імені Бетховена в Боні, де він був записаний та, пізніше, представлений на першому CD-диску Арво Пярта під лейблом ECM. З біографічної статті [51] дізнаємось, що даний запис приніс світову відомість автору. Надалі видання ECM *Tabula rasa*, *Fratres* та інших творів встановили стандарти в інтерпретації музики Пярта.

Будучи одним з найкращих виконавців-інтерпретаторів та експертів у музиці Арво Пярта, Гідон Кремер казав: «Арво має свою унікальну мову. В

його партитурі немає жодної випадкової ноти. Це схоже на чарівну мову, тому що він не намагається здаватися зарозумілим. Він не намагається нам нав'язуватися, але він – людина у пошуках» [9].

Зі спогадів Арво Пярта нам відома наступна історія щодо створення славнозвісної *Tabula rasa*: «Я пам'ятаю, як одного разу приїхав Гідон Кремер у Таллінн та попросив написати для нього п'єсу. Він сказав, що має зіграти на якомусь концерті п'єсу Шнітке та що йому буде приємно, якщо я напишу йому щось для того ж складу виконавців. Я обмежився питанням, чи готовий він грати дуже повільну музику, та він відповів, що це не складе жодної проблеми» [26, с. 80]. Так Арво написав цю п'єсу, та Кремер з Грінденко отримали «*Tabula rasa*». При першому виконанні вони були цілковито розгублені, але коли почались репетиції з оркестром, стало ще гірше. Кремер тоді, мабуть, пошкодував за своє прохання. «Диригент Ері Клас дуже старався, а Шнітке за фортепіано намагався врятувати все, що можна було врятувати» [26, с. 80]. Шнітке навіть запропонував змінити розсадку оркестрантів, але це також не виправило ситуацію. Після двох або трьох додаткових репетицій музиканти зібрали свої інструменти та сказали, що «більше ми нічого зробити не можемо». За декілька годин автор твору прийшов на концерт із передчуттям неминучої катастрофи. Гідон сильно нервувався, але коли вони почали грати, якимсь неймовірним чином усе пішло правильно. Неможливо передати, яка тиша панувала в концертній залі в той момент. Арво Пярт наголошував, що «тиша була такою оглушливою, що люди майже боялися дихати!».

Проблемність «*Tabula rasa*», яка була такою очевидною на початку, зникла після запису CD з Тетяною Грінденко та Гідоном Кремером [57, 58]. Ця зв'язка музикантів розробила спільну систему координат – як потрібно грати цю музику. Пярт наголошував на тому, що «для композиторів це завжди великий подарунок долі, якщо в їхньому розпорядженні є величні музиканти» [26, с. 107] та що в цьому розумінні йому пощастило, маючи на увазі безпосередньо Кремера та Саулюса Сондецькіса.

Політика не є музичною, але музика може бути політичною. Ця теза набуває сенсу, дивлячись на відносно нещодавні події в творчому житті Арво Пярта. Сучасний класик вже багато років веде усамітнене життя: не дає публічних виступів та майже не дає інтерв'ю. Для культурної громади стало великою несподіванкою поява Симфонії №4, запис якої можна почути на ресурсі уоuTube [59], з красномовною присвятою Михайлу Ходорковському, що на той час був ув'язнений в колонії. Четверта симфонія була написана у 2008 році, за 40 років після написання Третьої, на замовлення Лос-Анджелеського філармонічного оркестру. Назва симфонії – це гра слів. З одного боку, назва відсилає до заказчика, з іншого ж – в перекладі з іспанської означає «янголи». Арво Пярт натякає, що музика Янгольської симфонії заснована на православному каноні янголу-охоронцю, тож “Los Angeles”, таким чином, є симфонією-молитвою. Сам композитор пояснює це так: «Моя Четверта симфонія натхненна текстом канону янголу-охоронцю. Хоча слова канону і не звучать в оркестровому творі, тим не менш вони лягли в основу усієї структури моєї симфонії. Таким музичним способом я намагався простягнути руку в'язню – Михайлу Ходорковському. Та в його обличчі – усім безправним в'язням в Росії. Мені хотілося відправити їм вісточку миру душевного та бадьорості духу, не дивлячись на усі гнітючі обставини їх заточення» [3].

Саме Гідон Кремер організував прем'єру нового твору Арво Пярта в Лейпцизі. Відомо, що Кремер, так само, як і Пярт, аполітичний митець, але він не зміг пройти повз даної акції. Концерт в Лейпцизі, в рамках якого відбулася прем'єра, не міг не мати політичного забарвлення. Серед слухачів була велика кількість політиків, в першому ряду сиділи мати та адвокат героя присвяти. Кремер, організовуючи концерт дав наступний коментар: «Є надія, що до таких концертів хто-небудь прислухається та піде далі, ніж йому нав'язано офіційною думкою. Наш концерт – акція НЕполітична. Ми хотіли простягнути руку допомоги всім, хто занепокоєний не тільки своєю долею, а й долею своєї Батьківщини» [1].

Студійний запис Симфонії №4 “Los Angeles” відбувся вже за два роки після прем’єри під лейблом ECM New Series. Цей запис 4-ї Симфонії – першого симфонічного твору Арво Пярта за понад 30 років – документує також прем’єрний концертний виступ у концертній залі Уолта Діснея в Лос-Анджелесі. Симфонія доповнена на диску новим монтажем «фрагментів» Канона Покаянена, п’єси, яка, на думку Пярта, тісно пов’язана з симфонією. «На мою думку, ці дві роботи мають багато спільного та утворюють стилістичну єдність» [3]. Композитор казав: «мені важко прокоментувати роботу структурно, оскільки це – безперервний потік, але важливо саме підкреслити дивовижне відчуття тієї самої безперервності, яку явно відчуває оркестр (Los Angeles Philharmonic Orchestra) під керівництвом Салонена» [1]. Чиста краса звуку – і тиша – також не оминають їх, але це є частиною нескінченної роботи. Це справжня симфонія ХХІ століття.

Отже, творчий тандем двох митців – Кремера та Пярта – простежується багато років, незалежно від стадій творчої активності кожного з них. Скрипаль активно пропагував твори естонського композитора протягом життя, в його репертуарі наявні майже всі його твори. Не можна не відмітити, що світову відомість Арво Пярт отримав також завдяки Гідону Кремеру після першого запису “Tabula rasa”, що був написаний саме для Кремера та Тетяни Грінденко. Скрипаль приваблювала «пошуковість» Пярта, його медитативне споглядання всередину самого себе та музики. Композитора, в свою чергу, вабила внутрішня енергія скрипаля, його вміння зрозуміти всі приховані сенси та те, що на поверхні, однаково глибоко та перенести це в матеріальний світ слухача. Саме цьому твори Арво Пярта у виконання Гідона Кремера вважаються еталонними зразками виконання.

Висновки до Розділу 2.

Гідон Кремер створив власний камерний оркестр «Кремерата Балтика», але це не означало для нього початку диригентської діяльності. Як музикант-універсаліст, Кремер грає як соліст та іноді як концертмейстер оркестру.

Саме в цьому полягає його диригентська діяльність. Іншими словами, він поєднує функції диригента, тримаючи при цьому в руках скрипку.

Унікальність проєкту «Кремерати» починається ще з репетицій, концепція яких також сильно відрізняється від роботи інших колективів. А саме: Кремер з'являється на репетицію вже з підготовленими концепціями та ідеями, але не відкидаючи концепт демократії. На початку існування «Кремерати» участь диригента при прийнятті інтерпретаційних та технічних рішень була величезною, але згодом ініціатива поступово передавалася самим музикантам. Наразі колективне обговорення, обмін власними поглядами та ідеями стали на заставі відношень в оркестрі, тобто, усі рішення приймаються колективно. Більш того, рішення колективного типу приймаються в процесі гри, вони народжуються в творчих дискусіях. Задля застереження від появи влади в одних руках кожна група має по два концертмейстери, що несуть відповідальність за різні твори.

Гідон Кремер обрав саме роль «граючого диригента», задля обходження популярної думки, що диригент сам нічого не виконує, а тільки керує процесом. Часто трапляється, що сильний колектив може навіть врятувати слабого диригента. Тож, Кремер власним прикладом зруйнував сталий стереотип та став не за диригентський пульт, а за концертмейстерський. Саме цьому «Кремерата Балтика» представляє собою «інструмент», що грає без диригентських рухів, сам визначає характер ритму, звучання, експресію ансамблю, хід музичної думки.

Ансамблева майстерність (Кремер наголошує на тому, що «Кремерата» – це саме ансамбль) досягається через особливу організацію всередині колективу та додаткові домовленості між оркестрантами. Продовжуючи руйнувати стереотипи, функції музикантів зміщуються відносно сталих функцій. Наприклад, вступ на початку твору чи частини твору не обов'язково показує концертмейстер. Це може бути концертмейстер іншої групи, або, навіть, учасник оркестру, що знаходиться не за першим пультом. Тож, відтепер оркестранти поєднують функції оркестрового

концертмейстера із функціями квартетистів, що вимагає ще більшої ансамблевої постійної взаємодії між учасниками.

Творча специфіка роботи з «граючим диригентом» вимагає від керівника вміння надихати оркестр, адже у випадку «Кремерати» оркестранти схильні до більшого сценічного хвилювання саме через ансамблевість колективу. Кремер вирішив цю проблему технікою жесту та погляду, а також розвиванням активної реакції самих артистів на виступах, де диригент не присутній або знаходиться у залі.

Тож, диригентська діяльність та стиль Гідона Кремера – це неосяжна сила, що розвинула особливу якість музикування «кремератівців», а саме досягнення внутрішнього контакту в процесі творчого спілкування партнерів шляхом слухового контролю. Наявність диригента перед очима, що підкорює оркестр власній волі значно заважає розвитку подібної майстерності. Тому Кремер поєднав в своїй діяльності функції соліста, оркестранта та диригента, створивши власноруч камерний оркестр, що прирівнюється за своєю майстерністю до ансамблю.

В репертуарі «Кремерати Балтики» присутні твори Арво Пярта – естонського композитора, мислителя та філософа світу музики. Гідона Кремера із Арво Пяртом поєднує багатолітня дружба та плідна співпраця. Скрипалю Пярт присвятив п'єсу «Tabula rasa», що була вперше виконана в 1977 році самим Кремером, Тетяною Грінденко, Альфредом Шнітке та камерним оркестром Державного академічного театру «Естонія» під керівництвом Ері Класа. Робота над цим твором була складною та не обіцяла успіху в виконанні, але в останній момент (а саме вже на сцені) твір підкорився музикантам та виконання даним складом музикантів стало еталонним. Також цей твір приніс Арво Пярту відомість та відкрив світові його власну техніку написання *tintinnabuli*.

2008 року в Німеччині пролунала прем'єра Симфонії №4 Арво Пярта «Los Angeles». Важливо звернути увагу на те, що Симфонія була написана за 40 років після написання попередньої, Третьої. Також важливо, що

композитор знаходився на той час у відчуженості та майже не давав концертів. Але Симфонія, що отримала присвяту політв'язню Михайлу Ходорковському сколихнула культурні маси, її справедливо стали називати «справжньою симфонією ХХІ століття». Кремер особисто займався організацією концерту-прем'єри, наголошуючи на аполітичності акції. Насправді, концерт не був політичною акцією в прямому сенсі цього слова. Митці намагалися простягнути руку усім безправним в'язням в росії та донести до слухачів власну занепокоєність існуючим порядком речей.

Таким чином, тандем Кремер-Пярт – це не тільки співпраця на терені сцени, а й духовний зв'язок двох митців, що знайшли один в одному необхідні для творчої роботи якості: «пошуковість» композитора та рушійну енергію виконавця.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОНЦЕПЦІЇ Г. КРЕМЕРА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ

3.1 Інтерпретація Г. Кремера музики епохи Бароко

Стиль бароко виник як результат творчості італійських художників, таких як: Аннібале Каррачі та Караваджо. Він зародився напочатку XVII століття в Римі та швидко розповсюдився по Європі у Францію, Іспанію, Португалію, а вже потім в Австрію, Німеччину та Росію. Цей стиль характеризувався складною орнаментикою, насиченістю кольорів, контрастністю, а також елементами розкоші та урочистості, аби викликати подив та відчуття благоговіння. Стиль бароко вплинув на всі види мистецтва, включаючи архітектуру, літературу, живопис, скульптуру, танці та, звісно, музику.

Найвпливовішим композитором та музикантом епохи Бароко вважається Й. С. Бах. Його творчий доробок, без перебільшення, величезний, його твори містять в собі класичні елементи лютеранських обрядів та нові стильові розробки. Сфера впливу Й. С. Баха настільки широка, що історики та мистецтвознавці в цілому визнають його смерть вирішальною подією, яка 1750 року поклала кінець епохи Бароко.

Одним з найголовніших досягнень даної епохи стало перетворення інструментальної музики в серйозний, незалежний та важливий засіб музичного виразу. Інструментальні жанри зазнали ряд серйозних змін. Це пов'язано як з технічними досягненнями в конструкції інструментів, так і з появою віртуозних виконавців, що змагалися один з одним, долаючи межі можливого. «Сонати та Партіти» для скрипки соло Й. С. Баха уявляють собою одне з найзначніших проявів бахівського генія та неабиякі труднощі для виконавця. «Шість сонат і партит» для скрипки соло, завершені в 1720 році та занедбані майже століття тому, залишились в скрипковій літературі унікальним явищем та є наріжним каменем скрипкового виконавства для

молодих та вже відомих професійних виконавців. Проте, Кремер в коментарі зазначав, що: «граючи соло Баха, виконавець швидко відчуває, що потрібне ціле життя, щоб повністю досягнути нескінченні шари виразу та значень цієї “Біблії музики”» [52]. Неодноразово всесвітньо відомі музиканти, такі як Джошуа Белл, публічно заявляли, що не відчують себе готовими записувати цю музику.

Гідон Кремер вперше випустив повну збірку «Сонат та партит» у 1980 році під лейблом Phillips [46]. Цей запис демонструє фірмову бунтарську, а іноді специфічно «незграбну» індивідуальність Кремера. Він відмовляється від прямолінійного «співучого» тону, натомість презентує багатий набір тембрально виразних голосів свого інструмента. Іноді його звук хрипкий і навіть різкий, що немов нагадує, що «краса» – це лише одна сторона виразу.

Латвійський скрипаль повернувся до сольного Баха у 2001 році із записом під лейблом ECM (що був випущений у 2005 році) [46]. Різниця у підходах до виконання 1980 та 2001 років надзвичайно яскрава. Наприклад, розглядаючи Партиту h-moll, неможливо не помітити, як скрипаль розмежовує контрастні голоси. У вступі до Allemanda розгортається драматична розмова. Іноді здається, що один голос нетерпляче перериває інший (що свідчить про стабільність «бунтарської» манери виконання скрипаля). У Першій партиті за кожною частиною слідує Double, який розвиває тему попередньою частиною з подвійною швидкістю. У першій частині Партити d-moll Кремер виразно виділяє різницю між сильними та слабкими долями, дозволяючи деяким нотам майже виходити зі спільної текстури.

Сам Гідон Кремер про запис 2001 року «Сонат та Партит» для скрипки соло Й. С. Баха казав наступне: «Я намагався забути всі інші інтерпретації та зосередитися на музичних проблемах, а також бути лояльним до партитури та до того, що за нею стоїть. Духовний аспект насправді важливіший за скрипальські виклики. Я не думав про успіх, я просто розв’язав свою інтерпретацію... Ви не повинні вимовляти ім’я Бога, як це написано в

Писаннях, а для мене Бах – це Бог. Очевидно, що його музику пише той, хто прибув з іншої планети, але при цьому він – людина (не забуваймо, що в нього було 23 дитини!) Свою роботу він бачив як службу, а через неї служив чомусь ще більшому» [52].

Таким чином, завданням Гідона Кремера було відобразити власне ставлення до Баха як до сучасного композитора, абсолютно не цікавлячись тим, як на це відреагують критики.

Власне, славнозвісна жага Кремера до експериментів та коллаборацій призвела до встановлення концепції «поєднання непоєднуваного». В роботі з «Кремератою Балтикою» та в сольних виступах Гідон Кремер завжди дуже відповідально підходив до підбору репертуару, об'єднуючи, на перший погляд, дуже різні твори в рамках одного концерту або записаного диску. Показовим прикладом є диск Гідона Кремера з «Кремератою Балтикою» “Eight seasons” Nonesuch, 2000 [46]. У ревію [45] зазначається, що даний запис демонструє, як Бароко відвідує танго, одна пора року змінюється іншою, або, як каже сам скрипаль, «Земля, будучи круглою, має на увазі дві півкулі». «Прохолодний» А. Вівальді зустрічається із «гарячим» П'яццоллою, обидва вони наповнені життям. Якщо пошукати трохи під поверхнею, то можна знайти певні паралелі між двома композиторами. Обидва вони чергують швидкі та повільні епізоди, обидва використовують в своїх творах подібні набори інструментів, і в двох випадках П'яццолла (за аранжуванням Леоніда Десятникова) фактично цитує Вівальді, переносячи його «Зиму» до свого власного «Літа», а потім «зігріваючи» свою «Зиму» відтінком «Літа» Вівальді.

Кремер використовує метод творчого зіставлення різних стилів, що дають нове життя одне одному. Танцювальний, звукоусвідомлений і постійно спонтанний стиль гри Гідона Кремера є загальною ознакою цього зіставлення. Звертаючись власне до диску «Eight seasons», варто відмітити, що скрипка Кремера на даному запису звучить дуже наповнено та в той же час гостро, з чітко відтвореним кожним тонким нюансом.

Після «Весни» Вівальді П'яццолла починає «Літо в Буенос-Айресі» - похмуре танцювальне танго, яке незабаром пом'якшується до характерної меланхолії. «Літо» Вівальді входить на живому дроті, *sul ponticello*, з гострими акцентами та характерним «цвірінчанням» скрипок. «Осінь у Буенос-Айресі» А. П'яццолли написана для почергової гри скрипки соло та віолончелі, тоді як «Осінь» Вівальді яскрава, швидка, вільно-імпровізаційна та з помітним крещендо на початку третьої частини. «Зима в Буенос-Айресі» починається під похмуре соло на віолончелі, а потім, після каденції скрипки, починає прискорюватися. *Largo* Вівальді («Зима») змінюється, як і почалася, «Весною», але цього разу «в Буенос-Айресі», як неохайна суміш туги, смутку та п'яних радощів.

Таким чином, виконання Гідоном Кремером музики епохи Бароко – це своєрідна трансляція скрипаля власного бачення світу. Це не аутентичне виконання та не стилізація, це – відтворення барокових думок, пропущених через призму сучасності. «Неповторність виконавської інтерпретації визначається фактурним виконавським нахилом, який формує жанровий виконавський нахил та далі – образно-художнє відтворення» [15, с. 160]. Авторська манера виконання та викладення матеріалу не залишається непоміченими у виконаннях Кремера чи то Й. С. Баха, якого він називав Богом, чи то інших взірців даної епохи, як-то: А. Вівальді, П. Локателлі, Ф. Джемініані, Г. Ф. Телеман тощо.

3.2 Класична та романтична спадщина в репертуарі Г. Кремера

Химерність Бароко від середини XVIII століття змінюється простотою та природністю Класицизму, що в перекладі з латинської означає «зразковий». Основні особливості музичної класики – логічність та стрункість, раціоналізм та гармонія. Розум перемагає почуття. На перше місце висуваються типові властивості людського характеру, відкидаючи людську індивідуальність.

Епоха Класицизму в музиці починається з реформи оперного мистецтва, що була проведена композитором з Баварії Христофором Глюком, що заклав світоглядні основи нового напрямку. Як зазначала науковиця Н. Жукова, «музичні твори мають бути справедливими, простими та природними» [13, с. 10]. В структурі твору необхідною стає пропорційність та врівноваженість, тож усе другорядне та зайве стало відкидатися.

Задля уникнення монотонності звучання значна увага стала приділятися виділенню мелодичних оборотів. Діапазон гучності розширився від максимального фортіссімо до ледь чутного піаніссімо. Камерна музика збагатилась новими жанрами – струнним квартетом та тріо, що не втратили своєї актуальності й понині.

Головними фігурами Віденської школи називають Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена. В їхніх творах повною мірою проявляється простота та логічність художньої форми, сплітаються розум та душа, трагізм та комічність, скрупульозний розрахунок та легкість викладення думки.

Твори класиків займають почесне місце в творчому репертуарі Гідона Кремера, зокрема, твори В. А. Моцарта. Велика інтерпретаційна сила Кремера завжди полягала в його здатності виконати твір, яким би знайомим він не був, повністю його власною манерою, зробити його не схожим у найважливіших деталях від того, як його грають інші скрипалі, але повністю вписуючи як дух, так і букву партитури. Коли скрипаль був молодим, він іноді залишав свій слід через провокації, як-от, вирішивши записати скрипковий концерт Бетховена з вигадливими модерністськими каденціями Альфреда Шнітке. Але пізніше він здебільшого став доводити свою думку, уважно дивлячись на кожен такт, проте дивлячись під власним кутом.

Кремер не відмовляється від провокативності повністю. Наприклад, на фестивалі «Mostly Mozart», де скрипаль виступав зі своїм ансамблем «Кремерата Балтика», виконувалося Рондо з «Serenata Notturna» (К. 239) Моцарта. Композитор в даному творі включає момент жартівливості через своєрідні каденційні соло між висловлюваннями яскравої фігури рітурнелі.

Кремер підвищив ставку, дозволивши своєму контрабасисту Даніелісу Рубінасу виконати виразно джазове соло (поки удар литавриста не перервав його), приєднатися альтісту Улі Улійони та давши волю литавристу Андрію Пушкарьову. Журналіст «The New York Times» при цьому зазначає, що «музиканти зберегли спокійний вираз обличчя, але публіка була явно в захваті від такої імпровізації» [48].

Повертаючись до інтерпретації Гідона Кремера музики В. А. Моцарта варто відмітити його фразування в скрипкових концертах. Як у сольних репліках, так і в репліках оркестру під його керівництвом, фразування уникає передбачуваності та метрономічності: фрази плавно витікають одна з одної, при цьому мають різкі акценти та динамічні контрасти, що дозволяє сприймати твір неймовірно свіжим. В усіх п'яти концертах Моцарта Кремер віддавав перевагу, здебільшого, каденціям Роберта Левіна, які дотримувалися умовностей часів Моцарта.

Не можна оминути грандіозну роботу Гідона Кремера та «Кремерати Балтики» «After Mozart», яка 2001 року отримала нагороду Grammy за найкраще виконання малого ансамблю. Цей диск [46], записаний 2001 року під лейблом Nonesuch, об'єднує музику В. А. Моцарта (і його батька Леопольда) з трьома сучасними творами, натхненними ним. Твори сучасних східноєвропейських композиторів, таких як О. Раскатов, В. Сильвестров та А. Шнітке, викликають спогади про Моцарта тонким способом, а більш знайомі усім твори Моцарта переводять слухача на новий спосіб слухання відомих творів. Диск є спробою, за словами Кремера, «помістити Моцарта в рамки нашого часу» [33].

Відкривається диск «5 Min. aus dem Leben von W.A.M.» («П'ять хвилин із життя В. А. Моцарта») твором композитора Олександра Раскатова, якого Альфред Шнітке назвав «одним із найцікавіших композиторів свого покоління». Це – чарівна серенада для скрипки соло на піцикато. Наприкінці твору є додаткова історика та примарна Кода, що нагадує слухачеві, що це твір ХХ століття. Молода канадська піаністка Найда Коул – солістка твору

Валентина Сильвестрова «Посланець», що ілюструє безлюдний пейзаж із пронизливим фоном синтезованого вітру, на тлі якого ми чуємо віддалені тонкі уривки оригінального Моцарта. У своєму роді твір досить атмосферний. Шнітке представлений його сардонічним Moz-Art a la Haydn, жартівливим роздумом про двох австрійських майстрів. Шнітке є більш авантюрним, дивним збігом фрагментів Моцарта, «проведеного через композиційний еквівалент кухонного комбайна» (як говорить нам автор у примітці). Композитор переходить від химерної гармоніки до грайливого карнавального танцю, озвученого для двох солюючих скрипок та струнних. Він, безперечно, геніально винахідливий, але має візуальний елемент, який на аудіозапису не вловимий: на кульмінації музика прискорюється до шаленого розпаду, і музиканти, все ще безутішно граючи, полишають сцену один за одним, в стилі «Прощальної» симфонії Й. Гайдна. «Serenata Notturna» Моцарта має сміливе, насторожене, ритмічно сильне виконання. Але у фіналі є не лише скрипкові каденції та інструментальне *ad lib*, але перед кодою литаври повністю вільні в виконанні власного вибухового внеску. Більш різноманітні варіації цієї кінцівки виконувались неодноразово в концертах «Кремерати Балтики», зокрема, на фестивалі «Mostly Mozart», про який говорилося вище. Eine Kleine Nachtmusik В. А. Моцарта залишились на запису без змін, жвавий акомпанемент виконаний «Кремератою» дуже точно, хоча навіть з більшою енергією, ніж із чарівністю. «Kinder-Symphonie» Леопольда Моцарта Кремер збагатив сучасними електронними іграшками, що видають дуже дивні звуки, наприклад, особливо гротескні писки в Менуеті. В ревію [38] також зазначається, що сам оркестр вирізняється особливим ентузіазмом в буйному фіналі.

Епоха Класицизму в XIX столітті поступилася місцем Романтизму, який в музиці став своєрідною реакцією на Відродження з його культом розуму. Основною проблемою романтичної музики стає проблема особистості, її конфлікт із довколишнім світом. Найпопулярнішою темою романтичного мистецтва є самотність, адже романтичний герой завжди

самотній. Тому глибинний інтерес до людської особистості виражався в перевазі в ній особистісного тону. У романтиків розкриття особистісної драми досить часто набувало автобіографічності, що, в свою чергу, додавало в музику особливу відвертість.

Першочергова увага до почуттів в романтичній музиці призвела до зміни жанрів: панівне положення відтепер належить ліриці з її образами кохання. Не менш вагомими стали теми природи та фантастики, які стали більш яскравими через використання незвичайних оркестрових та гармонійних фарб. Також дуже перетворився зміст європейської музики під впливом фольклору, до якого інтерес композиторів-романтиків став значно підвищеним в цю епоху.

Нові образи та теми вимагали розробки нових засобів музичної виразності, музичної мови та принципів формоутворення, індивідуалізації мелодики, привнесення мовленнєвих інтонацій, розширення гармонічної та тембрової палітри, як-от: співставлення мажору-мінору, натуральні лади тощо. Суттєвих змін зазнали вже існуючі жанри в музиці (симфонія, опера, концерт тощо), багато творів відтепер стали програмними, та, звичайно, неймовірну популярність здобула камерна інструментальна музика та мініатюри.

Скрипкова романтична спадщина надзвичайно велика, твори композиторів-романтиків входять до обов'язкової програми в кожному мистецькому навчальному закладі, а також до конкурсних програм всього світу, адже це – уособлення «безперервного труда розуму та душі» [11, с. 45]. До репертуару Гідона Кремера, згідно дискографії [46], входять твори таких композиторів-романтиків як: Л. Бетховен, А. Дворжак, Й. Брамс, Ф. Шуберт, К. Сен-Санс, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, П. Сарасате, П. Чайковський, Н. Паганіні, Г. Венявський, А. В'єтан, Я. Сибеліус та багато інших.

Виконання романтичної музики Гідоном Кремером можна розглянути на прикладі творів Й. Брамса. Скрипковий концерт Брамса D-dur op. 77 відкрив Кремера для британської публіки. Його концертний виступ у Royal

Festival Hall у листопаді 1975 року (свідком якого був сам Караян, що спеціально прилетів) супроводжувався записом HMV (ASD3261, 10\76-nla) [46]. Цікаво виявити, що даний (другий) запис Брамса виконаний з диригентом, якого часто звинувачували в поблажливості (Леонардом Бернштейном), але скрипаль займає дуже тверду лінію в першій частині. Він більше не сідає на помітно повільніший темп, коли трапляється широка мелодія, хоча загальний тон залишається надзвичайно солодким, чіткість та точність артикуляції приносить задоволення слухачам. Його ідея *Adagio* майже перетворюється на *Allegretto*. Саме тому частина стає легкою інтермедією, що саме по собі є розумним поглядом, але відсутність згоди щодо темпу між солістом та диригентом, коли соліст постійно випереджає оркестр, призводить до тривожного результату. У фіналі концерту, як і в першій частині, Кремер має виключно чисту артикуляцію, але вибір темпової схвильованості настільки неспокійний, що втрачається всяке уявлення про ритми угорського танцю, втрачається шарм та блиск. На противагу можна навести приклад виконання цієї частини Анною-Софі Муттер, що грає із захоплюючою чванливістю. Враження, яке вона створює, є більш потужним для відчуття сили в запасі скрипалів.

«Гідон Кремер у виконанні Подвійного концерту Й. Брамса *a-moll* ор. 102 з Мішею Майським поєднує свій звичайний аналітичний стиль і бере участь у романтичній персоні Бернштейна, створюючи чудове виразне фразування із тягнучим легато, що підкреслює вокальність, пісенність Брамса» – зазначається в ревію до диску [42]. Майський – потужний віолончеліст, але дещо стриманий, що дозволяє м'якшому та виразнішому голосу віолончелі бути на поверхні. Разом музиканти створюють прекрасне ліричне виконання Подвійного концерту. Романтичне бачення Бернштейна цього відносно менш відомого концерту, який зазвичай звучить насичено у своїх внутрішніх лініях, дозволяє сяяти чудовим мелодійним записам Брамса.

Існує не так багато записаних версій Подвійного концерту Брамса. Даний запис Концерту був зроблений на початку 1980-х років та довів свою

стійкість. Ця версія підкреслює визначне місце, що надається солістам в цьому, передусім, симфонічному творі, і підкреслює в характері їхньої гри значні відмінності в темпераменті. Зокрема, прикрасою стає романтичне бачення Бернштейна та більш м'який, ліричний, хоч і дуже різний стиль солістів.

Підсумовуючи, можна сказати, що інтерпретація Г. Кремера музики епохи Класицизму орієнтована на прагнення до «свіжості» звучання. Це виражається і в специфічній динаміці, що не завжди відповідає канонічному світовому виконавству, і в нестійкій метрономічності, непередбачуваності, а також у завжди цікавому поєднанні творів в рамках одного концерту або запису. Романтична спадщина займає почесне місце в репертуарі скрипаля. Музика цієї епохи сповнена емоціями та особистими переживаннями, тому сильно здивувати оригінальним виконанням досить важко. Кремер, як і інші відомі виконавці, грає темпами, характерами, протиставляє себе оркестру та диригенту. На думку автора, музика епохи Романтизму не є прямим попаданням для генія Кремера, а є тільки показовою в плані особистої технічної досконалості.

3.3 Інтерпретація музики XX-XXI століття

У XX столітті музичне мистецтво розвивалося особливо складними та суперечливими шляхами. Культура розділилася на різні стилі та течії. Одні з них представляли собою прорив, інші ж – кризу. Доволі часто твори Нової музики викликали суперечки та скандали, ламаючи сталі естетичні принципи.

Родоначальниками більшості модерністських течій є французи, зокрема, відома на увесь світ «Шістка», до якої входили: А. Онеггер, Д. Мійо, Ф. Пуленк, Л. Дюрей, Ж. Таефер та Ж. Орік. Вони епатували публіку несподіваними поєднаннями музики та текстів (наприклад, цикл пісень для голосу, інструментального ансамблю на тексти каталогу сільськогосподарської техніки Д. Мійо), цікавими програмами до творів

(«Три п'єси у формі груші») та іншими прийомами, що до того композиторами не використовувалися.

Політична криза та майбутня війна породили в Німеччині та Австрії стилі, що відкидають красу та логіку (експресіонізм, антиромантизм). Естетику експресіонізма визначали страх перед катастрофою, що насувається, екзальтація, поглиблений психологізм. Так А. Шенберг відкинув поняття тональності та створив додекафонну техніку, а К. Штокхаузен втілював власну концепцію «космічної містеріальності» [4, с. 10].

Музичне мистецтво Штатів подарувало світові в ХХ столітті алеаторику, що заснована на методі випадковості, спонтанності. Польське мистецтво було орієнтовано, з одного боку, на вивчення давнього фольклору, а з іншого – це наслідування творчості «Шістки», Стравінського та інших новаторів. Головним представником польського національного авангарду є К. Пендерецький, в основі творів якого, здебільшого, лежить кластерна техніка.

Для багатьох видатних художників ХХ-ХХІ століття новаторство являє собою невід'ємну потребу виразу життєвої потреби. Творчість митця завжди фіксує дух часу, що проявляється в самому характері їхніх творів. Дуже часто задля збереження цілісності свого духовного світу композитор має йти «проти течії». Становлення та розвиток митця через духовний опір оточенню – є найвищим проявом його внутрішнього Я.

Подібні погляди на світ тісно об'єднали Гідона Кремера з композиторами своєї епохи. В репертуарі скрипаля домінує музика ХХ століття, але музики композиторів-авангардистів в ньому майже немає. «Я розчарований в авангардістах. Їхні твори дуже часто ведуть у глухий кут, а початок цього глухого кута вказаний вже самим Арнольдом Шенбергом. Сьогоднішньому поколінню потрібно шукати нових авангардистів, а я задовольнився авангардистами свого покоління, якими тоді вважались і Шнітке, і Губайдуліна, і Сильвестров. Кожному поколінню варто йти в ногу зі своїм часом» [49, с. 153]. Кремер дійсно йшов «в ногу» з часом та місцем

народження, адже завдяки його зусиллям та ентузіазму світові широко представлена творчість великої групи композиторів колишнього Радянського Союзу: А. Пярта, Г. Канчелі, П. Вакса, Л. Десятникова, В. Сильвестрова, А. Шнітке, С. Губайдуліної та інших. Скрипаль підносив їхню музику публіці з повагою до традицій і в той же час з відчуттям сьогодення.

5 Мелодій для скрипки та фортепіано ор. 35 С. Прокоф'єва, по суті, являють собою маленький цикл, який сприймається як п'ять стилістично об'єднаних, але самодостатніх ліричних замальовок. Завдяки контрастності образів, один ліричний стан змінюється іншим, тим самим щоразу освіжаючи враження. Виконання «Мелодій» Гідоном Кремером та Мартою Аргерих [41] вважається канонічним прочитанням твору. Перша мелодія – *Andante* – постає внутрішньо-схвильованою, із згладженим контрастом між крайніми частинами та серединним розділом, прибалтійно-стриманою та не випліскує задалегідь усіх емоцій. Друга мелодія – *Lento, ma non troppo* – прониклива, прозора, з неймовірно витонченим виконанням пісенної теми. Кремер ніби «застигає», загорнувшись у пісенність Мелодії. Середня частина у виконанні Кремера сприймається дещо спокійніше, переважно відчувається плавний штрих та пісенне забарвлення, віддаленість та нерідність того «японського», що презентував Прокоф'єв. Третя мелодія – *Animato, ma non allegro* – починається палкими фарбами. У проведенні основної частини музикант показує усю свою майстерність: тема звучить повно, насичено, місцями відчувається тривожність та проникливість, що зачаровує слухача. Вирізного контрасту із серединою немає, Кремер не піддається сплескам емоцій, проте йому неймовірно вдається тримати увагу за рахунок внутрішнього очарування слухача. Четверта мелодія – *Allegretto laggero e scherzando* – звучить легко, з нотками жарту. Виконання цієї частини Кремера здається найбільш вдалим. Скерцо звучить стримано та із нотками невиразного суму, який щільно прикритий легким штрихом та відривчастим акомпанементом. Жартівливість кремеровського виконання звучить у стилі Прокоф'єва – вона болюча. П'ята мелодія – *Andante non troppo* – це розповідь. Ця розповідь –

підсумок усього, що прозвучало раніше, тому музикант підсумовує власне виконання та розуміння циклу. Середня частина у скрипаля відрізняється гострою штриховою палітрою, скерцозний епізод звучить так, немов сам Прокоф'єв її виконав – колюче. Кульмінація частини звучить експресивно, із надривом, але виходячи із попереднього епізоду, цей надриг логічно вкладається у Кремера. Закінчується частина-підсумок стихаючи, розчиняючись.

Один з найвідоміших творів А. Шнітке, а саме: «Concerto grosso №1» має присвяту Г. Кремеру, Т. Грінденко та диригенту С. Сондецкісу не випадково. В травні 1976 року Кремер та Грінденко попросили Шнітке написати для них твір, що може бути виконаний двома скрипалями та Литовським камерним оркестром під керівництвом Саулюса Сондецкіса. Саме Кремеру належала думка про створення concerto grosso, жанр якого ще не входив до творчої спадщини Альфреда Шнітке. Партитура була готова вже до кінця 1976 року, а незабаром, вже в березні 1977 року відбулася прем'єра твору під керівництвом естонського диригента Ері Класа, який був спільним другом Шнітке та Кремера. Після прем'єри композитор дещо скоротив партитуру. Перший запис на платівку відбувся 1978 року за участю Г. Кремера, Т. Грінденко, А. Шнітке та Лондонського симфонічного оркестру під керівництвом Г. Рождественського та був багаторазово переписаний в тому числі іншими виконавцями.

Виходячи з цього, виконання «Concerto grosso №1» Кремером та Грінденко [46] є першим та канонічним. Варто зазначити, що присвята твору також належить цим двом скрипалям. Глибоке прочитання твору також відкликається в тому, що Кремер був достатньо близьким другом Шнітке та палким шанувальником його творчості. Перший та єдиний репрезентативний приклад полістилістики у творчості Шнітке відобразився елементами зіткнення барокових кліше, напружених хроматичних повзаннях та нарочито-банальних пісенних чи танцювальних тем. Специфічним внеском Кремера та Грінденко стало додавання декількох деталей: додаткового

контрапункту клавесину, скрипок *sul ponticello* задля посилення ідіоматичного ефекту. Агонічні теми другої частини – Тоската – та п'ятої частини – Rondo – виконані скрипачами з належним жахливим смаком. В цілому, «Concerto grosso» виконується переконливо та приємно, що є досить складною задачею для такого еkleктичного твору як за стилем, так і за емоційною складовою. Він коливається: іноді комічно, іноді майже лякаюче – між пристойністю XVIII століття, непристойним кабаре та поганим експресіонізмом. Особливого шарму спільному виконанню додає гра надзвичайно потужно-холодного підготовленого фортепіано.

Гідон Кремер – один з провідних інтерпретаторів музики Мечислава Вайнберга (1919-1996), радянського композитора польсько-єврейського походження. Скрипаль присвятив музиці Вайнберга багато студійних записів. Дві з них: “Symphonies Nos. 2 & 21” та “Chamber Music” [46], що були випущені 2019 року компанією Deutsche Grammophon, отримали номінації на премію ICMA, а перша номінована також на премію “Grammy”.

Вперше Кремер почув Вайнберга будучи студентом у класі Д. Ойстраха. Це було перше виконання Скрипкової сонати Д. Шостаковича, що була присвячена безпосередньо Д. Ойстраху. Однак, геній композитора Кремер розгледів набагато пізніше, вже після смерті композитора, підбираючи репертуар для «Кремерати Балтики». «Ми грали Десяту симфонію, а в той час я вже любив “Тріо для скрипки, альту та віолончелі”, “Сонатіну”. Світ Вайнберга повільно відкривався переді мною. Чим більше його творів я пізнавав, тим більш чітко розумів, що переді мною по-справжньому величний композитор» [9]. Відомо, що разом з ансамблем «Кремерата Балтика» Кремер записав всі камерні симфонії М. Вайнберга, «24 прелюдії» для видавництва Accentus, «Тріо для фортепіано», Скрипкову сонату та дві симфонії разом з CBSO та Міргою Гражиніте-Тіла для Deutsche Grammophon.

«Чому Вайнберг мені так до душі? Головне тут – якість партитур, але, крім того, біографія его батька та мого батька дуже схожі», – писав

виконавець [9]. Батько Кремера втратив тридцять п'ять родичів в ризькому гетто. Те ж саме трапилось і з Вайнбергом у Варшаві. Можливо, вся річ в цій трагедії. «Я не хотів себе ідентифікувати із цим. Я хотів бути звичайною дитиною, не відчувати тяжби трагічних спогадів батька. Тепер я розумію, що не можна змиритися з таким страшним досвідом. Музика Вайнберга говорить про трагедію єврейського народу» [9].

Платівка «24 прелюдії» від Accentus була записана до сторіччя композитора М. Вайнберга у 2019 році [46]. Сольні інструментальні твори вийшли на передній план у творчості композитора протягом останніх десятиліть – «24 прелюдії» були написані у 1967 році для Мстислава Ростроповича, але так і не зіграні, і не були почуті публічно до 1995 року. Переклад «Прелюдій» для скрипки Кремера надав відомості твору, який тепер займає своє місце як орієнтир сольного скрипкового репертуару. Опус є захоплюючим та виразно інклюзивним. Кремер віддає належне своєю винахідливою та ідіоматичною транскрипцією, його напружена та різка манера лише сприяє внутрішньому зростанню музики всередині твору. В ревізії [62] до диску зазначено, що у живому контексті його читання часто доповнюються зверху проекціями від литовського фотографа Антанаса Суткуса, чийі зображення дають огляд життя останніх десятиліть радянського блоку, тим більше вражаючи їх суворість і стриманість. Ці фото можна побачити в доповненні на DVD та на обкладинці платівки.

Діапазон виразності «Прелюдій» надзвичайно широкий. Скрипаль повинен зіткнутися з неабиякими технічними труднощами – як у №7, де високі гармонії чергуються з акордовою технікою, або специфічне *pizzicato* в №13, що не є манерним, як в каприсах Паганіні або сонатах Ізаї. Натомість кожна коротка частина є мініатюрним портретом персонажа, які Кремер вміло презентує слухачу. Маніпулювання музичними мотивами випереджає технічну майстерність. Грайливість Вайнберга очевидна (Прелюдія №10), як і його замкнутість (Прелюдія №12). №21 починається з прямого вшанування свого друга та безперечного авторитету для самого Кремера Дмитра

Шостаковича, цитуючи початковий мотив DSCH Першого віолончельного концерту. Зокрема, Гідон Кремер грає «24 прелюдії» із авторитетним піднесенням, бездоганно як з технічного, так і з етичного боку, захоплююче та натхненно.

Тож, безперечно, геній інтерпретації найбільш розкрив себе безпосередньо у роботі із творами своїх сучасників. «Я – всього лише інтерпретатор, але, не дивлячись на це «всього», варто визнати, що без інтерпретаторів місце партитур було б у музеях. Ми вдихаємо в них життя» – казав Кремер в інтерв'ю [9]. Маючи зобов'язання розширювати власні горизонти та нести послання, що були написані іншими, Кремеру бездоганно вдалося репрезентувати дух свого часу.

Висновки до Розділу 3

Інтерпретація – це основний вид художньої діяльності у виконавських мистецтвах. Сучасне виконавське мистецтво стикається із завданням збереження в концертному репертуарі музичної спадщини, що охоплює як мінімум чотири століття. З об'єктивної точки зору, таких масштабів кількості музичних опусів самих різних стилів не мало жодне попереднє покоління музикантів.

Інтерпретація Гідона Кремера музики епохи Бароко не є аутентичним виконанням, так само, як і не є стилізацією. У виконанні скрипаля прослідковується його авторська манера викладення матеріалу – це відтворення барокових думок, пропущених через призму сучасності, своєрідна трансляція власного бачення світу.

Відношення до барокових композиторів як до сучасників призвело до цікавого ефекту: набула чинності концепція поєднання в одній програмі творів, що, на перший погляд, не мають нічого спільного. Кремер використовує метод творчого зіставлення різних стилів, що дають нове життя одне одному. Дана концепція має місце бути і в виконанні класичних творів. Грандіозна робота Гідона Кремера та «Кремерати Балтики» «After Mozart»,

яка 2001 року отримала нагороду Грамму за найкраще виконання малого ансамблю, об'єднує музику В. А. Моцарта (і його батька Леопольда) з трьома сучасними творами східноєвропейських композиторів, натхненними ним. Такий підхід є спробою, за словами Кремера, «помістити Моцарта в рамки нашого часу».

Фразування скрипаля в класичних творах уникає передбачуваності та метрономічності: фрази плавно витікають одна з одної, при цьому мають різкі акценти та динамічні контрасти, що дозволяє сприймати твори неймовірно свіжим.

Виконання романтичної музики Гідом Кремером розглядалося автором на прикладі творів Й. Брамса. Романтична спадщина сповнена емоціями та особистими переживаннями композиторів, які глибоко інтерпретуються Кремером. Скрипаль грає темпами, характерами, протиставляє себе оркестру та диригенту, або включається в бачення диригента. На думку автора, музика епохи Романтизму є показовою в плані особистої технічної досконалості виконавця, але не розкриває повною мірою геній Кремера, адже не відображує його світосприйняття та душевну організацію.

Музика ХХ століття є повністю протилежною, порівняно з попередньою епохою. Це – часи життя та творчого розквіту Гідона Кремера, це – його переживання та його трагедія. Тісно пов'язаний із цією епохою, митець співпрацював із багатьма композиторами, як-то: А. Пярт, Г. Канчелі, П. Вакс, Л. Десятников, В. Сильвестров, А. Шнітке, С. Губайдуліна, А. Пярт, А. П'яццолла тощо. В репертуарі скрипаля домінує музика ХХ століття, але музики композиторів-авангардистів в ньому майже немає, як і музики ХХІ століття.

Співпраця із композиторами-сучасниками дала право називати деякі записи Кремера канонічними, як, наприклад запис “Concerto grosso №1” А. Шнітке, який мав присвяту самому Кремеру та виконавиці другої партії – Т. Грінденко.

Чудовим відкриттям для Гідона Кремера стала музика Мечислава Вайнберга, радянського композитора польсько-єврейського походження. Скрипаль вважається одним з провідних інтерпретаторів його творів та присвятив музиці Вайнберга багато студійних записів. До сотої річниці М. Вайнберга скрипаль записав майже усі твори композитора, які доступні для струнних інструментів. Також до сторіччя композитора були записані «24 прелюдії», що були створені для М. Ростроповича, але так і не були зіграні. Кремер створив власну транскрипцію «Прелюдій» та надав відомості твору, який тепер займає своє місце як орієнтир сольного скрипкового репертуару. Опус є захоплюючим та виразно інклюзивним.

Мистецтво відіграє роль медіатора між культурними зв'язками. Музично-творчий потенціал стає джерелом енергії, що направлена на розвиток феноменів культури. Музично-творчий потенціал Кремера несе послання, що були написані іншими, в світ та не полишає нікого байдужим. Зокрема, Кремеру бездоганно вдалося як репрезентувати дух свого часу, так і наповнити цим духом більш ранні музичні твори.

ВИСНОВКИ

Розглядаючи музичну культуру XX-XXI століття в ключі феномену епохи глобалізації, цікавою є постать Гідона Кремера (1947) – скрипаля та диригента латвійського походження, який представляється музикантом інтелектуального, експериментаторського складу. Музична творчість Г. Кремера як об'єкт наукової рефлексії надзвичайно цікава саме **феноменом універсальності** його постаті. Історична спадкоємність, що властива універсалізму, на національному рівні виявляється в умовах певної території й епохи, а на індивідуальному – як прагнення сильної творчої особистості орієнтуватися на могутні загальнолюдські та національні духовні авторитети і, пізнаючи те багате й різне, що вони зробили, йти далі. Важливою формою прояву універсалізму науковцями вважається здатність митця творити в різних, але все ж в споріднених сферах. Так, Кремер уособлює тип музиканта, що поєднує риси виконавця, композитора, диригента, організатора, продюсера, педагога. Виконавський стиль Г. Кремера, як цілісність, складається з основних рис з точки зору втілення декількох настанов, що були досліджені в даній роботі.

1. **Енциклопедизм** як сутність підходу до репертуару. Сучасне виконавське мистецтво наразі зіштовхується зі складною задачею збереження в концертному репертуарі музичної спадщини, що охоплює мінімум чотири століття. З об'єктивної точки зору, подібних масштабів кількості музичних опусів різноманітних стилів не мало ще жодне музичне покоління. Чим більш неповторний та унікальний по своїй геніальності музичний твір, тим охоче до нього звертаються, грають, поширюють, інтерпретують, цитують, стилізують тощо. Унікальність музичного шедевра наразі стає заставою його канонічності та безкінечного тиражування.

Репертуар Кремера охоплює як всю традиційну палітру класичної та романтичної скрипкової музики, так і музику XX і XXI століть. Майже взірцевими у виконанні Г. Кремера є музика Й. С. Баха, А. Вівальді,

В. А. Моцарта, Р. Шумана, К. Сен-Санса тощо, адже велична постать музиканта ХХ століття охоплює все, що було надбане людством в діалогічному взаємозв'язку з теперішнім. Головне, чим відрізнявся Гідон Кремер від самого початку своєї виконавської діяльності – прагнення до смислової насиченості, до відкриття нових граней духовності, що музикант успішно втілює понині як виконавець та диригент камерного ансамблю «Кремерата Балтики».

Властиве Г. Кремеру тяжіння до виконання оригінальних програм знайшло своє втілення у творах таких композиторів, як: Софія Губайдуліна, Едісон Денисов, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Альфред Шнітке, Астор П'яццолла та інших композиторів, з якими він мав роки плідної співпраці. Він постійно пропагує твори Луїджі Ноно, Петеріса Вакса, Джон Адамса і Астора П'яццолли, підносячи їх музику публіці з повагою до традицій і в той же час з відчуттям сьогодення. Слухачам неймовірно припадає до душі його унікальне прочитання творів, що зараховуються до розряду популярних, при цьому музикант говорить про Шнітке, про Губайдуліну, П'яццоллу, Гласса, як про музичні вершини, що не менш вагомі, ніж Бах, Бетховен або Чайковський. Вказати слухачам шлях до них – завдання, гідне будь-якого серйозного виконавця.

Майже все розмаїття репертуару можна знайти у величезній дискографії Кремера: більше двохсот платівок із виконанням сольних програм, творів із супроводом оркестрів, камерних ансамблевих та оркестрових творів, різноманітні колаборації з іншими музикантами, музичні експерименти, відеороліки. Також існує декілька десятків альбомів із записами «Кремерати Балтики». Альбом «Кремерати Балтики» “After Mozart” в номінації «найкраще виконання у складі невеликого ансамблю в жанрі класичної музики» був нагороджений премією “Grammy” у 2002 році. Було б справедливо сказати, що в світі немає іншого соліста такого ж рівня і найвищого світового статусу, який зробив би так багато для сучасних композиторів за останні десятиліття.

2. Тож поряд з енциклопедичністю виокремимо **пошуковість** як основний принцип виконання та творчості. Індивідуальний виконавський стиль Гідона Кремера формується протягом його творчого життя, тобто, цей процес триває й наразі. Прагнення до відкриття нового, постійного пошуку смислів пронизує творчість скрипаля та диригента від самого початку. Протидія сталій системності виражається не лише в своєрідному оригінальному підборі репертуару, а й у позиції неприйнятності концепту виконавських конкурсів. Зокрема, Гідон Кремер приймав участь у найвідоміших в світі конкурсах для скрипалів, таких як: конкурс імені Чайковського, імені королеви Єлизавети та інші, посідав призові місця, але це лише більше запевнило митця, що неможливість варіювання репертуару та інші конкурсні рамки – це лише вороги справжнього мистецтва, що «вбивають» красу музики.

Художнє мислення Кремера знаходиться в постійному активному розвитку, що дає можливість не лише підвищити виконавську майстерність музиканта-виконавця, а й виховувати його світогляд, що стає показовим у відношенні музиканта до мистецтва в цілому. Інтерпретування на основі художнього мислення – це конкретний спосіб мислення музиканта та комплексна система реалізації його творчого потенціалу, якою керується Кремер в своєму виконавстві.

Пошук виконавського стилю призвів Кремера до формування власної, так званої «бунтарської» манери гри та прочитання творів в цілому. До цікавого ефекту призвело власне відношення митця до композиторів минулих століть: набула чинності інтерпретаційна концепція поєднання в одній програмі творів, що, на перший погляд, не мають нічого спільного. Кремер використовує метод творчого зіставлення різних стилів, що дають нове життя одне одному.

Музичне мислення уявляється перш за все як особливий вид продуктивного, творчого мислення, що потребує відповідних здібностей». В свою чергу вміння керувати «здібностями» та усім творчим процесом – це

результат виконавської волі, що розвивається паралельно з іншими компонентами художнього мислення. Інтерпретаторська техніка включає в себе реалізацію виконавського задуму в конкретному процесі виконання. Фразування Кремера, наприклад, в класичних творах унікає передбачуваності та метрономічності: фрази плавно витікають одна з одної, при цьому мають різкі акценти та динамічні контрасти, що дозволяє сприймати твори неймовірно свіжим.

3. Г. Кремер – яскравий концертний виконавець. Але однією з основних рис його творчості вбачаємо **домінування камерності світу як світогляд**. Творча душа Кремера завжди прагнула камерності, ансамблевості простежується в кожному виступі. Саме це прагнення й спонукувало його до втілення власної мрії – створення музичного фестивалю в Локенхаузі. Фестиваль замислювався, як зібрання однодумців у камерній атмосфері, це мало б бути зібрання друзів в старовинному середньовічному замку та невеличкій церкві. Але така яскрава подія в світовій культурі не змогла надовго зберегти колегіальну атмосферу, та вже за декілька років фестиваль набув величезний розмах. На цьому фоні Гідон Кремер пережив певну кризу, хотів припинити свою діяльність у фестивалі, але передав свій пост керівника лише у 2011 році німецько-французькому віолончелісту Ніколя Альтштадту, який керує проєктом сьогодні.

Справжнім втіленням своїх мистецьких мрій став колектив «Кремерата Балтика», що був заснований у 1997 році, як регіональний молодіжний камерний оркестр. Ідея засновника була відображена у назві колективу – «Кремерата Балтика», тобто до складу музикантів входили молоді виконавці балтійських країн. Зокрема, вагоме місце в репертуарі займає творчість сучасних композиторів Естонії, Латвії та Литви. Назва також вказує на камерність. Кремер, будучи в душі камерним музикантом (тобто музикантом, якому особливо близькі принципи і атмосфера камерного музикування), хотів подолати деякі тенденції, які його не влаштовували в роботі звичайних оркестрів, і створити щось аналогічне камерного ансамблю на рівні оркестру.

Кремер не став за диригентський пульт, він залишився поряд із іншими музикантами, вважаючи, що кожен музикант в колективі однаково вагомий. Скрипаль виступає із «Кремератою» як соліст, або концертмейстер. При тому, частіше за все, оркестр грає без диригента. Індивідуальний вплив Кремера на «Кремерату» проявляється через стимулювання колективної ініціативи музикантів-виконавців, через довіру їх інтуїції та музичному смаку. В цьому криється успіх безлічі виступів оркестру без участі Кремера або інших солістів і диригентів.

4. Нарешті, саме схильність до камерності та безперервний духовний пошук зумовили **інтуїтивізм** як внутрішній стрижень виконавства. Найбільш зручний шлях для виконавця – імітація, ходіння вже протоптаними доріжками. Скрипаль застерігав виконавців, кажучи, що «багато хто з музикантів прикрашають себе музикою замість того, аби слугувати їй». Гідон Кремер вважає шлях «прикрашання» себе музикою через імітацію найбільшою загрозою для виконавців та закликає музикантів відшукувати власні стежки, знаходити власні рішення. Таким чином відбувається «маніфестація власного досвіду митця», що потім переходить в сублімацію художнього акту. Музикування Гідона Кремера представляє собою духовно-практичну діяльність, в рамках якої все, що пов'язано з мисленням – процесами, що відбуваються в підсвідомі виконавця – поєднується з матеріалізацією цих процесів. Між самим процесом виконання та процесом виконавського мислення можна поставити знак рівності. Музичне мовлення Кремера віддзеркалює інтуїтивний характер та індивідуальність виконавця.

Отже, наостанок підсумуємо. Виконавський стиль Г. Кремера дійсно можна назвати зверненням вглиб себе, що дає змогу слухачам сприйняти його виконання як художнє ототожнення. Тобто, суб'єктивність виконання Кремера збільшує комунікативний ефект виконання, що містить, в свою чергу, найбільш цінну художню інформацію. Осмислюючи авторський текст, виражаючи через власне виконання своє відношення до нього, Кремер тим самим виводить переживання на «загальний» рівень, доступний для кожного

слухача. Піднімаючись на рівень ототожнення через суб'єктивізацію виконання, художня ідея музичного твору відкривається найбільш яскраво та вагомо. А чим більш яскравою постає перед нами сама інтерпретація, тим ближча вона до авторського задуму. Тобто, музичну діяльність Кремера можна без перебільшення назвати духовно-практичною, стиль – інтуїтивним, а самого музиканта вважати взірцем універсального митця XX-XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Ангели» для Ходорковского. URL : <http://surl.li/cdhyd> (дата звернення 22.12.2021).
2. Арво Августович Пярт. URL : https://www.belcanto.ru/part_arvo.html (дата звернення 22.12.2021).
3. Арво Пярт. Симфонія №4 («Los Angeles»). 2008. URL : <https://arzamas.academy/micro/symph/11> (дата звернення 22.12.2021).
4. Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2002. 19 с.
5. Бура М. Я. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ- початок ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2018. 206 с.
6. Выдающийся скрипач современности Гидон Кремер. URL : <https://www.liveinternet.ru/users/mila444/post304139650> (дата звернення 10.12.2020).
7. Гвоздьов О. В. Деякі питання інтерпретації музики // Проблеми музичної науки / Music Scholarship, 10(1), С. 88-92. URL : <https://musicscholar.ru/index.php/PMN/article/view/411> (дата звернення: 14.04.2022).
8. Гидон Кремер: биография и творчество. URL : <https://fb.ru/article/239098/gidon-kremer-biografiya-i-tvorchestvo> (дата звернення 10.12.2020).
9. Гидон Кремер: родился, играл, умер. Shortparis, Вайнберг и Д.Д. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VuZ60IHr7ms> (дата звернення 10.12.2020).
10. Гидон Маркусович Кремер. URL : <https://www.belcanto.ru/kremer.html> (дата звернення 10.12.2020).

11. Гутніков Б. Л. Про мистецтво скрипкової гри. URL : https://rusneb.ru/catalog/000207_000017_RU_%D0%A0%D0%93%D0%94%D0%91_EK_20037/ (дата звернення 14.04.2022).
12. Євдокимов С. А. Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення: навчальний посібник. Харків, 2013. 207 с.
13. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2003. 14 с.
14. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 36, том 2. Дрогобич, 2021. С. 4–9.
15. Коменда О. І. Три підходи к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста // Музыкальная академия. 2015. №4. С. 159–164.
16. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... канд. наук : 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2020. 519 с.
17. Кудякова О. Скрипичное творчество С. Прокофьева. URL : https://knowledge.allbest.ru/music/3c0a65625b3bd79b5c53a89421306c37_0.html (дата звернення 10.12.2020).
18. Кулікова В. М. Інтерпретаторська техніка у контексті розвитку художнього мислення виконавця-інструменталіста // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 23. С. 19–23.
19. Липинайтите Р. Гидон Кремер и «Кремерата Балтика»: принципы оркестрового музицирования, составления программ и выбора репертуара: работа на соискание степени доктора музыки. Таллин, 2008. 89 с.
20. Немкович О. М. Українська музикознавча наука на межі XX – XXI ст.: підсумки та перспективи / О. М. Немкович // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. праць на пошану музикознавця, доктора

мистецтвознавства, професора Марії Петрівни Загайкевич / упор. А. К. Терещенко – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 4. – С. 132 – 138.

21. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: Видавництво ФОП Озеров Г.В., 2016. Вип. 46. С. 94–110.

22. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ- початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2020. 516 с.

23. Николаевская Ю. В. Музыкант: профессия или призвание? (Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи» // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 51 – 65.

24. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. URL : <https://books.google.com/books/about/%D0%94%D0%A4%D0%9E%D0%B9%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%85.html?id=BpxgNQEACAAJ> (дата звернення 14.04.2022).

25. Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном (из воспоминаний о С. С. Прокофьеве) URL : <https://fb2.top/statyi-i-vospominaniya-607555/read/part-5> (дата звернення 14.04.2022).

26. Пярт А. Беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і література, 2014. 218 с.

27. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ: ДАКККіМ, 2007. 200 с.

28. Супрун Н. Гнат Хоткевич і традиції українського універсалізму. Артания. 1997. №3. С. 69.

29. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.

30. Чумакова А. А. Функціональні можливості музичного мистецтва як форми суспільної свідомості: педагогічний аспект // *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць* / Гол. редактор Г.П. Шевченко. Сєвєродонецьк: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2018. Вип. 2 (83). С. 230-242.

31. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания // *Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* ;, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

32. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.

33. Энигма. Гидон Кремер. Эфир от 25.10.18 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Bt82sIuLKUE> (дата звернення 10.12.2020).

34. Эстонский композитор Arvo Part (Арво Пярт). URL : <https://neoclassica.ru/part/> (дата звернення 22.12.2021).

35. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ : Музична Україна, 1974. 112 с.

36. About Gidon Kremer. Violinist, artistic director and founder of Kremerata Baltica. URL : <https://www.kremeratabaltica.com/home/gidon-kremer/> (дата звернення 10.12.2020).

37. About Kremerata Baltica. URL : <https://www.kremeratabaltica.com/home/about-us/> (дата звернення 10.12.2020).

38. After Mozart. URL : <https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=after-mozart> (дата звернення 03.03.2022).

39. Alexander N. Yakoupov. The Theory of Musical Communication // Cambridge Scholars Publishing, 2016. 250 p.

40. Alfred Schnittke – Concerto Grosso no. 1 – Gidon Kremer / Tatiana Grindenko – live video.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eE3xPdT5jx8&t=6s> (дата звернення 15.03.2022).

41. Argerich and Kremer play Prokofiev Melodies Op.35bis. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PkiCwhOqbzU> (дата звернення 20.03.2022).

42. Brahms orchestral works. URL : <https://www.gramophone.co.uk/review/brahms-orchestral-works-29> (дата звернення 16.03.2022).

43. Carl Flesch. The art of violin playing. URL : <https://www.carlfischer.com/o5365-the+art+of+violin+playing.html> (дата звернення 15.04.2022).

44. Carl Nielsen Studies. Pt. 4 / David J. Fanning, Niels Krabbe, Daniel M. Grimley, Michael Fjeldsoe, Ashgate Publishing, Ltd., 2010 - 190 p. URL : https://books.google.com/books?id=mZCiF4G2ZZgC&dq=aranovskiy+semantic&hl=uk&source=gb_s_navlinks_s (дата звернення 18.04.2022).

45. Eight seasons. URL : <https://www.gramophone.co.uk/review/eight-seasons> (дата звернення 22.02.2022).

46. Gidon Kremer Дискографія. URL : https://www.discogs.com/ru/artist/359068-Gidon-Kremer?type=Releases&filter_anv=0&page=5 (дата звернення 02.12.2021).

47. Gidon Kremer: Competitions have become a joke. URL : <https://slippedisc.com/2016/08/gidon-kremer-competitions-have-become-a-joke/> (дата звернення 18.05.2021).

48. Gidon Kremer, His Kremerata Baltica and Mozart. URL : <https://www.nytimes.com/2006/08/09/arts/music/gidon-kremer-his-kremerata-baltica-and-mozart.html> (дата звернення 03.03.2022).

49. Gidon Kremer. Obertöne. Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 1997. 289 S.

50. Gidon Kremer (Violin, Conductor). URL : <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Kremer-Gidon.htm> (дата звернення 18.05.2021).

51. Gidon Kremer violinist. URL : <http://musicinmovement.eu/musical-friends/arvo-part/gidon-kremer> (дата звернення 22.12.2021).

52. Gidon Kremer's Changing Approach to Solo Bach. URL : <https://thelistenersclub.com/2015/08/26/gidon-kremers-changing-approach-to-solo-bach/> (дата звернення 22.02.2022).
53. Interpretation //Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. Harvard University Press. Cambridgeю Massachusetts, 1944. 857 p. P. 359–361.
54. Lockenhaus Chamber Music Festival. URL : <https://www.kammermusikfest.at/lockenhaus-chamber-music-festival> (дата звернення 18.05.2021).
55. Navickaitė L. Imitacija – mūsų profesijos išdavystė. Skaityti : Muzikos barai, 2001. № 4–5. С. 8–14.
56. Oblivion – Gidon Kremer – Astor Piazzolla. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Gg_yDK-0rk (дата звернення 15.03.2022).
57. Paert: Tabula Rasa, I. Ludus – Con moto. URL : https://www.youtube.com/watch?v=JSSv_JEZwdo&list=PLZgDvxgjzgXbU5hUWtvQEDiIkYUB4HCt8&index=1 (дата звернення 15.03.2022).
58. Paert: Tabula Rasa, II. Silentium – Senza moto. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PNOCptda9fI&list=PLZgDvxgjzgXbU5hUWtvQEDiIkYUB4HCt8&index=2> (дата звернення 15.03.2022).
59. Pärt: Symphony No.4 “Los Angeles” (DG Concerts LA 2008/2009). URL : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mYpfpOcJVPmRGJeR7AcS_71Ok0eJRQfa0 (дата звернення 15.03.2022).
60. Schubert: Violin sonata in A Major «Grand Duo» - Gidon Kremer / Valerij Afanassiev. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6eVsN19ZAN4> (дата звернення 15.03.2022).
61. Semiotik / Semiotics. 2. Teilband // Roland Posner, Klaus Robering, Thomas A. Sebeok. Berlin, 1998. 1216 S.
62. Weinberg 24 Preludes. URL : <https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=weinberg-24-preludes-gidon-kremer> (дата звернення 20.03.2022).