

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

КАФЕДРА ОРКЕСТРОВИХ СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ
КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**ОБРАЗ СКРИПКИ У КОНЦЕРТНИХ ТА КАМЕРНИХ ТВОРАХ
А.ДВОРЖАКА**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Колеснік Олександри Ігорівни

Науковий керівник:

Сухленко Ірина Юріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання

на відповідне джерело



Колеснік О. І.

Харків 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1 ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	 7
1.1. Інструментальна музика в системі творчості музикантів-романтиків...	7
1.2. Образ скрипки у творчості романтиків	13
1.3. Жанрова палітра інструментальної творчості А. Дворжака.....	19
 РОЗДІЛ 2 КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ А. ДВОРЖАКА. ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	 27
2.1. Композиційний та семантичні аспекти композиторського задуму.....	27
2.2. Порівняльна характеристика творчих інтерпретацій Д. Ойстраха та Х. Хан.....	32
 РОЗДІЛ 3 ТВОРИ ЗА УЧАСТЮ СКРИПКИ У КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ А. ДВОРЖАКА.....	 38
3.1. Терцет.....	38
3.2. Романтичні п'єси.....	44
 ВИСНОВКИ.....	 48
 ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	 54
 ДОДАТКИ.....	 60

ВСТУП

Актуальність теми. Музичне мистецтво другої половини XIX століття було представлено діяльністю декількох поколінь європейських музикантів, представників різних національних шкіл, значна кількість з яких тільки формувалася. Її славетні імена і сьогодні відомі не тільки професіоналам, а й любителям музичного мистецтва. Але навіть у такому розмаїтті зірок творчість А. Дворжака займає особливе місце, завдяки успішному синтезу загальноєвропейських та національних традицій. Не випадково, один з його сучасників писав: «Композитор пише музику, від якої віє ароматом лугів і гір, морів і лісів. Сяйво, яке Г. Гете так захоплено хвалив у греків, життєву силу, зліт, жар – все це ми знайдемо у А. Дворжака» [13].

Дійсно, музика А. Дворжака – особлива сторінка у розвитку чеської музичної культури, адже, разом з Б. Сметаною, він сформував основні принципи національної композиторської школи. У цьому сенсі його діяльність може бути співставлень з діяльністю М. Лисенка, який завдяки навчанню в Лейпцизі, відкрив нові шляхи розвитку української музичної культури. Також порівняння життєтворчості А. Дворжака та М. Лисенка може виявити багато паралелей у їх творчих методах. Зокрема, йдеться про адаптації та переосмислення жанрів, що на той момент склалися у культурі Західної Європи. Але якщо М. Лисенко віддавав перевагу жанрам, пов'язаним зі словом та інструментальним мініатюрам, то палітра творчості А. Дворжака більш широка.

В творчості композитора знаходимо роботи у вокально-хорових (ораторія «Свята Людмила» 1886 р., кантати, в тому числі *Te Deum* 1892 р., Меса ре-мажор 1892 р.), оперних («Король і вугляр» 1887 р., «Чорт і Кача» 1899 р., «Русалка» 1900 р.) симфонічних (симфонічна балада «Весільні сорочки», дев'ять симфоній) жанрах.

Але, на наш погляд, особливої уваги у творчому доробку А. Дворжака заслуговують його інструментальні та камерно-інструментальні твори, як такі, що презентують базові принципи романтичної свідомості митця. Цей факт усвідомлювали вже сучасники митця. Згадаймо, що Е. Гріг в статті, присвяченій пам'яті композитора писав: «Його струнні квартети і квінтети – шедеври, які надовго переживуть свого автора» [11]. Також спадає на думку відомий факт про те, що після прослуховування віолончельного концерту А. Дворжака, Й. Брамс сказав: «Мене цікавить кожна його нота, – говорив Брамс. Я його щиро люблю як художника і людини», «Я був би щасливий, якби мені спало на думку в якості головної теми те, що А. Дворжак доручає побічним голосам ...» [19].

Враховуючи вищевикладене, не дивно, що інструментальна творчість А. Дворжака і сьогодні привертає увагу багатьох відомих музикантів (Д. Ойстрах, Х. Хан, Я. Янсен, Ю. Рахлін, Г. Браунштейн, квартет ім. Бородіна). Проте до вітчизняної музичної (як виконавської, так і наукової) практики залучена обмежена кількість творів, особливо якщо казати про камерно-інструментальні твори. Цей факт обумовлює і новизну, і актуальність дослідження.

Мета дослідження полягає в виявленні загального та індивідуального у трактуванні А. Дворжаком образу скрипки.

Для реалізації цієї мети у роботі висуваються наступні **завдання**:

- виявити місце інструментальної музики у творчості романтиків;
- окреслити образи скрипки в творчості композиторів-романтиків;
- виявити образну палітру інструментальної творчості А. Дворжака в аспекті еволюції його стилю;
- порівняти семантичні та композиційні рішення інструментальних творів за участю скрипки А. Дворжака з жанровими інваріантами;

— проаналізувати виконавські трактовки інструментальних творів за участі скрипки А. Дворжака.

Об'єкт дослідження – інструментальна творчість А. Дворжака.

Предмет дослідження – параметри трактування образу скрипки у концертних та камерно-інструментальних творах А. Дворжака.

Матеріалом дослідження обрано нотні тексти Концерту для скрипки з оркестром A-dur, Терцету для двох скрипок та альту ор. 74, «Романтичні п'єси» для скрипки та фортепіано ор. 75 А. Дворжака та їх інтерпретаційні версії, презентовані Д. Ойстрахом, Х. Хан, Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, М. Борисоглебським.

Теоретичною базою дослідження слугують праці:

— по історичному та теоретичному музикознавству (Б. Асаф'єв [4], А. Кудряшов [29], Л. Мазель [31], Е. Назайкинський [37], В. Цуккерман [59]), М. Друскін [21,22]);

— теорії музичної інтерпретації (Е. Гуренко [10], Е. Купріяненко [27], В. Москаленко [32, 33], Д. Рабинович [43, 44], С. Скребков [48], І. Сухленко [55]);

— теорії, історії та методики скрипкового виконавства (Л. Ауер [5], К. Мострас [34], Л. Холоденко [39], С. Євдокимов [39], І. Ямпольський [61]).

— матеріали, що вивчають творчість А. Дворжака (М. Егорова [23], Я. Лушина [29], М. Друскін [21,22], О. Шоурек [19]).

Наукова новизна отриманих результатів. В роботі вперше системно досліджено трактовку образу скрипки в інструментальній творчості А. Дворжака у композиторському та виконавському аспектах.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що проаналізований матеріал може бути доповненням до курсів «Історії

скрипкового виконавства», «Музична інтерпретація» та виконавської практики студентів-скрипалів.

Апробація. Підготовлено статтю за матеріалами роботи: «Образ скрипки у творчості А. Дворжака (на прикладі камерних творів)».

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, трьох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків і Списку використаних джерел, що складається з 63 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 61 сторінку, з них основного тексту – 51 сторінка.

РОЗДІЛ 1

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ А.ДВОРЖАКА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1. Інструментальна музика в системі творчості музикантів-романтиків

Романтизм – це стильовий напрям, формування якого у музичному мистецтві, як правило, датується початком ХІХ ст., що фіксує певну «вторинність» романтичної картини світу в Музиці по відношенню до інших видів мистецтва. Багато дослідників (зокрема В. Ю. Григор'єв) вважають, що втілення ідеалів Романтизму в музичній творчості – це прояв стихії *індивідуального відчуття*, більш глибоке розкриття суб'єктивно-ліричної сфери – пов'язаний з реакцією на крах ідеалів Великої французької буржуазної революції. Але все ж таки романтичні ідеали, що по-різному втілювалися у різноманітних сферах культурного життя (серед яких філософія, література, театр, живопис та інше), дають змогу говорити не тільки про Романтизм як про новий стиль (тобто нову систему засобів виразності), але про Романтизм як про новий світогляд. Тож, постають питання щодо можливості точного визначення дати кристалізації ідей музичного Романтизму, та з'ясування засад, що вплинули на формування цих ідей. Тут немає єдиної точки зору, і кожен дослідник обирає свої підстави щодо визначення цих питань.

Так, видатний радянський музикознавець І. Соллертінський, досліджуючи Романтизм та природу його виникнення, звертається до творчості Ж. Руссо, який був предтечею Великої французької буржуазної революції. В багатьох його книгах, зокрема у «Сповіді», автор акцентує увагу читача на унікальності та неповторності кожної окремо взятої людини, незалежно від її регалій та положення в суспільстві, відстоює позицію щодо наявності «своєрідної

психологічної структури» у кожній особистості. Саме у літературній спадщині Ж. Руссо, зокрема у творах «Савойський священик», «Нова Елоїза» введено поняття «культ природи» в світогляд європейської людини. І хоча відображення цих думок ми знаходимо і у творчості Л. Бетховена (наприклад, у «Пасторальній симфонії») все ж більш ґрунтовного та об'ємного втілення цей концепт набув у музиці пізніше.

Ще одне явище, як історична передумова романтичного світовідчуття виникає в 70-х роках XVIII століття в Німеччині, і носить назву «епохи бурі і натиску». Один із представників наряду, Фрідріх Шиллер, у своїй юнацькій драмі «Розбійники» зображає образ молодого героя-бунтаря, який бачить недосконалість суспільного устрою та всю гидоту феодалізму, працює шляхетним розбійником в лісах, збирає навколо себе однодумців, та оголошує війну суспільству. Правда, ця війна закінчується моральною поразкою Карла Моора, героя драми Ф. Шиллера. Проте образ романтичного розбійника, який з благородних мотивів оголошує війну суспільству і якого суспільство відкидає, – цей образ для романтизму буде рідним і близьким.

І. Соллертінський звертає увагу, що вирішальну роль в появі європейського романтизму відіграла епоха французької революції і подальша за цим десятирічна наполеонівська епопея, а точніше – поразка революції і падіння наполеонівського режиму. Серед європейської інтелігенції в епоху реакції оселяється песимізм, звідки слідує, що володарем дум може стати лише той художник, який висловить цей *надриг*, який висловить в художніх образах те, що хвилювало всіх людей водночас – світову скорботу. Таким володарем дум насамперед стає англійський поет Д. Байрон. Він створює образ самотньої людини, геніального мислителя, який, однак, не знаходить собі місця в дійсності, якого жене з однієї країни в іншу обтяжуюча його туга. Отже, романтизм, бере свій початок в неспокійній, гнітючій атмосфері.

Можемо відмітити, що існує й інша, не менш характерна, ніж песимізм, передумова виникнення та розвитку стилю, яка об'єднує всіх романтичних художників. І вона полемічно спрямована проти попереднього століття. Існувало невичерпне тяжіння до пізнання, що визначило ідейний напрям всього XVIII століття, як століття філософського, століттям розуму, освіти. Філософи XVIII століття були раціоналістами, вони вважали, що саме розум є вище джерело пізнання, що розум не тільки керує світом, але й рухає історію. Звідси саме бере свій початок ідея «просвітництва».

Віра в могутність і силу розуму становила головний пафос епохи Просвітництва – Д. Дідро, Ф. Вольтера, енциклопедистів, Г. Лессінга, молодого Й. Гете. Відповіддю на складену ситуацію була реакція представників нового покоління романтиків, що замислилися, чи дійсно розум керує історією. Романтизм з'являється під гаслом *заперечення розуму*, де запанують такі гасла, як: почуття, пристрасті, стихійні сили. Це надзвичайно характерна риса романтичного мистецтва – *повалення раціоналістичних канонів*, висунення на перший план саме *почуття*, палкого польоту фантазії.

Романтики приходять до висновку, що справжнє пізнання дійсності можливо не в науці, а в мистецтві. Художник за допомогою геніальної інтуїції краще розуміє дійсність. Свого часу ще Л. Бетховен казав: «Музика – це одкровення вище, ніж мудрість і філософія». У цій системі мистецтв, яку висувують романтики, на найпочеснішому місці знаходиться *інтуїція творця-художника*. Найбільш типовий в цьому відношенні філософ, один з лідерів романтичної філософії – В. Шеллінг. У «Естетиці» В. Шеллінга метод художнього пізнання знаходить своє вище вираження. Автор доводить, що *мистецтво являє собою найглибшу філософію*.

Характерна ще одна паралель між XVIII століттям і романтизмом. У XVIII столітті зазвичай вважали, що нижча форма – це музика інструментальна, тоді

як вища форма – це музика вокальна, і зокрема оперна, тому що в опері та вокальному мистецтві, в музику входить слово. Романтики вважали зворотнє: там, де музика пов'язана зі словом, там музика ще скута. *Вища форма музики* — це саме музика абсолютна, музика не словесна, *це музика інструментальна, симфонічна*. Саме в симфонічній музиці, з точки зору романтиків, скажімо Є. Гофмана або Р. Шлегеля, Ф. Новаліса, розкривається справжня суть, справжня глибина.

В пошуках самовираження та розкриття романтичного героя, зокрема через призму *суб'єктивного* світосприйняття, у творчості багатьох композиторів цієї епохи, серед яких Й. Брамс, Г. Венявський, Ф. Крейслер, Ф. Шопен, Ф. Ліст, А. Дворжак, проявляється значний інтерес до *інструментального жанру*, часто це звертання до жанрів *мініатюри*, фантазії, балади, камерної творчості та концертів. Проте трактування жанру, його інтерпретації відбуваються в суб'єктивно-романтичній формі, адже, поряд з іншими художніми задумами, постать художника є рівноправною складовою, і має бути розкрита у творі.

Першою і основною темою романтичного художника є розрив між людиною і дійсністю, тема скорботи. Якщо композитор або художник і його герої знаходяться в розладі з дійсністю, тоді однією з тем романтичного мистецтва буде *втеча від дійсності*. Романтики, ідеалізуючи докапіталістичну Європу, схильні бачити в середньовіччі мало не зразок доблесного, героїчного життя. Разом з середньовіччям, підіймається і весь матеріал тогочасної фантастики. Зразками музичної літератури можна зазначити такі твори: Р. Вагнер «Кільце Нібелунга», К. Вебер «Евріанта».

Ще одною з тем постає *екзотична* тема. Серед європейських країн романтиків цікавлять країни, в яких ще живі образи, звичаї, одяг середньовіччя. Відомий величезний інтерес романтиків, наприклад, до Іспанії. Зразки музичних творів: Ж. Бізе «Кармен», П. Сарасате «Цапатеадо», «Сигіділья», «Андалузький

романс», Є. Лало «Іспанська симфонія» для скрипки в супроводі оркестру, К. Сен-Санс «Хаванез» та багато іншого.

Прагнення вивчати національні культури дало поштовх романтикам систематично вивчати *фольклор*. Закоханість у минуле викликає потребу в збиранні билин, балад, легенд і оповідей, приказок, казок, народних пісень і мелодій цих пісень. Тому саме в романтичну музику настільки органічно входить фольклорна тематика. Так, у Ф. Шопена розкривається все багатство польського фольклору, так, Ф. Ліст, а пізніше Й. Брамс вводить в ужиток європейської музики фольклор угорський; Ф. Ліст використовує не менше чудовий іспанський фольклор і особливо - стиль «фламенко».

Однією з ведучих тем романтичного відображення у творчості є тема *фантастики*, що говорить про своєрідний переплетенні світу предметного, реального і світу потойбічного, вигаданого. Серед зразків можемо виділити Г. Берліоза «Фантастичну симфонію».

Створення саме багатьох *національних шкіл* також невідривне від поняття епохи Романтизму. Серед яскравих представників і засновників композиторських шкіл виділимо такі постаті: Н. Паганіні, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Б. Сметана, А. Дворжак, Й. Брамс, Р. Вагнер.

Ще однією з тем романтичного художника стає використання мотиву *подорожі*, який став одним із маркерів романтичного світосприйняття, як у творчості, через призму почуттів ліричного героя, так і як засіб пошуку нових можливостей виразності, пошуку натхнення за допомогою зміни місця, пошук ладогармонічних відкриттів, незвіданого фольклору та інше. Композитори, що звертались до цієї теми: Ф. Шуберт, Ф. Ліст, А. Дворжак, Й. Брамс та інші.

Якщо казати предметно про мистецтво гри на скрипці, то тут не виникає сумнівів щодо постаті Першого романтика, яким більшість вчених називають італійського скрипаля та композитора Н. Паганіні. 24 капричіо автора, що

написані 1800 року, не просто випередили свій час майже на два десятиріччя, вони вплинули на розвиток романтичного стилю та спрямували його у *віртуозно-виконавському* ключі.

Проте, був ще один не менш видатний сучасник Н. Паганіні, німецький скрипаль, композитор, диригент і педагог – Людвіг Шпор. Творчість композитора втілювала базові тенденції, що мали перехідний період від класицизму до романтизму у скрипковому виконавстві. Спадщина включає в себе велику кількість творів в різних жанрах: Л. Шпору належать дев'ять опер, ораторії, симфонії, меси, кантати, камерні твори. Найбільшою популярністю користуються 15 його концертів для скрипки, в яких автор без сумніву слідує розвитку романтичних тенденцій у музиці. Скрипковий концерт, як жанр продовжує своє існування в XIX столітті, і саме зразки, створені Л. Шпором, дозволяють виявити його еволюційний рух у нову історичну епоху. Жанрові особливості концерту, сама його природа відповідали історико-культурному порубіжжю, коли епоха віденського класицизму йшла в минуле, а музичний романтизм ще не заявив про себе як про єдину художньо-стильову систему. Серед рис, притаманних саме романтичній інтерпретації можемо відзначити не властиве для свого часу трактування структури скрипкових концертів, а саме *вільну* трактовку кожної частини у скрипкових концертах, насамперед – сонатне *allegro*; експерименти Л. Шпора з утворення принципу тематичного блоку, переосмислення розроблених розділів, звертання до прийому *motto*, що відповідає типово романтичному ставленню до сонатної форми.

С. Сандюк досліджуючи палітру засобів виразності у творчості композитора розглядає ладогармонічні особливості концертів Л. Шпора з погляду їх семантичних можливостей. Інтонаційний словник, що включає музичні образи класицизму й бароко у поєднанні із власними *інтонаційними відкриттями*: «“лірична секста”, нерідко взята за допомогою группетто; мотиви

“зітхання”; короткі оберти, розділені паузами, що нагадують вигуки; “розмовні” (мовленнєві) і декламаційні (у дусі речитативу бахівських пассіонів) інтонації; фігури “запитання”, яке почасти залишається без вирішення; мало секундні ходи *lamento*; специфічно інструментальні за походженням імпровізації-речитативи; кантилена широкого подиху; образно-емоційні сфери, насамперед, різноманіття ліричних граней; скерційність, що передбачає мендельсонівську *Elfenmusik*; регістрові засоби: гра на соль-струні, що надає фоніці скрипки “грудне” фарбування, високий (“лоєнгринівський”) регістр та ін.; індивідуалізованість скрипкової моторики (уникнення загальних форм руху, витриманість одного ігрового прийому у межах восьмитакту та ін.)» [46, 14-16 с.]

Отже, можемо зробити висновок, що творчі пошуки та знахідки Л. Шпора, виявлені властивості музичного стилю скрипкових концертів, дають новий поштовх для розкриття саме романтичного світовідчуття, і являють собою ніщо інше як перехід від класичного світогляду до романтичного. Проте, незважаючи на відповідність стильовим якостям концертів Л. Шпора романтичній поетиці, опозиція автора сучасному мистецтву не дозволяє віднести його до романтичного художнього напрямку.

1.2. Образ скрипки у творчості романтиків

В епоху Романтизму одна з ведучих ролей приділяється не тільки постаті художника, як ми вказували раніше, проте, згідно спостереження В. Ю. Григор'єва, виникає самостійний, так званий «*образ інструменту*», що стає виразником самотнього початку, інструментальним «голосом духовного світу художника».

Сучасне музикознавство досліджує музичне виконавство, зокрема аналізуючи принципи трактування і розкриття композиторського задуму. Серед принципів трактування важливу роль відіграє процес передслуховування

виконавцем нотного тексту, що досягається опорою музиканта на приналежність даної композиції до певної стилістики, жанру, вкупі з індивідуальним трактуванням твору, що формує в уяві саме «образ інструменту».

Слід відзначити, що вперше було усвідомлено поняття звукової образності у фортепіанному виконавстві М. Друскіним, який зазначав: «Кожному музичному організму властивий індивідуальний звуковий образ, що вимагає саме цих, а не інших засобів втілення. Подібно літературі, музичне творчість вимагає ясного усвідомлення “жанрів”. У цьому вмінні знайти певній музичній думці найбільш адекватний їй інтонаційний вираз – секрет творчого обдарування» [22, с. 33]. Також відзначимо, що одним з перших застосувалося звертання до звукової образності А. Коплендом, та було сформульовано як «The sonorous image», що у перекладі «образ, що звучить». Це поняття автор пояснює наступним чином: «Те, як музика звучить, або «образ, що звучить», як я це називаю, ні що інше, як слухове уявлення, що виникає в свідомості виконавця або композитора; уявна картина (попереднє осмислення) точної «природи» звуків, які будуть ними викликані до життя» [26, с. 51-52].

Власне, образ інструменту – досить поширена тема для наукових пошуків, до якої у сфері струно-смичкового мистецтва, зверталися, зокрема, Є. Купріяненко (дисертація «Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)»), І. Гребнева (дисертація «“Образ” скрипки у творчості А. Кореллі (на прикладі жанру *concerto grosso*)»), В. Сирятський (дисертація «Піаністична спадщина М. Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури») та О. Щербатова (дисертація «Звуковий образ інструменту в сольних фортепіанних творах вітчизняних композиторів 60-80-х років XX століття»).

І. Гребнева відзначає в своїй роботі, що: «Визначальним фактором стилю А. Кореллі, в тому числі і в жанрі *concerto grosso*, є ігрова логіка скрипки, в якій

можна виділити два моменти, які виступають як методологічно основоположні для виявлення специфіки універсалізму стилю інструменту, для А. Кореллі, – стилю скрипки. Обидві ці функції нероздільні, що в повному обсязі демонструють *Concerti grossi op.6 А.Кореллі* [9, 125 с.]. Саме з цієї позиції авторка досліджує «образ» скрипки, проте не надає цьому поняттю визначення.

Характеризуючи еволюцію використання альту в ансамблі, Е. Купріяненко досліджує в своїй роботі принцип індивідуалізації «голосу» інструмента (альта) у його неповторній якості («звуковий образ інструмента»), та відзначає в його розкритті важливу роль музичної програмності. Авторка досліджує дуалізм персоніфікації та тембрової варіативності в розкритті «тем-образів» у творчості Й. Брамса. Е. Купріяненко конкретизує такі специфічні якості «образу» інструмента, як: «тьмяність тембру, напруженість звучання у високому регістрі, аплікатурні труднощі в техніці виконання подвійних нот та акордів тощо» [27, 3с.], які формувалися у практиці ансамблевого музикування.

О. Щербатова досліджуючи «образ інструменту» у фортепіанному виконавстві, звертає увагу на тембральність, у розкритті цього поняття: «Шляхи розвитку звукового образу фортепіано багато в чому визначаються роботою з його тембровим потенціалом. Частково впливаюча на тембр, специфіка добування звуку, а саме удар молоточків по струні, і тривалість фортепіанного тону також визначають двоїстий підхід до реалізації можливостей інструменту» [60, с. 9].

Повертаючись до епохи Романтизму, звернемося до композитора і видатного виконавця, Н. Паганіні, творчість якого стояла біля витоків романтичного світосприйняття. Свого часу він відкрив нові *горизонти можливостей* звучання скрипки: подвійні флажолети, широке використання піцicato лівою рукою, розширення штрихової палітри шляхом створення штриху Н. Паганіні, активного використання багатьох штрихів та їх віртуозне

поєднання, використання подвійних нот у віртуозній техніці, гра на одній струні та інше. Й. Гете був приголомшений неймовірним звучанням скрипки Н. Паганіні, він звернув увагу на «демонічне» звучання скрипки.

Під час гастролей видатного скрипаля Е. Изаи в Росії (в 1883 р.) була опублікована газетна стаття, в якій *описувалося* звучання скриpkового тону: «Під його рукою скрипка перетворюється в живий, одухотворений інструмент, вона мелодійно співає, зворушливо плаче і стогне, і любовно шепоче, глибоко зітхає, шумно радіє, словом, передає всі найменші відтінки і переливи почуття» [45, с. 186].

Звернемося до камерно-інструментальної музики – адже це чи не найстарша форма музикування, еволюція якої відображає майже всі суттєві зміни, що відбувалися у музичній культурі західноєвропейських країн, у тому числі, й зростання рівня професійної майстерності. Це дозволяє композиторам, звертаючись до камерних жанрів поєднувати два, здавалося б протилежних модули – аматорського та концертного музикування. Переломним моментом в історії камерно-інструментальних жанрів стала епоха Романтизму. Це не випадково, адже саме тоді інструментальна музика не просто набула статусу самодостатнього мистецтва (фактично, це було вже досягнуто у творчості віденських класиків), а, завдяки, розвитку інституту виконавства, вперше сформувала достатньо стійкі стереотипи суспільного розуміння образів інструментів. Тож, тісно пов'язаний з постаттю музиканта-виконавця, «образ інструменту» в епоху Романтизму стає носієм індивідуального сприйняття, «голосом духовного світу художника» за влучним висловом Г. Григор'єва.

«Образ скрипки» у творчості романтиків розкривається у декількох різних аспектах, оригінальність яких залежить від індивідуальності митця, семантики конкретного твору та використання певних виконавських прийомів. При цьому, серед розмаїття авторського трактування образу інструменту можна виявити

декілька «типових», які у добу Романтизму мали конотацію з конкретними жанрово-образними сферами.

Назвемо декілька найбільш поширених та, водночас, показових серед них, і почнемо з *інфернального* та дуже подібного до нього *віртуозного образів*, тісно пов'язаних з постаттю Н. Паганіні. Відомо, що сучасники були приголомшені мистецтвом видатного скрипаля, неймовірним звучанням його інструменту, та акцентували увагу на «демонічних» якостях майстерності музиканта. Цей містичний образ скрипки щільно увійшов у музичну лексику Західної Європи, достатньо пригадати теми, що доручені скрипці у «Мефістовальсі» Ф. Ліста, «Танці смерті» К. Сен-Санса, Концерті для скрипки з оркестром Я. Сібеліуса, «Манфреді» та Шостій симфонії П. Чайковського, Є. Ізаї у циклі з шести сонат для скрипки соло. Підкреслимо, що ці образи скрипки мають певний комплекс виражальних засобів – широке використання флажолетів, рикошету, хроматичних пасажів, арпеджіато, тремоло, піцикато лівою рукою, прийом гри *sul ponticello*, активного використання багатьох штрихів та їх віртуозне поєднання, використання подвійних нот у швидких пасажах у верхньому регістрі, імітація звуків тварин чи навіть низьким струнним інструментам за допомогою нестандартних прийомів звуковидобування на баску, віртуозній техніці, гра на одній струні та інше.

Любовний образ представлений в творчості таких композиторів, як П. Чайковський (Концерт для скрипки з оркестром), Й. Брамс (Концерт для скрипки з оркестром), Я. Сібеліус (Концерт для скрипки з оркестром) та інших, адже тема Кохання в музиці романтизму займає одну з ведучих ролей. Виразальні засоби, які характеризують цю образну сферу – тонка ньюансіровка, експресивність, що досягається різноманітним *vibrato* та *portamento*, вокальна природа мелодії, агогіка висловлювання, наявність секстових інтонацій, різнобарвність звучання за допомогою подвійних нот, переважання мажорної

тональності у творах. Цікаво, що такою тональністю для багатьох композиторів є D-dur .

Наступний образ скрипки, представлений у творчості романтиків – це *інтимно-ліричний*. Одним з яскравих прикладів втілення цього образу є, на наш погляд, творчість П. Чайковського. Інтимно-лірична образність передбачає певний комплекс виражальних засобів (у якості прикладу згадаємо про такі твори П. Чайковського як «Роздум» або «Мелодія» з циклу «Спогади про дороге місце» ор. 42) – широке фразування, варіативний тип розвитку, такий емоційний стан як меланхолійність, досягається використанням *ritardando*, *rubato*, то інше. Використання народних тем, або авторських в народному стилі, використання тричастинної форми з принципом «арки», коли у кінці твору з'являється теми початку.

У певному сенсі протиставлений інтимно-ліричному образу скрипки, самотній, неповторний, та безперечно впізнаваний образ – *народний*. Він відбивається у композиторській творчості через цитування фольклорного матеріалу та наслідування певних народних традицій. Такий народний образ скрипки можна знайти у творчості Й. Брамса (У третій частині Концерту для скрипки з оркестром, «Угорські танки» для скрипки з фортепіано), М. Бруха («Шотландська фантазія для скрипки з оркестром», «Шведські танці для скрипки з фортепіано»), П. Чайковського (Концерт для скрипки з оркестром 3 ч., Симфонія № 2 «Журавель»), Г. Венявського (два Полонези для скрипки з фортепіано, Куявяк a-moll).

Народний образ скрипки також має певний комплекс виражальних засобів – специфічні інтонації і ритми народної музики, використання певних стилів в дусі міського фольклору (угорський вербункош, обороти і ритми чеської польки), характерні лади або ладові обороти, інколи бравурний характер, характерні прийоми гри на інструменті: широкі штрихи *detache*, *spiccato*,

комбіновані штрихи, подвійні ноти, колористичні прийоми (такі як: *sul pontichello*, *pizzicato*), використання флажолетів.

Як бачимо, навіть достатньо поверхневий аналіз дає змогу для тверджень про те, що за часи Романтизму, скрипкове мистецтво накопичило декілька яскравих, самобутніх та пізнаваних образів, які, крім іншого, були тісно пов'язані із музичними жанрами та типами музикування. Тож, композитори, початок творчої діяльності яких припав вже на другу половину XIX сторіччя так чи інакше використовували ці образи скрипки у власній творчості. Так сталося і з А. Дворжаком, чиї художні уподобання були досить різноманітними. Серед улюблених авторів композитора були Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Й. Брамс, П. Чайковський. Кожен з цих майстрів мав у доробку твори для скрипки, що втілювали авторське бачення звукових та виражальних можливостей цього інструменту.

1.3. Жанрова палітра інструментальної творчості А. Дворжака

Творчість Антоніна Дворжака охоплює найрізноманітніші жанри, в кожному з яких автор створив видатні зразки. Йому належать десять опер, дев'ять симфоній, інші симфонічні опуси, десять творів кантатно-ораторіального жанру, вокальні та фортепіанні твори і багато іншого. Автор зробив значний внесок в національну та світову культуру, є видатним представником чеської та світової музики. Важливою віхою творчості є звертання до жанру інструментального концерту, що являє собою хоч і незначну за кількістю частину його творчої спадщини (всього три концерти), проте відображає яскраві грані таланту композитора. Значне місце в творчості А. Дворжака займають камерно-інструментальні ансамблі, що налічують в цілому близько тридцяти творів різних складів. Серед них як ансамблі з участю фортепіано, так і струнні. Фортепіанні ансамблі налічують чотири тріо, два квартети і два квінтети, твори

для окремих інструментів у супроводі фортепіано (сонати, сонатина, окремі п'єси). Палітра творів для струнних інструментів представлена чотирнадцятьма квартетами, трьома квінтетами, секстетом, терцетами, а також циклами «Кипариси», «Мініатюри», окремими п'єсами.

Творчий доробок композитора умовно можна поділити на декілька періодів, що виділяють дослідники творчості композитора (зокрема, В. Егорова, Я. Лушина, М. Сударева). **Перший** – становлення творчої особистості і ранній період (до 1878 р.), у якому В. Егорова частково простежує вплив Р. Вагнера, К. Вебера та Б. Сметани [23, с. 70]. **Другий** – слов'янський період, починається з «Моравських дуетів» та «Слов'янських танків», що були написані на замовлення видавництва Ф. Зімрок. Зв'язок музики А. Дворжака з народно-національними витоками, причому не тільки чеськими, але і взагалі зі слов'янськими, є характерною рисою цього періоду. **Третій** – зрілий період творчості (1883 – 1891 р.); **Четвертий** – американський період (1892 -1895), що характеризується зв'язком творчості з народно-американським мелосом. А також **П'ятий** – період повернення на батьківщину, або пізній (1895 -1904).

В цілому, дослідники стверджують, що музика А. Дворжака поєднує в собі елементи віденської класики і романтизму з чеськими народними мелодіями і ритмами, що передбачило не швидко, а поступову кристалізацію власного стилю композитора. Орієнтуючись спочатку на В. Моцарта і Л. Бетховена, після 1873 року А. Дворжак бере за основу творчості національну музику, наприклад, звернення до фольклорних образів – що є характерною тенденцією романтизму. Прагнення симфонізації фактури в інструментальних концертах, значний камерний доробок, що розкриває інтимну сторону ліричного героя, звернення до образу скорботи – це риси, які відзначають романтичне світосприйняття композитора.

Подібно до інших композиторів-романтиків, А. Дворжак звертався до жанру інструментального концерту. У творчості композитора цей жанр представлений такими опусами: для фортепіано (g-moll, op. 33, 1876 p.), для скрипки (a-moll, op. 53, 1879 p.), два для віолончелі (A-dur, без op. та дати; h-moll, op. 104, 1894-1895 pp.). Свій перший віолончельний концерт A-dur А. Дворжак написав в 1865 p. та присвятив своєму другу Л. Пеєру, однак твір залишився у незавершеній стадії без оркестрового супроводу. Концерт був забутий і традиційно не береться до уваги; згодом виданий у 1929 році він все ж не здобув популярності у виконавців.

Відомо, що працюючи над концертами, А. Дворжак орієнтувався на конкретних виконавців, серед яких піаніст-віртуоз К. Славковський та видатний скрипаль Й. Іоакім. Віолончельний концерт h-moll, op. 104 присвячений видатному чеському віолончелісту Г. Вігану. В. Егорова відзначає таку характеристику: «Концерти А. Дворжака є справжніми симфонічними творами. Про це свідчать масштабність концепції, інтенсивність образно музичного розвитку, рельєфність тематизму, яскраві інтонаційні і динамічні контрасти» [23 201 с.]. Характерно, що у А. Дворжака, поряд з сучасниками композиторами-симфоністами XIX століття жанр концерту набуває рис симфонічності, а сам цикл остаточно трансформується у тричастинну форму. Серед найбільш яскравих зразків симфонізації фактури концерту можна відзначити твори Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Я. Сибеліуса, А. Дворжака.

Концерт для фортепіано з оркестром g-moll, op. 33, А. Дворжака, являється першим з опублікованих концертів композитора. За трактуванням жанру, взаємодії фортепіано і оркестру концерт А. Дворжака близький аналогічним опусам Й. Бетховена, Ф. Ліста, Р. Шумана, Й. Брамса і П. Чайковського: соліст і оркестр постають в ньому на рівноправних правах розвитку музичної тканини.

В. Єгорова у своїй монографії дає таку характеристику фортепіанному концерту: «Концерт тричастинний. Його драматургічна ідея, близька до бетховенського кредо, типова для багатьох великих творів чеського композитора, що мають драматичну спрямованість: від сумнівів і сумних почуттів – через душевні боріння – на радість і умиротворення».[23, с. 215]

Концерт для скрипки з оркестром а-moll, ор. 53, відрізняється неповторним національно самобутнім характером. Можна провести паралель у спільності трактувань з скрипковими концертами сучасників композитора на рівні музично-драматургічної концепції, особливо між творами А. Дворжака і П. Чайковського.

На відміну від інших концертів, Віолончельний концерт h-moll, ор. 104 був написаний вдалині від батьківщини, 1894-1895 рр., у США, однак музичний матеріал концерту будується на інтонаціях народної музики. Сам композитор так писав про цей твір своєму другу: «Цей концерт значно перевершує обидва мої концерти, як скрипковий, так і фортепіанний. Не дивуйтеся, що сам про це кажу - на власну похвалу не можна покластися, – але Вам можу сказати, що твір цей приносить мені величезну радість, і, думаю, я не помилюся в його оцінці» [19, с. 320].

Камерний доробок займає значне місце в творчості А. Дворжака, у якому налічують в цілому близько тридцяти творів різних складів, серед яких як ансамблі з участю фортепіано, так і струнні. До фортепіанних ансамблів відносяться чотири тріо, два квартети і два квінтети, а також твори для окремих інструментів у супроводі фортепіано (сонати, сонатина і окремі п'єси).

Струнні ансамблі представлені чотирнадцятьма квартетами, трьома квінтетами, секстетом, терцетами, а також циклами «Кипариси» і «Дрібниці», окремими п'єсами. Напевно, серед великих композиторів XIX століття тільки

Й. Брамс так само послідовно працював в області камерного ансамблю і відводив йому таке ж вагоме місце, як А. Дворжак.

А. Дворжак не прагнув до теоретичного обґрунтування принципів своєї творчості, він належить до тих авторів, для яких музика – найкращий природний спосіб висловлювання, що не потребує словесних коментарів. Ідея, ясно і переконливо виражена музичними засобами, сама, без допомоги слова, здатна розкрити слухачеві свої таємниці. А. Дворжак практично не залишив відомостей про створення своїх творів, зміст його музики непросто втілити мовою – вона перш за все невербальна. Камерний жанр дозволяє поєднувати інтимність з філософською концепцією. Нерідко втілення задуму масштабне, і володіє симфонічним розмахом, хоча основна мета – втілити в звуках душевні переживання і хвилювання, радісні почуття і трагічні моменти, якими було насичене життя композитора. З цієї точки зору камерні ансамблі представляють собою «музичне дзеркало» життя і особистості А. Дворжака.

Підкреслимо, що у творчості А. Дворжака камерні жанри (як інструментальні, так і вокальні) є дуже показовими ще й тому, що праця над ними охоплює значну частину діяльності композитора: майже тридцять п'ять років. Тож, у доробку композитора налічується близько тридцяти творів для камерно-інструментальних ансамблів. Перші опуси ансамблевої музики А. Дворжака збігаються за часом із зверненням композитора до жанру симфонії (1861 р.), а останні створенні вже після закінчення роботи над Дев'ятою симфонією (1895 р.). В цілому, камерно-інструментальна творчість композитора відображає всі етапи становлення та еволюції його авторського стилю, відповідає загальній періодизації його творчості. Зауважимо тільки, що після 1895 року, після повернення на Батьківщину, А. Дворжак більше не звертався до камерної, і до непрограмної інструментальної музики також.

Зазначимо, що перші камерні твори А. Дворжака датовані шістдесятими—початком сімдесятих років, є, по суті, «пробою пера», в них легко знайти і моменти творчого пошуку і, звісно, певні запозичення (йдеться, зокрема, про творчість віденських класиків, а також Р. Вагнера). Але вже тут стає зрозумілим, що А. Дворжак намагається актуалізувати класичне мистецтво, не порушуючи його канонів. При чому основний вектор творчих пошуків композитора пов'язаний з звукозображальною сферою, він ніби знаходиться в пошуках незвичних гармонічних поєднань, приділяючи велику увагу звуковим фарбам. Ці пошуки не завжди йдуть на користь формі і у деяких ранніх творах А. Дворжак іноді занадто «багатослівний». Це призводить до того, що масштаби ранніх творів досить значні, форми розгорнуті шляхом безперервного тонально-гармонічного руху, а теми, хоча і пластичні, все ж недостатньо рельєфні.

У зрілий же період творчості майстерність А. Дворжака зростає, форми стають більш компактними, а гармонічні засоби витрачаються більш економно. Поєднання цих факторів надає камерно-інструментальній спадщині А. Дворжака стрункість і цілеспрямованість розвитку.

Що стосується базових тенденцій камерно-інструментального мислення композитора, то тут можна говорити про два різноспрямовані вектори.

Перший з векторів втілює тяжіння до створення розгорнутих композицій, таких як останні струнні квартети (ор. 106 і 105 та фортепіанний квінтет ор. 81 — один з масштабних і значущих творів композитора), що, в певній мірі є продовження авторського діалогу з композиторами-класиками.

Другий вектор камерно-інструментального мислення композитора, презентує інший, романтичний, «полюс» естетичних вподобань А. Дворжака, що обумовлює застосування специфічного комплексу виражальних засобів та мініатюризацію форми. Прикладом цього є невеликий за розмірами струнний квартет ор. 96, написаний в Америці, «Кипариси» для струнного квартету,

«Дрібниці» для двох скрипок і альту, Тріо для двох скрипок і альту ор.74, «Романтичні п'єси» для скрипки та фортепіано ор.75.

Завдяки тривалій роботі в музичному колективі (в оркестрі Тимчасового театру, з 1862 по 1871 г.) А. Дворжак чудово розумів специфіку ансамблевої гри, що відобразилось вже в ранніх його творах. Але композитор не обділяв увагою і любителів, адже навіть в зрілий період, будучи визнаним майстром, він із задоволенням писав музику для домашнього музикування. Не зазіхаючи на сформовані типи ансамблю, А. Дворжак, проте, варіює склад в тих випадках, коли це можливо. Так, струнний квінтет ор. 1 і струнний квінтет ор. 97 написані для складу з двома альтами, тоді як у струнному квінтеті ор. 77 до складу класичного квартету додана ще одна віолончель.

Висновки до Розділу 1.

Виявлено, що поняття *«образ інструменту»* з'являється саме в епоху Романтизму і стає виразником самобутнього початку, інструментальним *«голосом духовного світу художника»*.

Виявлено, що подібно до трактовки інших інструментів, *«образ скрипки»* у творчості романтиків розкривається у декількох різних аспектах, оригінальність яких залежить від індивідуальності митця, семантики конкретного твору та використання певних виконавських прийомів.

У роботі запропоновано наступну типологію романтичних *«образів скрипки»*: інфернальний, та подібний до нього віртуозний, любовний, інтимно-лірична образність, народний образ.

А. Дворжак, поряд із Б. Сметаною, є одним із засновників чеської композиторської школи. Створення шкіл припало на період становлення Романтизму, як реакція на зміни і пошук індивідуального світосприйняття.

В процесі роботи над дослідженнями, присвяченими досягненню феномену романтичного світосприйняття, ми визначили низку провідних тенденцій Романтизму, серед яких до творчості А. Дворжака можемо віднести такі: звернення до фольклору, віртуозності, процес індивідуального відчуття, інтонаційні відкриття, схильність до мініатюри.

Використання мотиву подорожі, саме подорожі на новий континент А. Дворжака, як можливості розширення і збагачення творчості композитора інтонаціями інших народів, розширення можливостей музичної мови.

Композитор працює у жанрах зі словом, таких як опери, кантати, ораторії, та у сфері програмної інструментальної музики.

РОЗДІЛ 2

Концерт для скрипки з оркестром А.Дворжака. Особливості драматургії та інтерпретації

2.1. Композиційний та семантичні аспекти композиторського задуму.

Інструментальний концерт – це жанр, до якого з великою цікавістю зверталися багато всесвітньо відомих композиторів, сучасників А. Дворжака. Творчість Н. Паганіні, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Ліста, П. Чайковського, М. Бруха і багатьох інших композиторів не оминула цей жанр.

Перші зразки інструментального концерту можна знайти вже у музичній культурі Бароко. Як тричастинний цикл, з першою і третьою швидкими частинами, та середньою повільною він встановлюється в творчості А. Кореллі, та здобуває популярності в творчості А. Вівальді. За декілька століть жанр концерту зазнає великих перетворень.

Варто наголосити на тому, що в творчості композиторів-романтиків спостерігаються деякі відхилення від класичної форми концерту, до яких можна віднести такі: спростування структури формоутворення, властиве віртуозним концертам. Сонатна форма видозмінюється за рахунок того, що розробка замінюється на центральний епізод. Друга частина циклу набуває деякі риси оперної арії. Також у творчості композиторів, серед яких Е. Лало, А. В'єтан, Ю. Конюс та інших відбувається перетворення жанру на рівні зміни кількості частин. Відстежуються як одночасний концерт, в якому лаконічно подається основна ідея твору, так і чотирьох-, п'яти-частинні концерти, у яких композитори прагнули синтезувати жанри симфонії та концерту. Як зазначає І. Ямпольський у своїй роботі: «Скрипка, що дозволяє індивідуалізувати звук більшою мірою, ніж духові та щипкові інструменти, стає носієм нової, виконавчої демократичної культури, визначаючи виконання музичне в бік

більшої повноти і різноманітності вираження» [61, с. 12]. Подібні експерименти дали змогу розширити межі концертної форми і урізноманітнити варіанти взаємодії solo і tutti в рамках концерту.

У творчості композиторів-симфоністів ХІХ століття, жанр набуває риси симфонічності, а сам цикл остаточно трансформується у тричастинну форму. Серед найбільш яскравих зразків симфонізованого концерту можна відзначити твори Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Я. Сибеліуса, А. Дворжака.

Звернемося до створення композиторського задуму концерту для скрипки з оркестром А. Дворжака. Відомо, що у 20-х числах червня композитор з сім'єю відправився в Сіхров, де обмірковував задум нового великого твору: скрипкового концерту, з проханням про написання якого до нього звернувся в січні 1879 року чеський скрипаль К. Галірж. Пізніше інтерес до скрипкового концерту виявив і інший берлінський музикант – Й. Йоахім, відомий скрипаль угорського походження, що познайомився з А. Дворжаком навесні того ж року. У Сіхрові виникли ескізи концерту, було розпочато і інструментування, але робота над ним постійно переривалася. Звертаючись до листів А. Дворжака Г'облу (30 липня 1879 р.): «У вівторок я приїхав до Берліна і відразу ж пішов до Зімроку, де мене вже чекали. Хоча минуло лише кілька годин з моменту приїзду, я встиг пережити, перебуваючи в суспільстві найзначніших музикантів, стільки приємних і радісних хвилин, що вони, звичайно, збережуться у мене в пам'яті протягом всього мого життя. Й. Йоахім з нетерпінням очікував мого приходу і заради мене влаштував о 7 годині Soiree, на якому були виконані мій новий квартет (ор. 51) і секстет (ор. 48). Як їх виконували, з яким ентузіазмом прийняли і наскільки зрозуміли, про все це зараз навіть написати не можу.» [19, с. 39].

В грудні А. Дворжак послав партитуру Й. Йоахіму, який не забарився відгукнутися, свідоцтво чому можна знайти у листі скрипаля до композитора:

«відчуваю нагальну потребу подякувати за честь, яку Ви надаєте мені своїм посвяченням. Мій щирий інтерес до Вас, що виник завдяки істинній музикальності, яка відчувається у Вас в крові і яку я знову прагну відчувати, як можна ретельніше виконавши Ваш прекрасний, геніальний секстет A-dur, робить Ваше посвячення ще ціннішим для мене, радію, що незабаром *con amore* перегляну Ваш твір». [19, с. 42-43]. Через декілька місяців відбулася зустріч скрипаля й композитора на репетиції, де Й. Іоакім зазначив композитору на деякі недоліки в партитурі. Навесні 1880 р. А. Дворжак почав радикальну переробку партитури, закінчивши її у травні. Композитор відправив партитуру концерту Й. Іоакіму, проте протягом двох років прем'єра так і не відбулася.

А. Дворжак звернув увагу на свого співвітчизника, видатного скрипаля Ф. Ондржічека, який згодом стане першим виконавцем скрипкового концерту. Учень видатного Л. Массара, Ф. Ондржічек вражав не тільки блискучою технікою, але і глибиною і емоційною насиченістю виконання фундаментальних творів скрипкового репертуару. Вперше зігравши концерт А. Дворжака на своєму сольному концерті 14 жовтня 1883 року в Празі в супроводі оркестру Національного театру під керуванням М. Ангер, Ф. Ондржічек надовго залишився неперевершеним його виконавцем, хоча пізніше інтерпретаторами твори А. Дворжака були такі видатні майстри, як Н. Мільштейн, Я. Хейфец і Д. Ойстрах. У XX столітті до числа кращих виконавців концерту відносяться В. Прщігода і Й. Сук, правнук композитора. У XXI столітті варто відмітити таких виконавців концерту як Х. Ханн, Д. Фішер, А. Хаделіх, А. С. Муттер.

А. Дворжак писав свій концерт майже одночасно з П. Чайковським і Й. Брамсом, з якими у чеського композитора чимало спільного в підході до жанру. Подібно до них, А. Дворжак спирається на класичні (бетховенські) традиції, але тлумачить їх (як і його сучасники) по-своєму, вносячи своєрідні штрихи в структуру окремих частин. І звичайно, індивідуальністю відрізняється

музичний зміст концерту, що носить чисто дворжаковський і національно самобутній характер. Є переклички між скрипковими концертами названих композиторів і на рівні музично-драматургічної концепції, особливо між творами А. Дворжака і П. Чайковського. У обох музика концерту містить риси узагальненої програмності, ключ до якої дає фінал. Заснований на ритмо-інтонації танцювального фольклору, він викликає в уяві картини святкових народних веселощів. У обох перші дві частини, що носять ліричний в широкому значенні характер, розкривають сферу інтимних переживань індивідуума, його багатий внутрішній світ, в якому, примхливо змінюючи один одного виникають то вольові імпульси і навіть героїчні пориви, то різноманітні відтінки ліричного почуття - ніжного і витончено-томного, схвильованого або сумного, – походить від виразності мовленнєвого інтонування або до пісенної кантилени. Зближує концерти А. Дворжака і П. Чайковського ідея подолання індивідуумом сумних емоцій, "розчинення" їх в світлому, життєрадісному фіналі, де втілені образ народу, танцювальна стихія рідного фольклору. Як і в попередньому - фортепіанному - концерті, сольна партія скрипкового концерту володіє самостійністю і вагомістю в музично-драматургічній концепції циклу, і в той же час бере участь в якості рівноправного партнера в загальному процесі симфонізованого розвитку. У партії соліста, що пред'являє високі вимоги до технічної майстерності виконавця, віртуозність ніде не стає самоціллю - вона підпорядкована художньому задуму (В цьому сенсі показова, наприклад, відсутність сольних каденцій) .

I частина тричастинного циклу (*Allegro ma non troppo*, ля мінор) дещо відрізняється від класичних нормативних композицій. Написана у формі вільного рондо з елементами сонатності, вона відзначена рисами імпровізаційності, рапсодійності, що проявляється в невимушеному чергуванні декількох тем. Чільне місце серед них займає перша тема, що складається з двох

контрастних побудов і викладена як діалог між оркестром і солістом. У першому, овіяному бетховенським духом, втілений енергійний, навіть героїчний початок, у другому – лірико-драматичний: *Allegro ma non troppo*. Музика епізодів висловлює різні грані лірики, місцями наближаючись за жанровим вигляду до народної пісенності. Таке, наприклад, друге проведення теми третього епізоду у дуеті кларнетів, обплітають скерційність мелодійними візерунками солюючої скрипки, які нагадують про цифрування. При повторенні головної теми (рефрену), композитор широко використовує метод варіаційного розвитку, дозволяє постійно оновлювати образ при збереженні його сутності. Варіаційність помітна і в іншому: повторення рефрену ґрунтується то на першій, то на другій побудові.

II частина (*Adagio ma non troppo*, фа мажор, тричастинна форма). Щодо прийомів розвитку тематичного матеріалу *Adagio* близько до I частини. У вільному чергуванні тут проходять чотири теми, що втілюють, однак, декілька інший образний світ. У музиці *Adagio* превалує більш об'єктивний, оповідний тон, що задається з самого початку головною темою. В середньому розділі розповідь стає більш схвильоване, тривожніше, що підкреслено ладовим колоритом (діалог соліста з валторною в фа, а потім в ре мінорі), але завершується він ідилічно-пасторальним епілогом-кодою. А. Дворжак мислив перші дві частини як нерозривне ціле і категорично заперечував проти їх поділу, яке пропонував зробити музичний консультант Р. Келлер. Своєрідність форми полягає в тематичних ремінісценціях: в середньому розділі нагадується друга тема з I частини (с. 50 партитури), а в III частині – друга тема з середнього розділу (с. 56-57) золотим ходом у валторн і світлим, таючим висновком.

III частина (*Allegro ma non troppo*, ля мажор) і за змістом (картина танцювальних веселощів), і за композиційною побудовою (рондо-сонатна форма) більш за все наближається до класичних зразків фінальних частин

концертного циклу. Вся вона, крім епізоду, пронизана нестримною ритмічною енергією, динамікою танцювального руху, барвистою грою оркестрових тембрів, світиться радістю та втіхою (цьому сприяють і світлоносні тональності – ля, фадієз, ми, до-дієз мажор і ін.) Головна тема-рефрен, що має трьох-п'ятичастинну побудову, викладена на динамічному *crescendo*, пронизана фігуративною ритмікою. Неодноразово з'являючись протягом частини, вона наділяється різними відтінками, немов повертається різними гранями. Яскраво і дзвінко звучить вона спочатку, в партії соліста: *Allegro giocoso, ma non troppo*. Запалом і лихою завзятістю відзначено проведення головної теми в репризі (с. 86), де композитор відтворює в художньо узагальненій формі гру народного сільського ансамблю з ударами литавр, що рельєфно виділяють ритм танцю, і бурдон співзвуччя в супроводі. Інший – подібний до жанру польки характер набуває головна тема в коді (с. 128). Дві теми побічної партії, теж витримані в танцювальному русі, але більш витончені і легкі, створюють м'який контраст головної теми. Перша викладена в сопілковий тембрах гобоя, флейти і кларнета, друга – у солюючої скрипки. Більш яскравий – образний, жанровий і ладовий контраст вносить в танцювальну музику фіналу епізод (с. 95 партитури, ре мінор). Він побудований на сумній пісенній мелодії.

Скрипковий концерт А. Дворжака, чарівний багатством образного змісту, красою і національною характерністю музики, пластичністю форми, соковитістю гармонії і винахідливістю оркестровки, нарешті, блискучим використанням природних якостей соло інструменту, по праву може бути поставлений в один ряд з кращими зразками цього жанру – з концертами Л. Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського.

2.2. Порівняльна характеристика творчих інтерпретацій Д. Ойстраха та Х. Хан

Як писав видатний російський скрипаль Л. Ауер: «Кожен знак або акцент, зазначений в творі композитором, або авторитетним редактором, важливі, як і сам звук, якому вони надають того або іншого характеру» [5 с. 96]. І дійсно, саме відмітки композитора є відправною точкою для всіх виконавців, адже чим точніше виконавець їх додержується, тим повніше розкривається задум композитора. Те ж саме стосується і найбільш видатних їх інтерпретаторів, таких як Д. Ойстрах чи Х. Хан. Щоправда, треба зосередити увагу на те, що кожен з виконавців виконує твір із деякими змінами, пропускаючи через власне «я».

Різниця цих двох виконавських інтерпретацій (а ця різниця є справді важливою, оскільки двох ідентичних версій не існує) багато в чому залежить від характеру використання засобів музичної виразності: темпу, динаміки, агогіки, артикуляції і т.п. Якщо перші два відносяться скоріше до динаміки розгортання музичних подій, які становлять драматургічний та семантичний плани музичної форми, то третій є важливим з точки зору фактурної організації. Звертаючи увагу на один елемент фактури і при цьому «пропускаючи» другий, виконавець розкриває твір дещо по-новому, вкладаючи в нього індивідуальне бачення. Можливість трактувати твір з різних сторін, звертаючи більшу увагу на певні вказівки автора дає варіативність у виразності як твору композитора, так і музиканту-виконавцю. Для довершеної інтерпретації мають вагомість безліч різних аспектів, однак провідну роль відіграє творчий аспект, адже кожен виконавець має власне трактування окремого твору. Саме тому питання інтерпретації є завжди актуальним, оскільки твір композитора буде «жити» до тих пір, поки його будуть виконувати.

Власне, мистецтво Д. Ойстраха свідчить про повну гармонійність його натури і духовного світу, про світле і ясне сприйняття життя. Разом з тим ця гармонійність ніколи не приводила Д. Ойстраха в стан спокою, самовдоволення,

що викликає неминучий кінець еволюції будь-якого художника. Д. Ойстрах художник шукає, вічно незадоволений досягнутим. Кожен етап його творчої біографії – «новий Ойстрах». У 30-ті роки – це майстер мініатюри, з ухилом в м'який, привабливий, інтимний ліризм. В ту пору гра його відрізнялася витонченістю, рафінованою закінченістю і шліфуванням кожної деталі. У повоєнні роки це майстер великих, монументальних форм, у якого, втім, не загубилися і колишні якості тонкого лірика. Спершу в грі його переважали «акварельні» фарби, але, за спостереженням Л. Раабена: «вже в концерті А. Хачатуряна він створив звукову палітру з глибокими «оксамитовими» тембрами. У післявоєнний період кульмінація творчого зростання Д. Ойстраха виявилася пов'язаною з Першим концертом Д. Шостаковича, при виконанні якого його гра набула «симфонічну» масштабність, трагедійну силу і філософську мудрість» [41, с. 118]. Досконалим була скрипкова майстерність артиста. В ньому і блиск, і ефектність, але ведучими рисами були пластичність, м'якість, невимушеність.

Аналіз інтерпретації Д. Ойстрахом концерту А. Дворжака спирається на запис, що приходить саме на повоєнний час, у роки звернення видатного скрипаля до монументальних форм, таких як концерт. Концерт був записаний у 1949-му році у супроводі Державного оркестру СРСР під керівництвом К. Кондрашина [12]. З перших нот першої частини ми можемо почути рішучий «бетховенський» вступ, котрий складається з призивної квінти, повторюваної три рази до вступу скрипки, що сигналізує нам про початок боротьби. Його підтримує не менш рішучий та водночас з тим розмірений вступ скрипки Д. Ойстраха. Можна помітити, що він не намагається показати себе як віртуозного музиканта, а відтворює текст саме так, як того вимагає «бетховенський» стиль інтерпретації радянського періоду. Його виконання спирається на створення «еталону» виконання як такого, який стосується

головним чином зав'язки конфлікту та його розгортання (від вступу до цифри 3), а у ліричних епізодах Д. Ойстрах предстає яскравою та чуттєвою індивідуальністю. Починаючи з 3-ї цифри ми чуємо головну тему, виконану на вимогу автора – *espressivo*, тобто «з почуттям», і Д. Ойстрах підкорюється цьому, проводячи тему м'яким звуком, пасажі у цьому епізоді розмірені та не виставлені напоказ, прослідковується зерно теми у всіх акордах, викладених шістнадцятими та восьмими, яке готує нас до нової волни конфлікту, що починається та розгортається з 5-ї цифри майже до кінця частини. Настрій частини – рішучий, героїчний, зберігається до кінця, викликаючи відчуття деякої незавершеності.

Зокрема, вібрато Д. Ойстраха використовується помірно, більше іде опір на чітку атаку, філігранно виміряну динаміку та розмірене ведення смичка задля того, щоб не перегрузити епізоди з подвійними нотами (що служать лише для підсилення теми) та акордами. Це саме стосується і артикуляції, що знов наводить нас на схожість з скрипковим концертом Бетховена.

Друга частина виконана у дусі оповідання, завершуючи конфлікт, розпочатий у першій частині. Д. Ойстрах використовує майже *sotto voce* у ліричних епізодах і рішучість першої частини у конфліктних епізодах (таких, як 10-та цифра тощо). Динаміка та артикуляція «вирівняні», пасажні епізоди 32-ми та шістнадцятками виконані спокійно, майже не чутно зміни струн та позицій. Звук густий, вібрато соковите, але у рамках високого «бетховенського» стилю.

Третя частина за стилем виконання відсилає нас вже до концерту Й. Брамса, картина народного свята подана Д. Ойстрахом не так бурхливо, як у вищезгаданому Концерті, а на грані стриманості, без перебільшення, усі спікато виконані без стуку о струни, усі пасажі деташе та легато плавні, перетікаючи один в одного. Це ж стосується і квартольно-тріольного співставлення груп нот у пасажах — невеликий смичок на акуратна атака: цим досягається загальна

блискучість та життєствердженість фіналу, до котрого, як виявляється, ліричний герой у вигляді Д. Ойстраха і йшов першу та другу частину. Д. Ойстрах подає вирішення конфлікту у фіналі, досягнувши ефекту цілісності усієї форми.

Отже, інтерпретацію Д. Ойстрахом скрипкового концерту А. Дворжака можна вважати еталоном виконання: розмірене співуче та підпорядковане вимогам форми.

Аналіз концерту А. Дворжака в інтерпретації Х. Хан спирається на запис від 27 серпня 2006 р. у супроводі Чеської філармонії, диригент З. Макла, Конгрес-центр Віллах, Карnten [13]. На противагу Д. Ойстраху Х. Хан, видатна американська скрипалька ХХІ століття, трактує концерт з точки зору молодості та бравурності. Аналіз опирається на запис, що був зроблений майже на 60 років пізніше. У цьому виконанні явно помітні тенденції, що привнесли виконавські стилі ХХ та ХХІ століть.

Зокрема, у першій частині Х. Хан використовує більш жваві темпи, різкішу атаку, штрихи мають більш чітку фактуру. Ліричні епізоди трактуються як «острівки безпеки» у бурхливому морі конфлікту, що подаються занадто індивідуалізовано та являються віддзеркаленням виконавського стилю кінця ХХ – початку ХХІ століття, на відміну від Д. Ойстраха, який відображав загально радянський стиль виконання. Усі подвійні ноти та аккорди виконані більш фактурно. Розгортання конфлікту та процес його вирішення відчувається більш рельєфно, за рахунок чого кінець першої частини викликає відчуття його вирішеності.

Друга частина виконана більш крупно та не так деталізовано, як у виконанні Д. Ойстраха, готуючи нас до третьої частини. Темпи знову жвавіші, аніж вказано у партитурі. Але звук рівний, без перебільшеності та всплесків, знову нагадуючи нам стиль виконання концерту Л. ван Бетховена, але у більш сучасному вигляді, вже з нашаруванням досвіду виконання минулих поколінь та

схильністю до суб'єктивності виконання. Усі пасажі вже мають віртуозний характер, не втрачаючи при цьому жодної ноти та цілісності фрази.

Третя частина на відміну від концепції Д. Ойстраха має більш механістичний характер. Тема рефрену має не настільки танцювальний штрих як у Д. Ойстраха, а більш мелодійну його фактуру, яка досягається більшим контактом смичка зі струною. Епізоди, що виконуються штрихом *spiccato*, мають більш спрямований та етюдний характер. Побічна партія виконана більш крупним мазком, вібрато більш інтенсивне. Епізод по темпу значно не змінюється у порівнянні з попереднім, характер досить рішучий, енергійний. Разом з тим частина звучить більш технічно вивірено. Отже виконання Д. Ойстраха та Х. Хан являються взірцями скрипкового виконання, які все ж різняться своїм трактуванням з точки зору різних епох.

Висновки до Розділу 2

Антонін Дворжак написав скрипковий концерт у 1879 році. Він вперше був виконаний видатним чеським скрипалем Ф. Ондржічеком 14 жовтня 1883 року в Празі в супроводі оркестру Національного театру під керуванням М. Ангер.

Концерт з точки зору побудови, музично-драматургічної концепції та образного змісту має достатньо спільних рис зі скрипковими концертами композиторів П. Чайковського та Й. Брамса. Музичний зміст концерту відрізняється індивідуальністю, що носить національно самобутній характер.

Інтерпретація являється дуже індивідуальним та творчим процесом, в розгортанні якої грають роль багато аспектів. Д. Ойстрах та Х. Хан звертаються до скрипкового концерту А. Дворжака, кожен з точки зору своєї епохи та багатого творчого досвіду.

РОЗДІЛ 3

ТВОРИ ЗА УЧАСТЮ СКРИПКИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ А.ДВОРЖАКА

3.1. А. Дворжак Терцет для двох скрипок і альту ор. 74

На початку 1887 року А. Дворжак написав один за одним два твори для двох скрипок і альту. Історія їх виникнення пов'язана із квартирантом сім'ї А. Дворжака, студентом-хіміком Й. Круісом, який брав уроки гри на скрипці у оркестранта Національного театру Яна Пелікана. Коли А. Дворжак почув, як вони грають дуети для скрипки, композитор запропонував зіграти з ними на альті тріо і написав для цієї мети власні композиції.

Тріо до мажор ор. 74 було написано у період з 7 по 14 січня 1887 року, але партія скрипки в ньому виявилася занадто важкою для юного скрипаля-любителя. Тож, в той же 1887 р. А. Дворжак написав ще одну композицію для того ж складу інструментів, що була значно простішою як технічно, так і змістовно. Цей твір має авторське визначення «Мініатюри» і складається з чотирьох контрастних п'єс: Каватина, Капричіо, Романс, Елегія. Є й інша авторська версія цієї музики – чотири окремі композиції для скрипки і фортепіано, які носять назву «Романтичні п'єси» ор. 75 — ця авторська версія набула великої популярності, присутня у репертуарі багатьох провідних музикантів, що й сприяло її вибором для аналізу.

Обидві роботи – Тріо до мажор і «Романтичні п'єси» – вийшли друком у видавництві Simrock в Берліні в травні 1887 року. Тоді як «Мініатюри» були опубліковані в Празі лише в 1945 році. Рішення А. Дворжака про те, яким чином повинні бути опубліковані ці дві композиції, вказує на той факт, що композитор повністю усвідомив різницю природи творів. Дослідник творчості композитора Отакар Шоурек в передмові до видання зазначає, що: «Тріо до мажор ор. 74

структурно відповідає композиції типово камерної музики в істинному розумінні цього слова. Це пов'язано з характером його тематичного матеріалу, його конструкцією, а також з унікальним зачаруванням його звучання і, в цілому, робота здається надзвичайно скромною за своїм зовнішнім виглядом і в своїх вимогах, всі ці якості свідчать більшою мірою про творчу особистість великого Учителя» [19, с. 23]. Що стосується виконавської долі Тріо, то вперше воно 30 березня 1887 року прозвучало у виконанні чеського скрипаля-професіонала Карела Ондржічека та музикантів-аматорів – юриста Яна Бухала та медика Ярослава Щастни.

Проаналізуємо композиторський задум А. Дворжака більш детально. Перш за все скажемо про те, що склад дві скрипки-альт, не є типовим для струнного тріо. Композитор грав на альті, що і сприяло нестандартному для струнного тріо підбору інструментів. Адже, якщо взяти за приклад класичний вид тріо, як, наприклад, у Й. Гайдна, ми побачимо у складі інструментів дві скрипки та віолончель, яка веде басову лінію. А. Дворжак, маючи у розпорядженні три однорідних за тембровою ознакою інструменти, вирішує наділити їх рівноправними партіями.

Що стосується композиторського задуму, перша частина – *Introduzione. Allegro ma non troppo* – написана в складній двочастинній формі. За повільною другою частиною – *Larghetto* – та скерцозною третьою – *Scherzo. Vivace* – йде фінал, *Tema con variazioni. Poco adagio* – оригінальна тема з десятима варіаціями.

Звернемося до аналізу даного твору у виконанні Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу [17].

Перша частина – *Introduzione. Allegro ma non troppo* – написана в складній двочастинній формі. Характер визначає світла головна тема.

Головну тему *espressivo*, що складається з одного періоду, розділеного на два речення проводить перша скрипка. Інтонаційне «зерно» теми – чверть мі, з нижнім вступним тоном ре дієз восьма нота, і восьма нота – мі складає перший мотив скрипки. Н. Шоу, виконуючи партію першої скрипки приділяє значну увагу виразному інтонуванню, ретельно виконуючи детальні вказівки композитора, що відсилає нас до *любовного* образу скрипки. Це «зерно» в другій половині такту повторюється у другої скрипки і альту, далі партії альту і другої скрипки мають розвинену фактуру, ніж збагачують звучання теми у першій скрипки. Мелодика перетворюється в тривожну перекличку швидких фраз рівних між собою голосів, які досягають своєї кульмінації в 17 т. на нюансі *ff*. У 19 т. речення закінчується невеликим *ritardando*, передбачаючи в наступному такті повернення головної теми у першій скрипки *in tempo* в аспекті *piano*, в якому «інтонаційне зерно» частини підкреслюється акцентом, на четвертій долі так само підкреслюється в партіях другої скрипки і альту.

Рівноправність усіх голосів, наявність комбінованих штрихів, це риси притаманні *народній* образності. В останньому з тактів ми знаходимо *ritardando*, яке готує нас до наступного розділу інтродукції. Різноманітна фактура, яка поперемінно змінює один одного в партіях двох скрипок і альту, визначає поліфонічне звучання цього епізоду. Привертає увагу гра фактур та характерів, бо одночасно звучить основна тема грайливого характеру, що проходить восьмими нотами, друга партія наповнює фактуру шістнадцятими та виконує ритмічну та гармонійну функцію, третя партія додає мелодійності та легатності, кожен з наступних тактів відрізняється тим, що інструменти змінюють свою фактуру, внаслідок чого додається хоч і не значна, проте відчутна гра регістрів. Яскраве, не віртуозного, а скоріш мелодійного характеру виконання музикантів, чітке та вправне використання динаміки Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу розкриває і *народний*, і *любовний* вектори образності.

Співуча друга частина, *Larghetto*, відрізняється мрійливістю. Середина тричастинної форми своїм драматизмом відтіняє крайні розділи.

Перший розділ *Larghetto* починається з теми другої частини, що має форму періоду і складає два речення, *dolce molto espressivo* починається із затакту у партії першої скрипки, звучить впродовж вісьмох тактів. Друга скрипка та альт виступають у ролі супроводу. Тема має хвилеподібний рух, динаміка має розвинений характер. У першому такті з нюансу *mp* спостерігаємо *crescendo* до другого такту, що розвивається до нюансу *f*, яке в третьому такті на *diminuendo* спадає до нюансу *piano*. Друге речення має більш довге *crescendo* (5-6 т.), досягає кульмінації у 7 т. *f* – мотив з півтоновою інтонацією, підкреслюється мордентом, мелодія у 8 т. спадає до нюансу *p*. Друга скрипка та альт виступають у ролі супроводу. Графіка теми подібна до ряду хвиль, що у підтримці з тонкою ньюансіровкою відсилає нас до *любовної* образності.

Епізод (34-47 т.) має характерний синкопований ритм, партії першої і другої скрипок протиставляються партії альту. Характер епізоду на протиставу ліричному першому розділу є танцювальним. Підголоскова фактура насичена, проте у 46 т. в партії першої скрипки звучать восьмі ноти, за своєю тривалістю співставні з метрикою крайніх розділів, вони в свою чергу нас підводять до третього розділу форми.

У третьому розділі (48-78 т.) повертається тема першого, так звана динамічна реприза. Вона звучить в партії другої скрипки, згодом (50 т.) продовжується у першої скрипки, зазнає змін, вплітаючи в себе синкоповані мотиви другого розділу. Тема утверджується і проводиться декілька разів. В 65 т. звучить каданс, та з 66 т. на гармонії тоніки звучить довге завершення частини.

Виразальні засоби, які вправно застосовують виконавці Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, по типу широкого *detache*, синкопованого ритму, хвилеподібного розгортання динаміки відсилають нас до *любовної* образності скрипок та альту.

Третя частина – *Scherzo. Vivace* – баладного характеру п'єса з танцювальним тріо. Становить собою складну тричастинну форму з тріо. У першому розділі тема проходить *mp* в партії другої скрипки у двоголосному викладі (1-12 т.), має синкопований ритм, фрази по два такти з рухом у п'ятий такт *f*. Партії першої скрипки та альту виконують акомпанувальну функцію на *pizzicato*. Кожний раз тема проходить видозміненою. Вражальні засоби по типу широкого *detache*, синкопованого ритму, хвилеподібного розгортання динаміки відсилають нас до *народної* образності. Період повторюється ще раз. Далі (13-20 т.) тема звучить *f* у першої скрипки більш рішуче, альт акомпанує *arco* розкладеними арпеджіо, друга скрипка акомпанує *pizzicato*. Третій раз (21-28 т.) тема експонується прийомом *sul ponticello* у всіх інструментів, тема звучить у скрипок на нюансі *pp*, альт продовжує акомпанувати розкладеним тризвуком. Востаннє тема проводиться в партії першої скрипки одноголосим викладом стримано в нюансі *pp*.

Тріо звучить дещо стриманіше, тональність *A-dur*, в протигагу *C-dur* першого розділу. Перший період складає 16 тактів, та поділяється на два речення. Тема тріо ритмічно повторює фігурацію першого розділу, проте в розмірі $\frac{3}{4}$, має танцювальний характер. Період повторюється ще раз. Наступні 16 тактів період проходить видозмінено, тематичне зерно звучить у другої скрипки та альту.

Надалі від початку повторюється перший розділ, за принципом «арки», коли у кінці твору з'являється теми початку, що закінчую тричастинну форму Скерцо.

Дуже влучна передача характеру у виконанні Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, що виражається засобами чіткого дотримання динамічних вказівок, витриманого танцювального урочистого характеру, таємничий характер *pizzicato*, у партіях другої скрипки та альту, у середньому розділі, використання широкого *detache* у

тематизмі, прийому *sul pontichello*, які сприяють розкриттю *народного* образу.

Остання частина Терцету - *фінал у формі варіацій* з вибагливим зіставленням мажорних і мінорних тональностей і змінами темпів.

Тема *Adagio* урочистого характеру, динамічно нестійка, складає 22 такти, проводиться в партії першої скрипки, в другому реченні переходить до другої скрипки. Гармонії теми мають нестійкий характер, властиві відхилення, наприклад у другому такті в мінорну субдомінанту. Барвисті гармонії підкреслюються потужним виконавським прийомом *sf*. Характерною ритмічною фігурацією є пунктирні побудови, інтонаційно висхідні.

Перша варіація *Molto Allegro* характерним синкопованим ритмом по черзі звучить спершу у першої скрипки у 23 такті, знаходить відгук у 24 такті у другої скрипки, та вертається знов до першої у 24 такті, цей період повтореного складу триває вісім тактів. Далі характер набуває рішучості, в партіях трьох інструментів з'являються октавні синкоповані стрибки. У 42 такті (літера С) *dolce* звучить друга варіація, тему якої проводить перша скрипка. У супроводі партій другої скрипки та альту звучить хвилеподібний акомпанемент. Тема цієї варіації збільшується в декілька разів метроритмічно. Помірне звучання загострюється в 49 такті появою акцентів в партіях акомпанементу та гострим звучанням на *crescendo* четвертих нот ведучої партії. Варіація набуває патетичного звучання, і в 59 такті спостерігаємо зміни в фактурі викладення.

У 92 такті *Moderato quasi Recitativo* слідує мінорна варіація, має такі ж нестійкі гармонії, як головна тема *Adagio*. Варіація трансформується в *Moderato e risoluto*, має патетичний хоральний виклад.

В 113 такті слідує кода *Molto Allegro*, що завершує цикл. В партіях першої та другої скрипок звучать висхідні пасажі восьмих нот в першому такті коди, з акцентом та *sf* на кожному сильному долі, в партії альту низхідний пасаж. В 123 такті у всіх інструментів звучать два коротких акорди, слідом за якими

змінюється фактура. В 124-126 тактах скрипки повторюють мотив восьма дві шістнадцяті, альт грає дві шістнадцяті і восьму. Далі в партіях скрипок виписані мотиви на *legato* по дві ноти шістнадцяті та *sf* на сильні долі, що надають стрімкого характеру звучання мелодії. Кода завершується стрімкими акордами арпеджато.

Такі виконавські прийоми, як контрастна динаміка від *ff* до *pp*, протягом звучання однієї музичної фрази, експресивність звучання, виразне фразування, комбінування фактури та насиченість різними штрихами, чітко дотримані виконавцями Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, свідчать про розкриття *віртуозного* образу скрипок та альту.

Загалом, ми вважаємо дуже вдалим та влучним виконання тріо виконавцями Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, які враховуючи усі авторські ремарки достатньо повно розкривають задум та образність композитора.

3.2. А. Дворжак «Романтичні п'єси» для скрипки і фортепіано оп. 75.

Звернемося до другої композиції цього ж періоду, проте для іншого складу інструментів – «Романтичні п'єси» для скрипки і фортепіано (1887 р.) оп. 75.

Структура твору відповідає циклу з чотирьох п'єс, які мають різний характер та контрастують між собою. — *Allegro moderato (B-dur)* – має просту тричастинну форму. Друга п'єса *Allegro maestoso (d-moll)* має жвавий характер, за своєю структурою відповідає формі рондо. За бурхливою другою частиною слідує *Allegro appassionato (B-dur)* – легка, проте чуттєва за характером, простої тричастинної форми. Завершує цикл п'єс четверта – *Larghetto (g-moll)*, простої двочастинної форми.

Звернемося до аналізу даного циклу з чотирьох композицій, а також до аналізу запису виконання М. Борисоглебського [18]

Перша частина – *Allegro moderato (B-dur)* має просту тричастинну форму. Тема скрипки (1-8 т.) *molto espressivo* має розповідний характер, викладається

широкими тривалостями, такими як половинні, половинні з точкою, чверті, проте вона набуває великої виразності завдяки детальному нюансуванню, наприклад, тема бере початок на нюансі *p*, в п'ятому такті досягає своєї кульмінації на *f*, через такт *diminuendo* повертаючись до *p*. У партії фортепіано переважає єдина ритмічна формула протягом всієї композиції, це восьма та дві шістнадцятки на кожну долю, яка додає відчуття нескінченного руху, а також ритмічної пульсації, проте з агогічним відгуком на партію скрипки. М. Борисоглебський детально виконує вказівки композитора щодо динаміки, при цьому тонко обрамляючи кожен нюанс відповідним звуковим наповненням, що додає свіжості, експресивності та виразності звучанню.

У середньому розділі (17 т.) в партії скрипки дещо ущільнюються тривалості, розвиток основного матеріалу не має стійкої структури, з'являються зустрічні знаки, також різкі динамічні сплески. М. Борисоглебський використовує цілий спектр виразності звукової палітри на скрипці від повнокровного звучання на *f*, до гри на грифі на нюансі *p*. Завершення композиції *Roso meno mosso* останні п'ять тактів звучання скрипки у супроводі фортепіано розчиняються на *pp*.

Друга частина – *Allegro maestoso (d-moll)* має бурхливий характер, за своєю структурою відповідає простій двочастинній формі. Тема, яку проводить скрипка починається трьома стрімкими акордами арпеджіато з акцентами *ff*, як відповідь звучить одноголосе продовження *pp*, що починається двома шістнадцятими, та йде вісімками, той самий матеріал повторюється ще раз. Друга частина теми в партії скрипки проходить вісімками *pp*, та завершується трьома акордами арпеджіато з акцентами *ff*, в цілому тема складає 16 т. В той час в парії фортепіано дублюються акорди, і впродовж всього часу фортепіано створює бурхливий характер за рахунок шістнадцятих в акомпанементі. Тема варіюється та розповідається по черзі то у скрипки, то у фортепіано. Останні сім

тактів – завершення композиції має заспокійливий характер, в партії скрипки хроматичні пасажі *legato*, на нюансі *pp* та *ritardando*. *Meno mosso* в партії фортепіано звучить «зерно» композиції – три акорди, в партії скрипки звучить довга нота.

Третя частина – *Allegro appassionato (B-dur)* легка, проте чуттєва за характером, простої тричастинної форми. Тема скрипки (1-8 т.) *molto espressivo* має хвилеподібний розвиток, перші два такти мелодія прагне вгору по регістру, наступні два такти спадає донизу. Викладається різними тривалостями, такими як половинні, чверті, синкопований ритм вісімки з точкою та шістнадцятою. Нюансування в п'єсі також має вагому роль і додає великої виразності, наприклад, тема бере початок на нюансі *mf, crescendo* до третього такту, в четвертому *diminuendo* повертаючись до *p* в п'ятому. Партія фортепіано має єдину ритмічну формулу триольного руху на кожному такті протягом всієї композиції, такий рух створює відчуття легкого польоту, а також ритмічної пульсації.

Четверта частина - *Larghetto (g-moll)* за формою композиція проста двочастинна, *molto espressivo*. Тематичним зерном композиції є фраза: тридцять друга нота і дві восьмі ноти. Всі сплески побудовані навколо цієї повторюваної фрази. Супровід фортепіано має хвилеподібний характер через дрібну фактуру шістнадцятками. М. Борисоглебський виразно інтонує, використовує різнобарвне *vibrato*, приділяє велику увагу інтонуванню подвійних нот, використовує агогічні відхилення проявляючи любовний образ інструменту.

На прикладі цього твору нам здається дуже вдалим та влучним виконання М. Борисоглебського, який враховуючи усі авторські ремарки достатньо повно розкриває задум та образність композитора.

Висновки до Розділу 3.

Камерна інструментальна творчість А. Дворжака презентована у роботі як важлива складова його творчого доробку, що відображає всі етапи еволюції авторського стилю. Для аналізу було обрано наступні твори зрілого періоду творчості композитора для яких притаманна кристалізація та мініатюризація форми – Терцет для двох скрипок і альту до мажор оп. 74 і «Романтичні п'єси» оп. 75 – 1887 року.

На прикладі цих творів, у скрипковому стилі А. Дворжака виявляють себе такі риси – розкриття мелодійної природи інструменту, що акцентує увагу виконавців саме на виразному інтонуванні, що розкриває *любовний* образ скрипки. Автор часто використовує позначку *molto espressivo*, що свідчить про найвищу ступінь виразності, детально прописує усю динамічну палітру, навіть у мініатюрах, що також вказує виконавцям на різнобарвне звучання. Композитор полюбляє використовувати дрібну техніку у виразних мелодійних епізодах, таким чином композитор розкриває образ скрипки як *любовний*. Разом з цим, в творчості композитора також присутні риси *народної* образності та *віртуозного* образу двох скрипок та альту.

ВИСНОВКИ

Вивчення наукової літератури, присвяченої дослідженню музичного Романтизму, показала, що вчені вказують на такі передумови формування цього стилю як: потужні зміни суспільного устрою, розвиток концертного життя як важливої складовою культурного побуту, філософські ідеї «бурі та натиску». Це, у свою чергу, обумовило виникнення нового типу ліричного героя – образ бунтівника і, водночас, самотньої людини, яка не визнає влади раціоналістичних канонів буття, а тільки верховенство почуттів. Саме тому Романтики приходять до висновку, що справжнє пізнання дійсності можливо лише через мистецтво. Вища форма музики – це саме музика абсолютна.

В пошуках засобів відображення внутрішнього світу романтичного героя, суб'єктивності його світосприйняття, у творчості багатьох композиторів-романтиків (таких як Й. Брамс, Г. Венявський, Ф. Крейслер, Ф. Шопен, Ф. Ліст, А. Дворжак), проявляється значний інтерес до інструментальних жанрів: мініатюри, фантазії, балади, камерної творчості та концертів.

Виявлено, що визначаючи поняття «*образ інструменту*» з'являється саме в епоху Романтизму і стає виразником самотнього початку, інструментальним «голосом духовного світу художника».

Виявлено, що подібно до трактовки інших інструментів, «образ скрипки» у творчості романтиків розкривається у декількох різних аспектах, оригінальність яких залежить від індивідуальності митця, семантики конкретного твору та використання певних виконавських прийомів. При цьому, серед розмаїття авторського трактування образу інструменту можна виявити декілька «типових», які у добу Романтизму мали конотацію з конкретними жанрово-образними сферами.

У роботі запропоновано наступну типологію романтичних «образів скрипки»:

— **інфернальний**, та подібний до нього **віртуозний**, що характеризуються широким використанням флажолетів, рикошету, хроматичних пасажів, арпеджіато, тремоло, піцicato лівою рукою, прийом гри *sul ponticello*;

— **любовний** образ характеризується тонкою ньюансіровкою, експресивністю, що досягається різноманітним *vibrato* та *portamento*, вокальною природою мелодії, агогікою висловлювання;

— **інтимно-лірична** образність передбачає широке фразування, варіативний тип розвитку, такий емоційний стан як меланхолійність, досягається використанням *ritardando*, *rubato*, та інше;

— **народний образ** характеризується специфічними інтонаціями і ритмами народної музики, використання певних стилів в дусі міського фольклору, характерні ладові обороти, інколи бравурний характер, характерні прийоми гри на інструменті: широкі штрихи *detache*, *spiccato*, комбіновані штрихи, подвійні ноти, колористичні прийоми (такі як: *sul pontichello*, *pizzicato*).

Аналіз творчості А. Дворжака дає підстави стверджувати, що один з провідних жанрів у доробку композитора – інструментальний концерт, до якого він звертався протягом всього життя. Це концерти для фортепіано, скрипки, два віолончельних концерти. Важливо, що при написанні цих творів А. Дворжак орієнтувався на конкретних виконавців. Так, скрипковий концерт було присвячено Й. Іоахіму – видатному віртуозу, постать якого і досі асоціюється з вершинами виконавської майстерності. Але скрипковий концерт А. Дворжак (1880) втілює зовсім інший образ – народний, з притаманними йому прийомами гри та образністю. Разом з цим, масштабність концепції, інтенсивність музичного розвитку, а також яскраві інтонаційні і динамічні контрасти

дозволяють провести паралелі із симфонічними опусами композитора. Твір відносять до слов'янського періоду творчості композитора.

Вивчення ключових етапів інструментальної творчості А. Дворжака, дозволило усвідомити значущість концертного жанру у творчості композитора. Виявлено, що при написанні концертів композитор орієнтувався на конкретних виконавців (К. Славковський, Й. Іоакім, Г. Віган). В образності концертів, як фортепіанного (ор. 33, 1876 р.) і скрипкового (ор. 53, 1879 р.), написаних на батьківщині, так і двох віолончельних концертів (1865 р. без ор.; ор. 104, 1894-1895 рр.), перший з яких не набув популярності і був забутий, другий був написаний вдалині від батьківщини, у зрілий період його творчості.

А. Дворжак розвиває інтонації народної музики, розкривається так званий народний образ інструменту, відчувається слов'янська направленість. Варто відзначити, що масштабність концепції, інтенсивність образно музичного розвитку, а також яскраві інтонаційні і динамічні контрасти розкривають інструментальні концерти автора як симфонічні твори.

В роботі проаналізовано виконавські трактування Концерту для скрипки з оркестром А. Дворжака та здійснено порівняння кращих його інтерпретацій: версії Д. Ойстраха, який по праву вважається одним із провідних виконавців свого часу, а також інтерпретації видатної скрипальки нашого часу Хіларі Хан.

Інтерпретація Д. Ойстраха відрізняється простотою, виразною кантиленою, значною увагою до кожної ноти, шляхетністю смаку та найголовніше – відповідає творчому задуму композитора.

Хіларі Хан в інтерпретації скрипкового концерту А. Дворжака використовує більш швидкі темпи порівняно з Д. Ойстрахом, а також більш виразно та рельєфно виконує штрихи. Характерними для неї є енергійність, більш масштабне трактування форми.

Для обох інтерпретаторів спільними рисами є кришталево чисте звучання, увага до національного колориту в музиці та чудова взаємодія із оркестром. Також, кожне виконання додало цій композиції чогось нового, неповторного: інтерпретація Д. Ойстраха є досить класичною, хоча в ній є тонкі ліричні епізоди, Х. Хан трактує концерт більш монументально, у ліричних епізодах використовуючи широкий смичок, у жанровому Фіналі більш чіткі та рельєфні штрихи.

З точки зору образності скрипки в даному творі ми відстежили *народний* образ у першій і третій частинах, що проявляються такими виражальними засобами: інтонації і ритми народної музики, характерні ладові обороти, широкі штрихи *detache*, *spiccato*, комбіновані штрихи, подвійні ноти, колористичні прийоми *sul pontichello*, *pizzicato*, використання флажолетів.

Також присутній *віртуозний* образ інструменту, який проявляється наявністю хроматичних пасажів, арпеджіато, активного використання багатьох штрихів та їх віртуозне поєднання, використання подвійних нот у швидких пасажах. У повільній другій частині присутній *любовний* образ скрипки, що характеризується такими виражальними засобами, як тонка ньюансіровка, експресивність, що досягається різноманітним *vibrato* та *portamento*, вокальна природа мелодії, агогіка висловлювання, різнобарвність звучання за допомогою подвійних нот.

Саме тому процес інтерпретації є надзвичайно важливим та актуальним для досліджень, оскільки кожен виконавець має свій підхід, своє бачення твору, стиль виконання.

Камерна інструментальна творчість А. Дворжака презентована у роботі як важлива складова його творчого доробку, що відображає всі етапи еволюції авторського стилю. Саме камерна творчість, на нашу думку найбільш наочно презентує романтичний «полюс» естетичних вподобань композитора, який

обумовлює застосування специфічного комплексу виражальних засобів та мініатюризацію форми. Для аналізу було обрано наступні твори – Терцет для двох скрипок і альта до мажор ор. 74 і «Романтичні п'єси» ор. 75 – 1887 року.

Перша композиція, терцет, за складом інструментів дві скрипки-альт, не є типовим для струнного тріо. Композитор грав на альті, що і сприяло нестандартному для струнного тріо підбору інструментів. Проте А. Дворжак, маючи у розпорядженні три однорідних за тембровою ознакою інструменти, вирішує наділити їх рівноправними партіями. Структура терцету включає чотири різнохарактерні п'єси, які розкривають любовний та народний образи скрипки.

На початку твору – яскраве, не віртуозного, а скоріш мелодійного характеру виконання, чітке та вправне використання динаміки музикантами Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу розкриває і *народний*, і *любовний* вектори образності. Надалі, такі виражальні засоби, по типу широкого *detache*, синкопованого ритму, хвилеподібного розгортання динаміки відсилають нас до *любовної* образності скрипок та альта. Витримування танцювального урочистого характеру, потайний характер акомпанувального *pizzicato*, використання широкого *detache* у тематизмі, прийому *sul pontichello* сприяють розкриттю *народного* образу. Такі виконавські прийоми, як контрастна динаміка від *ff* до *pp*, на невеликому відрізку, виразне фразування, експресивність звучання, комбінування фактури та насиченість різними штрихами, чітко дотримані виконавцями Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, свідчать про розкриття *віртуозного* образу скрипок та альта.

Загалом, ми вважаємо дуже вдалим та влучним виконання тріо виконавцями Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу, які враховуючи усі авторські ремарки достатньо повно розкривають задум та образність композитора.

Друга композиція А. Дворжака, проаналізована у роботі, це «Романтичні п'єси» для скрипки і фортепіано (1887 р.) ор. 75.

Перша частина – *Allegro moderato (B-dur)* має просту тричастинну форму. Тема скрипки (1-8 т.) *molto espressivo* має розповідний характер, викладається широкими тривалостями, проте вона набуває великої виразності завдяки детальному нюансуванню. У першій частині М. Борисоглебський використовує цілий спектр виразності звукової палітри на скрипці від повнокровного звучання на *f*, до гри на грифі на нюансі *p*, що відсилає нас до *любовного* образу. У другій частині циклу відстежуються такі виражальні засоби, як специфічні інтонації і ритми народної музики, бравурний характер, характерні прийоми гри на інструменті: широкі штрихи *spiccato*, подвійні ноти, *sul pontichello*, *pizzicato*.

М. Борисоглебський виразно інтонує, використовує різнобарвне *vibrato*, приділяє велику увагу інтонуванню подвійних нот, використовує агогічні відхилення проявляючи *любовний* образ інструменту.

На прикладі цих творів, у скрипковому стилі А. Дворжака виявляють себе такі риси – розкриття мелодійної природи інструменту, що акцентує увагу виконавців саме на виразному інтонуванні, що розкриває *любовний* образ скрипки. Автор часто використовує позначку *molto espressivo*, що свідчить про найвищу ступінь виразності, детально прописує усю динамічну палітру, навіть у мініатюрах, що також вказує виконавцям на різнобарвне звучання. Композитор полюбляє використовувати дрібну техніку у виразних мелодійних епізодах, таким чином композитор розкриває образ скрипки як *любовний*. Разом з цим, в творчості композитора також присутні риси *народної* образності та *віртуозного* образу двох скрипок та альту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агарков О. М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: Исследовательско-методический очерк. М. : Музгиз, 1956. 64 с.
2. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. М. : ГМПИ, 1984. 92 с.
3. Анісімов А.В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII– XIX веков. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Магнітогорськ, 2011. 17 с.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
5. Ауэр Л. Интерпретация произведений скрипичной классики М. : Музыка, 1965. 271 с.
6. Ауэр, Л. С. Среди музыкантов М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, Гос. тип. им. Ив. Федорова в Лгр., 1927. 196 с.
7. Вопросы смычкового искусства : *Тематический сборник трудов под редакцией Г. Г. Фельдгуна* / ГМПИ им. Гнесиных. М. 1980. Вып. 49 159 с.
8. Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов): сб. ст. / *Музыкальное исполнительство*. М. 1983. Вып. 11 68-100 с.
9. Гребнева И. А. «Образ» скрипки у творчості А. Кореллі (на прикладі жанру *concerto grosso*). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць /Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 49. 115-127 с.
10. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ. Новосибирск, 1982.

11. Григ Э. Избранные статьи и письма. Общая ред. О. Левашевой. М., 1966. с. 184
12. Дворжак А. Концерт для скрипки з оркестром. Виконання Д. Ойстраха URL:: <https://www.youtube.com/watch?v=6p0I7dTKqeU> (дата звернення: 17.11.2018).
13. Дворжак А. Концерт для скрипки з оркестром. Виконання Х. Хан URL:: <https://www.youtube.com/watch?v=PFcDYTzvR0o> (дата звернення: 17.11.2018).
14. Дворжак А. Концерт для скрипки з оркестром. Виконання Ю. Фішер URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9rAd0-pTuU8> (дата звернення: 17.11.2018).
15. Дворжак А. Концерт для скрипки з оркестром. Виконання И. Перельман URL: https://www.youtube.com/watch?v=t_S4h7_oGIM (дата звернення: 17.11.2018).
16. Дворжак А. Концерт для скрипки з оркестром. Виконання А. Хаделіх URL: https://www.youtube.com/watch?v=hFSXOeuOvsw&start_radio=1&list=RDhFSXOeuOvsw (дата звернення: 17.11.2018).
17. Дворжак А. Терцет для двох скрипок та альту. Виконання Н. Шоу, С. Канг, Ю. Шоу URL:: <https://www.youtube.com/watch?v=9R5ydbQzrMA> (дата звернення: 20.04.2020).
18. Дворжак А. «Романтичні п'єси» для скрипки та фортепіано. Виконання М. Борисоглебського URL:: <https://www.youtube.com/watch?v=QIN9A0WSPkQ> (дата звернення: 20.04.2020).
19. Дворжак А. в письмах и воспоминаниях. / Сост. Отакар Шоурек. М. : Музыка, 1964. 376 с.

20. Дедусенко Ж. В. Некоторые стилеобразующие факторы в исполнительском искусстве. Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали ювіл. наук.-практ. конф. до 60-річчя ХССМШ-і. М-во культури і мистец. України, Харк. серед. спец. муз. шк.-інтернат. Х., 2004. С.64–70.
21. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Издание шестое. М. : Музыка, 1983. 449 с.
22. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Тритон, 1928. 112 с.
23. Егорова В. Н. Антонин А. Дворжак. М. : Музыка, 1997. 276 с.
24. Ермаш Г. Л. Творческая природа искусства. М. : Искусство, 1977. 320 с.
25. Крауклис А. Л. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства. *Музыкальное исполнительство*, М., Музыка, 1983. Вып.11, 34-67 с.
26. Копленд А. Музыка и воображение. *Музыка и время. Мысли о современной музыке* /Пер. А. Афоной. М.: Советский композитор, 1970. 40-84 с.
27. Лушина Я. Антонин А. Дворжак. Книжка для юношества. Л. : Госмузизд, 1961. 315 с.
28. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства, Харків, 2010, 18 с.
29. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв. СПб. : Лань, 2006. 429 с.
30. Малиновская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б.В. Асафьева. *Музыкальное исполнительство*. М., Музыка, 1983. Вып.11, 75-86 с.
31. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. 2-е изд., испр. и доп. М. :

- Музыка, 1991. 80 с.
32. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие К., 2012. 272 с.
 33. Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал. №2 (11). 2011. С. 11-16.
 34. Мострас К. Г. Динамика в скрипичном искусстве. М. : Музгиз 1956. 56-58 с.
 35. Менухин И. Странствия. М., 2008. 688 с.
 36. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
 37. Назайкинский Е.В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 412 с.
 38. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М. : Музыка, 1978. 154-155 с.
 39. Проблеми сучасного виконавства на струнно-смичкових інструментах: навч. програма для внз культури і мистецтв III - IV рівнів акредитації: спец 025 «Муз. мистецтво», спеціалізація «Оркестрові струнні інструменти» / Харків. нац. ун-т. Мистецтв ім. І. П. Котляревського; авт. уклад. : Холоденко Л. О., Євдокимов С. А. Харків. 2016. 18 с. ОКР: магістр
 40. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей : биографические очерки. Л: Музыка, 1967. 312 с.
 41. Раабен Л.Н. История русского и советского скрипичного искусства Л. : Музыка, 1978 . 200 с.

42. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. Музыкальное исполнительство / сост. Г. Я. Эдельман. М., 1972. Вып. 7. С. 3-5
43. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1 : избр. ст. Л. : Совет. композитор, 1979. 320 с.
44. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 2 : избр. ст. М. : Совет. композитор, 1981. 230 с.
45. Самин Д.К. 100 великих музыкантов. М., 2002. 480с.
46. Сандюк С. А. Скрипичные концерты Людвига Шпора: путь в романтизм: дис... канд. искусствоведения: Харьков, 2008. 232 с.
47. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей М. : Музыка, 1973. 263 с.
48. Скребков С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. Избранные статьи. / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. М. : Музыка, 1980. 17—23 с.
49. Скрипнік Л. Теорія гри у мистецтві ХХ ст. (історико-культурологічний аспект проблеми). зб.ст. / Київське музикознавство. К., 2007. Вип. 22. С. 140-155.
50. Смирнова М. В. Значення порівняльного методу у вихованні художнього мислення музикантів-виконавців. К., 1990. Вип. 25. С.132-136
51. Современные проблемы советского музыкального исполнительского искусства / Ред. сост. А. Алексеев. М., 1985.
52. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса, 2007. 275 с.
53. Степанов Б. А. Основные принципы практического применения смычковых штрихов. Ленинград : Музгиз, 1960.
54. Сударева М.А. Камерно-інструментальна творчість А. Дворжака :

- автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Москва, 2012. 25
55. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица/ Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : сб. науч. ст. Харьков, 2010. Вып. 1. 228–232 с.
 56. Тараканов М. Инструментальный концерт. М. : Искусства, 1986. 80 с.
 57. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : дис... канд. наук. Харків, 2009. 18 с.
 58. Тищенко К. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере исполнений Большой сонаты П. И. Чайковского оп. 37). Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії / упоряд. В. Г. Москаленко. К., 2008. Вип. 72. С. 201–207.
 59. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 160 с.
 60. Щербатова, О.А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2012, 23 с.
 61. Ямпольский И. М. Исполнение музыкальное. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. Т. 2. 583-591 с.
 62. Янсен Янін. URL : <http://janinejansen.com>.
 63. Mark F. Rockwood Form, style, and influence in the chamber music of Antonnin Dvorak : (Doctoral dissertation). Retrieved from <https://pqdtopen.proquest.com/doc/1947500834.html?FMT=AI>

ДОДАТОК А

Камерна творчість:

Становлення творчості і ранній період (до 1878 г.)

- Струнний квінтет a-moll 1861 op. 1
- Струнний квартет A-dur 1862 op. 2
- Струнний квартет B-dur 1869? без опуса
- Струнний квартет D-dur 1870? б / о
- Струнний квартет e-moll 1870? б / о
- Два фортепіанних тріо (не збереглися) 1870-1871 б / о
- Соната для віолончелі та фортепіано f-moll (не сохр.) 1870-1871 б / о
- Фортепіанний квінтет A-dur 1872 op. 5
- Соната для скрипки і фортепіано a-moll 1873 б / о
- Струнний квартет f-moll 1873 op. 9
- Струнний квартет a-moll 1873 op. 12
- Романс для скрипки і фортепіано 1873/1877 op. 11
- Ноктюрн для скрипки і фортепіано 1873/1875/1883
- Струнний квартет a-moll 1874 op. 16
- Струнний квінтет G-dur 1875 op. 77
- Фортепіанне тріо B-dur 1875 op. 21
- Фортепіанний квартет D-dur 1875 op. 23
- Фортепіанне тріо g-moll 1876 op. 26
- Струнний квартет E-dur 1876-80 op. 27
- Струнний квартет d-moll 1877 op. 34
- Слов'янський період (1878 — 1882)*
- Капричіо для скрипки і фортепіано 1878 б / о
- Багателі для двох скрипок, віолончелі і фісгармонії 1878 op. 47
- Струнний секстет A-dur 1878 op. 48
- Мазурка для скрипки і фортепіано 1879 op. 49
- Полонез для віолончелі та фортепіано 1879 б / о
- Струнний квартет Es-dur 1878-79 op. 51

Два вальсу для струнного квартету 1880 op. 54

Соната для скрипки і фортепіано F-dur 1880 op. 57

Струнний квартет C-dur 1881 op. 61

Перша частина незакінченого струнного квартету F-dur 1881 б / о

Зрілий період (1883 - 1891)

Фортепіанне тріо f-moll 1883 op. 65

Балада для скрипки і фортепіано 1884 op. op. 15/1

«Кипариси», 12 п'єс для струнного квартету 1887 б / о

Терцет для двох скрипок і альту 1887 op. 74

«Романтичні п'єси» для скрипки і фортепіано 1887 op. 75

«Дрібниці» для двох скрипок і альту 1887 op. 75a

Фортепіанний квінтет A-dur 1 887 op. 81

Фортепіанний квартет Es-dur 1889 op. 87

Гавот для трьох скрипок 1890 б / о

Фортепіанне тріо «Думки» 1890-1891 op. 90

«Лісова тиша» для віолончелі та фортепіано 1891 op. 68/5

Рондо для віолончелі та фортепіано 1891 op. 94

Американський період (1892 -1895)

Сонатина для скрипки і фортепіано G-dur 1893 op. 100

Струнний квартет F-dur 1893 op. 96

Струнний квінтет Es-dur 1893 op. 97

Пізній період (1895 -1904)

Струнний квартет G-dur 1895 op. 106

Струнний квартет As-dur 1895 op. 105