

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра оркестрових струнних інструментів

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ОР. 14 С. БАРБЕРА
У ВИКОНАВСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ**

Магістерська робота
Стеценко Катерини Юріївни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Жалейко Д.М.

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



Стеценко К.Ю.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ С. БАРБЕРА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ.....	 7
1.1. Еволюція жанру скрипкового концерту	7
1.2. Історія створення скрипкового концерту С. Барбера.....	13
1.3. Особливості творчої індивідуальності С. Барбера.....	19
Висновки до Розділу 1.....	27
 РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ С. БАРБЕРА	 29
2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера.....	29
2.2. Особливості виконавської драматургії Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера.....	35
2.3. Компаративний аналіз виконавських версій концерту для скрипки з оркестром С. Барбера на прикладі інтерпретацій І. Стерна та Г. Шахама.....	39
Висновки до Розділу 2.....	44
 ВИСНОВКИ.....	 46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Актуальність теми. Композиторський стиль видатного американського композитора Семюела Барбера, його майстерність в області музичної форми, багатство музичної фактури та блискуча техніка інструментовки залишили наслідок та вплинули на розвиток оркестрової, фортепіанної та вокальної музики періоду неоромантизму. Проте, тема його творчості та особливості виконавського прочитання, розкрита не так глибоко у сучасному українському музикознавстві. Концерт для скрипки представляє інтерес, тому що був виконаний такими відомими скрипачами як Джошуа Белл, Хіларі Хан, Іцхак Перлман, Гіл Шахам, Ісаак Стерн, та займає чільне місце в скрипковому репертуарі.

Можна сказати, що кожен виконавець репрезентує свою інтерпретацію даного твору, що не може не виявити зацікавлення до обґрунтування цього на прикладі особистого досвіду та виконавської традиції таких видатних скрипалів як Ісаак Стерн, та Гіл Шахам.

Отже, актуальність теми дослідження обумовлено зацікавленістю до музики С. Барбера з боку автора дослідження та багатьох виконавців, музикознавців.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавського втілення Концерту для скрипки з оркестром оп. 14 С. Барбера у інтерпретаційних концепціях Ісаака Стерна і Гіла Шахама.

Завданням дослідження є:

- простежити та проаналізувати еволюцію жанру скрипкового концерту;
- охарактеризувати життєво-творчий шлях С. Барбера;
- прослідкувати історію створення Концерту для скрипки з оркестром оп.14 С. Барбера;
- виявити особливості творчої та композиторської індивідуальності С. Барбера;

- здійснити аналіз композиційної драматургії скрипкового концерту С. Барбера;
- окреслити основні риси виконавської драматургії скрипкового концерту С. Барбера;
- зробити порівняльний аналіз на прикладі двох виконавських версій І. Стерна та Г. Шахама концерта для скрипки С. Барбера.

Об'єкт дослідження – жанр скрипкового концерту у контексті творчості С. Барбера.

Предмет дослідження – особливості виконавської інтерпретації Концерту для скрипки з оркестром оп. 14 С. Барбера.

Матеріал дослідження – Концерт для скрипки з оркестром оп. 14 С. Барбера. В процесі дослідження були використані відео та аудіо записи версій виконання концерту І. Стерном та Г. Шахамом.

Методи дослідження. У кваліфікаційній роботі було використано загальні та спеціальні наукові підходи, що відповідають темі та завданням дослідження:

– *історико-стильовий, культурологічний* – зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль С. Барбера;

– *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів концерту С. Барбера;

– *структурно-функціональний* – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови, форми та їх драматургічної функцій в аналізованих творах;

– *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей музичного тексту концерта для скрипки з оркестром С. Барбера;

– *компаративний* – дозволяє виявити спільне та розбіжне в інтерпретаціях інструментальних опусів С. Барбера між виконавськими

концепціями І. Стерна та Г. Шахама щодо концерту для скрипки з оркестром оп.14 С. Барбера.

Теоретична база дослідження представлено дослідженнями, що присвячені:

- *теорії жанру скрипкового концерту* (Боровикова О. [5], Гуменюк І. [9], Корсунь І. [20], Куликовська Л. [22], Кучерявенко О. [24], Литвиненко О. [27], Мельник В. [30], Павлова М. [35], Рейтингова [40], Стадний О. [43], Стефанишин А. [44], Холодова М. [48]);

- *творчості С. Барбера* (Багрій М. [1], Бородина О. [6], Кашпур І. [12], Коваленко В. [15, 16], Коваль С. [17], Кучерук І. [23], Литвин Н. [26], Луньова М. [29], Панов С. [36], Панченко О. [37], Поліщук О. [39], Стеценко М. [45] та ін.);

- *скрипковому виконавству* (Баранова М. [2], Бачинська А. [3], Дробот І. [10], Жолдакова В. [11], Квітка Ю. [13], Кириченко О. [14], Колосова І. [19], Краснопольський О. [21], Кушлик М. [25], Платонова І. [38], Титаренко О. [46], Хомич І. [49]) та ін.

Наукова новизна отриманих результатів роботи полягає в тому, що в ній:

1. Систематизовано та проаналізовано наявні підходи до дослідження творчості С. Барбера;
2. Здійснено порівняльний аналіз виконавських версій Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера (зокрема, версії І. Стерна та Г. Шахама);
3. Представлено аналіз обраного музичного твору в аспекті оригінального втілення виконавцями авторського задуму скрипкового концерту.

Апробація результатів магістерського дослідження. Результати дослідження оприлюднено та обговорено на IV Міжнародна наукова конференція “Мистецтво та Наука в сучасному глобалізованому просторі”(20-22 травня, 2023).

Практичне значення полягає в використанні матеріалів та висновків в подальшому дослідженні творчості Семюеля Барбера, а саме його Концерту для скрипки з оркестром оп. 14. Робота може бути цікавою та корисною у виконавській практиці при зверненні до цього твору молодими виконавцями, а також у теоретичних навчальних курсах з історії західноєвропейської музики та аналізу музичних творів.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім діленням на шість підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел.

Загальний обсяг роботи складає 55 сторінок, з них основного тексту – 49 сторінок. Список використаних джерел налічує 61 найменування, з них іноземною мовою – 8 найменувань.

РОЗДІЛ 1

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ С. БАРБЕРА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ

1.1. Еволюція жанру скрипкового концерту

Жанр скрипкового концерту має достатньо довгу історію розвитку, в якій його видозміни та трансформації відбувалися під впливом нових стильових напрямків, а також як відображення художніх запитів суспільства.

При самому його зародженні, в епоху бароко, в ньому були визначені характерні риси музичної драматургії. Серед них головне місце займає *принцип змагальності*, який став основою жанру *concerto grosso* у творчості таких композиторів, як А. Кореллі, І. С. Бах та їх сучасників. Цей принцип полягав у протиставленні оркестру та групи солістів.

Великий майстер інструментального концерту XVII століття італієць Арканджелло Кореллі (1653–1713) став творцем перших класичних зразків жанру *Concerto Grosso* (великого концерту). Його концерти, як правило, багаточастинні, та окремі частини нерідко позначені назвами старовинних танців, але найчастіше композитор обмежується лише вказівками темпів. При цьому явно помітна тенденція чергування музики в швидких та повільних темпах.

І таке протистояння швидкого руху, де відкривається можливість солістам показати свою віртуозність, проникливій кантилені, коли гра на інструменті уподібнюється співу людського голосу, стало родовою прикметою (елементом жанрового інваріанту) концертних жанрів.

У творчості найвидатнішого з його послідовників – італійського майстра Антоніо Вівальді (1677–1741) сформувалася типова структура інструментального концерту, що складається з трьох частин, де крайні йдуть у швидкому темпі, а середня – у повільному темпі.

Зазначимо, що тричасткова будова концертного циклу за схемою “швидко – повільно – швидко” виявилася надзвичайно стабільним, воно збереглося до наших днів. У творчості цього італійського майстра інструментальний концерт знайшов нову якість, можна навіть сказати, інший внутрішній сенс. Численні концерти А. Вівальді, а їх до нас дійшло більше чотириста п’ятдесяти, надають музикантам широкі можливості відзначитися віртуозною грою, показати своє досконале володіння інструментом. Але такий суто ігровий початок, властивий концертному жанру спочатку, приховує за своєю блискучою поверхнею інші, більш глибокі властивості, визначальні рух музичної думки, композиційну завершеність великої концертної форми.

Для наступної стадії розвитку жанру, а саме – за часів класицизму, – характерною є значна зміна виразних можливостей соліста і оркестру, а також визначення та закріплення його нових формотворчих принципів.

Ці процеси відбуваються у творчості Л. Бетховена, В. Моцарта та Й. Гайдна. Серед ключових змін у жанрі концерту у віденських класиків – його симфонізація, використання у першій частині сонатного алегро.

З цього приводу І. Гребнєва пише: «Зрілість циклу класичного типу проявляється у структурній регламентації, стабільній функційності частин, диференціації соліста і оркестру. Багаточастинний і багатогранний, скрипковий концерт здатний до втілення концепції світобачення як симфонічний твір і надає широкі можливості для індивідуального висловлювання» [7, с. 110].

У класичному стилі змінився й вигляд циклічних композицій. Замість колишньої сюїти танців, у будові якої часом грав помітну роль елемент випадковості, утвердився суворо нормативний чотиричастинний цикл, де центр тяжіння падав на розгорнуту першу частину – сонатне алегро. Далі слідувала повільна частина в дусі піднесеного споглядання, що відкривала простір для вільного вираження почуттів. Її відтіняв витончений, підкреслено танцювальний менует (пізніше замінений скерцо). І наприкінці,

звучав стрімкий ігровий фінал. Такий тип побудови циклу також виявився дуже стійким.

Бурхливий розвиток музичного мислення, природно, позначився і на жанрі інструментального концерту. Не випадково інструментальний концерт у віденських класиків тісно пов'язаний з їх симфоніями, виявляє з ними риси подібності за багатьма параметрами.

Проте не менш важливі риси відмінності – інструментальний концерт у розумінні Й. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. Бетховена жодною мірою не стає особливим різновидом симфонії. Це цілком сформований, самостійний жанр, який володіє рядом своїх специфічних рис: склад оркестру, надання переваги солюючому інструменту, дотримання тричастинної структури зі схемою «швидко – повільно – швидко», перевага ігрової та віртуозної природи над масштабними узагальнюючими концепціями, ідея змагальності [9, с. 95].

Історичний процес розвитку інструментального концерту до нашого століття складався таким чином, що всередині однієї моделі жанру закладалися передумови для виникнення іншої – так *concerto grosso* сприяв появі сольних концертів барочного, а потім класичного типу, а ті, в свою чергу, привели до його суміщення з симфонією.

Сформувавшись в XVI столітті, скрипковий концерт пройшов значний еволюційний шлях. На сьогодні він залишається в авангарді експериментальних композиторських пошуків.

Унікальність концепцій та індивідуальне трактування жанрових засад в епоху романтизму призвели до яскраво оригінальних художніх рішень.

В творчості видатних майстрів XIX століття – Н. Паганіні, А. Вьєтани, Г. Венявського, Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Я. Сібеліуса та інших – скрипковий концерт дивує художньою досконалістю, кардинальним переосмисленням традиційних композиційних структур, вибагливістю форм наслідування національних та загальноєвропейських традицій,

вільним володінням сучасною композиторською технікою, мобільністю виконавських складів [9, с. 101].

Нова фаза розвитку скрипкового концерту наступає в романтичну епоху, позначену бурхливим розквітом сольного виконавства, загостренням уваги на віртуозних можливостях інструменталіста.

Панорамний погляд на концертну скрипкову спадщину XIX століття дозволяє визначити два типи концертів – сольно-віртуозний, де роль оркестру незначна (Н. Паганіні, Л. Шпор, А. В'єтан, Г. Венявський, К. Ліпінський) та симфонізований (Я. Сібеліус, Й. Брамс, М. Брух, Е. Елгар).

Останній тип скрипкового концерту опинився в семантичному полі симфонії, успадкувавши трискладову форму циклу та конкретне драматургічне навантаження кожної з частин. Водночас формується і тенденція створення одночастинної поемної форми – Восьмий концерт Л. Шпора, П'ятий концерт А. В'єтана, Концерт Г. Ернста.

Прагнення до індивідуалізації в жанрі концерту доби романтизму часто проявляється у способі формотворення, адже набули розповсюдження чотиричастинний та одночастинний сольні концерти. Проте, більшість саме скрипкових концертів романтиків (на відміну від фортепіанних концертів цього ж періоду) трактують цикл традиційно. Мова йде, перш за все, про таких композиторів, як Ф. Мендельсон-Бартольд, Й. Брамс.

1920-1930-ті роки – багатьма науковцями вважається “золотою епохою” скрипкового концерту, один із найбільш плідних періодів його історії. В цей період написано безліч скрипкових концертів, зокрема стали класикою XX століття [22, с. 10].

Видатні зразки жанру відобразили основні художні напрями музики першої половини XX століття: імпресіонізм, експресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм. Це концерти П. Хіндеміта та А. Казелли, Б. Бартока (№ 2), К. Шимановського (Ш 1,2), А. Шенберга, А. Берга, К. А. Хартмана, Б. Бріттена, а також – меншою мірою – Д. Мійо, У. Уолтона

та інші. Названі твори репрезентують стан скрипкового концерту у багатьох європейських регіонах.

Скрипкові концерти створювалися протягом усього часу XX століття і пишуться до цього дня у великій кількості. За останні три десятиліття до жанру зверталися композитори всіх поколінь – корифеї сучасної музики, майстри середнього покоління, дуже молоді автори. Втім, навіть виконані та записані чудовими музикантами концерти Ф. Гласса, Д. Лігеті, Дж. Адамса, Х. Холлігера, П. Дюсапена, М. Броннера та багато інші – незважаючи на гучні імена авторів, навряд чи можна назвати широко відомими.

Скрипковий концерт належить до класичних жанрів, про долю яких в різні історичні періоди висловлено чимало песимістичних прогнозів. Дійсно, на певних етапах може здаватися, що жанр інструментального концерту перебуває у кризовому стані. Між тим твори, створені за останні три десятиліття тільки європейськими авторами, на думку І. Гребневої, за найскромнішими підрахунками, обчислюються сотнями [7, с.110].

Скрипковий концерт бароко сформувався як провісник класичної епохи; функція його в мистецтві XX століття «симетрична» тепер концерт для скрипки з оркестром продовжує класичну тенденцію, як одну зі складових культури постмодерну. Генетична близькість до відродження даним у XX столітті кончерто гресо та концертної симфонії зумовила велику кількість перехідних, змішаних форм; однак жанрова ідентичність скрипкового концерта зберігається.

Традиційна композиційна модель скрипкового Концерта склалася в основних рисах ще у А. Вівальді. До початку XXI століття вона включає такі основні позиції:

- склад виконавців – солююча скрипка та оркестр різного складу – струнний, камерний, великий симфонічний;

- віртуозно-концертний характер партії соліста, включеною в драматургічний профіль переважно концертного типу (діалог соліста та ансамблю/оркестру); наявність каденцій соліста;
- циклічна структура умовно-симетричного типу: тричастинність з темпами в зонах «(помірковано) швидко – повільно – швидко» з певними функціями частин у циклі. При цьому хоча б одна із швидких частин – найчастіше фінал – втілює рух з відносно рівмірною пульсацією.

Щодо функцій частин традиційного концертного циклу, то вони, зазнавши до кінця ХХ століття значних змін, виразно співвідносяться з концертами А. Вівальді та Й. С. Баха.

Перша частина – велика, внутрішньо динамічна і різнопланова; важливою характеристикою сучасного концерту стає монологічність, що сприяє відносному зрушенню в сторону помірних темпів.

Середня частина – перемикання в область споглядання, медитації, рефлексії.

Фінал найбільш консервативний як у змістовному аспекті, так і у сенсі форми. Конфліктність, драматизм першої частини змінюються позитивним утвердженням єдності Людини та Соціуму або, принаймні, зняттям антагонізму між ними [9, с. 57].

Темпові співвідношення частин циклу виступають у якості найважливішого засобу семантичної диференціації. Для становлення та сприйняття скрипкового концерту, як типу композиції, важливо поєднання понять темпу та руху.

Співвідношення “(помірно) швидко – повільно – швидко”, атрибутивне для жанру, не може означати деяких постійних величин, але свідчить про приналежності темпів до досить широкої зони. Умовність темпових позначень проявляється у тому, що вони пов’язані з емоційно-характерними якостями музики.

У розумінні комплексу жанрових констант скрипкового концерту до кінця XX століття, незважаючи на зміну його стильового та звукового вигляду, радикальної трансформації не відбулося. Наявність модифікацій, індивідуальних рішень не створює плутанини в суспільній музичній свідомості – чималою мірою тому, що жанрова парадигма відтворена і реально існує в величезній кількості творів. Саме існування та визнання умовної «норми» дає можливість діалогу з ній і, зрештою, її подолання [7, с. 110].

1.2. Історія створення скрипкового концерту С. Барбера

XX столітті в музичному мистецтві відзначилося великою різноманітністю. Тональні та ритмічні сфери були переосмислені багатьма композиторами, деякі з них піклувалися про збереження традицій в своїх творах, а деякі – активно експериментували.

У цій композиційній сфері, Семюель Барбер був композитором, який продовжив романтичну традицію, додаючи до неї елементи сучасної йому музичної мови.

Найвищою музичною метою С. Барбера було вираження емоцій і різноманітність композиційних прийомів, які він використовував, і котрі були використані для втілення творчого наміру. Акцент на експресії є характеристикою романтичної естетики, але це не єдина романтична тенденція, що характеризує композитора С. Барбера.

Він часто використовував інші романтичні музичні прийоми, а також створював, вміло використовуючи серійні техніки та інші виразні підходи до композиції XX століття. Отже, С. Барбер є композитором за межами загальноприйнятої класифікації і експериментатором різноманітних технік, які використовувалися ним для краси та виразності його творчих задумів [26, с. 21].

Композиційна техніка С. Барбера ґрунтувалася на великих традиціях минулого і поступово збагачувалася сучасними йому прийомами.

Розаріо Скалеро, вчитель Барбера, сам навчався у педагогів, які були близькими друзями Й. Брамса, Ф. Мендельсона і Р. Шумана, і у тих, хто зберігав стилі цих композиторів.

Крім того, Р. Скалеро вчив, «гнучкість і свобода від дидактизму», і він підкреслив контрапункт і форму як найважливіші елементи композиції. Р. Скалеро закликав С. Барбера бути виразним у своєму контрапункті і використовувати гармонію як «результат злиття голосів». Взаємодія традиційних прийомів, таких як контрапункт і форма, з іншими сучасними підходами до гармонії та ритму очевидні в більшості творів С. Барбера [29, с. 117].

Концерт для скрипки з оркестром Семюеля Барбера вважається одним з найкращих з його творів. Він є відомим завдяки своїм неповторним мелодіям перших двох частин та технічними примхами останньої частини.

На перший погляд можна сказати, що є дивовижна різниця між першими двома частинами та останньою – третьою. Можемо спиратися на те, що стиль композиційного письма С. Барбера та бачення цього концерту мало тенденцію змінюватись з часом, що вплинуло на такий контраст між частинами.

Концерт для скрипки, перше велике замовлення С. Барбера, спонсоровано Семюелом Пелсом, виробником мила Fels Naptha і членом опікунської ради Інституту музики Кертіса, Концерт замовлявся для Ізо Бриселлі, вундеркінда та прийомного сина Фелса. Композитора і мецената познайомив Гама Гілберт, скрипаль та музичний критик, який завдяки своїй симпатії до музики С. Барбера і їхній давній дружбі став природним каталізатором для співпраці [23, с. 78].

С. Барбер розпочав роботу над концертом влітку 1939 року в Сільс Марія, що у Швейцарії. Вона просувалося повільно, але до кінця літа він надіслав дві частини І. Бризеллі, який, як повідомлялося, оцінив їх як

«занадто прості й недостатньо блискучі для концерту» [23, с. 79]. Плануючи надати фіналу «широку можливість показати технічні можливості виконавця», С. Барбер продовжив роботу над концертом у Парижі з очікуванням завершення останньої частини там під час осені.

Щодо завершення фіналу, навколо цього процесу існує декілька музикознавчих версій. Так, згідно версії, яка була ймовірно представлена С. Барбером його видавцю, коли частину було надіслано, скрипаль заявив, що вона занадто складна. І С. Барбер попросив іншого скрипаля довести, що фінал не був таким, що не можна зіграти.

Здається малоймовірним, щоб І. Брізеллі насправді вважав роботу надто складною. Для виконання, бо він, за всіма оцінками, був досвідченим скрипалем, який зіграв велику частину складного репертуару дев'ятнадцятого століття [29, с. 116].

Багато роками пізніше І. Брізеллі запропонував інше пояснення, в якому він стверджує це, хоча він вважав, що перші дві частини концерту були чудовими і з нетерпінням чекав фіналу, він був розчарований третьою частиною як «занадто легкою» порівняно з рештою концерту. Він запропонував розширити середню частину для розвитку руху у форму сонати-рондо, але С. Барбер не погодився на це.

Навіть після завершення скрипкового концерту, С. Барбер все ще мав застереження про технічні особливості фінальної частини. Було декілька «випробувальних репетицій» перед прем'єрою з Філадельфійським оркестром. Баумель зіграв концерт з оркестром Інституту Кертіса під управлінням Фріца Райнера. Він згадує, що С. Барбер особливо хвилювався стосовно ритмічної сторони музики, а саме точності виконання довгих тривалостей і витримки нот з крапками.

У серпні 1940 року С. Барбер відвідав Альберта Сполдинга в Стокбриджі, штат Масачусетс, з наміром показати йому скрипковий концерт. Він чув, що знаменитий скрипаль прагне знайти твір американського композитора, який би міг грати в своїх концертних турах.

А. Сполдинг одразу включив до свого репертуару Скрипковий концерт С. Барбера. Оголошення майбутньої прем'єри як першої роботи С. Барбера в цьому жанрі з'явилося в *New York Times* за два місяці до виконання [29, с. 118].

Газети повідомляють, що концерт отримав «виняткову оцінку народний успіх» з «шквал оплесків обсилав як солістку, так і композитора» [12, с. 23].

Філадельфійські критики погодилися, що виступ А. Сполдинга на його Гварнері 1755 року був блискучим і чуйним, і вони визнали силу С. Барбера у створенні композиції з «освіжаючою вільністю від свавільних прийомів і музичних манер», а роботу композитора назвали такою, в якій «прямість і щирість є одними з найбільших якостей цього твору». Деякі консервативно налаштовані критики дорікали концерту текстурою оркестровки як «недостатньо контрастною» для скрипкового звучання [12, с. 25].

Ті, хто критикував дисбаланс між частинами, мабуть не враховували, що життєва сила скрипкового концерту С. Барбера полягає в лаконічному, але гострому ліризмі його першої частини та поетичності другої частини. Тобто якостям, які притаманні силі С. Барбера як композитора взагалі. При переважанні діатонічності в музиці концерту, більш напружені гармонії вводяться для посилення виразності або драматичної напруженості звучання.

Скрипковий концерт – це виключно тональна музика з виразними елементами мажоро-мінору в гармонічній основі. Каденції часто будуються на октавах або акордах з відсутніми терціями, що надає музиці модальний характер. Часто використовується мажорно-мінорне коливання (наприклад, Соль мажор – соль мінор у першій частині). Подібна до арії друга частина (до-дієз мінор, мі мінор і Мі мажор) перетворюється з ніжнього стилю розповіді – *a legende* – до уривків, що наводять на думку про ламентозність, речитатив із широкими інтервалами (нони, децими та ундецими).

Контroversійна третя частина з елементами *perpetuum mobile* має тему рондо, що рідко повторюється дослівно, частіше відволікаючись на віртуозну сторону звучання. Це одна з небагатьох концертних частин у скрипковій літературі з безперервним звучанням (сольний інструмент грає 110 тактів без перерви). Тема рондо, яку грає скрипка у такому неймовірно швидкому темпі майже нагадує технічний етюд, який підтримується лише лаконічними акордами в оркестрі.

Рух різко досягає кульмінації в передостанньому такті з двома арпеджованими септаккордами, побудованими на Е і F. Ця поліхордова каденція, здається, передвіщає тенденцію С. Барбера до сміливих, дисонуючих гармоній, які дедалі більше відзначають його твори протягом наступного десятиліття (починаючи з симфонії № 2 і “Медея”, наприклад, і досягнення вершини – фортепіанної сонати).

Роберт Хоран проникливо зауважив про цей рух: “Критики, загалом, мають наївно назвав останній частина «сучаснішим», відокремлюючи його дизайн від решти роботи і не в змозі усвідомити той факт, що дисонанс просто більш необхідний” [29, с. 120].

Концерт для скрипки з оркестром С. Барбера, ймовірно, вибере виконавець, який забажає демонструвати ідіоматичні ліричні властивості скрипки, а не засліплювати його аудиторію віртуозним блиском. Бо, незважаючи на шалений темп останній частини, відсутні основні технічні виклики чи інновації, які досвідчений скрипаль знайшов би важкими для виконання. Навіть звичайна віртуозна каденція відсутня у першій і останній частинах.

Існувала думка, що у С. Барбера була відраза до каденцій у концертах. Таким чином, уривки без супроводу в першому частини на такті 181 і в кінці другого руху є більше схожі на вокальні орнаменти, ніж на справжні каденції. Додавання каденцій в редакції здається менш компромісом із умовністю, ніж намагання досягти «задовільної кульмінації» і витончено збалансованого спуск від вершини до завершення частини [23, с. 80].

Сам С. Барбер вважав слабкими сторонами концерту “незадовільну кульмінацію в адажіо і дещо брудну оркестровку в фіналі” [23, с. 80]. Це змусило його в листопаді 1948 року внести деякі зміни в очікуванні майбутнього виконання концерту Рут Поссельт з Бостонським симфонічним оркестром (6 січня 1949). Переробки також були здійснені до нового видання.

В першій частині було лише кілька змін у і жодна не включала партію скрипки. Тонкі зміни в оркестровці з метою прояснення фактури та посилення форми і структури – це ті зміни, якими зазвичай займався С. Барбер у багатьох інших його оркестрових творах.

Партія скрипки соло у другій частині зазнала незначних змін: в тактах 73–79, наприклад, домагається яскравішого звучання скрипки, піднявши пасаж на октаву вище і, видаливши подвоєння октав гобоя та кларнета, замість цього поставивши октавні подвійні зупинки в партії скрипки.

У січні 1949 року Рут Поссельт і Бостонський симфонічний оркестр виконали концерт за програмою американської музики, яка включала Лео Сауербі Симфонія № 4, Третя симфонія Роя Гарріса, музика для валторни Едварда Берлінгейма Хілла та «Портрет Лінкольна» Аарона Копленда.

Через два роки С. Барбер диригував скрипковим концертом у Берліні і Франкфурт зі своїм другом Чарльзом Тернером в якості соліста. Ці виступи вони репетирували в Парижі з П'єром Булезом, тоді ще молодим піаністом.

Скрипковий концерт С. Барбера був і залишається одним із найпопулярніших його творів.

Спадщина С. Барбера відбивається в його намірі, який полягав у вираженні своїх ідей у спосіб, який їм найбільше підходить. Джон Браунінг каже про Барбера: “Його геніальність у тому, щоб зробити так, щоб музика звучала настільки легко, що слухач переходить до емоційного, а не технічна, змістовна музика... Важливо те, що Барбер займався своїм мистецтвом з найвищими стандартами та з незмінною чесністю” [15, с. 37].

1.3. Особливості творчої індивідуальності С. Барбера

XX сторіччя увійшло в історію музики як час подолання усіх канонів, які існували. І вже здавалось було неможливим здивувати публіку якимось музичним феноменом. Але Семюелю Барберу це вдалося. Він зробив це завдяки традиціям, що були вже сформовані, але його сучасники руйнували їх. С. Барбер йшов своїм шляхом, визиваючи презирство деяких колег та захват слухачів. Композитор продовжив передану йому романтичну традицію, доповнюючи її аспектами сучасної музичної культури.

Родина Семюела Барбера – місто Уест-Честер, розташований в штаті Пенсільванія. Навчатися музиці Семюел почав у шестирічному віці, вже тоді проявив композиторський талант. Його першим твором стала фортепіанна п'єса під назвою “Смуток”, а вже в віці трьох років був впевнений, що стане композитором. У десятирічному віці Семюел зробив першу спробу створення опери під назвою “Рожеве дерево”. Успіхом спроба не увінчалася, але, незважаючи на це, він працював не покладаючи рук.

Він отримав освіту у Інституті музики Кертиса, де був одним з кращих студентів. Спеціалізувався на композиції, фортепіано та вокалі. У пору навчання в інституті його абсолютно не цікавили новації того часу, такі як додекафонія або елементи джазу в академічній музиці.

Його кумирами залишалися старі майстри, і саме на їх досвід і стиль С. Барбер орієнтувався в своїй творчості, застосовуючи такі перевірені часом форми як fuga і соната.

По завершенні інституту він створив перший великий оркестровий твір – Увертюра до комедії Річарда Шерідана «Школа лихослів'я». Вона була з великим успіхом виконана Філадельфійським симфонічним оркестром [15, с. 33].

Особливу роль в його житті зіграло знайомство з великим диригентом Артуро Тосканіні у 1933 році. Композитор справив значне враження на цю знамениту постать, що той відразу ж замовив С. Барберу партитуру. Але, слід зазначити, що до цього моменту Артуро Тосканіні практично ніколи не виконував музику американських композиторів. Семюел Барбер підійшов до справи дуже відповідально, що сказалося на часі, якого потребував цей твір, та прийняття його якості самим композитором. У 1937 році він послав А. Тосканіні відразу дві партитури: “Адажіо для струнних” і “Есе”. Незабаром вони були повернуті автору без слів. Як з’ясувалося, партитури диригенту були більше не потрібні, оскільки він їх уже знав на пам’ять. Артуро Тосканіні був дуже задоволений роботою Семюеля Барбера та вирішив виконати обидва твори [15, с. 33].

На відміну від багатьох своїх сучасників, чия кар’єра досягла зрілості між двома світовими війнами, С. Барбер рідко реагував на експериментальні тенденції, які проникли в музику в 1920-х і знову після Другої світової війни [там само].

Натомість він продовжував писати виразну, ліричну музику, використовуючи звичайні формальні моделі та тональну мову 19 століття. Дев’ять років навчання композиції під керівництвом Скалеро, учня Євсебія Мандичевського, допомогли зберегти зв’язок С. Барбера з традицією 19-го століття. Ця класична спадщина також була підкріплена особистим керівництвом, яке він отримав від Сідні Гомера, який вважав європейських майстрів 19-го століття взірцем для наслідування, водночас наставляючи С. Барбера довіряти справжності свого «внутрішнього голосу» [15, с. 34].

Після війни композитор створив ряд сонат, хорових творів та пісень на вірші різних поетів, струнний квартет, балет “Сувенір” та інші твори, але предметом його мрій залишалася опера. Мрія його здійснилася у 1958 році. Першим з його мрійної творчості була опера “Ванесса”, яка з успіхом блискала у Метрополітен-опера [там само].

Окрилений успіхом, композитор створив нову оперу – “Антоній і Клеопатра” за однойменною п’єсою Вільяма Шекспіра. Лібрето написав Франко Дзеффіреллі, він же взявся за постановку, яка повинна була ознаменувати відкриття нової сцени Метрополітен-опера у 1966 році. Це було грандіозне видовище, але таким же був і провал. Композитор дуже тяжко переживав ці роки [там само].

С. Барбер написав багато важливих робіт: вокальні цикли – “Закохані” для баритону, сопрано, хору та оркестру (1971); “Прощання Андромахи” (1962); балети – “Зміїне серце” (1946); “Синя роза” (1957); для оркестру – 2 симфонії, увертюра до п’єси “Школа лихослів’я” (1932); “Святкова токата” (1960); концерти з оркестром – для фортепіано (1962), для скрипки (1939), 2 для віолончелі (1946, 1960); балетна сюїта “Сувеніри”; камерні твори – Кеприкорнський концерт для флейти, гобоя, та труби зі струнним оркестром (1944); 2 струнних квартети (1936, 1948); соната для віолончелі та фортепіано (1933); хори, цикли пісень на слова Дж. Джойса; кантата “Молитви Кієркегаарда” (1954).

Останнім його твором стала Канцонетта для гобою та струнного оркестру. У 1978 році, коли С. Барбер писав цей твір, він знав, що помирає, відразу передбачавши, що це буде концерт для гобою, але не розуміючи, що він не зможе його дописати. Ця робота може мати деякі ліричні подібності з концертом для скрипки з оркестром. Цей твір може нагадувати реквієм по життю композитора, з його арочною формою, перетворюючи кожну тему в її копію, та знов звернення до початкового стану у кінці.

Елементи модернізму, включені в його творчість після 1940 року – посилення дисонансу та хроматизму (Медейна “Медитація та танець помсти” та Концерт для віолончелі), тональна двозначність і обмежене використання серіалізму (части 1, 2 і 3 фортепіанної сонати, ноктюрн і Молитви К’єркегора) – були корисними лише остільки, оскільки дозволяли йому безкомпромісно дотримуватися принципів тональності та ліричного виразу.

Їхня присутність у мелодійних лініях чи акомпанементі рідко суперечить тональному будівництву – і навіть часто підсилює. Схильність С. Барбера до написання елегійних мелодій із довгими рядами підтверджується двома його найвідомішими творами: Адажіо для струнних і Концерт для скрипки, що викликав виправдано захоплення.

Ці та такі масштабні оркестрові твори, як три есе з раннього, середнього та пізнього етапів його творчості, використовують багату оркестрову палітру та характеризуються добре продуманою композицією, плавним контрапунктом та захоплюючими темами, які часто приписують сольним дерев'яним духовим інструментам, інструменти – які відображають сильну вокальну спрямованість. Фінал Концерту для скрипки та наступні твори 1940-х років, зокрема Друга симфонія, “Медитація та танець помсти Медеї”, Концерт Козерога (концерт 20-го століття) і Концерт для віолончелі, демонструють дедалі більше використання дисонансу та синкопування ритмів.

Плідний автор пісень, С. Барбер віддавав перевагу ліричним і ностальгічним текстам європейських, часто кельтських, поетів. Він поставив Джойса, Стівенса, Грейвса, Спендера і Рілке (французькою), а також американських поетів Ейджі, Ротке і Дікінсона. Арройо, Бамптон, Фішер-Діскау та Стебер, серед інших, представили свої вокальні твори. Безсумнівно, у цю сяючу ніч ор.13 №3 – з довгими, плавно ліричними канонічними рядками – одна з найбільш часто виконуваних його пісень. Цикл “Пісні відлюдників”, ор.29, створений на замовлення Елізабет Спрег Кулідж і вперше оспіваний Леонтіном Прайсом, є великим твором [15, с. 36].

Десять пісень, заснованих на коментарях, написаних на полях середньовічних рукописів ірландськими ченцями, наповнені модальною гармонійною мовою великої стилістичної цілісності; вони змусили Р. Шумана вітати С. Барбера як неперевершеного композитора художніх пісень. Інтелектуально та вокально складний пізній цикл «Незважаючи і все

ще», ор. 41, написаний для Прайса, має глибоке біографічне значення, досліджуючи теми самотності, втраченого кохання та ізоляції – теми, які закликають до більш дисонантної гармонійної мови, що характеризується тональною двозначністю, тритонами, часте використання повних хроматичних, суперечливих тризвуків і цільнотональних сегментів, спрямованих на яскраве вираження текстових образів [там само].

Хоча він поділяв турботу свого покоління щодо написання музики, доступної для широкої аудиторії, на відміну від Копленда, Харріса, Блішштейна та Томсона, які шукали музику з національною ідентичністю, С. Барбер рідко включав популярні, джазові та народні ідіоми у свої композиції [там само].

З його творів, які містять місцеві елементи, “Ноксвілл: Літо 1915 року” вважається найбільш американським. Задуми дитинства в маленькому південному містечку, за текстом Джеймса Ейджі, це відчутне викликання фольклору в квазіпастирському стилі, з частим малюванням слів, нотками блюзу, насиченим оркестровим колоритом і вільною метрією. Даймонд стверджував, що Ноксвілл був «вершиною, за яку багато композиторів не зможуть вийти» [там само].

Кілька інструментальних творів С. Барбера, які спираються на народну мову, включають “Експерсії” (1941–1942), набір стилізованих фортепіанних п’єс, заснованих на американських ідіомах (бугі-вугі, блюз, амбарний танець і латиноамериканський популярний танець), фортепіанну сонату (1949), з його сучасною фугою, і фортепіанний концерт (1962), в якому використовуються моторні джазові ритми.

Незважаючи на те, що сучасні критики вважають його консервативним, стійка сила С. Барбера впливає саме з його збереження хроматизму разом із типово американською прямоотою та простотою.

Міжнародне визнання надавалося йому протягом більшої частини його життя, а нове значення, яке його твори набули з моменту приходу

«нового романтизму», є свідченням життєвої сили та стійкої життєздатності його розширеної тональної мови та мелодійного винаходу.

На сьогоднішні часи «Адажіо для струнних» ми можемо вважати найвідомішим його твором, але також певний інтерес музиканти – скрипалі проявляють до його концерт для скрипки з оркестром.

С. Барбер ніколи не прагнув до того, щоб бути схожим на інших композиторів, та належати до якоїсь композиторської школи. Він завжди був вірний своєму стилю, який було сформовано в роки навчання в інституті, та залишався весь час у руслі тональної системи. У своїй пізній творчості композитор експериментував з деякими гармонічними та ритмічними прийомами, які були притаманні музиці ХХ сторіччя, але при цьому це не змінило характерні риси його творів [15, с. 38].

У період існування творчості композитора було багато різноманіття в музиці. Тональні та ритмічні світи виходили на новий рівень, та мали новий світогляд у композиторів, деякі мали певний інтерес збереження краси у своїх музичних пейзажах, а деякі мали це за несуттєву частину музичного досвіду. У цій музичній сфері С. Барбер був композитором, який продовжив романтичну традицію, що передали йому попередні композитори.

В усіх його творах була найвища музична ціль – вираз емоцій, а різновиди технік, які використовував композитор акумулювались у вираження виразності музики. Акцент на виразності є характерною рисою романтичної естетики, але це єдина романтична характеристика, яку композитор завжди використовував у своїй творчості. Доволі не рідко були використані інші риси та композиційні підходи, які були притаманні музиці двадцятого сторіччя [15, с. 38].

Можна сказати, що С. Барбер – композитор, який є поза традиційних класифікацій, композитор, що використовує різноманітні техніки, та який завжди служив красоті та самовиразу.

Розарио Скалеро, вчитель С. Барбера навчав його підкреслювати контрапункт та форму як найважливіше. Спонукав до виразності в усьому

та спробу використовувати гармонію як злиття голосів. У С. Барбера можемо спостерігати та знаходити взаємодію традиційних технік, якими були контрапункт та форма з більш сучасними гармонічними та ритмічними підходами.

Музика, що була створена у період першого десятиріччя композиторської кар'єри композитора, 1930-1940 роки, характеризується ліричними мелодіями та великими драматичними лініями.

Композитор мав неабиякий хист до створення досить відчутної емоціональної та пекторальної нитки. Ми можемо спостерігати за цим у ранніх його творах.

С. Барбер починає зростати у своїй творчості та індивідуальному стилі в період проведення часу у Європі на протязі декількох років, коли він працював в Римі. Після цього часу композитор починає проявляти більше гармонічних дисонансів, яскравих та лаконічних ритмів, напруженості.

Можемо додати, що Джон Браунінг висловлювався про свого друга С. Барбера так: «В період декількох років, проведених у Європі (1935-1937), композитор швидко розробив гармонічну ідіому, яка була дуже індивідуальною, унікальною, та пізнавасною. Це відповідало його гірко-солодким мелодіям та контрапунктним текстурам. Його художній світ зараз є завершеним, він написав свої найліпші твори» [15, с. 37].

У період з 1939-1949 р. С. Барбер намагався зіставити моменти старого і нового стилів. В життя композитора прийшла тяжка, смертельна доля його батька, після чого у стилі композитора почали з'являтися нові композиційні техніки, за допомогою яких в його музиці почав головувати польотний ліризм, в якому акумулюється душевний біль, який так довго супроводжував його. Насправді, кожний композитор намагається передати на листі, а потім у звучанні інструментів, голосів свої почуття. Будь то радість, або горе. Кожен з них має невід'ємну красу звучання та емоційної виразності.

Можемо додати ще декілька слів Дж. Браунінга о використуванні С. Барбером серійної дванадцятитонової техніки: «Навіть коли він використував пост-Веберновський серіалізм, він ніколи не дозволяв простим технічним прийомам стати самоціллю. Він завжди був в змозі об'єднати ці сучасні методи концепції музичних творів з його особистою естетикою» [цит. за 15, с. 35].

В період 50-60-х років С. Барбер постійно використував дисонанс, хроматизми та асиметричні мелодичні лінії.

Композитор використував серіалізм тільки тоді, коли потрібно було підкреслити виразність музики, коли вона потребувала польотності та ніжності звучання. В інструментальних жанрах цього періоду С. Барбер починає все більше використувати еклектичні форми, швидше, ніж до великих оркестрових форм його ранніх років творчості.

Протягом цього періоду композитор мав великий успіх у вокальних жанрах. Слід зазначити, що С. Барбер довго вивчав сенс драматургічного розвитку у декількох жанрах. Він казав: «Я хотів зробити тривалу підготовку до роботи. Це означало працювати у всіх супутніх методах оперного письма. Тобто як писати для оркестра, як писати для хору та балету, як писати для сольного голосу з оркестром. Коли я пізнав це, я був готовий» [цит. за 15, с. 35].

Саме великий вклад душі композитора ми можемо побачити у його творчості, збагачення красками та наповнення ліризмом кожний звук. Своє бачення фактури, фразування, динамічних градацій, які акумулюються та наповнюють зміст твору ми можемо відчутти на прикладі обраного нами для дослідження Концерту для скрипки з оркестром оп.14.

Висновки до Розділу 1

Скрипковий концерт як жанр класичної музики пройшов довгий шлях еволюції, від простих танцювальних мелодій до складних симфонічних композицій. Цей жанр був перетворений за допомогою нових форм композицій та більш вишуканих технік гри на скрипці. Крім того, склад оркестру був розширений, що дозволило збільшити глибину та експресивність музичного виразу.

Жанр скрипкового концерту продовжує жити й розвиватися досі. Композитори використовують нові форми та інноваційні техніки, щоб розширити можливості скрипкового концерту. Таким чином, скрипковий концерт залишається одним з найважливіших та улюблених жанрів класичної музики, який продовжує надихати та захоплювати слухачів по всьому світу.

Усі ці етапи еволюції скрипкового концерту свідчать про важливість та значення цього жанру в класичній музиці. Він постійно перетворюється, але залишається улюбленим серед шанувальників музики. Жанр скрипкового концерту продовжує розвиватися та привертати нові талановитих композиторів, які привносять у свій власний стиль та візію.

Панорамний огляд творчості С. Барбера в контексті музичного мистецтва 19-20 ст., дозволяє стверджувати, що саме С. Барбер увійшов до переліку видатних композиторів 20 століття завдяки своїм талантам, зокрема здатності до глибокої емоційної виразності та якості до мелодійності. Він був відомий своїми неповторними гармонійними зв'язками, які дають його творам особливий колорит та тонку гру між звуками.

Іншою важливою особливістю творчості С. Барбера є його стиль, який був дуже вишуканим та замріяним, майже імпресіоністичним, з використанням незвичайних гармоній та акордів. Він також володіє здатністю до створення музичних тем, що залишилися в пам'яті слухачів назавжди.

Однак, незважаючи на свої унікальні таланти та індивідуальні риси, С. Барбер також був відкритий до впливу інших композиторів та стилів, що сприяло розвитку його музичної продукції.

Можна сказати, що творча індивідуальність С. Барбера має велике значення для музичної музики, а його талант і неповторність стали великою допомогою в розвитку цього класичного жанру. Його музика досі захоплення та захоплює серця слухачів у всьому світі.

Отже, підсумовуючи, ми можемо сказати, що Семюел Барбер це унікальна та новаторська особистість епохи 19-20 сторіччя, який виводив інструментальну, вокальну музику на новий, інакший рівень, спирався не тільки на культуру своєї країни, її особливості, а й ще на багатьох композиторів, які писали до нього та разом з ним, та зробили вклад в його творчість.

Композитор демонструє у своїй творчості нові стильові та жанрові засоби, які, можливо не є новими для інструментів, голосу, але він вважає переважним емоціональну складову. В музиці С. Барбера можна віднайти нові можливості, завдяки його особливому мисленню, та передачі почуттів. Великий внесок своєї творчої спадщини залишив він для подальших композиторів, виконавців та слухачів. Він не був прихильником модних музичних тенденцій, а намагався писати так, як йому підказувало серце: просто, виразно та переконливо.

Творчий спадок композитора відображено у його намірах, які були в тому, щоб виразити ідеї тим способом, що підходив більш за все.

Творча унікальність С. Барбера полягає в тому, щоб музика звучала настільки легко, що слухач отримує емоційний зміст музики, а не технічний. Що ще є важливим, так це те, що в музиці даного композитора є продовження свого мистецтва високими стандартами та цілісністю.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ С. БАРБЕРА op.14

2.1. Композиційно-драматургічний аналіз концерту для скрипки з оркестром С. Барбера

Як і в будь-якій музиці, володіння певними технічними навичками в поєднанні зі здібностями для музичного виконання притаманна експресивна інтерпретація. Скрипковий концерт С. Барбера представляє цікаве зіставлення цих двох вимог: ліризм і віртуозність є двома невід'ємними елементами цього скрипкового концерту. Незвичайним у Концерті С. Барбера є те, що два елементи збережені цілком відокремлені одна від одної: твір складається з двох ніжно ліричних частин, за якими слідує третя частина невпинної віртуозності.

Насправді розподіл технічних і музичних вимог більш рівномірний. Уілард Волтерс у своєму технічному аналізі кількох скрипкових концертів каже: “Концерт С. Барбера... показує певний прогрес у технічних вимогах традиційного скрипкового письма. До цього додаються ритмічне виконання та блискавичне володіння смичка в третій частині” [цит. за 29, с. 116].

При виконанні творів композитора, у якого первинна мета – це задум, виразна техніка є обов'язковою для ефективного виконання. Є кілька аспектів експресивної техніки, які стосуються першої та другої частини скрипкового концерту. Гарний звук, мабуть, найважливіший та виразний елемент цих двох частин. У «Мистецтві гри на скрипці» Іван Галаміан звертається до створення гарного тону: «Співвідношення ударних елементів до співочого звучання таке як і у мовленні та пісні є приголосні і голосні звуки. Голосний звук відповідає ідеальному співу з плавним початком і

закінчення. Приголосні забезпечують артикуляцію, яку можна створити завдяки лівій або правій руці» [цит. за 46, с. 23]

Розглянемо композиційну драматургію більш детально.

Частина I

Форма— сонатне аллегро

Експозиція (такти 1-78)

1–18 тт. – тема 1 Соль мажор (8 тактів, потім 2 такти розширення/ 7 + 2 такти розширення):

- чуттєва та ніжна мелодія скрипки парує над прозорим супроводом оркестру, політності цієї теми сприяє перемінний метр, який дещо розмиває метричну сітку, надаючи їй ефект примхливості.

19–26 тт. – перехід (завершується 2 тактами скрипкового продовження):

- тема зберігає ритмові контури, але стає більш емоційно схвицьованою та приймає більш масштабні риси завдяки висхідному руху та октавним стрибкам в мелодії.

27–39 тт. – основна тема 2 мі мінор фригійський лад (5 + 5 + 2 з тріолями у скрипки):

- метушливий рух тріолями надає основній темі жвавості. Музичну думку підхоплює оркестр, доповнюючи її тембровими фарбами.

40–49 тт. – зв'язуюча партія мі мажор (знову 8 + 2, але цього разу з оманливою каденцією в такті 47):

- гротескний рух мелодії скрипки, що виконється комбінованими штрихами.

50–60 тт. – мі мінор:

- стрімкі пасажі виносять скрипку на квазі-кульмінаційну верхівку, цей стрімкий рух підхоплює оркестр.

61–65 тт. – побочна партія, мі мінор:

- починається з вкрадливого соло гобоя, медитативна мелодія скрипки у високому регістрі.

67–78 тт. – продовження побочної партії мі мінор (5 + 6 тактів розширення акорди з валторною в оркестрі):

- в діалог вступають по черзі фортепіано, дерев'яні духові інструменти.

Розробка (тт. 79–124)

79–92 тт. – сі-бемоль мажор:

- фанфарна тема з стрімкими “вихрями” пасажів солюючої скрипки.

93–104 тт. – соль-бемоль мажор:

- фанфарна тема в розширенні звучить в партії оркестру.

105–110 тт. – Фрагмент головної партії ре мінор:

- скорочена версія головної партії, але з точки зору розподілення тембрових ролей змін не відбувається

111–117 тт. – соль мінор

- варіювання та розробка тематичного матеріалу головної партії в оркестрі.

118–124 тт. – соль мінор

- тематичний матеріал в значному тембровому та регістровому розширенні.

Каденція:

- мікровисловлювання на матеріалі побочної партії.

Реприза (такти 125–190)

125–146 тт. – Головна партія соль мажор (фрази, як у в експозиції):

- зберігається майже в незмінному вигляді.

147–152 тт. – продовження в скрипці соло

153–165 тт. – побочна партія в соль мінорі

166–174 тт. – до мінор (тут немає неочікуваної каденції)

175–190 тт. – побочна партія соль мінор, досягає тоніки в такті 185

Кода (такти 191–216)

191–197 тт. – тема вступу соль мінор

198–216 тт. – тоніка з можливою модальною сумішшю (зміна знаків на соль мажор, але немає фа-дієза)

Частина II

Тричастинна форма

Вступ (такти 1–2)

1–2 тт. – оркестровий вступ в мі мажорі із засурдининим звучанням струнних

A (3–36 тт.) на фоні органного пункту струнних звучить соло гобоя

3–7 тт. – Тема I мі мажор, що закінчується каденцією (5 тактів: тема гобою): тема має таємничий та задумливий характер.

8–13 тт. – Тема I транспонувала в мажорну терцію (розширена до 6 тактів: тема у гобоя)

14–20 тт. – Тема I (4+3 такти: тема у віолончелі, підсилена кларнетом і гобоєм, відбувається фрагментація теми)

21–25 тт. – перехід у сі-бемоль мінор (5 тактів): різкий фанфарний всплеск посилений потужним звучанням мідних духових інструментів.

26–36 тт. – валторна, що веде до сольного вступу скрипки (5 + 6 тактів), приводить до тритонових звучань і переходу до сі-бемоль мінору.

B (37–59 тт.)

37–44 тт. – Тема I мі мінор (5+3 такти) соло скрипки та струнних: повторність в тематичному матеріалі створює ефект медитативності та орієнтальності.

45–59 тт. –Тема II фа мажор (4+7+3+каденційний уривок): наспівна тема в низькому регістрі в діалозі з валторною.

A1 (60–98 тт.)

60–70 тт. – Тема I мі мажор (5+6 тактів: тема соло скрипки замість гобоя): кульмінація та катарсис в оркестрі підхоплюється солюючою скрипкою, поступово емоційна напруга спадає.

71–72 тт. – флейта та гобой, розширення теми I: контрастний епізод низького звучання в оркестрі.

73–81 тт. – Тема I у супроводі оркестрового струнного тремоло, *un poco agitato, cresc.*

82–88 тт. – перетворення теми I у до-діз мінор, скрипка соло на фоні низьких тембрів оркестру.

89–98 тт. – ритм восьмими переходить у триолі, до-діз мінор

99–100 тт. – ритм тріолями переходить дубль-штрих у пасажі, схожому на каденцію

101–108 тт. – закінчення другої частини речетативом у скрипки соло у мі мажорі.

III Частина

Форма Рондо

Вступ (1-2 тт.)

1–2 тт. – ля мінор: стрімка рухлива тема скрипки на фоні рокоту приглушених литавр.

Рефрен (3-84 тт.)

3–17 тт. – тема скрипки соло ля мінор: рух мелодії в стилі “вічного руху” *perpetum mobile*

18–22 тт. – тема ре мінор: розвиток тематичного матеріалу у підтримці ритмізованих конструкцій в різних групах оркестру

23–38 тт. – перехід в до мажор у трьох тактах і в до мінор у дванадцяти тактах

39–58 тт. – епізод (2+2+1,5+2,5+1+2+2+4+1+1+1): напруга зростає, до стрімкого руху додаються по черзі різні групи оркестру, партія скрипки значно ускладнюється технічно.

59–74 тт. – рефрен, соло скрипка

75–84 тт. – тема до мажор і до мінор

85–104 тт. – епізод: емоційний накал ще підсилюється, ритміка стає ще гострішою

104–113 тт. – рефрен без змін в ля мінорі оркестр tutti

114–128 тт. – остинато у скрипці соло

129–144 тт. – перехід в до мажор і мінор

С Епізод (145-172 тт.)

145–172 тт. – чотири повторення теми в ля мінорі (7+9+5+7) з першим вступом у флейти та першого фагота, далі вступає флейта Piccolo і перший кларнет, третій вступ у флейти та групи других скрипок, і завершення у флейти Piccolo і групи перших скрипок.

Рефрен (173-187 тт.)

173–187 тт. – тема шістнадцятими нотами у протидії соло скрипки.

Кода (187-189 тт.)

187–189тт. – пасаж у тризвучі мі-бемоль мінора у скрипки закінчується тональною двозначністю. Загальний стрімкий рух різко обривається.

Загалом, композиційна драматургія концерту для скрипки з оркестром С. Барбера є прикладом витонченої музики, яка поєднує в собі майстерність композитора, віртуозність соліста та магію звучання симфонічного оркестру.

Концерт для скрипки та оркестру від С. Барбера складається з трьох частин, кожна з яких має свою унікальну драматургію та почуття напруження.

Перша частина концерту, Allegro, відзначається енергійним темпом та багатим звучанням оркестру, що сприяє створенню міцного музичного фундаменту для солісту.

Друга частина, Adagio, відзначається більш медитативною та спокійною атмосферою. Соліст входить у діалог з оркестром та передає через музику глибоку емоцію та тонку красу скрипкового звучання.

Третя частина, Presto in moto perpetuo, є найбільш енергійною з усіх. Вона відзначається великою швидкістю темпу та вражаючою віртуозністю соліста. Ця частина є найбільш вимогливою до соліста, оскільки вимагає від

виконавця великої швидкості ігрового апарату та високої інтонаційної точності. Композиційна драматургія концерту С. Барбера демонструє майстерність композитора у створенні музичної наративності, де скрипка виступає як соліст, а оркестр підтримує та доповнює його виразність.

2.2. Особливості виконавської драматургії концерту для скрипки С. Барбера

За визначенням К. Тимофеевой, це виконавська драматургія це «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій» [цит. за 18, с. 100].

Виконавська драматургія актуальна до музики, де виконавець є не просто інтерпретатором твору, а справжнім класичним актором, який повинен передати індивідуальне трактування твору, його характер та настроїв. Це пов'язано з тим, що класична музика має багато нюансів та відтінків, і виконавець повинен бути здатним передавати їх у своїй грі.

У виконавській драматургії велике значення має вірність оригінального твору, але в тому ж часі виконавець повинен мати своє індивідуальне бачення твору. Це дозволяє створювати унікальні інтерпретації, які не повторюють попередні виконавські версії.

Виконавська драматургія також вимагає від виконавця великих технічних здібностей та майстерності, яка дозволяє передати всю глибину та експресивність музики, пропустивши їх крізь свій власний виконавсько-практичний та виконавсько-теоретичний апарат.

У виконавській драматургії особливу увагу приділяють деталізації виконання, такі як формулювання, темп, динаміка та використання різних

технік виконання. Виконавець повинен бути здатним передати не тільки звук, але й емоції та настрої, що передається музикою.

Виконавська драматургія зосереджується на мистецькій інтерпретації музичного твору та на передачі емоцій та почуттів, які закладені в музику композитором. Вона досліджує різні аспекти виконання, такі як техніка виконання, динаміка, темп, формулювання та інші елементи, які впливають на виконання музики.

Виконавська драматургія є важливою частиною музичного мистецтва, яка дозволяє виконавцеві розкривати потенціал музичних творів та виводить свою майстерність на новий рівень.

Виконавська драматургія в жанрі скрипкового концерту має особливе значення, оскільки скрипка є одним з найбільших виразних і мелодійних інструментів.

Виконавець має бути віртуозом не тільки в технічному плані, але й у відтворених емоціях та настроях, які закладені в музичному творі.

Одним із видатних творів у концерті виконавської драматургії для скрипки є твір американського композитора Самуеля Барбера. Концерт для скрипки С. Барбера має свої особливості, які зробили його еталоном у своєму жанрі.

Як ми вже визначили в попередньому підрозділі – концерт складається з трьох частин: *Allegro*, *Andante*, *Presto*. Кожна з цих частин має свою внутрішню логіку та виражає різні настрої та емоції. *Allegro* відрізняється бурхливим темпом та веселим настроєм, що дає твору енергії та динаміки. *Andante*, натомість, характеризується повним темпом та меланхолійним настроєм. *Presto* відзначається швидкістю та вираженою ритмічною енергією.

Крім того, у концерті С. Барбера є різноманітні музичні ефекти, які надають цьому твору грандіозність, фанфарність, урочистість. Наприклад, у *Allegro* створені яскраві концертні теми, які взаємодіють із солістом та

оркестром. У *Andante* на фоні швидкого ритму можна почути кантабільну мелодію скрипки, яка витончено контрастує з активною темою оркестру.

Нарешті, варто звернути увагу на взаємодію скрипки та оркестру в концерті С. Барбера. Тут можна побачити яскравий приклад використання концертного стилю, де соліст взаємодіє з оркестром у діалозі та дискусії.

Концерт С. Барбера демонструє майстерність як композитора, так і виконавця, та є неперевершеним прикладом виконавської драматургії.

Особливістю концерту для скрипки С. Барбера є його велика експресивність та динамічність. Композитор створив унікальне звучання, яке характеризується багатством тембрів та настроїв.

У творі використано багато різних музичних елементів, таких як скрипкове арпеджіо, ліричні мелодії, барокові хорали та енергійні ритмічні пасажі.

Виконавська драматургія в скрипковому концерті виникає у тому, щоб передати ті почуття та емоції, які композитор закладав у свою музику. Це може бути досягнуто за допомогою різних технік та інтерпретаційних прийомів, таких як виразність, темп, динаміка, формулювання та інші елементи виконання.

Наприклад, у концерті для скрипки та оркестру С. Барбера виконавець повинен передати різноманітні настрої та емоції, які відображені в музичному творі.

В окремих епізодах виконавець повинен передати меланхолійний настрій, що характеризує музику цього руху. У інших епізодах – виконавець повинен передавати енергетику та динаміку. А найважливіше – це вміння мобільно та гнучко оперувати цими “станами”, вміти швидко переналаштовувати ігровий апарат.

Виконавець має майстерно взаємодіяти з оркестром, щоб не порушити єдність музичної композиції.

Виконавська драматургія в жанрі скрипкового концерту відіграє важливу роль у передачі емоцій та почуттів, які закладені в музику та

покращують високому рівню виконання. Вона дозволяє солісту розкрити всі тонкощі та нюанси музичного твору, надавши йому особливого звучання та власного тлумачення.

Один із найвідоміших скрипкових концертів, що вимагають високого рівня виконавської драматургії – це Концерт для скрипки з оркестром С. Барбера.

У першій частині соліст повинен проявити віртуозність та енергію, що закладена в музику. Для досягнення цього ефекту виконавцеві необхідно розвивати високий рівень технічного потенціалу з високою моторністю пальцевої техніки, задля філігранної точності та чіткості виконання.

У другій частині концерту виконавець повинен передати меланхолійний та задумливий настрій, що закладений у музику. Це досягається за допомогою плавної техніки гри та виразного вібрато, що дозволяє передати глибину почуттів.

У третій частині – *Presto in moto perpetuo* – виконавець повинен продемонструвати високу техніку та віртуозність, щоб передати швидкість та динаміку музики. Це досягається за допомогою швидкої техніки гри та точних рухів, що вимагають від виконавця високої концентрації та точності.

Загалом, можна сказати, що Концерт для скрипки з оркестром С. Барбера являє собою достатньо складну композицію в плані виконавської драматургії, що потребує від виконавця не тільки високо розвинутої технічної бази, але й потужної інтелектуальної підготовки до інтерпретації цього твору.

В наступному підрозділі ми детально розглянемо яким чином ці виконавські завдання вирішують видатні скрипалі Ісаак Стерн та Гіл Шахам, задля того, щоб створити певний алгоритмізований механізм роботи зі складними творами концертного жанру.

2.3. Компаративний аналіз виконавських версій концерту для скрипки С. Барбера на прикладі виконавчих концепцій Ісаака Стерна та Гіла Шахама

Спочатку розглянемо фактологію творчих біографій обраних виконавців задля формування розуміння загального контексту їх виконавських профілів.

Ісаак Стерн

Ісаак Стерн був одним із найвидатніших скрипалів світу. Він досяг популярності завдяки своїй власній виконавській харизмі, безпомилково володіючи належним стилем для кожного твору у своєму надзвичайно широкому репертуарі. Він виконав і записав практично весь стандартний скрипковий репертуар, включаючи більшість великих скрипкових концертів ХХ століття.

Його репертуар охоплював великі часові проміжки: від Вівальді до Дютійє. І. Стерн також став прототипом киноперсонажів, що видають себе за скрипалів; Серед його фільмів – «Гумореска», «Сьогодні ввечері ми співаємо» та «Скрипаль на даху».

Він почав вивчати гру на скрипці в консерваторії Сан-Франциско в 1928 році. У 1932 році він став третім талановитим студентом з Сан-Франциско, який навчався у концертмейстера Симфонії Сан-Франциско Луї Персінгера (іншими були Іегуді Менухін і Руджеро Річчі). Однак єдиним справжнім учителем він вважав Наум

Незабаром він став одним із провідних американських скрипалів, особливо поміченим у своєму молодому віці, а його сольний концерт 8 січня 1943 року в Карнегі-Холі (його перший сольний виступ там) спричинив фурор.

Він також брав участь у формуванні Національного фонду мистецтв США і був призначений до його початкової консультативної ради. Він був

головою правління Американсько-ізраїльського культурного фонду, який сприяє кар'єрі молодих музикантів.

Гіл Шахам

Гіл Шахам – один із найвидатніших скрипалів нашого часу; його бездоганна техніка в поєднанні з його неповторною теплотою і щедрістю духу зміцнили його славу як американського майстра. Лауреат премії «Греммі», також названий «Інструменталістом року» Musical America, користується попитом у всьому світі за концертні виступи з провідними оркестрами та диригентами, а також регулярно виступає з концертами та з'являється з ансамблями на великих концертних сценах світу та на найбільших престижні фестивалі.

Регулярно виступає з оркестром Берлінської філармонії, Бостонської симфонії, Чиказької симфонії, Ізраїльської філармонії, Лос-Анджелеської філармонії, Нью-Йоркської філармонії, Паризького оркестру та симфонічного оркестру Сан-Франциско, а також багаторічні резиденції з оркестрами Монреаля, Штутгарта та Сінґи. З оркестром Г. Шахам продовжує дослідження «Скрипкових концертів 1930-х років», зокрема творів С. Барбера, Б. Бартока, А. Берга та багатьох інших.

Г. Шахам має більше двох десятків концертних та сольних альбомів, завоювавши кілька премій «Греммі», «Гран-прі дю Диск», «Золотий діапазон» та «Вибір редакції Грамофона». Багато з цих записів з'являються на Canary Classics, лейблі, який він заснував у 2004 році.

Г. Шахам народився в Шампейн-Урбана, штат Іллінойс, у 1971 році. З батьками він переїхав до Ізраїлю, де у віці 7 років почав займатися скрипкою у Семюеля Бернштейна з Музичної академії Рубіна, отримуючи щорічні стипендії від Америки. У 1981 році він дебютував з Єрусалимським симфонічним оркестром та Ізраїльською філармонією, а наступного року отримав першу премію на Клермонтському конкурсі Ізраїлю. Потім він став студентом-стипендіатом в Джульярді, а також навчався в Колумбійському університеті.

У 1990 році Гіл Шахам був нагороджений кар'єрним грантом Ейвері Фішера. У 2012 році він був визнаний «Інструменталістом року» за версією Musical America. Він грає на «Графинині Поліньяк» А. Страдіварі 1699 року та живе в Нью-Йорку.

Розглянемо їх виконавські версії прочитання скрипкового концерту С. Барбера.

Перша частина концерту тематично наділена проникливою лірикою: гармонії, ритмічні складові, все звучить дуже тонко та натхненно. Якщо порівнювати втілення саме ліричної лінії концерту, то відзначимо, що І. Стерн використовує прозорі, “мережеві” темброві фарби, а Г. Шахам – втілює ліричні теми густим, в'язким тембром.

Головна партія першої частини має характерний відтінок смутку, та вносить розмовний характер. В цьому епізоді інтерпретації І. Стерна та Г. Шахама дуже подібні.

Розробка показує нам дивовижне вміння С. Барбера користуватись формою та структурними засобами твору, аби посилити ліричні та виразні риси музики. Відчуття очікування репризи створюється за допомогою динамічних сходів та падінь, постійною пульсацією та піццикато у струнних. Порівнюючи виконавські версії цього епізоду, ми знову бачимо більш стриману та виважену інтерпретацію І. Стерна та емоційно насичену інтерпретацію Г. Шахама, причому це стосується як фразування та його забарвлення, так й штрихової техніки скрипалів.

Друга частина *Andante* є ліричним центром. Виразні мелодії є вираженням глибокого сенсу роботи композитора. На думку Елізабет Рут у цій частині є ключ до драми, яка демонструється в концерті [цит. за 29, с. 116].

Мелодійні лінії пов'язані між собою в цій частині, вони наче переплітаються одна з одною і це є однією з головних виконавських задач, які блискуче вирішують І. Стерн і Г. Шахам.

Окремо слід зауважити виконавські рішення виконавців щодо речитативоподібних каденцій, які скріплюють між собою кожен розділ. Тема головної партії схожа на розповідь, чи вокальну мелодію, яка розповідає нам історію без слів, і в цьому епізоді виконання І. Стерна є більш вираженим та переконливим.

Цій темі притаманні гармонічні коливання, що можуть підштовхнути до думок про надію та відчай і в плані емоційності значно виграє Г. Шахам.

Цей розділ закінчується каденцією скрипки, яка переводить до наступного розділу, і аналізуючи виконавські версії, можна сказати, що наче один і той самий нотний текст у виконанні І. Стерна і Г. Шахама репрезентують діаметральні протилежності: І. Стерн воліє до ексцентричної екзальтації, а Г. Шахам – до красномовної експресії.

Третя частина *Presto in moto perpetuo*. Після емоційної драми другої частини відчувається необхідність звільнення від емоційного напруження. Ця частина відповідь на всі трагічні питання попередньої частини, та звільняє від смутку. У третій частині, можемо почути та побачити усі попередні переживання композитора. Зміни третьої частині були необхідні, після того як глибокі емоції були відображені у першій, а особливо другій частині. Можна сказати про Г. Шахама, що він грає більш чітко без дуже великих музично-емоційних відхилень, тобто схиляється до технічно вивіреної точності, а І. Стерн у притаманній йому витриманій манері вкладає в технічно складний музичний матеріал частку філософсько-екстенціональних прагнень катарсису як розвантаження після другої частини.

Підсумовуючи зауважимо, що в інтерпретаціях І. Стерна та Г. Шахама по-різному вирішується питання вираженості та рівноваги виконавської драматургії Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера. Для першого з них велику роль грає інтонація та краса звуку, для другого ж – більш важливими є технічні та артикуляційні засоби. Ці два відомих виконавці

мають та володіють різноманітним творчим кредо по відношенню до свого інструменту, це й має дуже великий вплив на інтерпретацію даного твору.

Обидва скрипалі притримуються дуже виразної інтонації. Але у І. Стерна ми можемо спостерігати за цим продовж усього твору, тим самим він підкреслює та посилює важливу інтонаційну ліричність, яка так притаманна першим двом частинам даного концерту.

Б. Хейман писала «С. Барбер дуже наполягав на ритмічному виконанні довгих нот» [цит. за 29, с. 124], що ми можемо спостерігати в більшій мірі у Г. Шахама, тому що його виконання є більш емоційно насиченим.

Віртуозність третьої частини передбачає більш технічні вимоги, що демонструють обидва виконавці. Уїллард Уолтерс зазначив «Основні труднощі пов'язані з ритмом, акцентами, які накладені на переміщення восьмих для створення інших метрових акцентуацій» [там само].

Ця частина потребує майстерного володіння прийомом *spiccato*, яке повинно передавати усі позначки композитора, такі як: *leggero*, *grazioso*, та *brillante*. Кожен з виконавців, чий виконавські версії ми розглядаємо, володіє дуже гарним вмінням передавати усі ремарки композитора, які позначено в тексті. Отже, можемо сказати, що виконання саме цієї частини Г. Шахамом є більш експресивним, чітким у ритмічній пульсації та акцентуації, без аби яких відхилень. Він бере більш швидкий темп, що в котрий раз підтверджує характер цієї частини.

В той час як І. Стерн, грає не менш переконливо, але можемо відчувати, що характер твору декілька замальовується у порівнянні з попереднім виконавцем. Двоє скрипалів мають ретельне відношення до фразування, ретельно продумуючи кожну ноту, та добиваючись ефекту глибини, завдяки тому, що трактують композиційні компоненти викладу, які задумані композитором.

С. Барбер створював цей концерт не за для показу технічних навичок виконавців, а для передання своїх почуттів у цій музиці, та важливим

компонентом є передання цих почуттів виконавцями. Тут можемо зазначити, що це вийшло у обох інструменталістів, та блискучого супроводу оркестру.

Важливим є те, що вони показують весь штриховий арсенал та прийоми гри. Кожен володіє ними у досконалості, що не може не сказатись на їх інтерпретації.

Дослідник суті музичності виконання Пабло Казальс зазначав «Коли емоції та вираження цих емоцій проявляється через гру, тоді музика виражена повністю» [цит. за 23, с. 81]. Що і намагався донести Семюел Барбер у своєму концерті для скрипки з оркестром.

Висновки до Розділу 2

Концерт для скрипки з оркестром Оп.14 Семюеля Барбера посідає визначне місце не лише в творчості видатного композитора, але й займає свою нішу у сучасному скрипковому репертуарі. На прикладі видатних виконавців ми розглянули нові спектри та можливості використання прийомів гри, трактування написаного матеріалу, емоційної виразності, та подачі твору.

Щоб знати, що виражати в музиці, виконавці повинні намагатись осягнути образний світ композитора, спробувати зрозуміти його на духовному рівні. Для більш чутливої інтерпретації твору важливо розуміти стиль та емоції композитора під час написання, які він намагався вкласти у свій твір.

Аналіз композиційної та виконавської драматургії дозволив нам окреслити коло інтерпретаційних завдань при виконанні Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера.

Так, у першій частині соліст має продемонструвати віртуозність та енергію, які втілені в музиці. Для досягнення цього виконавцям необхідно

розвивати високу технічну майстерність зі швидкими рухами пальців, що дозволяє досягти філігранної точності та чіткості виконання.

У другій частині концерту виконавець має передати меланхолійний та задумливий настрій, що пронизує музику. Це досягається за допомогою плавної техніки гри та виразного вібрато, який дозволяє відтворити глибину почуттів.

У третій частині, яка називається *Presto in moto perpetuo*, виконавець має продемонструвати високу технічність ігрового апарату та віртуозність, щоб передати швидкість та динаміку музики. Це досягається за допомогою швидкої техніки гри та точних рухів, які вимагають від виконавця високої концентрації та точності.

Крім цього, ми розглянули на прикладах інтерпретаційних версій І. Стерна та Г. Шахама як вони вирішують ці виконавські завдання та порівняли їх.

І. Стерн та Г. Шахам по-різному розв'язують питання виваженості виконавської драматургії Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера. Для І. Стерна велике значення має інтонація та тембральна краса звуку, тоді як для Г. Шахама більш вагомими є технічні та артикуляційні засоби. Це не скільки не знецінює кожну з цих виконавських версій, але є чітким відображенням різноплановості їх творчого кредо, а це, в свою чергу, безпосередньо впливає на їх інтерпретацію даного твору.

Обидва скрипалі демонструють виразне інтонування, цілісне фразування і стильне виконання твору американського композитора.

Загалом, можна стверджувати, що Концерт для скрипки з оркестром С. Барбера є складною композицією з високим рівнем виконавської драматургії, що вимагає від музиканта не лише розвиненої технічної майстерності, але й сильної інтелектуальної підготовки для вдалої інтерпретації твору.

ВИСНОВКИ

Творчість Семюеля Барбера є невід'ємною складовою репертуару сучасних виконавців, і не тільки скрипалів, адже композитор написав багато різних творів і для голосу, оркестру, інших інструментів у супроводі оркестру. Він зробив вагомий внесок у творчість XX століття. Кращі з його творів швидко завоювали прихильність виконавців та визнання слухачів.

Записи його творів робили видатні музиканти світового рівня, такі як Джон Браунінг, Кіото Такезава, Стівен Ісерліс, Іцхак Перлман, Ісаак Стерн, Гіл Шахам.

В цьому дослідженні ми мали на меті виявити специфічні риси виконавського прочитання Концерту для скрипки з оркестром оп. 14 С. Барбера, що детермінують специфіку виконавської інтерпретації. Для її досягнення ми вирішили наступні завдання:

- Простежили і систематизували етапи становлення концертуючої скрипки в жанрі інструментального концерту.
- Розглянули життєво-творчий шлях С. Барбера, а також історію створення Концерту для скрипки з оркестром оп. 14.
- Виявили особливості творчої та композиторської індивідуальності С. Барбера.
- Здійснили аналіз композиційної драматургії скрипкового концерту С. Барбера;
- Окреслили основні риси виконавської драматургії скрипкового концерту С. Барбера;
- Зробили порівняльний аналіз на прикладі двох виконавських версій І. Стерна та Г. Шахама концерта для скрипки С. Барбера.

Скрипковий концерт є одним із академічних жанрів з досить тривалою історією, щодо якого в деякі історичні періоди виникали песимістичні прогнози. На окремих етапах виникало враження, що жанровий

інструментального концерту перебуває в кризовому стані. Проте, за останні три десятиліття автори створили чимало творів у цьому жанрі, кількість яких, за скромними оцінками, налічує сотні опусів.

Розглядаючи композиційну драматургію Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера, ми дійшли висновку, що цей твір є яскравим прикладом витонченої музики, яка завдяки майстерності композитора, віртуозності солісту та чарівності звучання симфонічного оркестру – утворює вражаючий за своєю глибиною естетично-філософського рівня твір.

Концерт для скрипки та оркестру С. Барбера складається з трьох частин, кожна з яких має свою цікаву драматургію, де до дрібниць продумана кожна деталь, музична фраза, нюансировка.

Композиційна драматургія Концерту С. Барбера демонструє вміння композитора створювати музичну наративність, де скрипка виступає як соліст, а оркестр підтримує та доповнює його виразність. Але не за принципом традиційного концертного змагання, а за принципом діалогу.

Ми уважно дослідили особливості виконавської драматургії цього твору. В цьому скрипковому концерті виконавська драматургія грає ключову роль у передачі емоцій та почуттів, що притаманні його музиці, і сприяє можливості прояву високого виконавського рівня інтерпретатора. Вона дозволяє солісту розкрити всю глибину та тонкість темброво-кolorистичних нюансів музичного твору, надаючи йому унікальне звучання та особисте тлумачення композиторського задуму.

Порівнявши дві концепції виконання концерту для скрипки з оркестром Семюеля Барбера такими виконавцями як Ісаак Стерн та Гіл Шахам, можна зробити наступні висновки.

Кожен з обраних виконавців, які, до речі, належать до різних виконавських шкіл, не дивлячись на те, що вони обидва є американськими скрипалями, кожен має свою творчу позицію щодо виконавства, мислення, та передання почуттів та емоцій даного твору.

І. Стерн грає концерт більш стримано та чітко дотримуючись авторських ремарок, приділяє більше уваги темповим змінам, правильному виконанню штрихів, глибоко лірично передаючи настрій кожної частини концерту. Г. Шахам. в свою чергу, виконує концерт С. Барбера у більш вільній манері, умовно дотримуючись ремарок композитора, демонструючи технічність та віртуозність підсилену опуклою експресією.

Один і той самий нотний текст по-різному інтерпретується виконавцями: це стосується і характеру скрипкового звуку, тембру та штрихів, що досягається широтою палітри виконавського звуковидобування, прийомів гри та колористичних фарб.

І. Стерн та Г. Шахам мають різні підходи та творчі концепції розв'язання питань виконавської драматургії в Концерті для скрипки з оркестром С. Барбера. І. Стерн приділяє велику увагу витонченому інтонуванню та тембровому забарвленню звуку, тоді як для Г. Шахам більше уваги приділяє блискучості та філігранності технічних та артикуляційних засобів. Це не зменшує художньої цінності кожної з цих виконавських версій, але показує їх творчий підхід, виконавську майстерність їх інтерпретацій.

Обидва скрипалі демонструють виразне інтонування, цільне фразування твору С. Барбера. Взагалі, Музичній драматургії Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера притаманний яскравий та багатогранний семантичний простір, що дає можливість існування багатоваріантності інтерпретаційного прочитання твору, створення кожним виконавцем його неапострофної та оригінальної виконавської драматургії. Це вимагає від музиканта-виконавця розвиненої технічної майстерності та сильної інтелектуальної підготовки для виконавської інтерпретації цього музичного твору, що є адекватною авторському задуму.

Можна сказати, що виконавець в якійсь мірі повинен бути певною мірою сокомпозитором, аби чітко відчувати посил, емоційність, задум, та душу даного твору. При цьому, потрібно виражати внутрішню драму

концерту, ніби ця драма відбувається тут і зараз. Таке виконання саме вищеозначених скрипалів, збагачує виконавця та слухача тими почуттями та досвідом, що С. Барбер намагався передати у своєму концерті для скрипки з оркестром.

В цілому можемо сказати, що концерт для скрипки з оркестром С. Барбера складний для виконання та передачі задуманого твору. Але він користується попитом в сучасному музичному житті та репертуарі скрипалів ХХІ століття, а також, безумовно, потребує наукового та теоретичного обґрунтування та осмислення як виконавцями, так й музикознавцями. Перспективним для подальшої розробки теми дослідження є порівняльний аналіз виконавських версій твору скрипалів - представників різних національних виконавських шкіл та вивчення специфіки інтерпретації твору крізь призму особливостей прояву певної виконавської традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрій М. Скрипкові концерти С. Барбера як репрезентативні твори американської музичної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2010. № 1. С. 25-28.
2. Баранова М. Скрипкове виконавство: історія та сучасність. Київ: Вид-во Либідь, 2016. 217 с.
3. Бачинська А. Техніка скрипкового виконавства: практичний посібник. Київ: Вид-во КМ Академія, 2010. 188 с.
4. Беззубенко В. Американські скрипкові концерти: порівняльний аспект. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 26. С. 51-55.
5. Боровикова О. Історія розвитку скрипкового концерту. Київ: Видавничий дім "КМ Академія", 2017. 256 с.
6. Бородіна О. Творчість композитора С. Барбера у контексті американської музичної культури. *Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 2 (40). С. 103-109.
7. Гребнева І. Концепція транскрипції у творчості композиторів-романтиків. *Інноваційні тенденції розвитку мистецтвознавства: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю*. Херсон: Гельветика, 2018. С. 109-111.
8. Гребнева І. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
9. Гуменюк І. Структура і функції скрипкового концерту. Львів, 2003. 184 с.

- 10.Дробот І. Скрипкове виконавство: історія та сучасність. Київ: Вид-во КМ Академія, 2007. 303 с.
- 11.Жолдакова В. Скрипкова артикуляція як предмет музикознавчого аналізу та виконавської інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 17 с.
- 12.Кашпур І. Скрипкові концерти С. Барбера та А. Хачатуряна: порівняльний аналіз. *Вісник Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка*. Львів, 2015. Випуск 23. С. 23-31.
- 13.Квітка Ю. Скрипкове виконавство: історія, техніка, традиції. Київ: Музична Україна, 2004. 312 с.
- 14.Кириченко О. Скрипкове виконавство: традиції та інновації. Київ: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. 331 с.
- 15.Коваленко В. Музичний експресіонізм С. Барбера: стиль, жанр, техніка. *Музичне мистецтво та культура*. Київ, 2009. Випуск 8(1). С. 32-38.
- 16.Коваленко В. Розвиток жанру скрипкового концерту в американській музиці ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2019. Випуск 32. С. 20-27.
- 17.Коваль С. Місце скрипкового концерту С. Барбера у світовій музичній літературі. *Музичне мистецтво і культура*. Київ, 2018. Випуск 3(35). С. 34-40.
- 18.Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія Київ: НАКККиМ, 2014. 265 с.
- 19.Колосова І. Скрипкове виконавство: техніка, інтерпретація, експресія. Київ: Вид-во МАУП, 2006. 352 с.
- 20.Корсунь І. Симфонічний концерт: від жанру до тектоніки форми. *Наукові записки НаУКМА. Музичне мистецтво*. Київ, 2008. Т. 93. С. 33-38.
- 21.Краснопольський О. Скрипкове мистецтво. Київ: Наш час, 2008. 231 с.

- 22.Куликовська Л. Теорія скрипкового концерту: історія і сучасність. Київ, 2008. 189 с.
- 23.Кучерук І. Скрипковий концерт С. Барбера: аналіз особливостей композиторської манери. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія: Мистецтвознавство*. Кам'янець-Подільський, 2017. Вип. 26. С. 78-82.
- 24.Кучерявенко О. Особливості жанрової еволюції скрипкового концерту від класицизму до постмодернізму. Київ, 2016. 184 с.
- 25.Кушлик М. Мистецтво скрипкового виконавства. Київ: Музична Україна, 2007. 352 с.
- 26.Литвин Н. Скрипковий концерт С. Барбера: стильові та композиційні особливості. *Музичне мистецтво і культура*. Київ, 2019. Випуск 4 (36). С. 19-27.
- 27.Литвиненко О. Історія розвитку жанру скрипкового концерту: стилістичні та жанрові особливості. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2015. Випуск 28. С. 45-50.
- 28.Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ ст. Київ, 2011. 222 с.
- 29.Луньова М. Скрипковий концерт С. Барбера: аналіз композиційної структури. *Вісник Національної музичної академії України*. Київ, 2016. Випуск 115(1). С. 115-125.
- 30.Мельник В. Скрипковий концерт як жанр класичної музики. *Музичне мистецтво та культура*. Київ, 2014. Випуск 13(2). С. 82-91.
- 31.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство: зб. ст.* Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 48-53.
- 32.Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу): дослідження. Київ, 1994. 156 с.

33. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94-110.
34. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180-198.
35. Павлова М. Історія скрипкового концерту в Європі XVII-XIX століть. Київ, 2011. 312 с.
36. Панов С. Скрипковий концерт С. Барбера: особливості музичної форми та стилю. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія "Мистецтвознавство"*. Київ, 2016. № 14. С. 66-70.
37. Панченко О. Барбер: скрипковий концерт та його місце в музичній культурі США. *Музичне мистецтво і культура*. Київ, 2013. Вип. 15. С. 66-69.
38. Платонова І. Мистецтво скрипки: історія, методика викладання, аспекти виконавської майстерності. Київ: Музична Україна, 2003. 189 с.
39. Поліщук О. Барбер і традиції американського скрипкового концерту. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Музикознавство*. Тернопіль, 2015. Вип. 3. С. 85-89.
40. Рейтінгова О. Історія розвитку скрипкового концерту від бароко до постмодерну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. Випуск 2(54). С. 83-88.
41. Сандюк С. Скрипкові концерти Людвіга Шпора: на шляху до романтизму: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.

- 42.Скрипнік Л. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
- 43.Стадний О. Скрипковий концерт: теорія та практика. Київ, 2006. 226 с.
- 44.Стефанишин А. Жанрово-стильові особливості скрипкового концерту у творчості композиторів ХХ століття. Львів, 2015. 216 с.
- 45.Стеценко М. Структурно-функціональні особливості скрипкового концерту С. Барбера. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Музичне мистецтво*. Кам'янець-Подільський, 2017. Випуск 37. С. 87-91.
- 46.Титаренко О. Скрипкове виконавство: традиції та новації. Київ: Вид-во Національної музичної академії України, 2018. 259 с.
- 47.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми: Собор. 2002. 184 с.
- 48.Холодова М. Теорія і практика скрипкового концерту від класицизму до романтизму. Львів, 1994. 244 с.
- 49.Хомич І. Скрипкове виконавство: історія, техніка, інтерпретація. Київ: Вид-во Либідь, 2020. 155 с.
- 50.Хроленко Т. Історія скрипкового концерту. Київ: Наукова думка, 1972. 488 с.
- 51.Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Луцьк, Волин. нац. ун-т, 2012. Вип. 10. С. 6-18.
- 52.Шаповалов В. Скрипковий концерт: історія, теорія, практика. Київ: Музична Україна, 2010. 320 с.
- 53.Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт. 1998. 368 с.

- 54.Elizabeth Ruth Flood. Analysis, Interpret Analysis, Interpretation and
Petition and Performance of the Concert formance of the Concerto for
Violin and Orchestra by Samuel Barber. 1997. 266 p.
- 55.Heyman Barbara Samuel Barber: The Composer and His Music. New
York. 1992. 225 p.
- 56.Howard Pollack Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an
American Romantic. The Musical Quarterly, Vol. 84, No. 2 (Summer,
2000). Oxford University Press. pp. 175-205.
- 57.Kim Sunhee A Performer's Approach to Samuel Barber's Violin Concerto.
Florida State University. 1987. 56 p.
- 58.Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute Edited by Peter
Dickinson. Series: Eastman Studies in MusicCopyright Date: 2010 Edition:
NED - New edition Published by: Boydell & Brewer, University of
Rochester Press. 214 p.
- 59.Tarling, S. The Cambridge companion to the violin. Cambridge University
Press. 2005. 134 p.
- 60.Walters Willard. Technical Problems in Modern Violin Music as Found in
Selected Concertos. Iowa State University of Iowa. 1958. 156 p.
- 61.Wittke Paul. Samuel Barber. New York. 1994. 313 p.