

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КЛЕНДІЙ ОЛЕКСАНДРА ЮРІЇВНА

УДК: 781.7(460):793.31

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕДАКЦІЇ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ ХІХ СТОЛІТТЯ:
КРИТЕРІЇ ГЕНЕРУВАННЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ О. Ю. Клендій

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Анфілова Світлана Геннадіївна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Клендій О. Ю. Редакції скрипкових концертів XIX століття: критерії генерування. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 — «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Дисертацію присвячено проблемам музичного редагування в сфері скрипкового мистецтва. Розглянуто питання редакції скрипкових концертів XIX ст. в площині актуалізації твору в умовах естетико-стильових установок іншої доби (друга половина XIX–XXI ст.). В сучасній виконавській практиці нотні *редакції*, хоча і можуть сприйматися деяким рудиментом минулого, виступають *системою координат*, своєрідною точкою відліку – загальноприйнятим еталоном для виконавця, який, в свою чергу, може рухатися шляхом чи прямого відтворення запропонованого варіанта, чи надання власної версії прочитання твору.

Мета дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні критеріїв генерування редакцій скрипкових концертів романтичної доби в контексті творчо-виконавської практики XIX–XXI ст. **Об’єктом дослідження** є редакційна діяльність XVIII–XX ст. у сфері скрипкового концерту як невід’ємна частина творчо-виконавського процесу. **Предмет дослідження** – визначення критеріїв генерування редакцій скрипкових концертів у творчій практиці XIX–XXI ст.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві привернено увагу до редакцій скрипкових концертів XIX ст. як форми адаптації композиторського оригіналу до вимог виконавської традиції; запропоновано поняття «скрипкового» та «нескрипкового» як чинників розвитку виконавського стилю протягом XVIII–XX ст. та критеріїв генерування редакційних версій скрипкових концертів романтичної доби; здійснено системний аналіз редакційних версій

Концертів для скрипки з оркестром Дж.-Б. Віотті, Л. ван Бетховена, Н. Паганіні, Е. Лало, П. Чайковського, Й. Брамса з точки зору діалектики «скрипкового» та «нескрипкового» та різних підходів до редагування авторського тексту; простежено зв'язок між логікою виникнення редакцій скрипкових концертів та розмежуванням композиторської та виконавської видів діяльності; введено поняття «виконавського інструментарію», що використовується у тексті дисертації в якості узагальненого визначення технічно-виразних можливостей скрипаля.

У **Розділі 1** – «Редакції скрипкових концертів як явище творчо-виконавської практики: науковий вимір» – досліджено генезис та подальшу динаміку розвитку процесу редагування і редакції як форми у жанрі скрипкового концерту: систематизоване уявлення про редакцію у наукових дослідженнях другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (1.1.); розглянуто причини появи та розвиток редагування в історичній динаміці (1.2.); механізми впливу редакторського стилю на авторський текст (1.3.); визначено чинники розвитку виконавського стилю в умовах концертного жанру ХVІІІ–ХІХ ст. (1.4.).

Наближеність музичного редагування до літературного процесу обґрунтовує запровадження дослідниками у музичній сфері аналітичних інструментів текстології, а саме: методів *критичної оцінки* (Дж. Грієр) та *соціалізації творів* (Дж. Мак-Ган, Д. Маккензі, Дж. Грієр, С. Хаммонд); поняття *філологічні пам'ятки* (Дж. Грієр), яке дорівнюється композиторському першоджерелу (*holograph manuscript, first edition*); форм редакторської діяльності (*copyist, arranger, editor* в музиці, що аналогічні *компільатору, перекладачу та поету* у філології). Специфіку музичного редагування визначає тісна взаємодія композитора-автора та виконавця-інтерпретатора в процесі написання твору. З причин провідної ролі виконавця в процесах його соціалізації, в даній роботі запропоновано власне тлумачення *виконавської редакції* у якості *форми адаптації композиторського оригіналу як носія виконавського стилю певної епохи з*

метою освоєння, відродження та переосмислення музикантами більш пізнього часу звукообразів та технічних шаблонів минулого у контексті іншої виконавської культури.

Дослідження логіки розвитку жанру скрипкового концерту в контексті еволюції виконавської традиції дозволило виділити категорії «скрипкового» та «нескрипкового», що набувають статус універсальних та сприяють виявленню *стабільних* (у значенні традиційних, сформованих, утримуваних) та *мобільних* (нових, що видозмінюються) елементів. Своє відображення вони знаходять в композиторському тексті, а також стимулюють народження редакцій скрипкових концертів, виконуючи роль *критеріїв генерування*. «Скрипкове» («призначене для скрипки») виступає ототожненням образу звучання скрипки, його ідеалу, що складався протягом століть та охоплював питання звукоутворення, штрихової техніки, аплікатури та інтонаційних складнощів, артикуляції, динаміки, агогіки. Категорія «нескрипкового» – «*not for violin*» (не для скрипки), «*unplayable*» (неможливо зіграти), «*against violin*» (всупереч скрипці) – узагальнює всі нововведення, що привносилися до виконавської практики протягом історії. Визначальними в появі іноваційного підходу виявляються: зміна звукообразу інструмента, розширення його виразних можливостей, вихід за межі «співучого», відмова від віртуозного як домінанти. «Нескрипкове» слід розглядати знаком новаторських тенденцій у широкому сенсі слова, що охоплює поряд з питаннями технічної оснащеності також і завдання художнього рівня, бо не всі технічні незручності є за природою «нескрипковими».

У **Розділі 2** – «Композиторський текст та його редакторське прочитання в аспекті взаємодії “скрипкового” та “нескрипкового”» – здійснено аналіз скрипкових концертів Дж.-Б. Віотті, Л. ван Бетховена (2.1.), Н. Паганіні (2.2.), Й. Брамса, «Іспанської симфонії» Е. Лало (2.3.) крізь діалектику співвідношень «скрипкового» та «нескрипкового», яка розкривається в різниці підходів авторів до трактовки композиції, розуміння функцій соліста та оркестру, особливостях музичного висловлення, що в

цілому відображає орієнтацію композитора на виконавські норми свого часу та підпорядкування їх художній ідеї (або навпаки). Віртуозний напрямок у скрипковому виконавстві не залишав стійких позицій, свідченням чого стають Концерти Н. Паганіні, К. Ліпінського, Г. Венявського, А. В'єтана та інші, створені композиторами-скрипалями. Наслідуванням традиціям максимального відтворення «скрипкового» слід розглядати й Концерти Ф. Мендельсона, М. Бруха, Е. Лало («Іспанська симфонія»), А. Дворжака, К. Сен-Санса (Концерт № 3), автори яких не були представниками виконавського скрипкового середовища того часу. Вирішення проблеми розмежування композиторського та виконавського поглядів відбувалося завдяки виникненню нового виду творчої співпраці – залучення виконавця до процесу створення скрипкової партії.

Оновлення стереотипів жанру відбувалося через формування нового формату звукових уявлень, модифікації певних мелодико-ритмічних формул, удосконалення цілого ряду виконавсько-технічних засобів, спрямованих на виявлення *інноваційного* погляду на природу скрипки. Різноманітні форми реалізації «нескрипкового» у скрипкових концертах ХІХ ст. визначаються на прикладі творів Л. ван Бетховена, Н. Паганіні, Й. Брамса, П. Чайковського.

Співставлено композиторські оригінали скрипкових концертів із їх письмовими редакціями (другої половини ХІХ – першої третини ХХст.), що відобразили прагнення редакторів наблизитися до максимально точної передачі авторського задуму через подолання розриву виконавсько-технічних вимог різних епох. Запропоновано умовну диференціацію редакторських підходів на *аутентичний, традиційний та новаторський* відповідно до їх текстових корегувань. Також редакції були розмежовані за принципом інтенсивності втручання в нотний текст оригіналу: одні – відзначені мінімальним уточненням авторського тексту (В. Меєр, Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц); інші – більшою деталізацією штрихів, аплікатури, динаміки, агогіки, що дозволяло відтворити в інших історичних умовах

втрачену практику виконання (А. Вільгельмі, К. Флеш, Л. Ауер, Й. Йоахім, А. Марто, Е. Надо, Є. Хубаї, О. Шевчик, Є. Цимбаліст).

Еволюція концертного жанру в останній третині ХІХ ст. (2.3) сприяла виникненню нового формату взаємин соліста та автора. Пріоритет драматургічного задуму над віртуозністю виявився домінантою в композиторському процесі, а підпорядкування соліста певним смисловим дефініціям, трансформація виконавського підходу розширили межі виконавських можливостей. Проте, традиційний підхід не був відкинутий музикантами, що доводить творчість Е. Лало, А. Дворжака, К. Сен-Санса. Незважаючи на поділ функцій виконавця та композитора, співпраця з професійними скрипалями дала можливість авторам не відступати від усталених у виконавській практиці уявлень, зберігаючи, таким чином, наступність традицій.

У **Розділі 3** – «Редакція як основа інтерпретаційного процесу (на прикладі Концерту для скрипки Л. ван Бетховена, *D-dur, op. 61*)» – матеріалом дослідження виступили відеоверсії виконання бетховенського твору скрипалями другої половини ХХ ст. (Д. Ойстрахом (3.1), О. Кривою, А. -С. Муттер (3.2)) та ХХІ ст. (Д. Грималем, І. Муравйовим, В. Соколовим (3.3)). Їх порівняння із графічно зафіксованими редакціями твору дає можливість, з одного боку, визначити даний тип виконавської інтерпретації візуально-акустичним різновидом редакції; з іншого – дифференціювати виконавські трактовки за *академічним* чи *новаторським*, більш романтизованим спрямуванням. Тенденції сучасного скрипкового виконавства визначаються *рівнозначністю* існування обох підходів. Найбільш яскраво ця різноманітність простежується в трактовках Концертів Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Й. Брамса, що свого часу стали приводом для дискусії навколо «скрипкового» та «нескрипкового». Співставлення редакторських графічних уточнень з тим, що реалізується музикантами візуально-акустично, більшою мірою свідчить про *еклектичність*

виконавської манери, оскільки втілення всіх редакторських зауважень часто супроводжується корекцією з боку скрипаля, згідно його власних уявлень.

У **Висновках** підсумовуються результати дослідження. Узагальнення принципів творчої роботи музикантів-редакторів з композиторським першоджерелом (заради подолання «нескрипкового») та співвідносин їх з системою сучасних методів генерування дозволило виділити переважання наступних: *метод заміни / substitute* (втручання в авторський текст задля поліпшення комфортності для виконавця); *метод комбінування / combine* (ускладнення графіки нотного тексту в редакціях скрипкових концертів другої половини ХІХ ст. у порівнянні із бароковою практикою); *метод адаптації / adapt* (поняття редакції в широкому сенсі як *адаптації* вже існуючої ідеї, творчого проєкту до нових історичних реалій виконавської практики); *метод модифікації / modify* (створення редакційних версій одного і того ж скрипкового концерту з метою покращення вже існуючих варіантів).

Тобто, розуміння *генерування* як пошуку нового для подальшої модифікації будь-якого явища в сфері редакторської діяльності пов'язане із подоланням виконавських незручностей, що виникали внаслідок розширення меж змісту, так і відстані у часі при соціалізації (адаптації) творів різної доби до вимог нової сучасності. Все це підкреслює актуальність даного дослідження, перспективність якого продиктована системністю редакції музичного твору як явища, що є однією із форм комунікації на шляху візуально-акустичної реалізації авторської ідеї музичного твору.

Ключові слова: жанр, композитор, музична мова, артикуляція, інтерпретація, творчість, музичний твір, скрипка, скрипкове мистецтво, скрипкове виконавство, оркестровий стиль, втілення композиційно-драматургічної ідеї, тембр, музика, редакція, романтизм, інструментальне мистецтво.

SUMMARY

Klendii O.Yu. Editions of Violin Concertos of the XIX Century: Generating Criteria. Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – «Musical Art», branch of knowledge 02 – «Culture and Art». Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The research deal with the problems of music editing in the field of violin art. The issue of editing violin concertos of the XIX century is considered in terms of actualising the work in the context of the aesthetic and stylistic attitudes of another era (the second half of the XIX–XX centuries). In modern performance practice, new *editions*, although they can be perceived as a kind of vestige of the past, act as *a coordinate system*, a kind of reference point – generally accepted standard for the performer, who, in turn, can move either by directly reproducing the proposed version or by providing his own version of the artwork.

The **purpose** of the research is to identify and substantiate the criteria for generating editions of violin concertos of the Romantic era in the context of creative and performing practice of the XIX–XXI centuries. The **object of study** is the editorial activity of the XVIII–XX centuries in the field of violin concertos as an integral part of the creative and performing process. The **subject of study** is to determine the criteria for generating editions of violin concertos in the creative practice of the XIX–XXI centuries.

The **scientific novelty** of the results obtained is that for the first time in Ukrainian musicology, attention is drawn to the editions of violin concertos of the XIX century as a form of adaptation of the composer's original to the requirements of the performance tradition; systemic analysis of the concepts of «violin» and «non-violin» as factors in the development of the performance style during the XVIII-XX centuries and the criteria for generating editorial versions of violin concertos of the Romantic era are proposed; a systematic analysis of the editorial versions of the Violin Concertos with orchestra by G. B. Viotti, L. van Beethoven,

N. Paganini, E. Lalo, P. Tchaikovsky, J. Brahms in terms of the dialectic of «violin» and «non-violin» and different approaches to editing the author's text is performed; the connection between the logic of the emergence of editions of violin concertos and the distinction between composing and performing activities is traced; the concept of «performing instrumentation» is introduced, which is used in the text of the thesis as a generalized definition of the violinist's technical and expressive capabilities.

In **Section 1** – «Editions of Violin Concertos as a Phenomenon of Creative and Performing Practice: Scientific Dimension» – the genesis and further dynamics of the development of the editing process and editing as a form in the genre of violin concerto are studied: the systematised idea of editing in scientific research of the second half of the XX and early XXI centuries (1.1); the reasons for the emergence and development of editing in historical dynamics is reviewed (1.2); mechanisms of influence of the editorial style on the author's text (1.3); the factors of development of the performance style in the conditions of the concert genre of the XVIII–XIX centuries are determined (1.4).

The proximity of music editing to the literary process justifies the introduction of analytical tools of textual studies in the musical field, namely: methods of *critical evaluation* (J. Grier) and *socialization of artworks* (J. McGan, D. McKenzie, J. Grier, S. Hammond); the concept of *philological monuments* (J. Grier), which is equal to the composer's original source (*holograph manuscript, first edition*); forms of editorial activity (*copyist, arranger, editor* in music, which are similar to *compiler, translator* and *poet* in philology). The specificity of music editing is determined by close interaction between the composer-*author* and the performer-*interpreter* in the process of writing an artwork. In view of the leading role of the performer in the processes of his/her socialization, this paper offers our own interpretation of the *performing edition* as a *form of adaptation of the composer's original as a carrier of the performing style of a certain era in order to master, revive and rethink the sound images and technical patterns of the past by musicians of a later time in the context of a different performing culture.*

The study of the logic of development of the violin concerto genre in the context of the evolution of performing tradition has made it possible to distinguish the categories of «violin» and «non-violin», which acquire the status of universal and contribute to the identification of *stable* (in the sense of traditional, established, and retained) and *mobile* (new, modified) elements. They are reflected in the composer's text and also stimulate emerge of editions of violin concertos, acting as *generating criteria*. «Violin» («intended for the violin») is the identification of the image of the violin sound, its ideal, which has been developing over the centuries and covered issues of sound formation, stroke technique, fingering and intonation complexities, articulation, dynamics, and agogy. The category of «non-violin» – «*not for violin*», «*unplayable*», «*against violin*» – summarises all the innovations that have been introduced into performance practice throughout history. The following are decisive in the emergence of an innovative approach: changing the sound image of the instrument, expanding its expressive possibilities, going beyond the «singing», and rejecting the virtuosic as a dominant feature. «Non-violin» should be seen as a sign of innovative trends in its broadest sense, covering, along with issues of technical equipment, also artistic tasks, because not all technical inconveniences are inherently «non-violin».

In **Section 2** – «The composer's text and its editorial reading in the aspect of interaction between “violin” and “non-violin”» – the analysis of violin concertos by J.-B. Viotti, L. van Beethoven (2.1.), N. Paganini (2.2.), J. Brahms, «Spanish Symphony» by E. Lalo (2.3.) through the dialectic of the relations between «violin» and «non-violin», which is revealed in the difference of the authors' approaches to the interpretation of the overall composition, understanding of the functions of the soloist and the orchestra, and the peculiarities of musical expression, which generally reflects the composer's orientation towards the performance norms of his time and their subordination to the artistic idea (or vice versa). The virtuoso trend in violin performance never lost its ground, as evidenced by the concertos by N. Paganini, K. Lipinski, H. Wieniawski, H. Vieuxtemps, and others created by violin composers. The concertos by F. Mendelssohn, M. Bruch,

E. Lalo (Spanish Symphony), A. Dvorak, and C. Saint-Saëns (Concerto No. 3), whose authors were not representatives of the performing violin environment of the time, should also be considered as a follow-up to the traditions and maximum reproduction of the «violin». The problem of distinguishing between the composer's and performer's views was solved by the emergence of a new type of creative collaboration – involving the performer in the process of creating a violin part.

The genre's stereotypes were updated through the formation of a new format of sound representations, modification of certain melodic and rhythmic formulas, and improvement of a number of performance and technical means aimed at revealing an innovative view of the nature of a violin. Various forms of realisation of the «non-violin» in the violin concertos of the XIX century are determined on the example of works by L. Van Beethoven, N. Paganini, J. Brahms, P. Tchaikovsky.

The composer's originals of violin concertos are compared with their written editions (second half of the XIX and first third of the XX centuries), which reflect the editors' desire to come closer to the most accurate transmission of the author's intention by bridging the gap between the performance and technical requirements of different eras. The author proposes a conditional differentiation of editorial approaches into authentic, traditional and innovative ones according to their textual adjustments. The editions were also differentiated according to the principle of interference intensity with the original musical text: some are marked by minimal clarification of the author's text (W. Mayer, L. Massart, J. Becker, A. Schulz); others – with greater detail of strokes, fingering, dynamics, agogy, which allowed to recreate the lost practice of performance in other historical conditions (A. Wilhelmj, C. Flesch, L. Auer, J. Joachim, H. Marteau, E. Nadeau, J. Hubay, O. Ševčík, Ye. Tsymbalist).

The evolution of the concert genre in the last third of the XIX century (2.3) contributed to the emergence of a new format of relations between the soloist and the author. The priority of dramatic intent over virtuosity became dominant in the

compositional process, and the subordination of the soloist to certain semantic definitions and transformation of the performance approach expanded the boundaries of performance possibilities. Nevertheless, the traditional approach was not rejected by musicians, as evidenced by the works of E. Lalo, A. Dvořák, and C. Saint-Saëns. Despite the separation of the functions of performer and composer, collaboration with professional violinists enabled the authors not to deviate from the ideas established in performance practice, thus preserving the continuity of traditions.

In **Section 3** – «Editing as the basis of the interpretive process (on the example of L. van Beethoven’s Violin Concerto, *D-dur*, *op.* 61)» – the material of the study was video versions of L. van Beethoven’s artwork by violinists of the second half of the XX century (D. Oistrakh (3.1), O. Krysa, A.-S. Mutter (3.2)) and violinists of the XXI century (D. Grimal, I. Muravyov, V. Sokolov (3.3)). Their comparison with the graphically recorded versions of the work makes it possible, on the one hand, to define this type of performance interpretation as an acoustic version of the artwork; on the other hand, to differentiate performance interpretations by *academic* or *innovative*, more romanticised direction. Trends in contemporary violin performance are determined by the *equivalence* of both approaches. This diversity can be seen most clearly in the interpretations of the Concertos by L. van Beethoven, P. Tchaikovsky, and J. Brahms, which once gave rise to a debate about the «violin» and «non-violin». The comparison of the editorial graphic clarifications with what is realised by musicians visually and acoustically is more indicative of the *eclecticism* of the performing style, since the implementation of all the editorial comments is often accompanied by correction by the violinist, according to his own ideas.

The **Conclusions** summarise the results of study. Generalization of the principles of creative work of musicians-editors with the composer’s primary source (in order to overcome the «non-violin») and their relationship with the system of modern generation methods allowed us to highlight the prevalence of the following: *the method substitution* (interference with the author’s text to improve

the comfort of the performer); *the method of combining* (complication of the graphics of the musical text in the editions of violin concertos of the second half of the XIX century in comparison with Baroque practice); *the method of adaptation* (the concept of editing in a broad sense as an *adaptation* of an existing idea, a creative project to the new historical realities of performance practice); *the method of modification* (creating editorial versions of the same violin concerto in order to improve existing versions).

That is, understanding of generating as a search for something new for further modification of any phenomenon in editorial activity is associated with overcoming performance inconveniences that arose as a result of expanding the boundaries of content and distance in time when socialising (adapting) works of different eras to the requirements of the new modernity. All of this underlines the relevance of this study, the prospects of which are dictated by the systematic nature of the musical artwork revision as a phenomenon that is one of the forms of communication on the way to the visual and acoustic realisation of the author's idea of a musical artwork.

Key words: genre, composer, musical language, articulation, interpretation, creativity, musical work, violin, violin art, violin performance, orchestral style, implementation of a compositional and dramaturgical idea, timbre, music, editing, romanticism, instrumental art.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Онищенко О.Ю. (Клендій О.Ю.) «Скрипкове» та «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П.І. Чайковського). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 132–149.
DOI 10.34064/khnum1-5708
https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_8_onishchenko.pdf
2. Онищенко О.Ю. (Клендій О.Ю.) «Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С 25-40.
DOI 10.34064/khnum1-6202
https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_2_onishchenko.pdf
3. Клендій О.Ю. Взаємодія традиційного та новаторського в жанрі класичного концерту на прикладі творів Дж.-Б. Віотті та Л. ван Бетховена. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогоб. держ. пед. ун-т. ім. І. Франка, Дрогобич, 2022. Вип. 56. Т. 1 С. 88-95.*
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-12>
http://www.apfn-journal.in.ua/archive/56_2022/part_1/12.pdf
4. Клендій О.Ю. Музична редакція в аспекті міждисциплінарних зв'язків (сторінками зарубіжних досліджень). *Проблеми взаємодії мистецтва,*

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 66. С 191–206.

DOI 10.34064/khnum1-6612

https://intermusic.kh.ua/vypusk66/problem_66_12_klendiy.pdf

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Клендій О.Ю. The role of N. Paganini's violin concertos in the update of the genre in the first third of the 19th century. *The European Journal of Arts. Vienna, 2023. № 1. P. 52–59.*

DOI: 10.29013/EJA-23-1-52-59

https://ppublishing.org/media/uploads/journals/article/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_1-2023_p52-59.pdf

2. Клендій О.Ю. Про «скрипкове» в Іспанській симфонії Е. Лало Міжнародна науково-практична конференція. *Міжнародна наукова конференція «Cultural studies and Social Communications: Innovation strategies of Development»* (ХДАК, 17-18 листопада, 2022 р.); (ХНУМ, 24-25 лютого 2022 р. С.
3. Клендій О. Ю. Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена як приклад творчого «прориву» у скрипковому мистецтві ХІХ ст. *Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами ІІ Черкашинських читань. 18–19 лист. 2022 року. Харків. ХНУМ. Суми : Триторія, 2023. С. 55–59.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	8
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	14
ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. РЕДАКЦІЇ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ ЯК ЯВИЩЕ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ: НАУКОВИЙ ВИМІР	
1.1 Редакція музичного твору : вектори осмислення.....	30
1.2. Редагування скрипкових творів в історичній динаміці: мета та завдання.....	43
1.3. Авторський текст у площині редакторського стилю.....	56
1.4 «Скрипкове» та «нескрипкове» як чинники розвитку виконавського стилю в умовах концертного жанру XVIII–XIX століття.....	63
Висновки до Розділу 1.....	83
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ ТА ЙОГО РЕДАКТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ «СКРИПКОВОГО» ТА «НЕСКРИПКОВОГО»	
2.1. Традиційне та новаторське в скрипкових концертах Дж.-Б. Віотті та Л. ван Бетховена.....	88
2.2. Роль скрипкових концертів Н. Паганіні в оновленні жанру першої третини XIX століття.....	124
2.3. Співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового» в скрипкових концертах останньої третини XIX століття.....	139
Висновки до Розділу 2.....	165
РОЗДІЛ 3. РЕДАКЦІЯ ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ (на прикладі Концерту для скрипки Л. ван Бетховена, <i>D-dur</i>, ор. 61)	
3.1. Формування еталона виконавської інтерпретації твору в середині XX століття (Д. Ойстрах).....	169

3.2. Наслідування академічної традиції в інтерпретаціях європейських та українських скрипалів другої половини ХХ століття (А.-С. Муттер, О. Криса).....	184
3.3. Шляхи оновлення редакційних шаблонів у виконавських інтерпретаціях І. Муравйова, Д. Грималія, В. Соколова.....	200
Висновки до Розділу 3.....	209
ВИСНОВКИ.....	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	223
ДОДАТОК А. Відеозаписи	251
ДОДАТОК Б. Нотні редакції.....	253
ДОДАТОК В. Фрагменти нотних прикладів.....	256
ДОДАТОК Г.....	277
ДОДАТОК Д.....	279

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музичне виконавство – досить складна система комунікації, із залученням цілої низки учасників, функції яких реалізуються не тільки на етапі актуалізації твору «тут і зараз» (під час виконавської інтерпретації музикантом композиторського задуму, зафіксованого в нотному тексті, задля виклику певного резонансу слухацької аудиторії), але набувають не меншої значущості в період підготовки твору до публічного виконання, або у викладацькій діяльності. Особливого значення набуває вибір редакції твору, що стає ще однією важливою ланкою комунікації на шляху візуально-акустичної реалізації авторської ідеї музичного твору.

У скрипковому виконавстві склалася стійка традиція використання замість нотного оригіналу (рукопису, *manuscript*) або уртексту редакцій – як варіанта композиторського тексту, адаптованого для виконання з урахуванням вимог часу та особливостей виконавської школи, «посередника», що сприяє соціалізації твору (Дж. МакГан, Д. Маккензі, Дж. Грієр, С. Хаммонд) в умовах певної культурної доби, підтримуючи неперервність мистецьких традицій в цілому.

Будь-який музичний твір у процесі своєї візуально-акустичної реалізації отримує безліч прочитань, які, *відрізняючись* манерою втілення звукообразів, тембровою оригінальністю, агогічними знахідками, можуть бути *об'єднані за принципом збереження* штрихових та аплікатурних, динамічних та артикуляційних рекомендацій, завдяки їх закріпленості в поширених редакторських варіантах. Сприйняття музичного твору еволюціонує, змінюючись в умовах нового музично-історичного контексту. Аналогічних змін зазнають і редакції, оскільки їх автор-редактор, як правило, є музикантом-практиком – представником своєї епохи й конкретної скрипкової школи, установки якої можуть бути переглянуті в іншу добу. В

цілому, розвиток редакційної діяльності тісно пов'язаний зі зміною звукообразу інструмента, підґрунтям для чого стає розширення технічних можливостей скрипки, що відкривало шлях до *нового стилю* емоційно-чуттєвого та технічно-віртуозного водночас. У свою чергу, збагачення скрипкового інструментарію прямим чином впливало на природу композиторської творчості в сфері скрипкової музики й, безпосередньо, жанру концерту, обумовлюючи пошук шляхів оновлення вже відомих композиційних схем, інтонаційно-гармонійних формул, оркестрово-сольного балансу. Іноді ці інноваційні процеси випереджали слухацькі сприйняття, приводячи до дискусії не тільки навколо «вірного» розкриття тембрових можливостей скрипки, її ролі в оркестрово-тембровому просторі скрипкового концерту, але й в доречності самих жанрових трансформацій.

Якщо простежити історію явища, то стає очевидним, що процеси редагування стають «на часі» в другій половині ХІХ ст. До цього моменту проблема адаптації композиторського твору для виконавської практики не сприймалась так гостро, оскільки сам композитор виступав в ролі виконавця, одночасно, підлаштовуючи скрипкову партію «під себе». Навіть зміни в природі самого концертного жанру, що відбулися в класицистичний період, не призвели до потреби в «редакторських корекціях» нотного оригіналу. Інша ситуація склалася в момент «революційних» зрушень у скрипковому концерті в романтичну добу. З одного боку, це стало наслідком посилення тенденцій симфонізації, що призвело до перерозподілу функцій учасників у сольному-оркестровому ансамблі. З іншого – відбулося подальше розмежування композиторської та професійно-виконавської діяльності, коли художня цінність та оригінальність композиційно-драматургічної ідеї твору переважала над правилом «виконавської зручності». В цьому випадку редакція виконувала ту важливу роль посередника, яка вже під час сумісної роботи композитора та виконавця допомагала скоординувати творчі прагнення кожного з учасників. Подальше редагування скрипкових партій

концертів видатними виконавцями забезпечувало творам їх «сценічне життя», відкриваючи шлях до концертної практики.

Музичне суспільство сьогодення є досить вибагливим, але мобільним у сприйнятті нового. Чи потрібна сучасному виконавцю *редакція*, як форма адаптації творів минулого, їх соціалізації (Дж. Грієр)? Чи не стали сьогодні скрипкові редакції концертів ХІХ ст. якимось рудиментом минулого? Можливо ХХІ ст. притаманний свій редакторський почерк, що відрізняється від попередніх? Тенденції сьогодення є подвійними: з одного боку – це прагнення аутентичності та втілення оригінального тексту композитора, з іншого – перетворення та налаштування виконавцями творів під власний стиль. Але музикант будь-якого часу потребує системи координат, в якій він відчуває себе вільно та впевнено в плані правильного виконання художнього завдання. Такий напрямок вірного руху може забезпечити саме редакція музичного твору, де нотний текст розкриває свої таємниці за допомогою ретельного виставлення всіх можливих виразних «помічників» – штрихів, аплікатури, динаміки, агогіки. Іншими словами, відредагований варіант стає своєрідною точкою відліку – загальноприйнятим еталоном для виконавця, який може рухатися шляхом чи або прямого відтворення запропонованого варіанта, чи або надання власної версії прочитання твору.

Таким чином, актуальність обраної теми дослідження може бути окреслена зумовлена наступними позиціями. По-перше, вивчення питання редакції скрипкових творів (у площині актуалізації твору в умовах естетико-стильових установок іншої доби) дозволяє поєднати кілька музично-дослідницьких напрямків – історико-теоретичне музикознавство, історію та теорію виконавства і, навіть, музичну психологію. Як наслідок, дослідження редакцій скрипкових творів (зокрема концерту) може збагатити будь-яку сферу із вищезазначених, пропонуючи інший погляд на вже знайомі процеси. По-друге, усвідомлення редакційної діяльності в сфері скрипкової музики нерозривно пов'язане з такими ключовими для сучасної виконавської практики питаннями, як: збереження та відтворення у власних інтерпретаціях

«духу та літери» авторського музичного тексту; ступінь можливого втручання в авторський текст; достовірність *first edition*; відтворення рис виконавського стилю конкретної доби через «зчитування» редакційних позначок. По-третє, співставлення нотних редакцій минулого з прикладами їх візуалізації ілюструє різницю підходів музикантів ХХ–ХХІ ст. до відтворення обраного варіанта із точним збереженням всіх редакторських ремарок. Очевидною є тенденція відмовлення виконавців-скрипалів від використання «хрестоматійних» редакцій. Тобто сучасний музикант в момент гри одночасно виступає і в ролі інтерпретатора, і в ролі редактора, пропонуючи версію, що фіксується не графічно, а візуально за допомогою медіазасобів. Таким чином, в наш час цифрових технологій, можна свідчити про розширення граней самого явища редакції, залучаючи до нього ті концертні відеоматеріали, які виступають наочним свідомством оригінального підходу виконавців та переосмислення ними вже затверджених виконавських кліше. В-четвертих, зацікавленість питаннями редагування, а саме: пошуку та аналітичного дослідження редакцій скрипкових концертів, їх порівняльного аналізу, визначення специфіки явища крізь призму індивідуального та історичного музичних стилей не входить до кола першочергових у науковій проблематиці вітчизняного музикознавства. Не менш критичною виявляється ситуація і в учбовій практиці музичних навчальних закладів (середньої та вищої ланки), де інформація стосовно редакцій скрипкових концертів ХІХ ст. для здобувачів професійної освіти залишається дуже обмеженою. Існування певних кліше – використання традиційно визнаних редакцій, або тих, що задекларовані виконавськими традиціями навчального закладу – при всій своїй методологічній значущості обмежують свободу творчого волевиявлення майбутнього музикантів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконувалась на кафедрах теорії музики (2019–2022 рр.) та історії української та зарубіжної музики (2022–2023 рр.) Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно

планів науково-дослідної роботи кафедр. Дослідження відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (2020–2025 рр.). Тему дисертації уточнено на засіданні Вченої ради університету (протокол № 11 від 29 червня 2023 р.).

Мета дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні критеріїв генерування редакцій скрипкових концертів романтичної доби в контексті творчо-виконавської практики XIX–XX ст.

До наукових завдань дисертації входять наступні позиції, що складають її структурний алгоритм:

1. висвітлити актуальну проблематику досліджень, що присвячені вивченню редакції музичного твору, в тому числі в контексті міждисциплінарних зв'язків;
2. дослідити генезис та подальшу динаміку розвитку процесу редагування та редакції як форми адаптації авторського тексту до виконавських реалій часу в жанрі скрипкового концерту;
3. визначити критерії генерування редакцій скрипкових концертів XIX ст., спираючись на логіку розвитку жанру, еволюцію виконавських прийомів та оригінальність індивідуальних творчих рішень;
4. розглянути скрипкові концерти XIX ст. з позиції відповідності їх виконавським нормам часу та відображення діалектики співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового»;
5. виявити принципи редакторської інтерпретації композиторського оригіналу в скрипкових концертах романтичної доби; виявити принципи інтерпретації композиторського тексту скрипкових концертів романтичної доби в редакціях другої половини XIX–першої третини XX ст.;

6. простежити шляхи подальшої актуалізації редакцій скрипкових концертів романтичної доби у виконавській практиці другої половини ХІХ–ХХІ ст.

Об’єктом дослідження є редакційна діяльність ХVІІІ–ХХ ст. у сфері скрипкового концерту як невід’ємна частина творчо-виконавського процесу.

Предмет дослідження – визначення критеріїв генерування редакцій скрипкових концертів у творчій практиці ХІХ–ХХІ ст.

Аналітичний матеріал дослідження складають:

- Концерти для скрипки з оркестром: Дж.-Б. Віотті (№№ 21–29), Л. ван Бетховена (*D-dur*, *op.* 61), Н. Паганіні (№ 1, *D-dur*, *op.* 6), Г. Венявського (№1, *fis-moll*, *op.* 14; №2, *d-moll*, *op.* 22), Ф. Мендельсона (*e-moll*, *op.* 64), М. Бруха (№1, *g-moll*, *op.* 26) Е. Лало («Іспанська симфонія», *op.* 21), П. Чайковського (*D-dur*, *op.* 35), Й. Брамса (*D-dur*, *op.* 77);
- редакційні версії скрипкових концертів ХІХ ст., здійснені: Л. Массаром, Ш. Данкля (Концерти Дж.-Б. Віотті); Ф. Давідом, Л. Ауером, Ф. Германом, А. Брендом (Концерти Р. Крейцера та П. Роде); Е. Надо, А. Марто, А. Вільгельмі, В. Меєром, Є. Хубаї, К. Флешем, Л. Ауером (Концерт для скрипки Л. ван Бетховена); М. Анцолетті, Л. Массаром, Ж. Беккером, А. Шульцом, Р. Шарвенкою, Ф. Крейслером, А. Вільгельмі, К. Флешем (Концерт для скрипки № 1 Н. Паганіні); Р. Хоффманом, Г. Сіттом, Л. Ліхтенбергом, А. Марто, Л. Ауером (Концерти для скрипки Г. Венявського); Й. Наретом-Кьонігом, О. фон Кьонігсльовом, Й. Йоахімом, Ф. Каррі (Концерт для скрипки № 1 М.Бруха); К. Флешем, Л. Ауером, Д. Ойстрахом-К. Мострасом (Концерт для скрипки П. Чайковського); Й. Йоахімом, О. Шевчиком, Є. Цимбалістом (Концерт для скрипки Й. Брамса);
- відеозаписи Концерту для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена у виконанні Д. Ойстраха, О. Криси, А.-С. Муттер, І. Муравйова, Д. Грималія, В. Соколова.

У якості додаткових матеріалів були задіяні:

- скрипкові концерти Дж. Тартіні в редакціях: Й. Г. Пізенделя, Й. Г. Грундінга, Й. Г. Моргенштерна; їх перекладення, здійснені: М. Рандо, Е. Пенте, А. Папілон, Ж.-Ф. Марко;
- перекладення Концертів для скрипки ХІХ ст., що здійснили: К. Рейнеке, Р. Швальм, Р. Букмюхль / Р. Фолькман, Х. Урліх, Л. Годовський (Концерт для скрипки Л. ван Бетховена); В. Соонторйолкі, Дж. Беррокал, Д. Клер, П. де Бра (Концерт для скрипки Ф. Мендельсона).

Теоретична база дисертації складалася на ґрунті систематизації фундаментальних праць музичної науки за такими тематичними напрямками:

– *генезис редакцій та їх функції в музично-творчих процесах* – А. Грищенко [21], М. Екман [24], Л. Запєвалова [30], Н. Зимогляд [31], А. Іваненко-Коленда [33], М. Куліш [50], Г. Панкова [75], Н. Сікорська [94], О. Ходоровська, А. Ходоровський [99], Р. Barbieri, S. Mangsen [117], M. Bent [121], Ph. Brett [128]; C. Brown та C. Milsom [131], J. Dunsby [147], C. Engel [150], G. Feder та H. Unverricht [152], J. Grier [159], S. Hammond [164], G. Henle [170], R. Hickman [171], K. Hilzinger [172], N. Kenyon [187], J. McGan [206], D. McKenzie [207], J. Milsom [211], L. Reimers [228], R. Tsaruskin [257], C. Urchueguía [269];

– *дослідження редакцій скрипкових концертів* – Д. Карлов [35], G. Banat [116], C. Brown [131], E. Haight [161], A. Jarosy та H. Fielder [179], C. Johnson [183], M. Popovic [226], B. Schwarz [239; 240], A. Tyson [266];

– *історія, теорія та методологія скрипкового мистецтва* – Л. Гоменюк [19], І. Гребнева [20], Ю. Волощук [14; 15], І. Коденко [41], С. Кучеренко [51], А. Мельник [59], Н. Самострокова [90], С. Сандюк [91], Н. Радван [81], L. Auer [112], A. Bachmann [114]; M. Boyce [126], D. Boyden [127], M. Campbell [132], J. Dilworth [143], K. Flesch [154], G. Han [165; 166], L. Iberní [175], D. Jones [184], L. de la Laurencie [195; 196], A. McMichael [208], J. Moon [213], J. Pulver [227], A. Robinson [232], M. Rut [233], W. Sandys [236], B. Schueneman [238], S. Shock [244], L. Sohn [247],

K. Stolba [253], H. Turrentine [265], M. Vincent [270], G. Woolley [279], S. Zdenko [281];

– *виконавський стиль та музична інтерпретація, зокрема скрипкових творів* – О. Андрейко [1; 2]; І. Андрієвський [3], Ю. Волощук [13; 16; 17; 18], Н. Гуральник [22], О. Катрич [36; 37], О. Коменда [44], П. Лесюк [52], А. Мельник [57; 58; 60], І. Москаленко [62–65], Ю. Ніколаєвська [67], О. Пилатюк [76; 77], І. Полусмяк [78], О. Самойленко [89], О. Сидоренко [92], Т. Сирятська [93], І. Сухленко [96; 96], Л. Шаповалова [105], Т. Яропуд [108], P. Casals [134];

– *життя та творчість авторів розглядуваних жанрових зразків:*
Л. ван Бетховена – О. Зав'ялова [29], Л. Запєвалова [30], О. Козак [42], О. Кононова [46], О. Осадча та І. Чорноморденко [73], Н. Очеретовська [74], І. Рябов [84], М. Чернявська [102; 103], J. Chimchirian [136], B. Cooper [140], D. Druce [145], A. Jarosy [179], L. Lockwood [201], N. Kellenberger [186], W. Kinderman [188], A. Neacsu [217], J. Shedlock [242], A. Schindler, D. MacArdle [237], B. Schwarz [239], M. Solomon [248], L. Sommers [250], W. Thormählen [264], A. Tyson [266]; **Дж. -Б. Віотті** – С. Сандюк [91], P. Borer [124], C. Brown, D. Milsom [131], S. Theirbach [262], K. Uhde [267]; C. White [274; 275]; **Н. Паганіні** – П. Чорний, Г. Кухар [104], Т. Яропуд [108], G. Conestabile [139], W. Honeyman [174], M. Kawabata [185], W. Lister [200], V. Milton [212], N. K. Nunamaker [219], J. Park [220], M. Melrose [209], A. Pedrazzini, A. Martelli, S. Tocco [222], X. Rey [229], P. Wolf [277], O. Zavialova, O. Stakhevych, M. Kalashnyk, H. Savchenko, H. Stakhevych [279]; **Й. Брамса** – Б. Ліу [54], P. Begley [120], R. Freed [155], P. Gay [156], N. Majic [204], R. Pascall [221], R. Phillips [223], B. Schwarz [240], B. Swalin, [255], J. Thomson [263], K. Uhde [267], C. Walton [272], S. Watson [273]; **П. Чайковського** – Johnson R. Caitlin [180], D. Haas [160], E. Haight [161], R. Knapp [190], M. Lankovsky [193], H. MacDonald [203], M. Tchaikovsky [258]; **Е. Лало** – О. Бурель [9; 10], M. Boyce [126],

M. Campbell [132], G. Han [165], B. Schueneman [238], L. Sohn [247], H. Turrentine [265], G. Woolley [279];

– *проблеми жанру, стилю, форми в музиці, оркестрово-тембрової фактури* – О. Жарков [25], Н. Коляда [43], І. Коханик [49], Н. Миронова [61], О. Олександрова [68; 69; 249], В. Ракочі [82; 83], Г. Савченко [86; 279].

У дисертації були задіяні наступні **методи дослідження**:

- *термінологічного аналізу, узагальнення та систематизації* – розкривають позиції дослідників стосовно питань музичного редагування в аспекті взаємодії філології та музикознавства;

- *історичний* – виявляє особливості зародження і становлення процесу музичного редагування та розвитку редакції як явища у жанрі скрипкового концерту з кінця XVIII ст. до сьогодення;

- *історико-контекстуальний* – дозволяє визначити специфіку скрипкових концертів в контексті виконавської редакційної діяльності кінця XIX – першої третини XX ст.; специфіку редакцій скрипкових концертів XIX ст. в контексті розвитку жанру та скрипкового виконавства;

- *компаративний* – забезпечує виявлення подібності та відмінності явищ, що вивчаються;

- *системний* – узагальнює уявлення про редакцію скрипкових концертів XIX ст. як систему взаємозумовлених складників;

- *інтерпретативно-виконавський* – досліджує завдання технології скрипкового мистецтва та інтерпретації;

- *інтонаційного, жанрового, структурного та гармонічного аналізу* – сприяє виявленню тематичних, фактурних і композиційних параметрів музичного матеріалу та особливостей його розвитку;

- *органологічний* – спирається на аналіз темброво-семантичних та артикуляційно-штрихових можливостей скрипки.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

1. привернено увагу до редакцій скрипкових концертів XIX ст. як форми адаптації композиторського оригіналу до вимог виконавської традиції;

2. запропоновано поняття «*скрипкового*» та «*нескрипкового*» як чинників розвитку виконавського стилю протягом XVIII–XX ст. та критеріїв генерування редакційних версій скрипкових концертів романтичної доби;

3. здійснено системний аналіз редакційних версій Концертів для скрипки з оркестром (Дж.-Б. Віотті, Л. ван Бетховена, Н. Паганіні, Е. Лало, Й. Брамса) з точки зору діалектики «*скрипкового*» та «*нескрипкового*» та різних підходів до редагування авторського тексту;

4. простежено зв'язок між логікою виникнення редакцій скрипкових концертів та розмежуванням композиторської та виконавської видів діяльності;

5. введено поняття «*виконавського інструментарію*», що використовується в тексті дисертації в якості узагальненого визначення технічно-виразних можливостей скрипаля.

Уточнено і доповнено:

- сучасні теоретичні концепції стосовно редакції музичного твору, генезису та історичного розвитку цього явища в аспекті міждисциплінарних зв'язків;
- зв'язок редакцій скрипкових концертів XIX ст. з виконавською практикою різних часів та їх роль у створенні інтерпретацій;
- визначення редакції як фіксованої версії твору новими варіантами трактовки терміну, що є наслідком розвитку сучасної концертної практики в умовах поширення форм цифрової фіксації виконавських інтерпретацій та їх розповсюдження в медіапросторі;

- класифікацію типів редакторського стилю, згідно відношення редакторів до авторського нотного тексту.

Подальшого розвитку набули:

- питання редакції в музичній творчості XIX ст.;
- вивчення творів Л. ван Бетховена, Н. Паганіні, Е. Лало, Й. Брамса, П. Чайковського;
- дослідження жанру концерту на прикладі творів для скрипки.

Практичне значення.

Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Методика викладання скрипкового мистецтва», «Історія виконавського мистецтва», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Актуальні аспекти теоретичного музикознавства», а також в класах скрипки для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів України та інших країн світу. Робота стане в нагоді у науковій та педагогічній діяльності при виборі необхідної редакції, а також під час створення інтерпретації виконавцями.

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедр Теорії музики та Історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднено на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 4–5 жовтня 2019 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–22 лютого 2020 року); I-й Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційність в традиціях і традиційність в інноваціях» (м. Одеса, 3 жовтня 2020); Всеукраїнській Молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, 3–5 грудня 2020 р.); I-й Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про

мистецтво: наука та критика» (м. Харків, ХНУМ, 11–12 травня 2022); Міжнародному науковому симпозиумі «ІІ Черкашинські читання. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (м. Харків, 18–20 листопада 2022 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022 року); Міжнародній науковій конференції «*Cultural studies and Social Communications: Innovation strategies of Development*» (ХДАК, 17–18 листопада, 2022 р.).

Публікації.

Основні положення дисертації викладено у 5 одноосібних статтях; з яких 4 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «*European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.*» (Відень, Австрія), а також тези у 2 збірках за матеріалами Міжнародної наукової конференції «*Cultural studies and Social Communications: Innovation strategies of Development*» (ХДАК, Харків) та Міжнародного наукового симпозиуму «ІІ Черкашинські читання» (Харків, 18–20 листопада 2022 р.).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох основних розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (282 показників; з них 174 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 279 сторінок; з них 205 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

РЕДАКЦІЇ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ ЯК ЯВИЩЕ ТВОРЧО- ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ: НАУКОВИЙ ВИМІР

1.1. Редакція музичного твору: вектори осмислення

Питання редакцій музичного твору, редакторської діяльності як такої – невід’ємна частина музично-історичного процесу. Це та сфера музикознавчого знання, яка, перебуваючи на стику композиторської творчості та виконавської інтерпретації, може вказати на особливості жанру в аналізованій період, розкрити рівень технічної майстерності музикантів, виявити канони виконавського стилю та звукообразу інструмента, позначити пріоритети образно-змістовної спрямованості.

Поняття музичної редакції – композиторської чи виконавської – належить до групи нотних текстів, створених з конкретною метою: зміни музичного першоджерела на етапі його розробки або згодом. Серед її функцій – адаптація нотного матеріалу до виконавських реалій відповідної епохи й інтерпретація авторського задуму. Редакція – приватний прояв текстології як науки в окремо взятій професійній галузі, зокрема в музичному мистецтві. Вона виступає системним явищем, що дозволяє при його розгляді сфокусувати увагу на низці питань, а саме: як змінювалося звукоутворення інструмента в процесі еволюції арсеналу виконавських засобів; як варіювалися підходи композитора до відображення в творах виконавських установок відповідної епохи; наскільки близькими є редакції виконавців до відтворення авторської ідеї оригіналу; чи існує якийсь маркер виявлення ступеня новизни виконавських прийомів, зафіксованих у нотному тексті; яку роль грає в цих процесах редакція. Розуміючи важливість глобальності питання музичного редагування, зосередимо увагу на редакціях скрипкових концертів епохи романтизму, що становлять ядро репертуару сучасного

виконавця, та розглянемо їх через діалектику співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового» у виконавському мистецтві XVII–XXI ст.

Для розуміння еволюції скрипкової редакції слід окреслити коло понять, що розкривають багатозначність та дискусійність самого явища редагування з моменту його появи. Зазначимо, що на сучасному етапі редагування можна віднести до одного з видів діяльності в текстології, однак, слід розуміти, що спочатку цю дисципліну було спрямовано на вивчення текстів давнини (починаючи з античності) і мала на меті відновлення максимально точного тексту першоджерела (нерідко записаного зі слів) через порівняльне вивчення рукописних та текстових варіантів-редакцій. Таким чином, у встановленні наукової істини текстологія підпорядковувалася *ретроспективній логіці*, рухаючись від *редакцій*, що виникли через століття у вигляді проміжних версій, до оригіналу вглиб століть. Специфіка виникнення музичних редакцій, що наближена до процесу літературного редагування, дає право звернутись до визначення редакції з погляду філології (літературознавства), оскільки очевидним є вплив методів однієї галузі знань на іншу (філологічної на музичну). Цю думку неодноразово підкреслюють у своїх роботах зарубіжні дослідники – Дж. Грієр / *J. Grier*, Дж. Мак-Ган / *J. MacGan*, К. Х. Хілзінгер / *K. H. Hilzinger*, Ф. Бретт / *Ph. Brett*. Одним з доказів може слугувати дослідження середньовічної музики та літургії канадського музикознавця Джеймса Грієра [159] – спеціаліста з текстової критики та редагування, де він безпосередньо вказує на ці обставини, посилаючись на К. Х. Хілзінгера, а також на працю Ф. Бретта, які запозичили методи з англійської філології.

Враховуючи механізм взаємодії філологічних та музичних підходів до редакторської роботи, надамо визначення самого терміна. Так, «під редакторством (пер. з лат. – *redactus* – упорядкований) розуміють *обробку*, підготовку рукопису редактором до друку, головним чинником якого стає вдосконалення авторського рукопису, не змінюючи внутрішню концепцію, зводячи до мінімуму правки, відчуваючи стилістику, тактовність та чуття

слова» [11, с. 1207]. Отже, літературне редагування передбачає опрацювання тексту відповідно до культурно-історичних умов, визначальним критерієм якого є воля автора. Узагальнюючи характеристики редакцій, що наведені в довідковій літературі, можна вивести підхід до обробки музичного матеріалу з трьох позицій:

1. Переробка тексту самим автором, яка сприяє приведенню його до ладу, завершення певного етапу робочого процесу, що закладено в етимології слова «редакція» (від латинського – упорядкування) [7, с. 463];

2. Обробка сторонньою особою – редактором для підготовки твору до видання. Можлива й переробка самим автором будь-якої частини, враховуючи рекомендації критиків;

3. У практиці старовинної літератури – ситуація співавторства, коли переписувач (редактор) вносив зміни в тексті, виступаючи як у ролі редактора, так і співавтора. Відповідно до цього, можна виділити *авторську переробку тексту*, яка застосовується для покращення твору, зауважуючи рекомендації критиків та редакторів [53, с. 575].

Якщо екстраполювати дане визначення на область музичного редагування, то початковому розумінню відповідає *композиторська редакція*; смислу другого – *редакція, здійснена сторонньою особою – редактором*, у ролі якого може бути музикант-виконавець. На підтвердження цього, наведемо таке роз'яснення, наведене у Великому тлумачному словнику сучасної української мови: «<...> Редакція є варіантом літературного або музичного твору чи окремої його частини, *виконавською* (виділене нами – Клендій О.) обробкою музичного твору» [11, с. 1207].

Узагальнюючи вищесказане, пропонуємо власне розуміння виконавської редакції. *Виконавська редакція виступає адаптацією композиторського оригіналу як носія виконавського стилю певної епохи з метою освоєння, відродження та переосмислення музикантами більш пізнього часу звукообразів та технічних шаблонів минулого, в контексті іншої виконавської культури. При цьому виконавська редакція може*

відтворюватися в різних формах у вигляді: «живого» тексту, що звучить у момент виконання (барокова практика), зафіксованої в нотах редакторської обробки (XIX–XX ст.); візуалізованого в аудіо/відеозаписі варіанта редакторського прочитання (XX–XXI ст.).

Зацікавленість наукової спільноти питаннями музичного редагування стає особливо актуальною в другій половині XX ст. Ряд дослідників звернулися до історичної генези редакцій, їх функцій у період становлення музичної думки (Ф. Бретт [128]; Н. Каньйон / *N. Kenyon* [187]; М. Бент [121]; Р. Тарускін / *R. Tsaruskin* [257]; Дж. Грієр [159]; Х. М. Браун / *H. M. Brown*, Д. Мілсом / *D. Milsom* [131]; С. Хаммонд / *S. Hammond* [164])¹. Авторами було здійснено історичний екскурс до епохи створення ранніх музичних композицій, коли розвиток книго- та нотодрукування дозволив фіксувати першоджерело та розглядати його, певною точкою відліку для подальшого редагування. У роботах 1980-х рр. починає домінувати підхід до розуміння редагування як соціальної реклами. Саме тоді Дж. Мак-Ган [206] та Д. Маккензі / *D. McKenzie* [207] почали говорити про *адаптованість* текстів до виконавських уявлень сучасності (тобто про соціалізацію творів), заперечуючи повну залежність твору від автора. У даному випадку дослідження Дж. Грієра та С. Хаммонд продовжують намічену тенденцію. Проблеми музичного редагування актуалізуються, набуваючи своєї специфічної професійної спрямованості в дослідженнях, присвячених окремим жанрам у тій чи іншій області виконавства (фортепіанного, скрипкового). Насамперед нашу увагу привернули роботи, в яких досліджуються редакції скрипкового концерту, зокрема праці А. Яросі / *A. Jarosy* та Х. Фільдера / *H. Fielder* [179], Б. Шварца / *B. Schwarz* [239], А. Тайсона / *A. Tyson* [266], Г. Баната / *G. Banat* [116], Е. Хайта / *E. Haight* [161], М. Поповіч / *M. Popovic* [226], К. Брауна / *C. Brown*, Д. Мілсома / *D. Milsom* [131], К. Р. Джонсона / *C. R. Johnson* [183], Д. Карлова [35], центральне місце в яких

¹ Тут і далі прізвища авторів розміщуються в порядку, який відповідає хронології досліджень.

займає музикознавчий порівняльний аналіз композиторських та виконавських редакцій Скрипкових концертів (Дж.-Б. Віотті, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, П. Чайковського). Більш детально на результатах досліджень цих авторів ми зупинимося в підрозділах, присвячених конкретним творам. До речі, що їх об'єднують, віднесемо спрямованість інтересу авторів до питань: виконавської техніки (аплікатура, штрихова техніка, темпові та агогічні уточнення, динамічна вивіреність); відповідності нотного тексту композиторському оригіналу (ступінь переробки оригіналу, авторські чи редакторські купюри, власне, текстові зміни – теситурне переміщення, варіанти альтернативних пасажів). Необхідність звернення до цих робіт продиктована прагненням дослідників наблизитися до розуміння авторського задуму через виконавські та композиторські редакції одного й того ж твору. На основі порівняльного аналізу внесених редакторських змін, виводяться критерії, головними з яких стають коректність трактування, варіанти розкриття художнього задуму творів, а також відповідність нотного тексту «скрипковим» нормам, що склалися у виконавській практиці XIX–XX ст.

У вітчизняному музикознавстві також накопичений матеріал щодо редакторських прочитань. Це праці: Г. Панкової [75], А. Грищенка [21], О. Ходоровська, А. Ходорковський [99], Н. Зимогляд [31], М. Екман [24], М. Куліш [50], Л. Запєвалової [30]. Зацікавленість питаннями редакторської діяльності здебільшого реалізується на матеріалі вивчення фортепіанної музики через аналіз редакторської роботи виконавців над музичним текстом. Водночас слід визнати, що в сучасній вітчизняній науковій літературі напрям музичного редагування потребує доопрацювання. Якщо у фортепіанній музиці є певні зрушення, то скрипкова, з цієї позиції, є недостатньо розкритою. Узагальнюючи роботи українських авторів за останні десятиліття, присвячені скрипковому мистецтву, можна побачити сконцентрованість на питаннях специфіки конкретних жанрів (С. Сандюк [91], І. Гребнева [20], А. Мельник [57], Н. Самострокова [90], І. Коденко [41]

В. Ракочі [83]); виконавського стилю та інтерпретації скрипкових творів (Н. Пилатюк [77], О. Сидоренко [92], Т. Яропуд [108]); формування скрипкових шкіл (С. Кучеренко [51], І. Андрієвський [3]); технічної підготовки та методологічної оснащеності (Л. Гоменюк [20], В. Волощук [13]). У той же час питання редакцій скрипкових концертів залишилося недостатньо вивченим дослідниками. Зупинимося детальніше на провідних ідеях праць зарубіжних авторів, що були враховані нами в процесі розробки власної концепції.

Розвиваючи ідею міждисциплінарних зв'язків музикознавства та філології в галузі редагування, канадський вчений Дж. Грієр найбільш дієвими для музичної аналітики вважає *метод критичної оцінки та соціалізації творів*. Перший – один з провідних у критичній текстології. Він спрямований на усунення *принципу виниклої помилки (stemmatic filiation)*. На прикладі діяльності вчених сучасності в бібліотеці Олександрії, які відновлювали текст Гомера (VIII–VII ст. до н. е.), Дж. Грієр демонструє вірогідність хибного тлумачення першоджерела, що закріплюється в наступних редакційних варіантах на правах цієї початкової загальної помилки. Її усунення стає можливим лише через позицію критичного ставлення до аналізованого тексту (літературного, музичного) з професійним розумінням його особливостей та історичного контексту [159, с. 16]. Не менш значущим розглядає Дж. Грієр *метод соціалізації витворів мистецтва* в музичному редагуванні. Яскравим прикладом подібної взаємодії автор називає співпрацю композитора та виконавця в момент створення музичної композиції, як, наприклад, у випадку з Й. Брамсом та Й. Йоахімом у процесі роботи над Скрипковим концертом ор. 77 [159, с. 18]. В основі цього методу редагування лежить залежність автора від навколишнього соціуму, епохи й сучасної йому виконавської традиції, які складають контекст твору, впливаючи на початковий задум. Інакше кажучи, при всій своїй інноваційності твір не може бути відірваний від традиції, саме тому композитор повинен враховувати даний фактор, орієнтуючись як на

слухацьку аудиторію, так і на виконавський феномен. У такому разі, можна сказати, що автор, уже на початковому етапі, умовно виступає як редактор, беручи на себе відповідальність за подальше просування свого «продукту».

Розділяючи думку Дж. Грієра щодо тісного взаємозв'язку філологічної науки й музикознавства в питаннях редагування, додамо, що два з наведених методів вказують на різні завдання, що стоять перед дослідником-філологом та дослідником-музикантом під час опрацювання редакції, а також на різні рівні взаємодії редакції та оригіналу. Ситуація *виправлення загальної помилки* передбачає роботу з артефактом, котрий вже відбувся, та отримав ряд редакційних змін, що можна розглядати як втручання «ззовні». При цьому, водночас цей ланцюг не переривається, він продовжений далі новим дослідником/редактором/музикантом. В іншому випадку – *соціалізації витвору мистецтва* – творчий процес постає в динаміці, в найважливішій та найцікавішій фазі свого буття, розкриваючись, немов зсередини. При зіставленні з музичним мистецтвом з'являються паралелі наступного типу: втручання ззовні можна порівняти з *виконавськими редакціями* композиторських оригіналів, тоді як процес редагування твору на момент створення є аналогічним *композиторській редакції*. Участь виконавця як консультанта на етапі створення композиції відкриває унікальний вимір редагування, притаманний саме музичному мистецтву, який передбачає механізм подальшої комунікації – композитор-виконавець-слухач, з обов'язковим виходом на концертну сцену, презентацією цього твору слухацькій аудиторії¹.

Не менш важливим та доречним стає й літературознавчий термін *філологічні пам'ятники*, який використовується Дж. Грієром стосовно музичних творів минулого, що закріпилися в музичній та виконавській практиці на правах канону. Автор підкреслює, що в музиці XIX ст.

¹ У даному випадку виникає аналогія з діяльністю літераторів-драматургів. Відомо, що В. Шекспір створював п'єси, орієнтуючись на конкретних виконавців трупи «Глобус», а також робив мізансцени, добре розуміючи сценічний простір цього театру. В процесі дорослішання актора Р. Бербеда – виконавця головних ролей у п'єсах В. Шекспіра, змінювався й образ героя у творах англійського драматурга [163].

культивувалося максимальне збереження «філологічних пам'яток», а саме – відтворення оригіналу в первісному вигляді. Як приклад, наводиться випуск повного зібрання творів Й. С. Баха у 1850 р. (*Bach-Gesellschaft*), В. А. Моцарта (*Alte Mozart-Ausgabe, AMA* у 1877–1883 рр.)¹. На думку дослідника, відмовлення від переваг «чистоти» першоджерела відбулося у ХХ ст., що було прийнято музичною спільнотою та дозволило зробити процес адаптації творів минулого більш динамічним і різноманітним за змістом та жанровим наповненням. Додамо, що причини критичного ставлення з боку музикознавців-редакторів до перших повних видань спадщини композиторів (у тому ж *AMA*) мали всі підстави: деякі твори В. А. Моцарта було відкрито вже після видання серії, що на думку фахівців, було недостатньо задовільним. Але, водночас, найважливішим напрямом музичної редакторської роботи ХІХ ст. було створення канону – текстів, які мали таку ж значимість як «їхні аналоги в літературі та політичній історії», на підставі яких і сформувалося центральне ядро виконавського репертуару [159, с. 20].

Узагальнюючи висловлене Дж. Грієром, відзначимо, що в *процесі соціалізації* музичний твір зазнає низки змін, проте, саме початковий задум композитора визначає ту остаточну форму, яка буде представлена слухачеві. Інакше кажучи, автор перебуває в певній системі історичних координат та спрямовує процес редагування вже на момент створення композиції. Здатність композитора вловити прогресивні тенденції, які будуть сприйняті слухачською аудиторією та згодом переведені в статус норми, програмує майбутній успіх музики.

Ідея *соціалізації витворів мистецтва* (за Дж. Грієром) отримує цікавий розвиток у дослідженні С. Хаммонд / *S. Hammond*² [164, с. 5], присвяченому вивченню вокального жанру мадригалу в контексті культури ХV–ХVІІ ст.,

¹ Оригінальним розвитком цієї ідеї можна розглядати рух *Historically Informed Performance* у ХХ–ХХІ ст.

² С'юзан Хаммонд / *S. L. Hammond* – музикознавиця, професорка в галузі музики раннього Нового часу (ХV ст.) та бароко, творчості К. Монтеверді. Автор проекту «Клаудіо Монтеверді: Довідник з досліджень та інформації» (*Routledge Music Bibliographies*) [144].

питанням нотодрукування та видання музичних творів тієї епохи. Аналізуючи німецькі редакції італійських мадригалів (XVI ст.), автор підкреслює значимість фігури редактора-інтерпретатора, в ролі якого могли виступати виконавець, композитор, викладач музики, видавець та поет (переклад італійських текстів). Кожен з них, виходячи зі своїх професійних завдань та вимог аудиторії, доповнював оригінал власним баченням, виступаючи в цьому випадку в ролі співавтора. Відповідно, зміни, корегування, що вносилися редакторами, робилися для тогочасного споживача. Отже, очевидною є дія методу *соціалізації творів мистецтва* (за Дж. Грієром), яка у С. Хаммонд отримує визначення *соціальної адаптації текстів* [164, с. 2]. Така адаптація іншомовних музичних артефактів німецькими авторами, в даному випадку італійського мадригалу, зіграла роль своєрідної «реклами» жанру, який став виконувати роль «*трансевропейської музичної мови*» [164, с. 2]. Працюючи з нотним текстом, редактори виступали в ролі посередників між композитором та публікою: стандартизували позначення, виправляли помічені ними помилки, вносячи цим власні спотворення, що загалом впливало на музичний текст. На думку дослідниці, в цьому вбачається відображення загальної тенденції в музичному редагуванні XVI–XVII ст. – періоду амбітної «боротьби за титульний аркуш», на якому редактор ставав співавтором твору. Мотивованість та бажання редакторів бути впізнаними реалізовувались через *індивідуальний редакторський стиль*, який виявлявся в прагненні популяризувати та пояснювати невідомі «знаки» в тексті італійських мадригалів. Прирівнюючи процес редагування до інтерпретації, що дозволяла через адаптацію творчо трактувати музику та текст, автор окреслює три типи редакторів вокальних творів – *компілятори, перекладачі та поети*. Усі вони були орієнтовані на споживчий попит, що ставило перед ними певні завдання та визначало ступінь змін музично-поетичного вихідника. Компілятори, більшою мірою, механічно обробляли текст без втручання у внутрішню структуру. Перекладачі компілювали текст, одночасно адаптуючи його з урахуванням власних уявлень щодо правил

перекладу, точного донесення авторського змісту. У свою чергу, поети виконували роль співавтора твору, оскільки в даному випадку переклад на іншу мову був доповнений поетичним баченням, індивідуальним складом, що переводив редакторський акт у розряд творчої «майстерні» [там само].

Розглянувши наведені дослідником факти, зазначимо, що даний приклад може бути підтвердженням розповсюдженості в старовинній музичній практиці, за аналогією зі стародавньою літературою, такого роду редакторської діяльності, як переписувач-співавтор. Важливим, на нашу думку, є висновок С. Хаммонд щодо рівнозначної авторитетності для мистецтва Нового часу обох фігур: композитора – творця тексту та редактора – оброблювача. Кожен з них мав однаковий вплив на остаточний художній результат. Це також може слугувати аргументом на користь того, що вже в музичному мистецтві XVI–XVII ст. були сформовані основні підходи до роботи над нотним текстом, які в подальшому отримали реалізацію у вигляді *автентичних* (суворо у часі), *адаптовано-академічних* та *романтизованих* моделей інтерпретування. Не дивлячись на те, що розглянутий С. Хаммонд процес торкався переважно вербально-поетичної сторони, його принципи діяли й в музичному мистецтві. Перелічені типи редакторів виявляли себе і тут, незважаючи на уніфікованість мови музики, яка не потребує перекладу як вербальна. Вирішальним у визначенні ступеня втручання стає згодом не стільки сам факт образно-змістовної доступності (відповідність німецького перекладу італійському музично-поетичному першоджерелу), скільки початкова творча спрямованість самого редактора; практична мета, яку він переслідував; хто виступав в його ролі – композитор чи виконавець. Саме це стає визначальним у спрямованості характеру змін. Додамо лише, що співавторство, як один з найвищих проявів редакторської роботи, було загальноприйнятим і для старовинної практики скрипкового музикування, про що свідчать популярні для бароко приклади, коли виконавці (Ф. Джемініані, А. Вівальді) доповнювали власним авторським матеріалом твори своїх колег-сучасників (А. Кореллі, Дж. Тартіні). У кінці XIX ст.

проявом подібного співавторства виявилася скрипкова партія Концерту № 1 Н. Паганіні в редакції А. Вільгельмі.

Однак захопленість соціальною адаптованістю музичного тексту може загрожувати порушенням цілісності первісного задуму авторського оригіналу, на що звертав увагу навіть послідовник цієї теорії Дж. Грієр. За його словами, редактори не лише стандартизують позначення, адаптуючи твори до поточних виконавських норм, але, виправляючи помилки, вносять власні спотворення та загалом впливають на музичний текст [159]¹. Він, як й інші дослідники, зокрема Ф. Бретт / *Ph. Brett*, Г. Генлі / *G. Henle*, вказує на першорядність уртексту, наголошуючи, що «повага» до письмового «артефакту» дозволяє зберегти унікальність створеного, а критичність редакторського мислення визначає, в результаті, успішність редакторської діяльності [128; 170].

Розвиваючи цю думку, Дж. Грієр торкається питань «вірного» тлумачення авторського тексту (*correct reading*), відзначаючи, що *редагування* – процес, в основу якого покладено *обґрунтовану виборність*, засновану на знаннях та вміннях, що утворюють критичне мислення. Дослідник наголошує на тому, що баланс між авторитетністю автора та редактором являє собою більш виважений підхід до тексту, що обробляється. Доповненням є думка Ф. Бретта щодо зв'язку успіху остаточного варіанта твору «з інтуїтивним відчуттям самої музики, яка не існує без самосвідомості редактора» [128, с. 21], тим самим підтверджуючи *теорію критичної оцінки*, яка була розглянута вище.

Г. Генлі акцентує увагу на тому, що автограф і перше видання (*first edition*) можуть відрізнитися, що ставить під питанням правомірність розгляду «*first edition*» в якості уртексту. В подальшому, рішення щодо походження того чи іншого джерела приймає безпосередньо редактор. Так

¹ Сформульоване Дж. Грієром відображає завдання, які виставляли перед собою скрипалі-редактори, обмежуючи свою роботу безпосередньо адаптацією авторського тексту до виконавських традицій свого часу.

само виконавець, вивчаючи такого роду розбіжності (автографа та *first edition* – умовного уртексту), може брати цей факт до уваги та залишати за собою право вибору редакційного варіанта [170, с. 18]. На наш погляд, висловлені вченими-практиками сумніви щодо «істинності» уртексту, хоча й можуть бути сприйнятими критично, але видаються небезпідставними, оскільки, за аналогією з філологією, в музичному редагуванні з'являється згаданий вище *принцип виниклої помилки*, який потребує не лише більш ретельного та осмисленого розгляду з боку вчених-аналітиків, а й усвідомленого підходу виконавців до вибору тієї чи іншої редакції.

Вказана ідея отримує свою розробку й в дослідженнях кінця ХХ–початку ХХІ ст., а саме: Ф. Бретта [128], М. Бента [121], Р. Тарускіна [257], К. Урхуегуа / *C. Urchueguia* [269], Г. Брауна, Д. Мілсом [131], Д. Гретхема / *D. Greetham* [157]. Отже, автори стверджують, що проблема передачі «автентичності» музичних творів знаходиться не стільки в площині редагування, скільки в постаті виконавця, який стає тим джерелом достовірності, що відображає сучасне йому середовище і, таким чином, розкриває новий сенс, новий вимір змісту у вже знайомому тексті.

Так, К. Урхуегуа посилює позицію виконавця в процесі інтерпретування, підкреслюючи, що прагнення точного відтворення творів минулого не вбачається доцільним, оскільки ми не можемо зануритися в атмосферу тогочасного композиторського оточення. «Музейна модель» старовинної музики, за словам автора, повинна бути «сповненою життя», щоб існувати в межах сучасного звукообразу. Однак, головним чинником законного існування переробленого музичного матеріалу постає компетентність виконавця [269].

У свою чергу, Р. Браун, Д. Мілсом відмічають, що зацікавленість питаннями достовірності авторського задуму з боку наукової спільноти посилюється лише з кінця ХІХ ст. Це стає новим етапом у розумінні старовинної музики, яка потребує поєднання не тільки «автентичного» підходу, а й переконливого трактування творів минулого сучасними

виконавцями-редакторами [131]. Д. Гретхем зазначає, що музиці нашого часу не вистачає власної мови, яка б допомогла «перекласти» твори минулого більш зрозумілими сучасними методами. Дослідник підкреслює, що «жива традиція» набагато цінніша «зафіксованої» – віддаленої історичної достовірності. На думку музикознавця, саме музичний рух є каталізатором розвитку музичного мистецтва – нове бачення сучасності «відтворює минуле та співіснує із сьогоденням» [157]. Американський музикознавець, дослідник історії західної музики від григоріанського хоралу до нововіденської школи Р. Тарускін вважає відтворення «автентичного» – «історичною виставою», яка нагадує реставрацію творів мистецтва. За словами автора, музика існує в певний проміжок часу, її неможливо «реставрувати», вона повинна існувати зараз, в цьому музичному просторі [257]. Критичної оцінки історичному перформансу також надає М. Бент. За словами автора, мета історично спрямованого виконавства полягає не лише в реалізації автентичності твору, бо виконавець іншої доби здатний лише частково відтворити його змістовність. Найважливішим є наближення до сенсу, який вкладено в твір композитором та народжено в дискусіях первісної слухацької аудиторії. Дослідник переконаний у наступному: «Найглибше та найбільш автентичне значення музики можна знайти не в самому музичному творі, а в різновидах дискурсу, який він породжує» [121].

Таким чином, прагнення до автентичності редакторської діяльності у дослідженнях зарубіжних авторів отримує як позитивну, так і критичну оцінку, оскільки «достовірність», котрої прагне ряд музикантів, не повинна витіснити інші підходи до трактування матеріалу. Дискусійним є нерідко й саме питання правдивості оригіналів – уртекстів, у ролі яких можуть виступати й автограф, і *first edition* (дія принципу виниклої помилки). Одним з головних у процесі редагування є питання *соціалізації твору* – адаптацію, відповідно до норм сучасного виконавства, дозволяє об'єднати історичні епохи в один інформаційно-духовний потік, який називається мистецтвом

традиції. Таким чином, автентичність і соціалізованість у редакторському процесі не виключають один одного, а скоріш існують паралельно.

1.2. Редагування скрипкових творів в історичній динаміці: мета та завдання

Точкою відліку виникнення перших музичних редакцій як тексту, зафіксованого в друкованому вигляді, слід вважати середину XV ст, що стало наслідком стрімкого розвитку нотодрукування. Згідно з загальнопоширеною інформацією, перші зразки в Європі були пов'язані з церковною музикою католицької традиції (причетними до цього в 1480–х рр. вважаються італієць О. Скотто / *O. Scotto*, німець Г. Рейзер / *G. Reysner*, хорват Ф. Нігер / *F. Niger*). У цих процесах значною є також роль італійського нотодруковника О. Петруччі / *O. Petrucci* (1466–1539). Завдяки запропонованій ним технології, друкування книг залишалося авторитетом у цій галузі. Паралельно виникає питання щодо часу появи перших редакцій скрипкових творів. Як свідчить хронологія нотних видань, до XVI ст. переважало видання вокальної музики (меса, магніфікат, мотет, шансон, канцона, мадригал тощо). Зразки інструментальної музики, що зустрічалися, належали до перекладів вокальних творів для лютні, гітари, органа, віоли. Однією з причин відсутності в цьому переліку скрипкових творів є процес поступового переходу інструмента з галузі народного музикування у професійну практику, з закономірним витісненням сімейства віол. Віольні твори відомих на той час авторів – Х. Ф. Абея / *Ch. F. Abel* (1682–1761), М. Маре / *M. Marais* (1656–1728), А. Аріості / *A. Ariosti* (1666–1729), що існували паралельно з формуванням скрипкового репертуару, мали певний характер викладення (за типом мадригалів), в силу звукових та фізичних характеристик інструмента: наявність ладів, кількість струн (5–8), смичок (зовні схожий на лук). Зазначимо, що призначення цієї музики (роль акомпанементу в танцювальній та вокальній творчості) диктували її графічне зображення, яке було досить обмеженим. Вимоги до тогочасного виконавського мистецтва були достатньо претензійними, але сам струнний

інструментарій не включав ще той арсенал художньо-виразних технічних засобів, притаманних більш пізньому періоду.

Зазначимо, що питання пов'язані з процесом професійного редагування в скрипковому мистецтві активізуються в епоху бароко, коли віольна традиція остаточно змінилася скрипковою, що зумовило появу професійних музикантів у цій галузі виконавства та активне формування жанрової системи скрипкової музики. Відповідно, редакторська діяльність з цих позицій на тому етапі не мала такого вираженого характеру, оскільки специфіка музичної мови, манера фіксації нотного матеріалу не передбачали втручання ззовні. Особливістю барокової епохи та класицизму стає безпосереднє поєднання в особі автора двох функцій – *композиторської* та *виконавської*, що полегшувало, а точніше зводило до мінімуму втручання третіх осіб у процес відтворення задуманого.

Це чітко простежується на прикладі творчої діяльності композиторів французької скрипкової школи – Ж.-Б. Люллі, Ж. - Ф. Ребеля, Ж. Обера, Ж.-М. Леклера, П. Гавіньє, представників італійської скрипкової традиції – А. Кореллі, Д. Тартіні, П. Локателлі, А. Вівальді. На їхньому прикладі видно, що барокові твори були написані або скрипалями, які досконало володіли скрипкою, або тими, хто мав досвід гри на інструменті. Поєднання функцій композитора та виконавця в одній особі дозволяло музикантові легко прочитувати ним написане. Таким чином, це дозволяє ототожнити редактора з автором та виконавцем, що виглядає наступним чином (формула 1):

композитор+виконавець=редактор

Внаслідок цього, додаткові коментарі – штрихи, аплікатура, динамічні нюанси, зрозумілі автору-скрипалю, сприймалися непотрібним атрибутом, який не потребував письмової фіксації. Таким чином, можна припустити, що редакторські зміни в скрипковій музиці вносилися до рукописних нотних прикладів або фокусувалися в теоретичних роботах (трактати Ф. Джемініані, Дж. Тартіні), в яких давалися докладні рекомендації щодо прочитання певних виконавських прийомів. Сучасний вид редакторської діяльності

скрипкової музики не можна порівняти з тими правками, які, мабуть, вносилися виконавцями того часу, маючи необхідний обсяг знань для їх відтворення без потреби в поясненні.

Слід зазначити, що структура нотного тексту була достатньо вибагливою, а вимоги, що викладалися нею, залежали від умілого оперування різноманітною мелізматикою та її розшифровкою. Таким чином, у бароковій традиції *редакцією* може розглядатися не тільки зрозумілий традиційно *процес фіксування нотних уточнень*, але й той новий візуально-акустичний варіант, який міг бути запропонований композитором-виконавцем безпосередньо в момент гри та залишався без наступної нотної фіксації. Відповідно, достеменно відповісти на запитання – чи існували тоді редакції барокових творів у тому вигляді, в якому ми звикли їх бачити сьогодні – дуже складно. По-перше, на той час варіанти скрипкової музики були переважно рукописними. Це підтверджує інформація про рукописи П. Локателлі, Дж. Тартіні, Ф. Джемініані в дослідженні Д. Бойдена / *D. Boyden*, присвяченого питанням скрипкового мистецтва в Європі. За словами автора, перші друковані видання творів Дж. Тартіні відносяться до 1732–1734 років, хоча багато сонат так і залишились у рукописному варіанті. Ф. Джемініані у 1758 р. почав видавати журнал «*The Harmonical Miscellany*», де публікував також свої твори, але зумів випустити тільки два номери [127, с. 62].

Для підтвердження наведеного Д. Бойденом факту існування музичної скрипкової літератури переважно в *рукописних* варіантах ми звернулись до Скрипкових концертів Дж. Тартіні, що розміщені на інформаційній платформі сайту *IMSLP*. Так, серед 62 Скрипкових концертів Дж. Тартіні 49 дійсно знаходяться тільки у рукописному варіанті, на що вказує ремарка *holograph manuscript/manuscript* – автограф у перекладі. З решти 13 концертів чотири ще за життя композитора були «скопійовані», так званими копіїстами

(*copyists*). Серед них: Й. Г. Пізендель / *J. G. Pisendel*¹ (1683–1755) (*Violin Concerto in A major, GT 1*); Й. Г. Грундінг / *J. G. Grunding*² (*Violin Concerto in C major GT 1.C01*); Й. Г. Моргенштерн / *J. G. Morgenstern*³ (1687–1763) (*Violin Concerto in G-minor* та *Violin Concerto in E-minor*). Отже, діяльність копіїстів набула широкого професійного розповсюдження, про яку було згадано раніше в праці С. Хаммонд у зв'язку з італійськими мадригалами XVI ст. в німецькій музиці.

Серед надрукованих особливу увагу привертають ті Концерти, в опису яких, окрім імені композитора, є вказівки на *copyist* та *arranger*. Представником цих двох спеціалізацій стає Л. Фрішмут / *L. Frischmuth* (1721–1764). Згаданий у більшості бібліографічних джерел як копіїст, компоніст, органіст, він подається у двох версіях Концертів (*Violin Concerto in C major, GT 1.C09*; *Violin Concerto in F major, GT 1.F06*) як *arranger* (що в перекладі з французької означає приведення до ладу, виправлення тексту, його модифікація та зміна інструментального складу). В часи Л. Фрішмута ці зміни могли свідчити як про чисто технічний акт, так і про більш творчий процес [198]. У випадку з Л. Фрішмутом превалювала скоріш за все більш технічна робота з текстом, оскільки він лише переклав скрипковий текст концертів для клавесина. Але це слід сприймати як дуже цікавий факт, бо він був першим, хто почав це робити з творами Дж. Тартіні, адже традицію було продовжено у другій половині XIX ст., коли твори композитора, завдяки *arrangers*–редакторам-аранжувальникам зазвучали в новій інструментовці. Наприклад, *Violin Concerto in E major, GT 1.E08* у перекладенні для труби М. Рандо / *M. Rondeau*; *Violin Concerto in D minor, GT 1.d03*, *Violin Concerto in G major, GT 1.G11* в перекладенні для скрипки та фортепіано Е. Пенте / *E. Pente*; *Violin Concerto in E major, GT 1.E05* в перекладенні для

¹ Й. Г. Пізендель (1687–1755) – німецький скрипаль та композитор епохи бароко, концертмейстер придворного оркестру в Дрездені. Провідний скрипаль свого часу, якому присвячували свої скрипкові композиції Т. Альбіноні, Г. Телеман та А. Вівальді [224].

² Й. Г. Грундінг – переписувач у дрезденському дворі з 1733 по 1760 р. Проте з 1720 року він неофіційно працював на Й. Г. Пізенделя, який відповідав за музичне забезпечення двору [181].

³ Й. Г. Моргенштерн (1722–1757) – альтист в Дрезденському оркестрі, копіювач (неофіційно). Він був плідним копіювачем творів, які зараз зберігаються в колекції Шранка [182].

флейти А. Папілона / *A. Papillon; Violin Concerto in E major, GT 1.E07* в перекладенні для гармоніки та гітари Ж.-Ф. Марку / *J.-F. Marcoux*.

Таким чином, у XVII ст. редагування не було відокремлене від виконавського та композиторського процесу, а сприймалось як цілісне явище створення та прочитання музичної композиції.

XVIII ст. відзначене збагаченням скрипкової музики новою палітрою технічних прийомів, розширенням жанрово-стильових рамок, успадкуванням від бароко принципу об'єднання у творчій практиці однієї особистості композиторської та виконавської сфер діяльності на паритетних засадах. Щодо процесу редагування це, як і раніше, дозволяє ставити знак рівності між композиторською та виконавською редакціями, оскільки здійснювалися вони однією особою (формула 2):

композиторська редакція=виконавська редакція

Підтвердженням цьому слугують твори представників французької скрипкової школи на чолі з Дж.-Б. Віотті та його учнів-послідовників П. Роде / *P. Rode*, Р. Крейцера / *R. Kreutzer*¹. Для них – скрипалів-віртуозів – процес редагування більшою мірою відзначався поняттям *виконавської інтерпретації*, оскільки результатом обробки нотного тексту був безпосередньо публічний виступ. Іншими словами, процес редагування залишається підпорядкованим виконавцю під час гри, що призводить до виникнення редакцій-інтерпретацій, *нефіксованих в нотах, а тільки у звуковому вимірі*.

Зазначимо, що на рубежі XVIII–XIX ст. ситуація змінюється, завдяки розповсюдженню друкованих автографів, які позначаються в європейській практиці як *first edition*. Цьому сприяв технологічний прогрес, що призвів до появи великої кількості професійних музичних видавництв у Франції та Німеччині: у Парижі – *Paris: S. Richault*², *Paris: Imbault*¹, *Paris: Janet et*

¹ Ж.-Б. Віотті є автором 29 скрипкових концертів, П. Роде – 12 скрипкових концертів, Р. Крейцер – 19 скрипкових концертів.

² Видавництво засноване у 1805 р. [230].

Cotelle (Paris: *A. Cotelle*)²; у Франкфурті – *Offenbachs: J. Andre*³; у Лейпцигу – *Bureau de Musique* (1800–1813), *A. Kühnel: Bureau de Musique* (1814–ca.1860), *C. F. Peters* (1860–present), *Edition Peters* (1880–present)⁴; у Бонні – *N. Simrock*⁵.

Завдяки їх діяльності, ми маємо змогу ознайомитися з великою кількістю як оригіналів, так і редакцій скрипкових концертів вказаної доби, що дає нам можливість зробити певні висновки відносно кількості рукописів та редакцій. Зауважимо, що більшість з 29 концертів Дж.-Б. Віотті було видано в Парижі в період з 1782 по 1794 рр. В деяких з них було зовсім втрачено сольні скрипкові партії, інші так і залишились у вигляді опублікованого авторського оригіналу (*first edition*). Але цікаво, що в частині творів з'являється посилання на *editor*, тобто вперше в нотах фіксується функція редактора. Зазначимо, що вони розповсюджуються в тому числі на виправлення або зміну фрагментів тексту [271]. Однак, це правило ще не діє в скрипкових редакціях того часу. У семи скрипкових концертах Дж.-Б. Віотті в ролі *editors* виступав Л. Массар / *L. Massart*⁶ (1811–1892), який плідно працював над редагуванням скрипкових партій усіх вказаних творів задля їх видання у 1840 р. (Концерти №№ 1, 3, 6, 12, 14, 17, 27). Ймовірно, більш ранні редакції концертів італійця можуть бути доступні нам і сьогодні. Під редакцією Ш. Данкля / *Ch. Dancla* (1817–1907) – наслідувача ідей французької скрипкової школи Паризької консерваторії, учня П. Байо / *P. Baillot* та Р. Крейцера, – вийшло до друку одинадцять концертів

¹ Ж. Імбо / *J. J. Imbault* (1753–1832) за життя був відомий і як віртуозний скрипаль, і як видавець. У 1784 р. ознаменувався початком окремих друкованих видань: Й. Гайдна, М. Клементі, Дж.-Б. Віотті, В. А. Моцарта, Л. Боккеріні) [176].

² Видавництво засноване у 1810 р. [178].

³ Й. Андре / *J. Andre* був сімейним видавничим підприємцем у центральному регіоні Рейн-Майн, яке існує понад 200 років. Видавництво засноване композитором і піаністом Й. Андре у 1775–1776 рр. [180].

⁴ Компанія виникла у 1800 р., у Лейпцигу – «*Bureau de Musique*». Окрім видавничої діяльності до складу нової фірми входили граверно-друкарська майстерня та роздрібний магазин для продажу нотних видань та інструментів [149].

⁵ Фірма була заснована в 1793 році Н. Зімроком / *N. Simrock* (1751–1832) у Бонні. Паризьке відділення було відкрите його братом у 1802 р. [216].

⁶ Л. Массар – відомий французький скрипаль та педагог бельгійського походження, викладач Паризької консерваторії. Учень відомого скрипаля, одного з авторів «Скрипкової школи Паризької консерваторії» (*Méthode de violon du Conservatoire* (1803) *de Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer*) Р. Крейцера.

Дж.-Б. Віотті (Концерти №№ 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 22, 24, 28, 29). Їх відмінною рисою порівняно з редакціями Дж.-Б. Віотті початку ХХ ст. стають мінімальні уточнення в тексті штрихів, аплікатури, динаміки.

Схожа ситуація спостерігається з нотними матеріалами дванадцяти концертів П. Роде та дев'ятнадцяти концертів Р. Крейцера. Концерти №№ 1, 3, 7 П. Роде представлено у вигляді манускриптів. Аналогічно творам Дж.-Б. Віотті, більша частина згаданих творів його учнів були опубліковані у *Sieber* або як *corrected edition* у *Paris: A. Cotell*, в основі яких знаходився авторський рукопис, без втручання копіїстів або редакторів. Слід зазначити, що в даному випадку *editors* (Концерти №№ 1, 4, 6, 7, 8 П. Роде та Концерти №№ 12, 13, 18, 19 Р. Крейцера під редакцією Ф. Давіда / *F. David*, 1899; Концерт № 19 Р. Крейцера під редакцією Л. Ауера / *L. Auer*, 1902), як і Л. Массар, вже адаптували нотний текст, згідно до тогочасних виконавських вимог. На це вказує різниця в позначеннях, ступінь ретельності переробки композиторського тексту, що стають помітними при порівняльному аналізі цих версій. В свою чергу, *arrangers* лише робили переклади для інших інструментів або змінювали склад інструментів. Прикладами слугують: флейтовий варіант Концерту № 7 для скрипки Р. Крейцера, зроблений самим автором; варіанти для скрипки та фортепіано Скрипкових концертів № 12 *A-major*, № 13 *D-major*, № 18 *E-minor*, № 19 *D-minor* (редакція Ф. Германа / *F. Hiermann*, 1884–1885 pp.); варіанти для скрипки та струнного тріо або для скрипки та фортепіано Концертів № 9 *E-minor*, № 11 *C-major* (редакція А. Бренда / *A. Brand*, 1829). Аналогічна ситуація склалася і з концертами П. Роде.

Таким чином, зацікавленість скрипалів-практиків редагуванням концертів для скрипки у період бароко та класицизму не отримала належної уваги, оскільки, по-перше, друковані редакції певних редакторів (*editors*)

з'явилися тільки після розповсюдження професійних видавництв, тобто, починаючи з середини ХІХ століття¹.

По-друге, можливі втручання самого автора в музичний текст не отримували повного відображення в нотному записі. По-третє, численні корективи, внесені надалі виконавцями, створили значні нашарування і, по суті, новий нотний текст, за яким важко побачити вихідний авторський варіант. Про це свідчать дослідники – фахівці з текстології інструментальної творчості Й. С. Баха. Зокрема, А. Грищенко наголошує на невирішеності низки найважливіших моментів, пов'язаних з точним встановленням авторства творів, їх хронологічної визначеності [21].

Відзначимо, що до кінця ХVІІІ ст. намітилося зростання виконавського мистецтва, яке супроводжувалося змінами скрипкового інструментарію² (реформа Ф. Турта / *F. Tourte*), відповідно, нотний текст ускладнювався, що впливало на уявлення самого композитора щодо музичного матеріалу та необхідності запровадження низки уточнень, доповнень, графічних пояснень драматургічного задуму. Це був період становлення професійної музичної освіти, створення вищих навчальних закладів (консерваторій). Формування професійних скрипкових шкіл³ навколо видатного викладача – композитора та виконавця в одній особі, створило умови для збереження наслідування виконавського стилю. Відповідно, стійкість технічних прийомів, що відкрилися на практиці, інтерпретацій творів передавалася з покоління в покоління, створюючи традицію, що у виконавському мистецтві асоціюється з поняттям школи. Досить дискусійним є питання, чи потрібна в такому разі редакторська діяльність, спрямована на уточнення нотного запису концертних творів. Однозначної відповіді на це питання немає, внаслідок різних історичних контекстів, у яких ми перебуваємо, сформовані у

¹ Не випадково, що такого роду корегування у Концертах Дж. Тартіні відносяться до початку ХХ ст., зроблені М. Корті / *M. Corti* (1882–1957).

² Ф. Турт / *F. Tourte* (1747 (1750)–1835) – французький майстер смичків, який розробив смичок сучасного типу 1775–1780-х рр. [127, с. 67].

³ У тому числі вже згадувалися Ж. -Б. Віотті, Р. Крейцер, П. Роде (Школа Паризької консерваторії), Й. Бьом (Віденська консерваторія), Ш. Беріо (франко-бельгійська скрипкова школа).

виконавській традиції ХХ–ХХІ ст., а музиканти того часу, які були носіями живого виконавського досвіду розшифровки нотного тексту через внутрішнє слухання всієї його повноти (штрихів, динаміки, аплікатури), прихованої в системі нотних знаків. Ймовірно тому в рукописах концертів Дж.-Б. Віотті, П. Роде, Р. Крейцера не знаходимо багато уточнюючих знаків у вигляді графічних позначок, якими рясніють нотні тексти більш пізнього часу.

Закономірно, що *не зафіксовані* графічні зміни не могли називатися редакцією, згідно з визначеннями, викладеними раніше, тому актуальним стало введення поняття, яке стало примиренням для даних протиріч (адаптація тексту за відсутності її письмової фіксації) – *виконавська інтерпретація*. Таким чином, виконавець стає редактором та інтерпретатором твору (формула 3):

виконавська редакція=виконавська інтерпретація

Зупинимось докладніше на понятті інтерпретації, багато в чому тотожному поняттю редакції, задля розкриття його змісту як у вузькому, так і в широкому сенсі. Під «інтерпретацією» у широкому сенсі слова розуміють творче розкриття змісту твору (музичного твору) під час виконання, пояснення або його витлумачення [7, с. 463]. Якщо редакторські уточнення вважати своєрідним поясненням авторського тексту, то їх рівнозначність цілком виправдана. Відповідно, розуміння та «прочитання»¹ музичного твору – виконавська інтерпретація, заснована на власних уявленнях граючого, стає умовно тим *редакторським варіантом*, який ми повною мірою можемо назвати *візуально-акустичною редакцією*. В свою чергу, В. Москаленко виділяючи *редакторську, виконавську, композиторську та музикознавчу інтерпретацію* доповнює: «Редакторська інтерпретація є явним результатом інтерпретації і адаптується до нових виконавських вимог оновленого варіанта нотного тексту» [64, с. 25]. Таким чином, акустичний текст, а також

¹ Прочитання – це «форма викладення виконавської інтерпретації, яка у випадку художньої оригінальності, естетичної самодостатності прочитання може бути названа “творінням виконавця”» [64, с. 10].

графічне відтворення музичного твору можуть існувати у багатьох варіантах, тому функція редактора полягає в адаптації цього музичного задуму.

В роботі В. Москаленко наводить близькі до поняття виконавської інтерпретації (редакції) визначення, як в широкому, так і в вузькому сенсі: «версія», «герменевтика». Однак, дослідник вказує на неправомірність даного твердження, оскільки версією називають завершену дію – «результат діяльності, щодо інтерпретування музичного твору» [64, с. 8], тим самим протиставляючи її динамічності інтерпретації як процесу.

Крім даних синонімічних понять, В. Москаленко наводить слова наближені за змістом, але розрізнені за сферою застосування та масштабністю значення. Музикознавцем розглянуто поняття «герменевтика» (від грец. *hermeneuo* – тлумачення, розкриття змісту), яке під час перекладу може вважатися синонімом інтерпретації, проте, як наукові терміни, зазначає автор, вони мають різне значення. Історично, інтерпретація – похідна від герменевтики, центральними об'єктами якої є засоби вербальної мови, «мистецтво та теорія тлумачення текстів» [64, с. 4].

Таким чином, незалежно від першочергової появи поняття герменевтики, термін інтерпретація є ширшим за змістом. Він охоплює питання, пов'язані не тільки з роллю виконавця як інтерпретатора, але й з оновленням естетичних вражень, розкриттям нових виразних можливостей музичного матеріалу, що інтерпретуються, розширенням репертуару і навіть створенням нового музичного твору [64, с. 4–5].

О. Самойленко вважає, що збільшення сфери залучення інтерпретаційних процесів, що пов'язані з культурним надбанням минулого та сучасного, обумовлено універсальністю самого поняття інтерпретації, яка, розширюючи обрії філософсько-культурологічного розуміння герменевтики, пов'язується не тільки із тлумаченням первинних текстів людського існування, але й розглядається як «фундаментальна “теорія життя”». Відповідно, застосування цих інтерпретаційних питань знаходиться у трьох іпостасях – побутовій, науковій та художній. Визначення головного у

музикознавчій інтерпретації О. Самойленко вбачає у виявленні змістовного призначення, закладеного у синтезі музичних та музикознавчих текстів, який обмежуючи музичний простір текстовими рамками, уможлиблює розкриття «пізнавальної наукової традиції». Таким чином, покликання музикознавця постає у виборі певних «словесних логоформ», що відповідають глибинному авторському змісту [89, с. 3–9].

Спираючись на обумовлені позиції, Ю. Ніколаєвська пропонує поглянути на інтерпретацію з боку самого автора музичного слова, відтвореного в знаках або в звуках. Незважаючи на текстову першочерговість у визначенні змістовної складової, яка дозволяє розшифрувати графічне, все ж таки перевага надається саме людині, яка створює або «зчитує» текст, тобто «*homointerpretatus*». У герменевтичній ієрархії твір постає як система закодованих формул, виникнення яких належить саме автору. Вторинна функція ретрансляції музичної композиції належить виконавцю. Отже, «людина думаюча» виступає на усіх рівнях існування музичного твору (автор-текст-виконавець) [67]. Зазначимо, що ця ланка завжди взаємозалежна, про що йшлося у підрозділі 1.1., де підкреслювалась відповідальність автора щодо створеного та його роль як митця у подальшій соціалізації музичної композиції. Таким чином, відтворене композитором в нотах знаходиться в статичному вимірі, який починає «оживати» завдяки виконавцю. Вирішення інтерпретаційних питань можливе при аналізі та контролі музикантами достовірності донесення первинного змісту твору, який є першоджерелом усього творчого процесу: від появи на папері до моменту візуально-акустичного відображення.

Таким чином, спостерігається прояв зацікавленості в даному питанні вітчизняними музикознавцями (сьогодення), оскільки явище звукоподібної багатогранності та масштабування варіативності прочитань редакцій в інформаційному просторі ХХІ ст. надають слухачеві, музиканту-виконавцю величезний вибір різноманітних трактувань музичного матеріалу.

Повертаючись до питання розвитку редагування на різних історичних етапах, підкреслимо особливу значимість у цих процесах авторів ХІХ ст. Поділ функцій композиторської та виконавської діяльності започаткував дискусію навколо проблеми співвідношення виконавської «зручності» та блиску з глибиною задуму. Якщо епоха класицизму відрізнялася більшою уніфікованістю, не припускаючи полярних трактувань одного і того ж твору внаслідок однодумності автора та виконавця, нерозривності композиторсько-виконавської практики, то романтизм «зіштовхнув» оригінальність авторських концепцій із шаблонами виконавської традиції. Хоча великий масив скрипкових концертів романтичної епохи був написаний скрипалями-віртуозами – Н. Паганіні, К. Ліпінським, А. В'єтаном, Г. Венявським, що продовжувало практику попереднього періоду, значним їх доповненням стають твори авторів-«нескрипалів», які й складають репертуар сучасних виконавців.

Ситуація, що склалася до 70-х років ХІХ ст. особливо яскраво виявила певний злам у композиторсько-виконавських підходах до даного жанру, що виявилось у переосмисленні низки установок. Протягом умовних шістьох років (з 1873/1874 по 1879/1880 рр.) з'являється ряд скрипкових концертів Е. Лало, (1873, 1879), Й. Брамса (1878), П. Чайковського (1878), А. Дворжака (1879), К. Сен-Санса (1880) – визнаних як «новаторськими», так і таких, в яких віртуозна сторона не завадила реалізуватися серйозності задуму та симфонічної концепції циклу. Проте при більш уважному розгляді виявляється різний підхід авторів до вирішення, здавалося б, однакового творчого завдання. З одного боку, А. Дворжак, К. Сен-Санс, аналогічно Ф. Мендельсону та М. Бруху, спираючись на виконавську традицію минулого, продовжили створення образу *лідера-соліста*, що вкорінився в оркестрово-сольній взаємодії та переробили свої полотна «під» виконавця. З іншого боку – Л. ван Бетховен, Й. Брамс, П. Чайковський переосмислили функціонал соліста, його роль в оркестровому потоці, задіяння всього технічного резерву, скрипкової потужності, меж звучання.

Симфонізація жанру скрипкового концерту розширила масштаби як загальномузичних, так і виконавських уявлень, розкривши проблему «інерційності» слухацько-виконавського сприйняття. Поряд зі Скрипковим концертом Л. ван Бетховена, твори Й. Брамса та П. Чайковського виявилися перешкодою як для частини публіки, так і для солістів – їх сучасників, яким довелося зустрітися з новим рівнем складності, продиктованої фантазією автора, виходом за межі встановлених музичних та технічних уявлень. Як це вплинуло на процес музичного редагування? Внаслідок остаточної диференціації та розподілу функцій композитора та виконавця виникає *практика сумісного творчого процесу* редагування твору вже в процесі написання. Можна позначити такий редакційний варіант як *адаптивну редакцію*, яка допомагає розкриттю та доповненню складеного. Як приклад, тісна співдружність Ф. Мендельсона з Ф. Давідом дозволила композитору підлаштувати музично-технічну форму Концерту ор. 64 «під» скрипаля. В результаті переробки початкового варіанта скрипкової партії за остаточний було прийнято той, що не суперечив канонам виконавської традиції. За таким самим принципом були створені скрипкові концерти К. Сен-Санса, Е. Лало у колаборації з П. Сарасате, А. Дворжака та Й. Брамса – в тандемі з Й. Йоахімом. Адаптивну модель переслідував і Л. Ауер, який створив власну редакцію Скрипкового концерту П. Чайковського, рухаючись шляхом технічного спрощення низки фрагментів згідно виконавських традицій. Між тим, відповідно до авторського задуму у творі П. Чайковського (за аналогією із Л. ван Бетховеном) першочерговими виступали не виконавська «зручність» і блискуча віртуозність, а внутрішня концепція, структура, завершеність музичної думки. Все це сприяло появі дискусій про «*скрипкове*» та «*нескрипкове*» в другій половині XIX ст. (детальніше про це – в підрозділі 1.4.).

Професійними установками у сфері музичного редагування XIX ст. стали точність процесу відтворення авторського слова. Нотна фіксація, мінімум мобільних елементів створювали жорсткі рамки для виконавців, які

мали відтепер підкорятися волі композитора. Тому ХХ ст. ознаменувалося позитивним результатом боротьби авторства та виконавства, при якому технічні незручності, успішно подолані виконавцями, відійшли на другий план, а редакційна діяльність здобула суто технічну функцію.

Таким чином, еволюція розвитку концертного жанру, розмежування двох постатей – композитора та виконавця – зумовили появу посередника для адаптування музичного тексту вимогам сучасності. Свого роду соціалізація музичних творів потребувала пошуку вирішення питань, щодо маловідомих традицій виконання творів минулого (епохи бароко). *У зв'язку зі зміною звукового образу виконавське мистецтво зазнало значних перетворень, фактично народилася нова скрипкова традиція, що зумовило розрив з творчою практикою минулого. У даній ситуації виникає необхідність в музичному посереднику – редакторі, творче завдання якого полягає у адаптуванні оригіналу як чинника виконавського стилю конкретної доби в умовах іншої виконавської культури (відповідно до запропонованого нами визначення редакції).*

1.3. Авторський текст в площині редакторського стилю

Окремим питанням музичного редагування як явища можна назвати ставлення виконавців до авторського тексту. Виділимо ряд ключових позицій щодо редакторсько-інтерпретаційного процесу в цілому та ролі виконавця як «провідника» композиторської думки у звуковому просторі. По-перше, слід враховувати роль та місце розташування індивідуального виконавського стилю, що відображає світогляд музиканта в розкритті авторського задуму. Оцінюючи об'єктивність та точність відтворення композиторського оригіналу, зафіксованого в нотних знаках та задіянні історичного контексту, можна розділити виконавців на дві групи – тих, хто:

- дотримується збереження існуючих редакторських варіантів;
- пропонує нову редакторську версію, яка відображає його власне бачення композиторського задуму.

Одним з найбільш яскравих представників другої групи може вважатися Ф. Ліст, який ратував за творчу свободу у виконавському мистецтві та адаптацію музики своїх попередників (XVII–XVIII ст.) до нових естетичних вимог романтичної епохи. Фактично на практиці, Ф. Ліст, підтверджував наведену вище думку С. Хаммонд щодо *соціалізації музичних робіт* – підлагодження до реалій сучасності, в якій редагування – процес уточнень та пристосованості нотного тексту, тоді як ступінь втручання залежить від композиторського стилю викладення музичного матеріалу.

У ХХ ст. ця ситуація дещо змінилася, оскільки нотний текст став більш витонченим і складним у графічній фіксації, обмежуючи свободу інтерпретацій. Проте, багато видатних музикантів висловлювалося на підтримку творчого підходу до виконавського процесу, необхідності індивідуального бачення композиторського задуму. Так, видатний віолончеліст П. Казальс підкреслював: «Необхідно пошанувати написане, оскільки жодна теорія, жодне видання, хоч би якими коментарями воно не супроводжувалося, неспроможне замінити живу інтерпретацію, оскільки душа пісні може будь-коли записана на папері. Виконавець повинен за нотним записом відтворити не уявну об'єктивність, а різні душевні стани, що породили музичний твір та викликали в його свідомості глибокий відгук, якому він слідує» [134, с. 18]. При цьому музикант відзначав важливість дотримання композиторського тексту та найбільшого наближення до глибокого змісту музики, який, однак, досить складно відобразити в нотному записі: «<...> різноманітність у нескінченності, яка не може бути виражена в нотах, але вона має бути відтворена за допомогою графіки, а розум і смак зможуть обмежити свободу, бо вона є наслідком ретельної роботи над твором» [134, с. 18]. І. Менухін також підтверджував думку, що головним завданням виконавця є узгодження творів з власною свідомістю. На думку видатного скрипаля, виконавець «безперервно намагається заповнити форму, створену іншим, своєю власною сутністю, але при цьому не повинен позбавляти її властивої їй природи» [там само]. На противагу таким

висловлюванням *принцип збереження оригінального тексту* виконавцями, редакторами був заснований на точному виконанні авторських розпоряджень. Виникає питання, а чи можливо це за умов мінімалістичних уточнень графічного тексту? Відповідь не може бути однозначною, оскільки має враховуватися історичний контекст, а саме – тимчасова близькість музиканта-інтерпретатора до часу творення музики, яку він виконує, включеність музиканта до виконавської школи або знання її основ. Навпаки, в умовах романтизму твори бароко могли надати виконавську свободу, про яку говорив Ф. Ліст, П. Казальс.

Інший підхід до *збереження авторського тексту* формується в середині XIX ст., коли композитори досить ретельно підходили до питання штрихових, аплікатурних, динамічних, агогічних рекомендацій, що вимагало від виконавців і редакторів більш виваженого, охайного ставлення до можливих змін. Відповідно, можна говорити про певну втрату індивідуального підходу музиканта до виконуваного, що було обмежено композиторськими вказівками. Однак, саме ці виписані з ретельністю деталі дозволяли повною мірою відобразити бажання та намір самого композитора, щоб не розшифрувати натяки в нотах. У той же час, чи це могло призвести до механічного відтворення твору? Відповіддю є виконавський підхід музиканта, ступінь його професіоналізму.

У ситуації вибору та критичного ставлення до музичного оригіналу цікаво зіставити думки композиторів як іншої сторони творчого процесу, що діє. Так, І. Стравінський, М. Равель стверджували, що головним завданням виконавця є лише звукове перетворення нотних знаків на звуки, а поняття «інтерпретації» відсутнє, в ньому немає необхідності. Менш радикальна позиція належить Ф. Шопену, К. Дебюссі, О. Скребіну та іншим, що висунули свої вимоги до виконавців через максимальне уточнення всіх деталей агогіки, елементів виразності, фактурних прийомів (виписані мелізми та фіоритури, динамічні уточнення, темпові вказівки, ремарки, що конкретизують заданий звукообраз).

Узагальнюючи сказане вище, відзначимо, що регулювання процесу редагування та інтерпретації лежать у площині суб'єктивного сприйняття виконавцем-редактором твору, який ним прочитується. Точність відтворення, здійснені редакторські правки та ступінь їх втручання у внутрішню концепцію твору залежать від підготовленості та усвідомленості самого виконавця. Ще одним доданком редакційно-інтерпретаторського процесу у виконавському акті є співвідношення *нотного* та візуально-акустичного текстів – зручність редакційних змін та їх прочитання скрипалем. Наслідування композиторських приписів не завжди дозволяє досить точно передати художній образ, а редакторські текстові рекомендації адаптують написане автором. Сукупність знань у ХХ ст. – синтез традиційного та новаторського в інтонаційному та тембровому, темповому, динамічному, фактурному вимірах – сприяли народженню нового виконавського стилю, *нового канону в скрипковому мистецтві*, відзначеного різноманітним звукообразів, трансформацією виконавських прийомів, ускладненням взаємодії соліста та оркестру. Торкнулися ці тенденції також галузі музичної редакції. Незважаючи на те, що цей період музичної історії аж ніяк не потурав скрипалям «зручною» літературою (М. Мясковський, Ж. Енеску, К. Шимановський, А. Берг, С. Прокоф'єв, П. Гіндеміт, А. Хачатурян, Д. Шостакович, А. Шнітке), виконавці завзято дотримувалися курсу розкриття композиторського задуму в його повноті, поступово вирішуючи нові технічні завдання за умов ускладнених сольних партій. При цьому слід розуміти, що передумови для вдалого вирішення проблем, що виникають, на новому етапі розвитку музичного мистецтва було створено в попереднє століття, коли в жанрі скрипкового концерту затвердилося розуміння головної ролі композитора у створенні концепції твору.

Виконавець, розпочинаючи «роботу» над музичним твором, неминуче стикається з вирішенням наступних питань:

час створення → *музичний стиль епохи* → *виконавський стиль*;
редактор → *редакторський стиль* → *вибір редакції виконавцем*.

Відповідно, заключним етапом в реалізації композиторського задуму стає вибір музикантом тієї чи іншої редакції залежно від ступеня вдалої реалізації в ній наступних позицій: розкриття художнього образу; точності передачі особливостей виконавського стилю того історичного періоду; зручності технічних перетворень; ретельності опрацювання художньо-виразних прийомів – розшифрування мелізмів, уточнення динамічних нюансів, штрихів, аплікатури, агогічних доповнень. Скрипкова редакція стає прямим відображенням стилю редактора, його бачення авторського тексту. Це підтверджує плеяда видатних виконавців межі ХІХ–ХХ ст., які зробили величезний внесок в редакторське мистецтво: піаністів – Ф. Бузоні, А. Гольденвейзера, А. Корто, А. Шнабеля; скрипалів – Ф. Давіда, Л. Массара, А. Вільгельмі, Л. Ауера, Е. Соре, К. Флеша, К. Мостраса, Д. Ойстраха.

Згідно з класифікацією виконавського стилю О. Андрійко, персоналізація інтерпретаційних можливостей скрипаля ділиться на 6 типів, а саме: інтелектуальний, емоційно-об'єктивний, емоційно-суб'єктивний, гармонійний, віртуозно-темпераментний, віртуозно-раціональний. Ми, в свою чергу, виділимо *три типи редакторського стилю*, відповідно до відношення редакторів до авторського нотного тексту:

- академічний (традиційний);
- новаторський;
- аутентичний.

Критерії першого полягають у підпорядкуванні редакторів загальноприйнятим, усталеним нормам виконавства, певним технічним правилам, які виводяться та диктуються в сучасний для них період. Його представниками були: В. Меєр, Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц, Ф. Давід, Е. Соре, Д. Ойстрах, К. Мострас. Їхня коректність та бережливість щодо першоджерела давали змогу чітко побачити композиторський стиль незалежно від редакторського втручання.

До другого можна віднести музикантів, які певною мірою «нехтують» догмами сучасної для них виконавської практики, ставлячи на головуєче

місце власне бачення нотного тексту, відформатованого виходячи з виконавських уподобань соліста. Серед них – відомі піаністи Ф. Бузоні, А. Корто, А. Шнабель, скрипалі – А. Вільгельмі, К. Флеш, Л. Ауер, Й. Йоахім, А. Марто, Е. Надо, Є. Хубаї, О. Шевчик, Є. Цимбаліст.

Відповідно, запропоновану типологізацію редакторського стилю можна пояснити запровадженням виконавцем-редактором у композиторський оригінал уточнень, здатних розставити інші акценти в розкритті художнього образу і, навіть, вплинути на загальний драматургічний задум.

Робота редакторів з текстами епохи бароко та романтичного періоду є різною з об'єктивних причин. Так, виконання певних редакторських правок у текстах кінця XVII–XVIII ст. представляє особливу складність, оскільки музиканти, що сформувалися в умовах іншого історичного стилю та виконавської традиції, позбавлені уявлень щодо звукового зразка минулого – певних правил, які передавалися від музиканта до музиканта, від педагога до учня. Стрімкий розвиток виконавської майстерності супроводжувався такими змінами, що призвели до неминучої відмови від колишніх фонічних вказівок. Новий звукообраз виникав в умовах іншого ставлення до динамічних і темпових характеристик, ускладнення артикуляційних та інтонаційних завдань, розширення варіантів комбінацій різних штрихів, різноманітності поєднань пасажної та акордової техніки. Красномовно демонструє це А. Грищенко [21]. Розглядаючи в своїх роботах трактування ДТК (*Das Wohltemperierte Clavier*) Й. С. Баха відомими піаністами К. Черні, Ф. Бузоні, він віднаходить певний редакторський підхід до адаптації барокової традиції стосовно виконавських вимог романтичної доби. Класичні уявлення К. Черні, учня Л. ван Бетховена, при створенні редакції ДТК Й. С. Баха було представлене штриховими уточненнями, щільною аплікатурою, динамічними та темповими вказівками, що сприймалися його сучасниками (наприклад, Р. Шуманом) досить критично. Такого роду заперечення та несприйняття набули розголосу через нерозуміння виконавцями суто педагогічного призначення запропонованих уточнень задля розтлумачення тонкощів

музики бароко. Редакція К. Черні (1837) стала свого роду посібником для розшифрування творів Й. С. Баха, що дало змогу адаптувати музичний матеріал до тогочасних виконавсько-технічних вимог, одночасно популяризувавши твори відомого майстра поліфонічного стилю. Редакційний варіант Ф. Бузоні (1915–1916 рр.) демонструє, за словами А. Грищенка, романтичний підхід до музики бароко, заснований на принципах віртуозно-виконавського стилю кінця XIX–початку XX ст. Музичні приклади, наведені в статті, ілюструють всі нюанси кропіткої праці виконавця-редактора з автографом та іншими існуючими на той час редакціями. Незважаючи на примхи віртуозної епохи, де роль соліста-віртуоза набувала неабиякого значення, Ф. Бузоні зміг знайти той альтернативний варіант, в якому тогочасні тенденції поєднувалися із завданнями барокової музики. Виконавець мав на меті найбільш яскраво виявити притаманні риси саме фортепіанного виконавства, відходячи від загальноприйнятих звукових уявлень, зокрема, наслідування вокальному мистецтву та «співу» на інструменті. Ф. Бузоні стверджував, що фортепіано не має такої можливості, тому музика, яку виконують на ньому, не повинна підпорядковуватися цьому. Так, штрихові, аплікатурні, динамічні та темпові рекомендації надавалися згідно запропонованих піаністом уточнень. Таким чином, підхід до редагування представників різних виконавських епох досить схожий. Кожен з них *соціалізував* твори Й. С. Баха, зберігаючи при цьому авторський оригінал, адаптуючи його згідно тих виконавських канонів, які існували на той момент [21]. Додамо, що аналогічні принципи діяли в скрипковій сфері, що буде доведено в аналітичних підрозділах Розділу 2.

Розповсюдження з другої половини XIX ст. друкованих редакцій уможливило «втримати в пам'яті музичної культури» звукообраз інструменту певної історичної епохи більш точним. Закономірним є інтерес дослідників до редакцій більш раннього періоду, їх існування та аналіз. Можна припустити, що багато з них знаходилися в особистих архівах, бібліотеках самих виконавців. Відповідно, тут ми також можемо вивести

поняття *авторської редакції* як унікального музичного матеріалу, створеного індивідуально для себе. Редакція такого типу не передбачала поширення для широкого кола музикантів та слухачів. Розширення меж користування редакційними варіантами стали можливими або в педагогічній практиці від педагога до учня, головним фактором яких стала спадкоємність – школа, або в опублікованих нотних виданнях з відповідними правками.

1.4. «Скрипкове» та «нескрипкове» як чинники розвитку виконавського стилю в умовах концертного жанру XVIII–XIX століть

Динаміку формування звукообразу скрипки з урахуванням розширення технічних можливостей інструмента можна чітко простежити на прикладі еволюції скрипкового концерту XVIII–XIX ст. та характеру редакцій творів – як композиторських, так і виконавських, як своєрідного відгуку на труднощі, що виникають, з метою їх адаптації до виконавських норм свого часу. Діалектичність цих процесів відображена в роботах зарубіжних дослідників. Найбільш полемічними виявилися питання редакторських змін в скрипкових концертах Л. ван Бетховена (Дж. Яросі [179], А. Тайсон [266]) та П. Чайковського (Е. Хайт [161], К. Джонсон [183]), і зовсім не через популярність цих творів в сучасній виконавській практиці. Ключем до розуміння дискусійності стає введення в роботах Б. Шварца, К. Джонсона виразу «*not for violin*» (не для скрипки), «*unplayable*» (неможливо зіграти), «*against violin*» (всупереч скрипці). Тобто можна говорити про умовну диференціацію скрипкових концертів на такі, що написані «для скрипки» (з урахуванням органології інструмента) й ті, що представляють новий погляд на трактування скрипки, її звукообраз. Це призвело до пошуку категорій, які могли б виступити засобом виявлення стабільних (у значенні традиційних, сформованих, утримуваних) та мобільних (нових, що видозмінюються) елементів в еволюції скрипкового виконавського мистецтва, які закономірно знаходять своє відображення в композиторському тексті та стимулюють народження редакцій скрипкових концертів – різних, залежно від змінних установ епохи. Такими, на наш погляд, можуть виступати поняття

«скрипкового» (від самого початку «призначеного для скрипки») та «нескрипкового» («не для скрипки»). Зупинимось на них докладніше.

Розмірковуючи про еволюцію жанру скрипкового концерту у XVIII–XIX ст. крізь призму ускладнення виконавських завдань та збагачення, внаслідок цього виражально-технічними прийомами, необхідно враховувати ту базу, яка була напрацьована з моменту становлення скрипкового професійного виконавства, що змінила з другої половини XVI ст аристократичне віольне. Саме тоді починає формуватись образ звучання скрипки, складається арсенал технічних складнощів. До таких належали: прийоми гри *pizzicato*, *tremolo*, штрихові комбінації (*detache-legato*), рух смичка вздовж струн та їх зміна, застосування *forte-piano*, стрибки на великі інтервали, трелі. Вперше, в творчості італійських композиторів болонської скрипкової школи XVIII ст. – Дж.-Б. Бассані (1657–1716) зустрічається поняття «скрипкових» тональностей [127, с. 112], під якими розумілись найбільш зручні та властиві інструменту. Аналогічний зміст вкладався в поняття «віолончельності» Концерта Й. Гайдна-Поппера № 2 *C-dur* для віолончелі з оркестром [там само], що відображало максимальне бажання композиторів, які зазвичай були й виконавцями, знайти найкращі засоби для розкриття потенціалу інструмента. Розуміння технічних прийомів минулого допомагає зрозуміти виконавські норми, які здаються сучасному музиканту часом застарілими, проте це далеко не так. Як відомо, на рубежі XVII–XVIII ст., в скрипковому виконавстві намітилося значне зростання, що асоціюється з іменами А. Кореллі, Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, П. Локателлі, досвід яких примножили представники французької та німецької скрипкових шкіл (Ж.- М. Леклер, П. Гавіньє, Й. Вальтер, Й. фон Вестхоф). Реформування скрипкового мистецтва зазначеної епохи торкнулися модернізації самого інструмента, що закономірно спричинило розширення динамічної, штрихової палітри, акордової техніки. Так, подовження смичка і трансформація колодки Дж. Тартіні сприяли появі стрибких штрихів; зміна корпусу скрипки дозволила добитися більш насиченого та яскравого звучання на відміну від

віольного (висота обечайок, товщина дек); удосконалення підставки (збільшення кута нахилу) італійськими скрипковими майстрами (А. Страдіварі) дозволило доповнити техніку прийомом гри на одній струні, подвійними нотами, акордами.

Такі технічні нововведення та педагогічні напрацювання вимагали систематизації, що зумовило появу наукових праць Дж. Тартіні («Трактат про музику» / *Trattato di musica*, 1754; «Трактат про музику відповідно до істинної науки про гармонію» / *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754; «Трактат про музичні зручності» / *Traité des agréments de la musique*, 1770), «шкіл» Ф. Джемініані («Мистецтво гри на скрипці» / *The Art of Playing on the Violin, Op.9*, 1751; «Правила гри з вірним смаком на скрипці, німецькій флейті, віолончелі та клавесині» / *Rules for Playing in a True Taste, Op.8*, 1748; «Трактат про добрий смак у музичному мистецтві» / *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749), практичного посібника П. Локателлі («Мистецтво скрипки» / *L'arte del violino*)¹, оп. 3, 1723–1727).

Еволюціонування скрипкової техніки призвело до появи блискучих скрипалів-віртуозів італійської (Дж. Тартіні, Ф. Джемініані, П. Локателлі) та французької (Ж.-М. Леклер, П. Гавіньє) шкіл, що зумовило розквіт віртуозного мистецтва в їхній творчості майбутньої романтичної доби. Вони розширили виконавські рамки, а саме: збільшили діапазон звучання – від 3–ї у А. Кореллі до 7–9 позицій у Дж. Тартіні, П. Локателлі; задіяли стрибкові штрихи (*staccato*, летюче *staccato*)², баріолаж, акорди і розкладені арпеджіо, прийоми *tremolo* та *trills*, різновиди пасажної техніки – гамоподібні низхідні та висхідні ходи, ламані акорди, перекидання смичка через струни, оволодіння високими позиціями; широко застосовували техніку подвійних нот; збільшили динамічну шкалу (*crescendo*, *diminuendo*, *subito piano / forte*).

¹ «Мистецтво скрипки» П. Локателлі налічувало 12 концертів та 24 каприси для скрипки соло.

² П. Локателлі вводить комплексний рух пальців, створюючи типологічні фактурні прийоми, так само як і в штрихах – не просто використання штрихів, що стрибають, – *staccato* та *ricochet*, але створює оригінальні штрихові поєднання, які згодом знайдуть широке застосування в скрипковій літературі [127].

Подібний технічний прорив сприяв створенню так званого «канону» виконавських прийомів, які максимально розкривали грані «скрипкового» – найбільш виражених характеристик звучання, притаманних цьому інструменту. Точно знайдене цими майстрами розуміння «скрипкового» містило в собі потенціал подальшого розвитку: не випадково Н. Паганіні удосконалив ідею, запропоновану Ф. Джемініані у трактаті «*The Art of Playing on the Violin*», op. 9 (1751), яка полягала в пошуку максимальної фізіологічної зручності виконавського апарату на момент гри, пристосування до інструмента. Використання «позапозиційного» руху лівої руки вздовж грифа, на думку Н. Паганіні, дало можливість застосувати важкі для старої техніки залізовані пасажі, для чого був задіяний увесь гриф аж до сімнадцятої позиції [127]. Таким чином, провідні ідеї видатних скрипалів XVIII ст. щодо «скрипкового» в подальшому було покладено в основу формування скрипкового виконавства.

Головним визначальним чинником у грі італійських майстрів залишалося дотримання «співучості», досягнення надзвичайного скрипкового тону, вибір «скрипкових» тональностей та пошук різноманіття тембрів. У цьому розкривався зв'язок з оперною практикою того часу (оперне *lamento*). Незважаючи на досить високий технічний рівень музикантів, «показ віртуозності» XVIII ст. розглядається лише засобом досягнення певних мистецьких завдань. У разі надлишку технічних прийомів, автори (Дж. Тартіні) або самі відмовлялися від них задля вивіреного звучання, мелодизації, або функцію критичного відбору виконувало музичне суспільство, яке цього новаторства не сприймало. Показовою в даному випадку є ситуація з творами Й. Вестхофа, Й. Вальтера, які не були затребувані в концертній практиці внаслідок їхньої складності.

Ще одним фактором, який відрізняв виконавське скрипкове мистецтво XVII–XVIII ст. було *мистецтво імпровізації*, що реалізовувало творчий підхід до вже готових творів. Прикладом можуть бути дослідження згаданого нами Ф. Джемініані з аранжування творів його вчителя А. Кореллі, відзначені

досить вільним трактуванням авторського оригіналу [114]. Відповідно, ступінь розшифрування вихідного тексту залежала від професійних особистісних якостей виконавця. Як уже зазначалося, названі вище трактати допомагали музикантам знайти вірний шлях вирішення різних дискусійних моментів, що стосувалися імпровізаційних епізодів, розшифровки мелізматики, штрихових варіантів, які часто не були виставлені. Їхню роль можна порівняти зі скрипковими редакціями ХІХ ст.: те, що пізніше прописувалося в нотному тексті у вигляді позначень редактора, у ХVІІ–ХVІІІ ст. фокусувалося в теоретичних працях.

Простежуючи подальший шлях розвитку «скрипкового», слід відзначити роль епохи музичного класицизму у формуванні естетики звукообразу скрипки. Твори того часу (другої половини ХVІІІ ст.), не орієнтовані на презентацію нових технічних складнощів, зберігали той арсенал виконавських засобів, який було знайдено та відшліфовано в барокову епоху. Інноваційною стає демонстрація іншого підходу з перевагою композиторської позиції у напрямку організації форми, систематизації принципів взаємодії соліста та оркестру, типологізації виконавських прийомів, відповідно до образного змісту музичної теми та її функції в драматургії цілого. У творах В. А. Моцарта та Дж.-Б. Віотті – композиторів, які відмінно знали специфіку скрипкового виконавства, складається той тип інструментального концерту, який буде визнаний еталоном «скрипкового» як у самому жанрі, так і у виконавській практиці. Таким чином, методичні посібники зі скрипкової гри вже з барокової епохи переслідували дві мети: систематизацію висунутих прийомів та пошук найбільш раціонального шляху їх освоєння, з орієнтацією на зручність та комфорт музиканта. Саме недостатність уже відомих прийомів, спрямованих на вирішення технічних завдань за умов нового композиторського стилю, призводила до розширення *інструментарію* скрипаля. У запропонованому нами терміні найбільш повно визначається той спектр можливостей, який регулює інструментально-скрипкову діяльність за умови використання всього комплексу засобів,

необхідних для втілення музичної думки в звуках. «Інструментарій (від лат. знаряддя праці) – «набір інструментів, що застосовується в будь-якій спеціальності» [7, с. 298], іншими словами інструментарій – комплекс можливостей для здійснення діяльності. Якщо застосувати ці характеристики щодо музичного мистецтва, під визначенням **виконавського інструментарію** слід розуміти *сукупність виконавських прийомів, що відкрystalізувалися в процесі еволюції скрипкового мистецтва та стали складовою виконавської діяльності, спрямованої на досягнення художніх завдань.*

В методичних працях першої половини ХХ ст. (А. Бахмана / *A. Bachmann* [114]; Д. Бойдена / *D. Boyden* [127]; Л. Ауера [112; 113]; К. Флеша [153, 154]) було узагальнено досвід попереднього часу і, зокрема, романтичної епохи з її ідеалами віртуозності (Л. де Лоуренсі / *L. de la Laurencie*, 1850 [195, 196]; В. Сендіс / *W. Sandys*, С. А. Форстер / *S. A. Forster*, 1864 [236]). К. Флеш та Л. Ауер вводять поняття «скрипкові результати» та «технічні (виконавські) навички». Доповнюючи сформовані уявлення, К. Флеш пропонує термін рухового (виконавського) апарату в його цілісності, без розмежування на техніку правої та лівої рук [154, с. 34]¹. «Скрипкове» охоплювало питання: звукоутворення, штрихової техніки, аплікатури та інтонаційних складнощів, артикуляції, динаміки та агогіки. Ці прийоми, у свою чергу, можна розділити на такі, що *становлять техніку оволодіння інструментом* (принципи звуковидобування – техніка правої та лівої рук) та пов'язані з *вирішенням власне виразних завдань* (штрихи, вібрато, динаміка, аплікатура, агогіка). Зупинимося на кожній з груп детальніше.

¹ ХХІ ст. узагальнило методичні праці минулого та внесло у виконавську термінологію нове коло понять – *виконавський апарат, технологія виконання, виконавські дії*, які узагальнюють прийоми, навички скрипкового мистецтва, зокрема елементи образно-слухового, художнього та рухового змісту. Таким чином, штрихова техніка, аплікатура, темброве оснащення, артикуляція визначають ступінь виконавської майстерності. Опис цього термінологічного ряду дає можливість розкрити ті явища у виконавській творчості, які охоплюють понятійний словник скрипаля-виконавця. Висвітлюючи шляхи становлення концертного жанру в скрипковому мистецтві та даючи характеристику понять «скрипкового» та «нескрипкового», пояснення термінологічних дефініцій стає невід'ємною частиною цієї роботи.

Розглядаючи *техніку звукоутворення* як першорядну, К. Флеш вказує на необхідність виконання низки завдань, що є зрозумілим, враховуючи вектор формування звукоутворення скрипки в музичному мистецтві протягом століть. По-перше, виконавець повинен мати потребу до самовираження на основі сформованих *певних звукових ідеалів*. По-друге, головним фактором виконання поставлених цілей є оволодіння технічними засобами, основу яких складає злагодженість дій та рухів, що відповідають характеру звукового уявлення [154, с. 125–126]. Зазначимо, що запропонований німецьким скрипалем алгоритм звуковидобування наголошує на наявності традиції, яка дає чітке розуміння області «скрипкового»: чистота та дозованість звуку, що залежать від техніки правої руки (функцію посередника виконує вказівний палець, що регулює ступінь натиску смичка на струну). Темброве оснащення виконується за допомогою техніки лівої руки – прийом *vibrato*, що дозволяє збагатити художній образ, доповнити новими тембровими характеристиками музичний матеріал. К. Флеш відносить до основних факторів застосування вібрації – обґрунтованість та потребу у виразності, що диференціюють тонкі грані емоційного стану. Саме досконалість техніки, наголошує автор, дозволяє досягти згаданих вище мистецько-виконавських завдань. Слід зазначити, що тісний взаємозв'язок дій обох рук виявляється на рівні якості звучання. Відсутність володіння *vibrato*, як правило, супроводжується *тенденцією до форсування звуку* і, навпаки, зайва вібрація, що розхитує звук ніби «зсередини», переключає увагу на якість ведення смичка та залучення різних динамічних відтінків в дещо перебільшеному вигляді. Таким чином, рекомендації К. Флеша свідчать про рівновелику значущість технічного оснащення обох рук, необхідність скоординованих дій для отриманого результату [154, с. 124].

Можна зробити висновок, що з точки зору «скрипкового», звукоутворення, крім художньої, виконувало й утилітарно-прикладну функцію, що допомагало розвиватися виконавському таланту, не заважаючи

милуватися всією чарівністю та природою струнного інструмента. Віртуозні пасажі, неймовірна орнаментика, штрихи, які підкреслюють легкість і плавність переходів мелодій, інструментовка, взаємодія соліста та оркестру – все це стало *шаблоном, ознакою гарного тону* для виконавців наступних поколінь.

Звертаючись до питання **штрихової техніки** в межах «скрипкового», зазначимо, що палітра є різноманітною: *legato* і *detache*, марковане *detache*, *martelé*, *marcato*, дубль-штрих, *spiccato*; комбіновані штрихи – *spiccato* і *staccato*, *spiccato* і *legato*. Цей перелік природно розширюється за рахунок їхнього варіювання¹.

Окремим пунктом в поясненні «скрипкового» та «нескрипкового» можна виділити **питання аплікатури**. Відзначимо, що на думку багатьох педагогів, починаючи з французької школи Дж.-Б. Віотті, що зазначено в роботі Дж. Лоуренсі [195] та в методичних настановах Л. Ауера [112], К. Флеша [154], аплікатура є головною умовою правильної артикуляції, непорушною основою лівої руки². Таким чином, підсумовуючи

¹Серед штрихів К. Флеш виділяє такі групи: **протяжні штрихи** – *legato*, *detache*, які безпосередньо залежать від взаємодії обох рук, оскільки необхідною умовою отримання бездоганного протяжного звуку стають непомітні зміни напрямків смичка та рівномірність його ведення; **короткі (уривчасті) штрихи**: *martelé*, щільне *staccato*, *martelé-staccato*, відмінною рисою яких є відокремлення звуку від попереднього або наступного ясно відчутною паузою, що виникає внаслідок нетривалого та гострого акценту. Він здійснюється через збільшення натиску смичка чи прискоренням руху. *Martelé* можна грати в порівняно повільному темпі. У швидшому русі застосовується прийом *staccato*, що представляє послідовність *martelé* – штрихів, які грають на один смичок. Уривчасті та стрибкоподібні: вони відрізняються один від одного способом виконання та звуковими результатами. В стрибкоподібному штриху виконавець активний, а смичок пасивний, оскільки скрипаль дає імпульс до руху. До такого роду штрихів слід віднести *spiccato*, летюче *staccato*, «нерухоме» *staccato*. У свою чергу, у стрибкоподібному штриху весь процес залежить від коливань смичка, який відскакує самостійно на місці центру тяжіння. Прикладом даного прийому є штрих *sautiller* (сотійє), *staccato*. Прийом *staccato* відрізняється від *sautiller* виконанням на один рух смичка кількох звуків. К. Флеш підкреслює, що вибір того чи іншого типу штриха залежить від рівня швидкості виконуваних звуків. Так, у повільному русі смичок доводиться кидати, а швидко він стрибає довільно. Ці прийоми різняться і за технологією виконання. Стрибкоподібність, за К. Флешем, передбачає після кожного удару о струну еластичний відхід смичка, а потім його повернення у вихідне положення. Автором зазначається, що цей прийом є коротким штрихом *detache*, що виконується на вузькому відрізку смичка. Вибір відповідного відрізка тростини залежить від її якісних характеристик, які визначаються виконавцем. Зазначені штрихи вимагають від скрипаля врахування швидкості руху смичка, динамічний характер, теситурне розташування, і, навіть, фактурний малюнок (подвійні ноти, акорди, одинарні ноти). Однією з причин незадовільної звучності може бути поєднання вказаних вище видів штрихів, названих нами *змішаними*, які вимагають, на думку К. Флеша, ґрунтовного володіння технікою смичка [154, с. 100]. До таких відносять: поєднання протяжних звуків та *detache*; *legato* та *detache*; *legato* та уривчастого *staccato*; *martelé* та стрибкоподібного штриха; *martelé* та короткого *detache*; уривчастого *staccato* й *legato*.

² Аплікатуру як технічний засіб К. Флеш визначив наступним чином: «Поки пальці рухаються в одній і тій же позиції і на однаковій відстані, в більшості випадків застосовують тільки одну природну аплікатуру, при

характеристику «скрипкового», зазначимо ті ключові домінанти, які є базовими для звукообразу скрипки: неймовірна краса лірики, оксамитове звучання інструмента, вдало обрані регістри – все це демонструє еталонність уявлень про скрипку. Це стає можливим завдяки використанню принципів звукоутворення (К. Флеш), використанню в певних умовах конкретного виду штрихової техніки, аплікатурної «логічності», розташуванню тематичного матеріалу, виходячи з його теситурного положення та зважаючи на його динамічні властивості.

Як зазначалося раніше, на відміну від «скрипкового» – *стабільного* елемента в системі скрипкового мистецтва (з погляду характеристик інструментарію, звукообразу скрипки, їх впливу на розвиток жанру концерту й, відповідно, редакцій), «нескрипкове» виступає знаком новаторських тенденцій у широкому сенсі слова, охоплюючи як область технічної оснащеності, так і завдань художнього рівня. Але не всі технічні незручності є за природою «нескрипковими». На практиці зазначена категорія видається дуже хисткою, часом такою, що переходить на рівень інтуїтивного відчуття, пов'язаного з творчою енергією. Пояснення цьому лежить у діалектичній природі музичного мистецтва, запорукою розвитку якого стає іноді радикальне заперечення ще вчорашніх канонів та послідовне прийняття їх згодом. Подібна стадіальність простежується й у характері «нескрипкового» як суміжного зі «скрипковим» протягом усього його існування. Спробуємо простежити цей механізм співіснування двох категорій.

Нововведення, що привносяться до виконавської практики протягом усієї її історії, найчастіше сприймалися не відразу, проходячи етапи відчуження музичним суспільством з подальшим подоланням та поступовим прийняттям нових настанов. У рамках діяльності *венеціанської, болонської,*

якій кожен палець лягає на відповідне його положенню місце струни. <...> природним положенням пальців можна вважати півтон між другим і третім, цілі тони між першим і другим, а також між третім і четвертим» [154, с. 142]. У зв'язку з цим виникає ряд інтонаційних проблем, пов'язаних з незручним розташуванням пальців на струні. Тісний зв'язок інтонації з якістю звукоутворення дозволили підійти К. Флешу до проблеми чистого відтворення з практичної сторони. Скрипаль вважає, що грати «чисто» означає виконання «необхідної кількості звуків у певній послідовності, з указаною швидкістю і з властивим для них за законами акустики числом коливань <...>» [154, с. 27].

французької скрипкових шкіл, представники яких були причетні до створення *скрипкового інструментарію* (хрестоматій технічних прийомів), почалося формування віртуозного напрямку (П. Локателлі, Ф. Джемініані, Ж.-М. Леклер, П. Гавіньє). Свого часу воно сприймалося частиною музичного загалу як свого роду «нескрипкове», внаслідок запропонованої новизни на рівні технічного оснащення. Таким чином, вже на етапах становлення художньо-виразних засобів доводиться говорити про прояви «нескрипкового», що переходило до категорії «скрипкового» в міру оволодіння музикантами новими виконавськими прийомами.

Аналогічна ситуація спостерігається й на початку романтичної епохи, коли в період стабілізації¹ (та головування «скрипкового») активізувались **тенденції оновлення**, про що свідчить мистецтво представників національних скрипкових шкіл (французької, бельгійської, німецької) – П. Роде, Р. Крейцера, Ш. Беріо, А. В’єтана, Л. Шпора, Е. Ізаї, італійця Н. Паганіні, поляків К. Ліпінського та Г. Венявського, які зробили акцент на розвитку *віртуозної* техніки. Завдяки їм, звучання скрипки стало більш маневреним та надавало можливість показати технічну філігранність інструмента, що іноді зашкоджувало змісту. Невипадково, напочатку ХХ ст. К. Флеш висловиться про «фетишизацію» техніки як самоцілі виконавця [154, с. 45]. Можна погодитися з відомим німецьким скрипалем, наводячи приклади творів тих самих французьких метрів, які поринули в світ орнаментики, демонстрації віртуозності, нерідко відмовляючись від поглиблення змістовної складової та оригінальності ідеї. Певним переломним моментом стали Скрипкові концерти Л. ван Бетховена та Н. Паганіні, в яких «нескрипкове» постало в різних ракурсах². З одного боку, «нескрипкове» в творі німецького композитора реалізувалося в іншому розумінні порівняно з прийнятими нормами принципів драматургії композицій, взаємодії соліста та

¹ Маються на увазі концерти В. А. Моцарта, Дж. -Б. Віотті. 29 концертів Дж.-Б. Віотті в цьому жанрі можуть розглядатися не тільки прикладом класичного скрипкового концерту, але і своєрідним посібником («школою гри») за виконавською технікою того часу.

² Аналітичні нариси щодо Скрипкових концертів цих композиторів представлені у Розділі 2.

оркестру. З іншого, «нескрипкове» в концертах Н. Паганіні асоціювалось з нагромадженням технічних складнощів: застосуванням різноманітної штрихової техніки – *saltato* та його різновидів, ускладненого зміною струн, жвавим темпом; прийому *ricochet* та пов'язаних з ним інтонаційних завдань для техніки лівої та правої рук (швидка зміна положення); летючого *staccato* та *spiccato*, *pizzicato* лівої руки; складних пасажних фігур, арпеджіо; фінгерованих октав; різноманіття трелей (*measured and unmeasured trills, vibrato trill*), флажолетів, подвійних нот та акордової техніки. Подолання цих надзавдань, поставлених перед виконавцями у середині ХІХ ст., виявилось поступово можливим через вплив віртуозного стилю Н. Паганіні на творчу манеру К. Ліпінського та Г. Венявського; але остаточний перехід «нескрипкового», заданого видатним музикантом у його творах, в ранг «скрипкового» став можливим лише у ХХ ст. завдяки вдосконаленню загального виконавського рівня. Однак, і в наш час, запропоновані Н. Паганіні скрипкові прийоми залишаються «каменем технічного спотикання» для скрипалів, що підтверджує низка сучасних методичних посібників та рекомендацій, наприклад, робота М. Мелроуз / *M. Melrose* [209], де покроково розглядаються етапи вивчення та оволодіння зазначеними складнощами.

Таким чином, стикаючись з поняттям «нескрипкового», необхідно розмежовувати «нескрипкове», пов'язане з областю виконавської техніки, і «нескрипкове», що виявляє зміну самого звукообразу скрипки. Це змушує переглянути її позиції як солюючого інструмента в загальній драматургічній концепції, принципи її взаємодії, вибудованість балансу та реалізацію через це художніх образів, запропонованих композитором. Певний парадокс у тому, що попри всю зовнішню складність, твори Н. Паганіні не заперечують фізичної природи скрипки, а навпаки, розширюють межі можливого застосування інструмента, демонструючи всю повноту скрипкової майстерності. Скоріше тут більш коректно говорити про вихід на рівень «метаскрипкового». Тенденції, закладені Н. Паганіні, були продовжені його

послідовниками – Г. Венявським, М. Брухом, Ф. Мендельсоном, А. В'єтаном, що в результаті вкоренило категорію «скрипкового», загалом збагативши всю сферу виконавства. У свою чергу, «нескрипкове», втілене в концертах Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Й. Брамса, залишається неперехідним значенням, оскільки воно відноситься до інших завдань – художнього образу, драматургії, що як і раніше, залишаються одними з головних в інтерпретації цих творів сучасними музикантами. Згодом твори, які викликали у слухачів невідповідності в розумінні концептуальної ідеї, сприяли появі нового скрипкового стилю ХХ ст., що вкотре доводить нерозривність художньої сторони музичного твору та виконавсько-технічних засобів. Як уже зазначалося, скрипкові концерти 1870-х рр. (Е. Лало, Й. Брамса, П. Чайковського, А. Дворжака, К. Сен-Санса) демонстрували інший підхід до розкриття виконавських можливостей соліста в скрипковому жанрі. Якщо твори попередніх епох, створені скрипалями, передбачали технічну *зручність* феєричних і віртуозних фрагментів твору, підпорядковуючи їх тим знанням і вмінням, якими володіли самі композитори-виконавці, то в згаданих концертах композитори не були скуті виконавськими уявленнями. Відсутність навичок скрипкового виконавства та належності до певної скрипкової школи робила їхнє мислення вільним від звукоподібних кліше, які формувалися та формуються в будь-якого скрипаля внаслідок його професійної діяльності. Це дозволило перенести акцент з еталонного звучання інструменту на музично-мистецьке завдання, позбавляючись від залежності звукових та технічних шаблонів. Промовистими є, в цьому плані, слова Г. фон Бюлова, який заявив, що Й. Брамс у своєму Концерті для скрипки виходить за рамки «скрипкового» та йде «супроти» інструмента [173, с. 54]. У цьому ключі слід розглядати й критику Е. Гансліком Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського (1881): «Концерт був довгим і претенціозним, соліст не грав на скрипці, а дубасив її до синців», а скрипка «ревіла і скидала нелюдські звуки» [167, с. 223]. Подібні відгуки вкотре підтверджують неготовність музичної спільноти того часу сприйняти

відмову композиторів від дотримання ідеї виконавської комфортності та загальноприйнятих скрипкових норм на користь авторській ідеї. Виконавські прийоми і образна шкала, що закріпилася за ними, не дозволяли часом побачити горизонти нового, «переступити» шаблон звучання інструмента, що склався.

Вірогідно, відсутність суто скрипкових виконавських навичок дозволила композиторам «піднятися» над технічними завданнями та можливостями скрипаля, поглибити та переглянути роль виконавця, перетворюючи його з репрезентанта музичного твору на інтерпретатора та співавтора, здатного коригувати авторську думку, вступати у творчий діалог. Відлуння дискусії щодо «скрипкового» та «нескрипкового», розпочатої у виконавському середовищі наприкінці XIX ст. Л. Ауером та Е. Гансліком, які порушили тему «невиконуваності» твору П. Чайковського, або Г. Фон Бюлова щодо Концерту Й. Брамса, отримали відгук, навіть, у дослідженнях кінця XX–першої половини XXI ст.: Г. МакДональда / *G. MacDonald* [203], Р. Кнеппа / *R. Knapp* [190], Е. Хайт [161], М. Поповіч [226], К. Р. Джонсона [183]¹, Б. Шварца [240], Дж. Томсона / *J. Thomson* [263]. Так, Дж. Томсон розглядає питання взаємодії та співпраці Й. Брамса та Й. Йоахіма, ступінь редакційних змін, які полягали у пристосуванні музичного матеріалу виконавським потребам. Автором зазначено, що взаємоповага композитора та скрипаля відзначалася виваженістю підходу Й. Йоахіма до будь-якого роду втручань. У свою чергу,

¹ Вивчення дискусійної природи в редакторських версіях Концерту – купюр в III частині (Р. Кнепп), теситурних перетворень в I частині (К. Джонсон, Е. Хайт) – підтверджують актуальність цього питання, зацікавленість у пошуку причин критичного сприйняття музичного матеріалу Концерту. Виконані редакційні виправлення в тому числі свідчать про неготовність тогочасного музичного середовища до сприйняття новизни композиторського задуму відносно драматургії цілого та ролі соліста в музичній концепції концертного твору. Крім виникнення редакційних версій Концерту, підтвердженням наявності «нескрипкового» у творі є і сама історія присвяти Концерту, що доводить наявність складнощів, пов'язаних з його виконанням. Відзначимо, що безпосередня участь І. Котека не завадила П. Чайковському планувати присвячення твору Л. Ауеру. Однак, за словами самого музиканта, його оцінка була стриманою, він вимагав ґрунтовного перегляду скрипкової партії, бо деякі місця були «нескрипковими» та написаними у невластивій струнному інструменту формі [112, с. 216]. Відомо, що першим виконавцем твору став А. Бродський. Незважаючи на невдачу першого виконання, музикант зміг впоратися з усіма складнощами, які мав нотний текст [258]. Це підтверджує, що Концерт вимагав «впровадження» в музичну мову композитора повного занурення в атмосферу, тим самим, вбачаючи «нескрипкове» як приклад новаторського композиторського бачення у трактуванні інструмента, його симфонічних властивостей.

Б. Шварц додає, що Й. Йоахім був вражений талантом великого німецького майстра, тому більша частина нотного тексту залишилася без змін. Автором надається аналіз манускрипту, у відношенні до якого Й. Йоахім виступив водночас і *copyist*, і *arranger* сольної партії та зробив певні позначення в композиторському оригіналі [240]. Докладніше це питання буде розглянуте в підрозділі 2.4.

З позиції **звукоутворення** «нескрипкове» реалізує себе через підпорядкування тембрових характеристик інструмента змістовному наповненню, розширення меж можливого звучання. Такі явища як форсування звуку, посилення динамічного рівня до граничних меж, що супроводжується спотворенням темброобразу скрипки, позбавленням її співучості, внаслідок порушення властивих їй фізичних характеристик, що традиційно відноситься до академічної сфери виконавських проблем, в умовах нових художніх завдань відображають авторські знання. Так, М. Вінсент пише про темброву революцію у скрипковому репертуарі ХХ ст., яка розкрила нові грані звукових уявлень [270]. До прийомів, що зіграли роль оновлення, автор відносить: *ударну скрипкову техніку* (прийом *col legno tratto* та *col legno battuto*, що полягає у створенні звуку за допомогою тростини, вдаряючи нею по струнах з положення на струні або з повітря, імітуючи штрих *spiccato*, що дає змогу відскакувати смичку від струн), *техніка перкусії* (розробки правої та лівої перкусії), яка створюється завдяки використанню чотирьох областей правої чи лівої рук (кінчики пальців, нігті, кісточки пальців та долоні) як молотка; прийому *sul ponticello*¹ (біля підставки), коли перший обертон діє як основний тон, що надає звуку металевого, тонкого та крихкого тембру [270, с. 2–5]. Автор відмічає, що унікальність скрипки полягає в безмежній здатності отримувати різноманітні різновиди звуку – «від огидного до піднесеного», залишаючись

¹ Наведений прийом був використаний Н. Паганіні у Фантазії на тему опери Дж. Россіні «Мойсей» (1819), що наводить на думку, що темброва революція передбачає не тільки вживання винайдених засобів, але використання вже випробуваних, які поодинокі застосовувались у минулі епохи, саме тепер стають механізмами широкого застосування. Це підтверджує думку про важливість традицій у мистецтві, спадкоємності, збережених корінних властивостей звукообразу скрипки.

універсальним інструментом різних музично-історичних епох. Завдання композиторів сучасності, за словами М. Вінсента, сприяти зростанню технічних можливостей скрипалів, стимулюючи появу нових звуків та тембрів. «Темброві упередження», що зустрічаються протягом усєї музичної історії, були вирішені у ХХ ст., що допомогло перемогти темброві обмеження, створивши особливий «клімат» в опануванні нових звукових можливостей скрипки [270, с. 6]. В українському музикознавстві ідея нового скрипкового стилю отримала свою розробку в роботі А. Калініченко [102], який на прикладі творів К. Шимановського виявив зміни, що відбулися в ХХ ст. у виконавському скрипковому мистецтві.

Отже, внаслідок авторського задуму, «нескрипковість» виходить «за межі» звиклого звукообразу. Ідеї, вперше представлені в концертах Й. Брамса, П. Чайковського, отримали продовження в творах А. Берга, К. Шимановського, П. Гіндеміта та інших авторів ХХ ст.

В області **штрихової техніки** «нескрипкове» може бути пов'язаним з наявністю хибних акцентів у змішаних штрихах, у яких однакова довжина смичка розподіляється по черзі на різну кількість звуків, так звані «несиметричні штрихи» [154, с. 195]. Для подолання такого роду складнощів, К. Флеш пропонує декілька варіантів виправлення зазначеного недоліку. «Щоб уникнути помилкових акцентів, – пише він, – необхідно обмежити смичок на залігованих звуках та уникати зайвого тиску, виконуючи їх окремо» [154, с. 198]. Крім розподілу смичка, музикант виділяє труднощі вибору характеру штриха в залежності від метро-ритмічної будови, яка може бути «спотворена» неправильним його використанням [154, с. 195].

Зазначимо, що ритмічне розмаїття та зміна теситурного положення також сприймається «нескрипковим» у разі комбінації цих двох складових в умовах високого регістрового рішення та ритмічного розмаїття (чергування триольно-квартового метра), як це представлено у розробці I частини Концерту П. Чайковського, Концерту № 1 К. Шимановського (епізод *vivace scherzando*), Концерту для скрипки Е. Елгара (I частина, епізод *piu animato*).

Прикладом слугують штрихові складнощі в заключній партії сонатного *Allegro* (Іч.) Концерту П. Чайковського, названі К. Флешем одними з найбільш важких в звуковому відношенні для соліста, де використано «стрибкоподібні» штрихи. Їх виконання у швидкому темпі є в принципі традиційним, оскільки продиктовано будовою смичка, наявністю в ньому пружини. Однак, поєднання кидкового штриха зі зміною струн і подвійними нотами викликає певні труднощі. Слід зазначити, що володіння інструментом у конкретному випадку має бути максимально підпорядкованим техніці правої руки, щоби знаходження смичка у колодки не провокувало різкого напруженого звучання.

Звернемо увагу, що наведений приклад (останньої третини ХІХ ст.) вбачався саме тим «нескрипковим», яке не було сприйнято тогочасним музичним суспільством. Однак, судячи із пропозицій К. Флеша щодо вирішення цих штрихових завдань, вони вже не сприймалися музикантами початку ХХ ст. як щось незрозуміле та «нескрипкове». Необхідно було знайти важелі вирішення композиторських завдань. Так, у виконавській трактовці зазнало змін і штрихове оформлення побічної партії сонатного *Allegro* згаданого Концерту, що відобразилося в редакціях як Л. Ауера, так і Д. Ойстраха–К. Мостраса. В авторському оригіналі, керуючись художніми уявленнями, композитор прагнув виділити тріольний епізод побічної теми точками над нотою, які б не передавали сам прийом гри, а швидше слугували образним елементом для укрупнення цього епізоду, що підтвердили *всі редактори*, змінивши точки штрихом *tenuto*. Дискусійним виявилось і питання *теситурних змін* у головній партії І частини, що були запропоновані Л. Ауером. В його редакції факт перенесення пасажів і подвійних нот на октаву догори в деяких епізодах головної партії пояснювався пошуком зручності для лівої і правої рук, які в технічно складних місцях повинні перебувати в одній площині і продовжувати висхідний рух. На підтвердження складності виконання штрихових прийомів, обраних композитором, К. Флеш зазначає, що поєднання даних видів штрихів є

причиною *незадовільної звучності* і вимагає *грунтового володіння технікою смичка* [154, с. 100]. У свою чергу, в редакції Концерту Д. Ойстрах і К. Мострас повертаються до авторського оригіналу, подаючи версію Л. Ауера додатковим рядком і залишаючи право вибору за виконавцем.

Зазначені редакційні напрацювання у зв'язку зі штриховими труднощами також підтверджують злам у композиторському та виконавському уявленнях в кінці XIX ст. та перехід категорії «нескрипкового» до категорії «скрипкового» в XX ст. На прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського вбачається еволюція сприйняття авторського задуму на рівні штрихових прийомів, втілення саме композиторського варіанту у виконавській практиці минулого століття (ред. К. Мостраса та Д. Ойстраха), що не було досягнуто наприкінці XIX ст. Л. Ауером. Угорський скрипаль, наслідуючи традиційний підхід до скрипкової техніки, намагався підлаштувати музичний матеріал Концерту під існуючі принципи вибудови скрипкового інструментарію.

Складність **аплікатурних рішень** у Концертах П. Чайковського, Й. Брамса, зумовлена введенням яскраво вираженої мелодійної лінії, що індивідуалізується, також сприймається скрипалями одним зі складних завдань з області «нескрипкового». Наголосимо, що у творчості композиторів XX ст. складність аплікатури стає невід'ємною частиною скрипкових текстів. Важливо, що переважна частина скрипкових концертів у першій половині XX ст. була написана не скрипалями, але в тісному тандемі композитора і скрипаля, який виступав редактором уже в процесі створення композиції, регулюючи процес з виконавської точки зору. Подібний досвід був цінним тим, що, з одного боку, присутність виконавця-практика дозволяла адаптувати пропоновані композитором інтонаційні, гармонійні, фактурні складнощі нової музики до традицій виконавського мистецтва, а з іншого боку, готовими до цієї роботи виявлялися ті, хто міг зрозуміти та прийняти пропоновану новизну засобів музичного вираження. В результаті, зусилля

окремих індивідуальностей сприяли зміні колективної свідомості – розробці нового скрипкового стилю ХХ ст.

Закономірно пов'язаним з ускладненням аплікатури постає питання **інтонаційних труднощів**, які виникають внаслідок поширення альтерації, що призводить до утворення численних хроматичних ходів, обтяжених незвичним ритмічним угрупованням пасажів. Це також стає проявом *«нескрипкового»*. До останньої третини ХІХ ст. робота над подібного роду складнощами вирішувалася завдяки методичному репертуару – скрипковим школам, п'єсам інструктивного характеру. Шліфування елементів в етюдах, каприсах, вправах передбачало, по суті, освоєння фрагментів майбутніх концертних творів, оскільки звукотехнічні формули «кочували» з навчальної літератури до концертної. Однак, як виявила практика, методичні напрацювання епохи бароко, класицизму та романтичної доби не надавали достатньої допомоги виконавцю у вирішенні пасажно-технічних, артикуляційних, інтонаційних складнощів, які вже були заявлені в концертах для скрипки Й. Брамса, П. Чайковського (Концерт для скрипки П. Чайковського – головна та зв'язуюча партії І частини). Ще більш актуальною стала ця проблема в першій половині ХХ ст. (Концерт № 1 К. Шимановського (1 розділ), А. Берга, П. Гіндеміта, Е. Елгара).

Відповідно, неспецифічне фактурне рішення музичного матеріалу в Концертах 1870-х рр. (П. Чайковський, Й. Брамс) підсилює інтонаційні складнощі, які виникають при використанні відкритих струн і подвійних нот (квінт), що потребують надзвичайної технічної маневреності і рухливості пальців лівої руки. Так, П. Чайковський пропонує робити стрибки, не слідуючи вгору, а повертаючись у той самий регістр, що породжує чималі інтонаційні перешкоди, вимагаючи перебудування положення правої руки. Можна було б звинуватити композитора в «чудацтві», якби не симфонічність мислення та особливе сприйняття ним партії соліста, котрий продовжує як повноцінний учасник оркестрового цілого рух до кульмінації, яка припадала на оркестрове соло. Ймовірно, для подолання цих труднощів Л. Ауер в

розробці I частини замінив реєстр на більш низький. Д. Ойстрах та К. Мострас в своїй редакції повернулися до авторської версії, а, власне, в даному фрагменті надають виконавцю право вибору (грати за оригіналом або за редакцією Л. Ауера), вводячи редакційну версію для соліста другою підпорядкованою лінією.

Редакція Л. Ауера була по-різному сприйнята в музичних колах. Хтось знаходив її доступною та логічною, інші ж, навпаки, всіляко відкидали її, аргументуючи свою позицію значним втручанням редактора в авторський текст. Проте, звернення багатьох виконавців Концерту до редакції Л. Ауера підтверджує її право на існування. Головними завданнями видатного скрипаля стала не стільки технологічна сторона, скільки *соціалізація (адаптація) нотного тексту* згідно з нормами свого часу. Теситурні та фактурні зміни, внесені ним в «нескрипкову партію», на його думку дозволили вирішити проблему незручних для виконавця епізодів, окрім того, побудувати єдиний художній план, підкреслити різнохарактерні лінії тем. Редакції Л. Ауера протиставляється версія, створена Д. Ойстрахом та К. Мострасом. Основним принципом їхньої роботи стало прагнення *зберегти оригінальний авторський текст*, однак, перетворення Л. Ауера не залишилися поза увагою та були надані ними як варіант. Звідси – часткова коректура авторських ліг; аплікатурні доповнення, представлені цими авторами у кількох варіантах (оскільки у редакційній версії Л. Ауера аплікатура зведена до мінімуму); розширення агогічних та динамічних відтінків, зокрема, уточнення та більш докладне виставлення гучності.

Слід зазначити, що згадані вище прийоми зовсім по-іншому сприймалися у творах композиторів ХХ ст. Те, що вважалось «не здатним до виконання» – «*not for violin*», перейшло в категорію «скрипкового», завдяки тим революційним змінам, що охопили музичне мистецтво. Нова епоха привнесла інші уявлення щодо «скрипкового» та «нескрипкового», новий крок у виконавстві, розширення інструментарію: комбінована штрихова техніка у високому теситурному розташуванні, використання надвисокого

регістру в кантилені, поєднання акордової техніки, техніки подвійних нот з певним темповим і штриховим характером, велика кількість хроматичних пасажних елементів, індивідуалізованих форм руху замість загальних.

Більшість творів сучасної музики минулої доби демонструють тяжіння композиторів до нового трактування інструмента, розширення його виразних можливостей, вихід за межі «співучого», відмову від демонстрації суто віртуозного. При цьому фундаментальна традиційна скрипкова база враховувалася авторами, однак відходила на другий план, підкоряючись концептуальності задуму. Подібним шляхом йшли А. Берг, П. Гіндеміт, К. Шимановський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович. Зазначимо, що їхні твори зовсім по-іншому сприймалися музичною публікою, незважаючи на існуючі виконавські завдання. За словами А. Калениченко [107]¹, зародження нового скрипкового стилю ХХ ст. було розкрито через ті «упередження», які були представлені в Концертах Й. Брамса, П. Чайковського².

Узагальнюючи сказане вище, можна зазначити, що «нескрипкове», пов'язане зі зміною звукообразу скрипки, розширенням його виразних можливостей, реалізовувалося через:

- використання максимального діапазону звучання скрипки, від найніжнішого тремтливого *piano* до напруженого *fortissimo*;
- викладення кантиленних епізодів у надвисокому регістрі, утворюючи напруженість звучання;
- поєднання фактурної насиченості (подвійні ноти) і граничного рівня гучності, що вимагає від виконавця реалізації всього техніко-виразного потенціалу інструмента;

¹ А. Калениченко До питання про зародження в Україні скрипкового світового стилю ХХ ст.: Передне слово. [107].

² Додамо, що принцип поєднання теситурного та динамічного, запропонований П. Чайковським в кінці ХІХ ст. був продовжений в концертах К. Шимановського, А. Берга, П. Гіндеміта. Інакше кажучи, сприймаючись проявом «нескрипкового» у другій половині ХІХ ст., у першій половині ХХ ст. набув звичного виконавського вигляду.

- наявність індивідуалізованих технічних елементів (пасажів), які виходять за межі загальних форм руху та пов'язаних з цим інтонаційних складнощів;
- принципи взаємодії соліста то оркестру, засновані на ідеї їх рівнозначності.

Новаторський підхід до осмислення та підпорядкування виконавського інструментарія композиторському задуму в останній третині ХІХ ст. сприяв розвитку виконавського мистецтва та розширив горизонти бачення виконавців-скрипалів. Скрипкові концерти наступного періоду – Нової музики¹, насичені елементами «нескрипкового», тобто використанням усього арсеналу технічних прийомів, які не були обмежені шаблонами звукоутворення та звукообразу – вже сприймалися сучасниками у вимірі «скрипкового», внаслідок зміни слухацької парадигми завдяки тим негласним реформам, що були здійснені попередниками.

Висновки до Розділу 1

Питання редагування музичних текстів досі залишаються актуальними для сучасної науково-творчої діяльності. Еволюція скрипкового мистецтва супроводжувалася формуванням звукообразу інструмента, прийомів і норм виконання, що піддавалися вдосконаленню та перегляду залежно від історично-стильових тенденцій у музичному мистецтві, збагачення жанрової палітри, ускладнення репертуару, що закономірно затвердило редакцію як явище. Необхідність розповсюдження музичного матеріалу, нерідко в умовах іншої культурної традиції, його адаптація до виконавських реалій іншої епохи, прагнення до інтерпретації авторського задуму знаходили відображення у створенні редакторських варіантів, які виконували роль соціалізації творів, їх подальшої популяризації.

Генезис музичної редакції нерозривно пов'язаний з областю філології, що пояснює поширені в музикознавстві підходи до вивчення специфіки

¹ Скрипкові концерти А. Берга, К. Шимановського, С. Прокоф'єва, П. Гіндеміта, К. Пендерецького та ін.

музичного редагування, за аналогією з літературним, близьким за термінологією. До таких належать задіяні зарубіжними авторами: *методи критичної оцінки та соціалізації творів*, поняття *філологічних пам'яток*, порівняне з композиторським першоджерелом (*holograph manuscript, first edition*); професійні напрямки редакторської діяльності (залежно від ступеня втручання в авторський текст) – *компілятори, перекладачі та поети*, які задіяні в музичній практиці як *copyist, arranger, editor* відповідно. Нарешті, саме поняття інтерпретації, нерозривно пов'язане з редакцією як явищем і процесом, є розширеним варіантом герменевтики, як науки тлумачення текстів. Екстрапольовані на музичне мистецтво, вони дозволяють дослідникам та виконавцям усвідомлювати складність взаємозв'язків у системі композитор-редактор-виконавець.

Тим часом, незважаючи на тісні міждисциплінарні зв'язки, музичне редагування відмічено низкою ознак, що виділяють їх у самостійну область. Однією з найбільш суттєвих ознак, яка дає уявлення щодо його специфіки, є взаємодія *автора* та *редактора-інтерпретатора* в процесі створення композиції. Вивчення редакцій скрипкових концертів у динаміці дозволяє зробити висновок щодо кардинальної зміни протягом двох століть (XVII–XIX ст.) ролі цих учасників та їхнього включення до процесу редагування. У період бароко та класицизму проблема редакцій не отримала того резонансу, на відміну від романтичної епохи, оскільки авторами скрипкових концертів виступали самі виконавці – безпосередні розробники основ скрипкової традиції. Функцію пояснення характеру гри виконували теоретичні трактати чи «школи гри», які фіксували особливості виконання мелізмів, штрихів, динаміки тощо. Відповідну традицію буде частково реалізовано в наступну епоху та збережено в концертах композиторів-скрипалів (Н. Паганіні, Л. Шпор, Ш. Беріо, П. Роде, Р. Крейцер). Цим пояснюється переважання в музичній практиці редагування XVII–XVIII ст. копіїстів та аранжувальників, які не вносили виконавських пояснень до авторського тексту, а лише обмежувалися переписуванням, або перекладенням оригіналу для іншого

інструментального складу. Зміна ситуації в середині XIX ст., з одного боку, була викликана поширенням у Європі закону про охорону авторських та видавничих прав, що вивело «з тіні» працю «обробника» музичного першоджерела та актуалізувало питання щодо об'єктивності подання редактором-виконавцем авторського твору. З іншого, поділ функцій композиторської та виконавської діяльності ознаменувався створенням скрипкових концертів, у яких віртуозна складова, як властивість виконавського стилю того часу, підкорялася *головній художній ідеї*, композиторській концепції, що продемонстровано на прикладі концертів для скрипки Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського, А. Дворжака, Е. Лало, К. Сен-Санса. У ряді випадків оновлення звукоутворення інструмента, зміна його ролі в драматургії концерту, принципів взаємодії оркестру та соліста призводили до суттєвого перегляду шаблонів виконавського та слухацького сприйняття, що міцно закріпилися в музичній практиці того часу.

Не завжди виконавські запити на момент знайомства з нотним матеріалом знаходять однозначну відповідь. Так, нашарування історико-музичних пластів говорить про втрачену сучасними виконавцями традицію вільного «зчитування» та відповідне відтворення музики бароко і, навіть, віртуозно-романтичного періоду. У зв'язку зі збагаченням звукового образу інструмента, розширенням технічної складової, зміненням виконавських ідеалів відбувалося кардинальне оновлення скрипкової традиції, що зумовило розрив між творчою практикою бароково-класичного, романтичного та періоду XX ст. У даній ситуації виникає необхідність у музичному посереднику – редакторі (*editor*), творче завдання якого полягає в ліквідації цієї дистанції розмежування. Це призвело нас до власного тлумачення виконавської редакції, а саме: *виконавська редакція виступає адаптацією композиторського оригіналу як носія виконавського стилю певної доби з метою освоєння, відродження та переосмислення музикантами пізнішого часу звукообразів та технічних шаблонів минулого, у контексті іншої виконавської культури.*

Стадіальність скрипкового мистецтва, яку можна простежити на прикладі розвитку жанру скрипкового концерту, складається з чергування періодів стабільності, пов'язаних з формуванням формату звукових уявлень, певних мелодико-ритмічних формул, цілого ряду виконавсько-технічних засобів – виконавського інструментарію в нашому визначенні, та періодів оновлення зламу стереотипів, що склалися. Одним з проявів складності внутрішніх процесів музичної практики стало поширення в останній третині ХІХ ст. висловлювань про «нескрипковість» концертів для скрипки низки авторів. Це дозволило трактувати поняття «скрипкового» та «нескрипкового» як універсальні категорії, що виступають інструментом фіксації *стабільних* (традиційних) та *мобільних* (нових) елементів в еволюції скрипкового виконавського мистецтва. Розгляд крізь призму цієї діалектичної пари логіки розвитку виконавського мистецтва в заданий період, на прикладі виконавських редакцій скрипкових концертів, дозволяє усвідомити внутрішню системність музичного мистецтва. У даному випадку, редакції скрипкових концертів стають доказом складної впорядкованості всіх процесів, відбиваючи як орієнтацію композитора на виконавські норми свого часу та підпорядкування їх художній ідеї (або навпаки), так і прагнення редактора наблизитися до максимально точної передачі авторського задуму через подолання розриву різних епох.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ ТА ЙОГО РЕДАКТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ «СКРИПКОВОГО» ТА «НЕСКРИПКОВОГО»

Створення редакцій – процес творчий, який майже завжди направлений на осмислення та розкриття потенціалу першоджерела (композиторського тексту), його адаптації до виконавських вимог, або запропонований алгоритм подолання того нового рівня технічних складнощів, що виникають у контексті художнього виміру музичного твору. Що виступає маркерами «критичності ситуації», запускаючи *процес генерування ідей*, інакше кажучи створення редакції. На наш погляд такими позиціями виявлення діалектики зазвичай зрозумілого та нового, що вимагає осмислення, переробки та включення в традицію, можуть виступати *категорії «скрипкового» та «нескрипкового»*. Задіяння порівняльного аналізу редакційних версій творів через співставлення композиторського оригіналу та редакцій скрипкових концертів дозволяють: оцінити новизну творчих рішень композиторів в умовах діючої виконавської традиції та трактування інструмента; зрозуміти логіку підходу редакторів до вибору тих чи інших змін у музичному тексті відповідно до виконавських настанов часу та індивідуального стилю. В якості матеріалу дослідження нами обрано низку скрипкових концертів ХІХ ст. – як початку (Дж.-Б. Віотті, Л. ван Бетховена, Н. Паганіні), так і його останньої третини (Е. Лало, Й. Брамса). Серед них представлені ті, що стали уособленням *традиції*, демонструючи збереження та примноження еталонних уявлень про звучання інструмента (Дж.-Б. Віотті, Н. Паганіні, Е. Лало). Їх доповнюють інші, які стали знаковими для скрипкового інструменталізму, подолавши обмеження, присутні у часи творчого життя авторів (Л. ван Бетховен, Й. Брамс).

2.1. Традиційне та новаторське в скрипкових концертах

Дж.-Б. Віотті та Л. ван Бетховена

Концерт для скрипки *D-dur*, оп. 61 Л. ван Бетховена був написаний у 1806 р. Автор не був його першим виконавцем, незважаючи на те, що мав певний досвід гри на скрипці та альті як учасник Боннського оркестру (1789–1792) [188]. Прем'єра твору відбулася у Відні у виконанні Ф. Клемента¹. Володіння та знання композитором можливостей інструмента давало змогу реалізувати творчий задум через розуміння виконавських завдань.

Зазначимо, що на момент створення Концерту для скрипки Л. ван Бетховеним вже було написано більшість його фортепіанних концертів (№ 1–4 (1787–1806 рр.), два романси для скрипки (*F major*, оп. 50 (1798); *G major*, оп. 40 (1800–1801 рр.), дев'ять з десяти скрипкових сонат (№№ 1–9, 1798–1804 рр.), що підтверджує як досвід роботи німецького майстра в жанрі інструментального концерту, так і зацікавленість творами для скрипки.

Увага до творчої спадщини Л. ван Бетховена, як і раніше, не слабшає. Лише з 1990-х рр. з'явився цілий пласт наукових досліджень, присвячених життю та творчості композитора, зокрема зарубіжних авторів: Ф. Кроуеста / *F. Crowest* [142], Дж. Шедлока / *J. Shedlock* [242], А. Шиндлера / *A. Schindler*, Д. Мак-Ардля / *D. MacArdle* [237] Б. Купера / *B. Cooper* [140]; Л. Локвуда / *L. Lockwood* [201] М. Соломона / *M. Solomon* [248]. Українську наукову думку щодо зазначеної тематики представлено роботами: О. Зав'ялової [29], О. Кононової [46], М. Чернявської [102, 103], О. Козак [42], Н. Очеретовської [74], О. Осадчої та І. Чорноморденко [73], І. Рябова [84], Л. Запєвалової [30]. Увагу вітчизняних авторів сконцентровано, більшою мірою, на питаннях фортепіанної творчості, впливу на композиторський стиль європейських, зокрема

¹ Ф. Клемент (1789–1842) – австрійський скрипаль-віртуоз, диригент та композитор. Видатний представник віденської скрипкової школи першої половини XIX ст.

українських композиторів XIX–XXI ст. При цьому скрипкові твори Л. ван Бетховена залишаються поза увагою вітчизняних дослідників.

Безпосередньо огляд та особливості інструментальної музики композитора на прикладі Концерту для скрипки було представлено в роботах Б. Шварца [239], Б. Купера [140], Дж. Чимчиряна / *J. Chimchirian* [136]. На жаль, питання редакційних версій Скрипкового концерту Л. ван Бетховена, їх аналіз у працях вітчизняних сучасних авторів не висвітлено достатньою мірою, що змушує нас звертатися до праць зарубіжних авторів. Проблеми текстуального, виконавського характеру були вперше визначені та вивчені А. Яросі / *A. Jarosy* [179] та Л. Соммерсом / *L. Sommers* [250], а продовжені Б. Шварцем / *B. Schwarz* [239], А. Тайсоном / *A. Tyson* [266], А. Ніксу / *A. Neacsu* [217]. Так, оцінюючи загалом Концерт для скрипки А. Яросі наголошує на його унікальності, підкреслюючи, що це «чиста музика, яка не поступається жодному виконавцю» [179, с. 329]. Це дозволяє нам трактувати слова дослідника як свідому відмову композитора рухатися вже відомим шляхом, з перебуванням у повному підпорядкуванні вимогам віртуозності нерідко на шкоду змісту. Не дивно, що твір зустрів нерозуміння, а головними недоліками тогочасна публіка називала надмірну повторність «безладних» пасажів. Проблема неприйняття Альбер Яросі вбачає у тому, що не лише слухачі, а й багато композиторів того часу, перебуваючи у ролі виконавців, рідко намагалися досягнути природу новацій своїх колег, оскільки для композиторсько-виконавського мислення, на думку французького музикознавця, властиве прагнення реалізації у творі виключно власних творчих настанов [179]. На наш погляд, подібна інерційність мислення вплинула на подальшу соціалізацію твору Л. ван Бетховена, відсунувши його визнання на довгих 40 років. Праця композитора була відкрита знов завдяки тандему невідомого на той момент 12-річного угорського скрипаля Й. Йоахіма та німецького композитора Ф. Мендельсона, який запросив юного соліста відродити для вже більш підготовленої публіки творіння Л. ван Бетховена. Текстуальне дослідження Концерту вслід за А. Яросі

продовжив А. Тайсон [266]. В результаті аналізу скрипкової партії дослідник доходить висновку, що сам композитор є автором чотирьох версій сольної партії. У процесі порівняння стає очевидним відмова Л. ван Бетховена від зовнішньої віртуозності, що виходило за межі сучасного йому виконавського стилю. У порівнянні з фортепіанними концертами, в яких, на думку А. Тайсона, сольна партія повною мірою відповідає нормам фортепіанного виконавства, у Скрипковому – вона внаслідок редакцій зазнала низки змін (скорочення тактів у першій частині, зміни в оркестрових партіях) [266, с. 501]. Зазначимо, що редагування матеріалу торкається також і оркестрового яруса. Дійсно, новаційність композиторського підходу відчувається не тільки у переосмисленні технічного оснащення скрипкової партії, а й у трактуванні оркестрово-сольної взаємодії: розподілу ролей між оркестром та солістом, і, як наслідок, «народженні» нового оркестрового балансу. Це підтверджують також спостереження А. Тайсона про пошук композитором максимально вдалого співвідношення сольного-оркестрового звучання, темброво-динамічного балансу.

Переважає більшість «невиразних» на думку критиків фактурних елементів у концертному творі (пасажних ходів, повторюваних фігурацій, відсутність ефектних технічних складнощів у вигляді акордів, подвійних нот) – безпосередньо вказувала на невідповідність нотного тексту виконавським вимогам того часу [266, с. 498], підтверджуючи ознаки «нескрипкового» у цьому творі.

Переосмислення загальноприйнятих канонів у напрямку домінування симфонічності у Концерті Л. ван Бетховена спричинило зміни на ідейному рівні, вимагаючи іншого підходу до досягнення та відтворення музикантами композиції твору в цілому, підпорядкування драматургічному задуму. Таке прагнення автора було критично сприйняте його сучасниками та витлумачено як мінімізація сольної партії, обмеження виконавських можливостей скрипаля, мізерність використання художньо-виразних засобів інструмента [239, с. 441] на тлі посилення позицій оркестру в драматургії

твору. У цілому це викликало у критиків ілюзорне відчуття відступу Л. ван Бетховена від існуючого тоді еталона звучання скрипки, зневаги автора до різноманіття тембральних, технічних можливостей інструмента, тобто того, що вкладалося в поняття «скрипкового» (Г. фон Бюлов, Е. Ганслік, Б. Шварц). Їх втіленням наприкінці XVIII – початку XIX ст. стають Концерти для скрипки Дж. Б. Віотті¹. В них поєднався оригінальний алгоритм побудови та використання певного набору мелодійних, ритмічних, звукоутворюючих, штрихових прийомів, які стали основою цілої виконавської традиції – французької скрипкової школи, від імені таких учнів Дж. Б. Віотті як П. Роде, Р. Крейцер, П. Байо (детальніше про це: М. Бойс / *M. Boyce* [127], Д. Джонс / *D. Jones* [184]). Повторення в творах Дж. Б. Віотті найбільш апробованих мелодико-ритмічних блоків та пов'язаних з ними виконавських прийомів, збереження структурних закономірностей, принципів взаємодії соліста та оркестру, дозволяє говорити про *формульність*. Відмова від неї на користь головування авторської ідеї, новизни художнього задуму виявляє новаторство Л. ван Бетховена, який відступив від загальноприйнятих канонів у жанрі інструментального концерту свого часу.

Але відступити не означає повної відмови. Це підтверджує і ряд досліджень, в яких розвинено думку щодо наслідування композитором традицій французької скрипкової школи. Так, Б. Шварц та К. Ніксу фокусують увагу на низці епізодів Концерту, підтверджуючих наслідування німецьким композитором *традицій французької скрипкової школи*, Ж.-Б. Віотті та Р. Крейцера, а саме, використання таких технічних прийомів, як ломані октави та терції, арпеджовані пасажі, секвентні ходи-оспівування тріолями, висхідні та низхідні рухи по звуках гами з фігураціями. Авторами відмічається спадкоємність Л. ван Бетховена основних постулатів скрипалів-французів: вагома роль оркестру в загальному контексті музичної драматургії, застосування визначеного набору пасажних елементів

¹ Дж. -Б. Віотті (1755–1824) – італійський композитор, засновник *французької скрипкової школи*.

(арпеджовані гамоподібні висхідні та низхідні рухи, оспівування в секвенційному русі), метроритмічна організація, побудови кантиленних тем [239; 217].

Незважаючи на різні підходи авторів (А. Тайсона, Б. Шварца, К. Ніксу), результати їхніх робіт є доказом однієї думки: новизна Скрипкового концерту Л. ван Бетховена знаходилася не в площині відкриття *новітніх* технічних засобів, бо композитор скоріш за все продовжував вже знане, спираючись на існуючу базу [239, 266, 217]. Новизна полягала зовсім в іншому. Задля її виявлення, при одночасному конкретизуванні певних фактів наслідування німецьким композитором канонів французької школи, доцільно звернутися до творчості Дж.-Б. Віотті: для проведення паралелей та протиставлень, які б були підтвердженням думки про нетиповість бетховенського та канонічність віоттієвського підходів в осягненні скрипкового жанру. Додатковим інструментом аналізу у нашому дослідженні, як вже відзначалося раніше, виступають категорії «скрипкового» та «нескрипкового», що дозволяють виявити ознаки *традиційності* та *новаторства* у творах однієї історичної доби.

Зазначимо, що творчість італійського композитора та скрипаля залишається затребуваною в науковій теорії та практиці ХХІ ст. Так, жанрово-стильові особливості Концертів Дж.-Б. Віотті набули широкого розгляду з боку зарубіжних авторів, таких як К. Вайт / *C. White* [279], В. Мілтон / *V. R. Milton* [212], Б. Шунеман / *B. R. Schueneman* [238], К. Браун / *C. Brown*, Д. Мілсом / *D. Milsom* [131]. Знайшли вони відображення і в роботах вітчизняних музикознавців [91]. Аналізуючи особливості віоттієвського мислення – вибудованість всередині циклу; тональні, мелодійні, інтонаційні співвідношення, автори збігаються у розумінні щодо виконавської значущості віоттієвського стилю, тяжіння композитора до певних скрипкових прийомів, названих нами формулами. Так, С. Сандюк наголошує на традиційності використання певного арсеналу виконавських засобів у перших частинах Концертів, при цьому не

конкретизує самі елементи. На думку дослідника, композитор не прагнув до створення віртуозного ефекту в експозиціях, проте використовував складніші елементи в розробних епізодах, зокрема гру подвійними нотами [91, с. 115]. Зі свого боку, додамо, що швидше за все, під традиційними елементами слід розуміти широко поширені в скрипкових партитурах Дж.-Б. Віотті загальні форми руху шістнадцятими, технічні звороти, що повторюються, у вигляді арпеджованих, гамоподібних фігур, використання малоіндивідуалізованого тематичного матеріалу, що наближається до інструктивного. У дослідженнях С. Сандюка підкреслюється вплив принципів італійської опери-*seria*, що реалізовувалося в скрипковому концерті рубежу XVIII–XIX ст. у значущості віртуозного сольного висловлювання (за аналогією з оперною арією), контрастності чергування епізодів (кантиленних з технічно ускладненими) [91, с. 114].

Яскравим підтвердженням стають Концерти №№ 21–29 так званого «лондонського» – зрілого періоду творчості (1790–1824 рр.) Дж.-Б. Віотті. Вони демонструють максимально повний арсенал художньо-виразних засобів виконавського інструментарію тієї доби: гамоподібні пасажі, подвійні ноти, орнаментику (трелі, групето, морденти), штрихи, успадковані від попередників (*marcato*, *martele*, дубль-штрих, пунктирний штрих, комбіновані штрихи) і доповнені особистими знахідками («штрих Віотті»). Спираючись на традицію, композитор удосконалив виконавські засоби, збагачуючи їх новими, порівняно із бароко, прийомами гармонійного, мелодійного письма, більш різноманітно використовуючи скрипкові елементи.

Відповідно, Дж.-Б. Віотті займає позицію новатора для свого часу порівняно з бароковою епохою. Ним було закріплено та вдосконалено музичні формули, виставлені виконавською практикою попередніх поколінь (А. Вівальді, А. Кореллі, Г. Пуньяні). Обрані ним особливості побудови форми, гармонійні рішення, мелодико-ритмічні елементи, види пасажної техніки, штрихів сприймаються в сьогоденнішому виконавському мистецтві

як певні шаблони, але для свого часу в порівнянні з бароковим скрипковим концертом вони представляли новим етапом можливостей, що розширили межі скрипкового репертуару в гармонійному, мелодійному, фактурно-штриховому плані. Різноманітність мелодизму, фактурних рішень в рамках концерту як циклічного твору дозволили говорити про Дж.-Б. Віотті як розробника норм класичного концерту. Концерти лондонського періоду відзначені наявністю певних **структурних закономірностей** – чіткого дотримання принципів концертності, що виявилось в трактуванні циклу, а саме: класичного сонатного *Allegro*, у ретельній вивіреності других частин (проста дво- або тричастинна форма), віртуозному характері фіналів. Традиційність у тональному співвідношенні основних розділів (в експозиції тоніко-домінантові між темами головної та побічної партій, у репрізі – приведення до єдиної тонічної тональності). Досить пізнаваним постає й **мелодико-ритмічний блок** концертів Дж.-Б. Віотті, що реалізується через:

- переважання поступового руху в мелодиці, плавність голосоведення, відсутність стрибків, що сприяє м'якому з'єднанню, переходам (від одних подвійних нот до інших, від позиції до позиції, від однієї струни до іншої);

- обмеженість гармонійного розвитку в рамках заданих формул ($K^6_4-D_7-T$; $T-S-D-T$);

- темброве та фактурне різноманіття:

- виклад ламаними октавами, при якому виникає приховане двоголосся з елементами ритмічної фігурації (прийом, поширений у барокових концертах);

- різнопланова пасажна (арпеджовані, секвенційні ходи), акордова техніки (подвійні ноти – консонанси у вигляді терцій, секст, октав);

- орнаментика та ритмічна різноплановість (трелі, групето, морденти);

- розмаїття штрихових прийомів та їх нових різновидів.

Головні партії концертів здебільшого лірико-героїчного характеру. Їх відрізняють: висхідні мелодійні ходи, динамічна насиченість в діапазоні *mf-f*, теситурне розташування у високому регістрі, перевага найбільш природного

для скрипки тембрового звучання струн *e-a*, акцентований декламаційний початок мелодії із залученням певних ритмічних формул (затакту чи чверті). У деяких випадках (Концерт № 21) мелодійна лінія теми головної партії (Г.П.) представлена подвійними нотами у вигляді терцій у висхідному русі. Даний технічний прийом сприймався сучасниками як технічне нововведення, знак віртуозності, оскільки сприяв ускладненню фактури та посиленню загальної звучності, але насправді був відомий попередникам композитора. Заслуга Дж.-Б. Віотті полягала у тому, що, звертаючись до існуючих норм, він модифікував їх в межах свого стилю. Насичений орнаментикою мелодизм підкреслює лірико-пісенну основу експозиції.

Ліричні образи концертів зосереджені в побічних партіях I частин (П.П.), основних темах II частин, пов'язаних з областю оповідності. Найчастіше це розмірені мелодії епічного характеру, що контрастують із епізодами віртуозної спрямованості. Динамічна помірність тем (*p*, *mp*), доповнена редакторськими ремарками *dolce/con grazia/ad libitum* (Концерти № № 21, 24) дозволяють зберегти певний динамічний профіль, акцентуючи увагу на тембровій складовій. До компонентів виконавського інструментарію ліричних розділів віднесемо використання техніки подвійних нот (Концерт № 21), що сприяє ущільненню фактури з подальшим плавним переходом до основної мелодії-роздуму; двоголосне ведення мелодійної лінії, що породжує відчуття прихованої поліфонії (Концерт № 22). Обов'язковим атрибутом залишається контрастне доповнення мелодійного ліризму віртуозними пасажами, фігураційними ходами з елементами, що повторюються – ефект *ostinato*.

В експозиційних розділах більшості концертів Дж.-Б. Віотті протиставляться два типи сольного висловлювання – *кантиленний та віртуозний*, що розповсюджуються на сонатне *Allegro* загалом [91, с. 114-116]. Так, у зв'язуючій та заключній партіях (Зв.П., З.П.), розробці по черзі звучать як лірично забарвлені епізоди, в яких виникає новий тематичний матеріал (Концерт № 21), повторюються елементи основних тем,

так і ті, в яких переважають загальні форми руху з акцентом на технічно-віртуозній стороні. Слід зазначити, що зміна кантиленного та віртуозного говорять про бажання автора дати можливість виконавцю максимально розкрити обидві сторони своєї майстерності – і ліричну, і технічну. Для реалізації задуманого композитором використовуються й різні засоби виконавського арсеналу. Кантиленні епізоди насичені арпеджованими, гамоподібними ходами по звуках тонічного тризвуку (в Г.П.), з яскраво вираженою орнаментикою – групето, форшлаги, трелі. У віртуозних переважають мелодійні, ритмічні фігурації з нотами, що повторюються; каденційні епізоди, що спираються на арпеджовані ходи; пасажі, представлені переважно як інструктивний матеріал, мають малоіндивідуалізований характер, що підкреслено повторністю мотивів у різних фактурних варіантах. Незважаючи на певну одноманітність композиторського висловлювання, експозиційні розділи віоттєвських концертів дають чітке розуміння художньої цілісності та завершеності внаслідок їхньої обмеженої насиченості як ліричними, так і технічними зворотами, що було сприйнято сучасниками як орієнтир у жанрі класичного концерту.

У розробці концертів продовжується зіставлення фрагментів моторного та кантиленного характеру. Тематична спорідненість з експозицією проявляється у варіативному розгортанні основних мелодійних елементів Г.П. та П.П. Інтонаційне коло П.П. стає джерелом виникнення нового музичного матеріалу лірико-оповідального характеру. Його збагачення віртуозними елементами дозволяє, з одного боку, уявити у всій повноті звукообразну палітру, з іншого, продемонструвати багатство виконавських прийомів. Так, головними ознаками формульності у розвиваючих розділах можна назвати рух по звуках функцій гармонії, використання комбінацій подвійних нот (терцій і кварт, терцій і секст, секст і октав), перевагу ритмічної організації подвійних нот групи шістнадцятими чи тріолями, штрихові особливості (штрих Віотті, дубль-штрих).

Каденції розміщуються в завершенні сонатного *Allegro*, виконуючи функцію своєрідної коди. Окремий інтерес представляють короткі епізоди монологічного висловлювання соліста, які з'являються на межі головної та заключної партій. Їх основа – тематизм I частини, фактурно збагачений подвійними нотами (октави, сексти, терції), арпеджованими гамоподібними ходами у вигляді дубльованих шістнадцятих (Концерт № 22).

Оркестрово-сольний принцип I частини віоттієвського концерту ґрунтується на підпорядкуванні оркестрової акомпануючої функції сольній. Лідуюча позиція соліста підтверджується фактом викладу ним основного музичного матеріалу (Г.П., П.П., основного матеріалу Зв.П., З.П. та розробки). Оркестрові вступи *tutti* доповнюють та передбачають експонування основних епізодів (Г.П., П.П.). Фактурне рішення партій оркестру обмежується функцією гармонійної підтримки, виписаної у вигляді *ostinato* в акордовому викладі, розгорнутих арпеджованих ходів. Таким чином, віоттієвська формульність також виявилася у домінуванні сольного над оркестровим, що спрямовано на демонстрацію майстерності володіння інструментом, виконавського стилю скрипаля.

Отже, Дж.-Б. Віотті виступив творцем тих скрипкових закономірностей, які пізніше стануть орієнтиром для його сучасників та наступних поколінь, надавши скрипалеві більш значну порівняно з бароковим концертом можливість реалізації сольної майстерності. Ідея переваги скрипки в умовах концертного змагання, висування її на новий рівень віртуозності дозволили завдяки зусиллям композитора зайняти інструменту вигідні позиції в музично-концертній практиці XIX ст.

Різновекторність завдань Дж.-Б. Віотті та Л. ван Бетховена постає у встановленні першим автором нових виконавських горизонтів скрипкової майстерності, створенні віртуозно-технічного за своєю природою скрипкового іміджу, тоді як заслуга другого полягала у підпорядкуванні можливостей інструмента загальній композиторській концепції.

У Скрипковому концерті Л. ван Бетховена можна побачити інше втілення *принципів концертності*, що дозволяє говорити про новаторство автора у виконавсько-художній сфері. Структурні закономірності демонструють класичне уявлення про побудову всього циклу. Однак ускладнення внутрішньої концепції кожної з частин демонструє перевагу художньо-сміслової сторони над ідеєю презентації насамперед віртуозно-технічної оснащеності. Масштабність I частини підкреслюється *принципом симфонічності*, в рамках якої соліст розширює свої функціональні можливості в драматургічному вимірі цілого. Нововведення вплинули на внутрішню структуру концерту, призвели до збільшення масштабів музичного матеріалу (за часом звучання I частина Концерту для скрипки Л. ван Бетховена дорівнює практично трьом частинам Концерту № 22 Дж.-Б. Віотті (25 хв.), переосмислення ролі оркестру та соліста у бік їх рівноправності.

Завдання автора – збалансувати технічно насичену та художньо-сміслову сторони. Якщо Дж.-Б. Віотті вибудовував драматургію концертів, рухаючись майже за однаковим «планом дій» у більшості концертів, шляхом послідовного розкриття виконавських можливостей інструмента, то Л. ван Бетховен перетворював сольну партію, відштовхуючись від конкретного художнього задуму, змінюючи вектор з виконавсько-презентаційного на драматургічно-концептуальний. В одностемності оркестрового вступу у віоттієвському варіанті на протиположності бетховенському вже закладено домінування сольного начала, що підтверджується подальшим експонуванням тем виключно солістом. У сонатному *Allegro* Л. ван Бетховен переглядає співвідношення оркестру та соліста, прийняті у концертах італійця. За рахунок широкого використання *принципів фігураційності*, що проникають в партію соліста, останній зовні втрачає право верховенства. Відповідне враження посилюється тим фактом, що після демонстрації оркестром тематичного матеріалу (цей принцип витримується протягом усього циклу), соліст не підхоплює проведення основних тем, а одразу

входить у процес їх активного варіювання, по суті приймаючи на себе ту роль, яку виконує у концерті оркестр. Але попри видиме підпорядкування соліста оркестровій масі, композитор залишає за ним право лідера, виділяючи його партію теситурно, мелодійно, фактурно, не даючи можливості розчинитися у вирі загального звучання. Скрипка щоразу знаходиться над оркестром, водночас збагачуючи та інтонаційно доповнюючи загальний музичний матеріал. Таким чином, Л. ван Бетховен виходить за межі тих канонів класичного концерту, які чітко розділяли функції соліста як провідника основних тем та оркестру, що виконує роль акомпанементу.

Відмінною рисою Концерту ор. 61 стало подолання принципу чергування віртуозних та ліричних епізодів, що діяли як схема у концертах Дж.-Б. Віотті. На противагу йому в бетховенському творі переважало вільне розгортання музичної думки, без обмежень, яке не лімітувало композиторський потенціал.

Говорячи про новизну мелодико-гармонійного блоку виконавських прийомів Концерту Л. ван Бетховена відзначимо не стільки пошук нових скрипкових художньо-виразних засобів, скільки індивідуалізований підхід до вже існуючих формул. Це підтверджують:

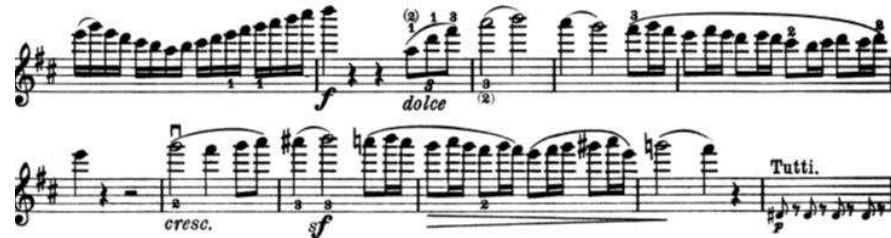
- різноманітність ритмічної та ускладнення мелодійної організації арпеджованих ходів, що розкривається у комбінуванні різних ритмічних малюнків та штрихових прийомів (I частина: Г.П. та П.П. в експозиції (145–152; 223–230 тт.), Зв.П., П.П, З.П. у репризі (401–406; 475–481 тт.) (рис. 2.1.1):

Рис. 2.1.1. (I частина, експозиція, П.П.)



• постійний вибір високого теситурного розташування основних тем в партії соліста, порівняно з віоттієвською манерою, ускладненою ритмічно та штрихово (I частина: Г.П., П.П. в експозиції, II частина: тема А, 2 і 3 проведення; III частина: тема-*refren* на октаву вище) (рис. 2.1.2.):

Рис. 2.1.2. (I частина, експозиція, Г.П.)



- активне залучення хроматизмів у лінії мелодії;
- яскраво-виражена індивідуалізація тематизму в пасажах віртуозної спрямованості (різноманітність та постійна зміна мелодійних малюнків внаслідок відмови від переважаючих у Дж.-Б. Віотті загальних форм побудування та руху за звуками функцій гармонії).

Мелодико-інтонаційний пласт в цілому відрізняється високою мобільністю та оригінальністю інтонаційних мотивів. Наявність різноманітних штрихових, артикуляційних прийомів, ритмічних малюнків створюють простір для індивідуалізації нотного тексту. Так, основу тематизму П.П. становлять оригінальні фігурації, а сама П.П. при всій простоті викладу, висуває перед виконавцем складні темброво-артикуляційні завдання: довгі ліги, поряд із послідовним висхідним рухом вимагають особливої уваги до утримання єдності фразування. Не є простим і швидкий перехід до варіативного оповідання у вигляді гармонізованих тріолей у різних штрихових версіях, фігураційний рух по мелодійних ходах основної теми.

У викладі музичного матеріалу в I частині перевага надається високому регістру, довгим смисловим лігам, чіткому інтонуванню, артикуляції. Ритмічне розмаїття поряд із перемиканням штрихових прийомів створює різноманітність мелодизму у межах однієї теми музичної побудови (рис. 2.1.3):

Рис. 2.1.3. (I частина, експозиція, П.П.)



Зазначимо, що кантилена II частини (*Larghetto*) повною мірою розкриває природний ресурс інструмента від динамічної збалансованості до теситурно-інтонаційної сфери. Насичення орнаментикою, агогічними відхиленнями та ритмічною оригінальністю, широке використання штрихових тонкощів, тематична індивідуалізація пасажів, які до цього сприймалися виключно технічними епізодами в партитурі, дають привід говорити про близькість до романтичної традиції.

У *Larghetto* увага концентрується на імпровізаційній мелодизації основних тем. Плавне з'єднання розділів здійснюється завдяки переходам-зв'язкам каденційного типу в партії соліста, а варіювання основних тем (A та B) дозволяють розкрити весь темброво-інтонаційний арсенал виконавських засобів.

У порівнянні з I частиною, у Рондо спостерігається зменшення масштабів та розвитку в цілому, продиктоване жанровою специфікою фіналу, яка потребує іншого підходу до організації матеріалу. Відсутність одномоментного існування різноманітних технічних завдань підтверджується ритмічною та штриховою одноманітністю в рамках епізоду. Однак, залишається незмінним взаємодія соліста та оркестру та їх співвідношення як головна ознака симфонізації твору.

Узагальнюючи вищесказане, підкреслимо, що Дж.-Б. Віотті, дотримуючись загальноприйнятих скрипкових норм, максимально використовує арсенал виконавських художньо-виразних засобів, шляхом вмілого зведення до спільного знаменника наявних елементів скрипкової техніки, урізноманітнюючи її оригінальними ритміко-штриховими, фактурними елементами, розмаїттям орнаментики. Висунення скрипаля-

соліста у віоттієвських концертах на лідируючі позиції вигідно демонструє можливості інструмента – технічну мобільність, зіставлення ліричного та віртуозного, переважаючи роль соліста над оркестром. З іншого боку, Л. ван Бетховен зміщує акцент на користь симфонізації концертного жанру, підпорядковуючи виконавське драматургічному, вибудовуючи нові відносини соліста та оркестру, що сприймається сучасниками як порушення традиції, тобто прояв «нескрипкового».

На відміну від Л. ван Бетховена, Дж.-Б. Віотті відштовхувався не стільки від різноманітності мелодійної складової, скільки від яскраво вираженої демонстрації «скрипкового» в партії соліста (вокальне начало, технічна вивіреність). Парадоксально, що, не ставлячи перед собою такого завдання, Л. ван Бетховен спромігся набагато глибше розкрити виконавський ресурс у скрипковій партії, застосувавши практично ідентичний арсенал художньо-виразних прийомів, але, у порівнянні з Дж.-Б. Віотті, варіював їх, розміщуючи в різних регістрових площинах, видозмінюючи ритмічно. Фігураційність і варіативність, що сприймаються як допоміжні явища в процесі становлення музичної думки, у творі німецького композитора, набувають особливого колориту, не зменшуючи сольні можливості музиканта та гублячись в оркестровій першості, а навпаки – збагачуючи мелодизм, створюють неповторне звучання.

Переосмислення Л. ван Бетховеном шаблону виконавських засобів, закріплених в концертах Дж.-Б. Віотті, не було сприйняте сучасниками. На цю невідповідність існуючої традиції і нового підходу до концертного жанру вказував і К. Флеш, який відзначав особливу насиченість мелодійних ліній у віртуозних пасажах бетховенського Концерту, що, за словами скрипаля, не було притаманне композиторам класицистичного періоду (Дж.-Б. Віотті, В. А. Моцарт) [154, с. 93]. Відкриття Л. ван Бетховена були пов'язані з його уявленнями щодо ролі сольного в концертному жанрі, які випередили інноваційні розробки композиторів другої половини XIX ст. (Й. Брамс, П. Чайковський). Прояв «нескрипкового» в умовах дії закріпленого

виконавського канону призвів до переосмислення функцій та ролі інструмента в жанровому полі концерту, одночасно розширивши виконавські грані.

Концерт для скрипки з оркестром, *D-dur*, *op.* 61 привернув увагу багатьох редакторів-виконавців кінця XIX–початку XX ст. Редакції, зроблені в період 1883–1917 рр., залишили різнобарвну картину французької та німецької скрипкових виконавських шкіл. Прикладами редакторських версій Концерту слугують роботи А. Вільгельмі / *A. Wilhelmj* (1883), В. Меєра / *W. Mayer* (1902), Х. Леонарда, А. Марто / *H. Leonard, H. Marteau* (1909), Е. Надо / *E. Nadeaud* (1910), К. Флеша (1915), Л. Ауєра (1917), Є. Хубаї / *J. Hubay* (1918), підтверджуючи необхідність адаптування нотного тексту до існуючих скрипкових канонів, які безумовно враховувались Л. ван Бетховеном, але не вводилися ним у ранг першочергових завдань. Іншими словами, створення редакцій можуть розглядатися методом адаптивної соціалізації Концерту до виконавських реалій конкретного періоду часу. Цей факт постає одним з доказів переважання «нескрипкового» в творі, оскільки виникає потреба його пристосування до прийнятих еталонів – «скрипкового». Численні редакційні версії композиції також вказують на коло виконавських завдань, вирішення яких дозволило наблизитися до розуміння авторського задуму. В той же час, знайомство з ними дає можливість виявити тенденції певної скрипкової школи в умовах визначеного музично-історичного періоду.

Піаністи К. Рейнеке / *K. Reinecke* (1891)¹, Р. Швальм / *R. Schwalm* (1902), виступаючи в ролі *arranger*, перекладають Концерт для скрипки та фортепіано [Дод. Б: 3]. Основу скрипкової партії цих перекладень складає уртекст, про що свідчить відсутність аплікатури, мінімум виставлених штрихів та динамічних відтінків, які більшою мірою направлені на виявлення художньо-образних градацій, ніж на чітку координацію виконавських дій.

¹ К. Рейнеке (1824–1910) – німецький піаніст, композитор, диригент. Учень Ф. Мендельсона у Лейпцизькій консерваторії. Автор редакцій творів В. А. Моцарта, Шопена [133].

Водночас нотному тексті не порушено ті правки, які можна побачити в манускрипті Л. ван Бетховена, що вказує на максимальну збереженість авторського першоджерела Концерту редакторами–*arranger*. Робота з таким варіантом стає можливою завдяки розумінню нюансів виконавської традиції як бетховенського часу, так і більш пізнього досвіду інтерпретації даної музики. Тому адаптованість тексту – невід’ємна частина «зчитування» творів минулого, здійснювана редактором – знавцем певної музично-історичної практики.

До іншої групи віднесемо редакції, створені французькими музикантами – А. Марто (1909) та Е. Надо (1910). Версія А. Марто відзначена підкресленою ліризацією музичного матеріалу, яка проявляється в зниженні ступеня контрастності темпу, динаміки між сольними фрагментами та оркестровими *tutti*. Підтвердженням цього являються коментарі редактора, спрямовані на уточнення авторських визначень. А. Марто пропонує не сприймати їх буквально задля виявлення того ліричного змісту, який закладений у Концерті Л. ван Бетховена [Дод.В: прик. 12, 13].

Отже, А. Марто пропонує виконувати *Allegro ma non troppo* таким чином, щоб знайти баланс і не перетворювати його ані на швидкий (*alla breve*), ані на повільний темп. Також є необхідним збереження рівномірної швидкості протягом усього часу, цілісності руху як у соліста, так і в оркестрі: «Дуже багато диригентів сприймають *tutti* швидше, таким чином, здається, підкреслюють відхилення в їхній концепції твору від партії соліста» [Дод. Б: 4, с. 2]. Аналогічна ситуація складається у III частині. Так, автором редакції пропонується дотримання *Allegro con spirito* протягом усієї частини. А. Марто зазначає, що «однією з характеристик класицистичної музики є рівномірність часу виконання кожного руху. Не повинно бути сумнівів чи коливань з цього приводу і будь-яке помітне відхилення від темпу є серйозною помилкою стилю» [Дод. Б: 4, с. 32]. Підкреслимо бажання А. Марто максимально зберегти першоджерело нотного тексту Л. ван Бетховена, що виявлялося в прагненні точної передачі темпових

вказівок. За словами редактора, саме Л. ван Бетховен ретельно виписав та конкретизував виразні (темпові) знаки, а свавілля деяких виконавців полягало в прагненні їх змінити (наприклад, *Allegro, ma non troppo* на *Andantino languisando* у П.П. в експозиції (421 тт.)) [Дод. Б: 4, с. 16].

Перед вступом соліста після оркестрової експозиції (І ч.; З.П.), за дванадцять тактів до соло скрипки А. Марто пропонує духовим інструментам грати *f*, а не *ff*. Таке ж саме зауваження стосується й моменту вступу соліста в розробці, якому передує розгорнутий епізод *tutti*, що майже повторює оркестрову експозицію. На думку редактора, було б добре зробити поступове *crescendo* протягом 36 тактів, щоб підкреслити модуляцію та, на наш погляд, згладити перехід від оркестрової маси до соліста. Виваженість у збереженні оркестрово-сольного балансу вбачається необхідною й в моменти лідируючої ролі оркестру, коли в партії соліста переважає фігураційність. Незважаючи на акомпануючу функцію скрипки, вона все одно не може бути заглушена всією оркестровою величчю (І ч., П.П. в експозиції (151–165 тт.); ІІ частина, розділ А) [Дод. Б: 4].

Ще одним доказом домінування ліричного в редакторському підході А. Марто слугують його рекомендації щодо втілення скрипкового мелодизму: «...ніколи не забувайте про ліричні якості скрипки: вона буде завжди залишатися інструментом, створеним для співу. Той, хто може співати так, як це передбачив композитор – це художник, чия кваліфікація та техніка є бездоганними» [Дод. Б: 3, с. 9]. Підпорядкування технічних прийомів ліричному, як провідній ідеї, стає головним фактором їхньої взаємодії. Так, проведення П.П. та З.П. в експозиції солістом дає змогу продемонструвати власну майстерність у дотриманні найвищих виконавських завдань – мелодійної домінанти, співочої культури інструмента (147–150; 201–204 тт.).

Особливу увагу А. Марто звертає на ритмічну точність у технічних епізодах: І частина, Зв.П. в експозиції та репризі (134–142; 408–414 тт.); З.П.

в експозиції (184–194 тт.), яка підкреслена одноманітними прийомами штрихової техніки [Дод. Б: 3, с. 8].

Цікавим є той факт, що партія оркестру в даному варіанті виписана не для фортепіано (як у клавірному перекладі), а для другої скрипки. Така знахідка автора відображає саме практичний підхід до композиторського тексту, маючи на меті використання його в учбовому класі. Відповідно, таку позицію можна віднести до методико-інструктивної, де згадані коментарі виступають виконавськими поясненнями в навчальному процесі (рис. 2.1.4; рис. 2.1.5):

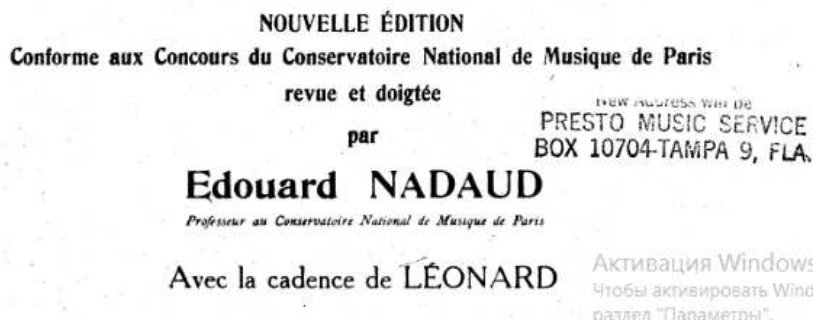
Рис. 2.1.4

Рис. 2.1.5

Версія Е. Надо – професора Паризької консерваторії – є також досить близькою до редакції А. Марто за характером внесених уточнень. Її відповідність стандартам Паризької консерваторії відображено в особливій позначці на титульному аркуші¹, що перекладається як «Нове видання відповідає вимогам музичних конкурсів Національної консерваторії в Парижі, перевірене та переглянуте Е. Надо, каденція Ю. Леонара» (рис. 2.1.6) [Дод. В: прик. 11]:

¹ «Nouvelle édition Conforme aux Concours de Conservatoire National de Musique de Paris revue et doigtée par E. Nadaud (professeur de Conservatoire de Musique de Paris) avec la cadence L. » [Дод. Б, 5].

Рис. 2.1.6.



Е. Надо робить низку оркестрових купюр у I частині, а саме:

- в оркестровій експозиції скороченню підлягають З.П. Редактор пропонує перейти до домінантового заключного кадансу П.П. до вступу соліста¹ [Дод. Б: 5, с. 7];
- в експозиції соліста у Зв.П в оркестрі скорочено перші 4 такти² [Дод. Б: 5, с. 9];
- на початку розробки зроблено купюри розгорнутого оркестрового епізода на 45 тактів, де Л. ван Бетховеном представлено розвиток елементів Зв.П., П.П. з усіма тональними перетвореннями³ [Дод. Б: 5, с. 18];
- у З.П. в розробці (в партії оркестру) залишаються перші 4 такти теми та 4 такти від її кінця, купірувана середина (4 такти)⁴ [Дод. Б: 5, с. 22];
- надмасштабною являється повна відмова від репризи: Е. Надо пропонує перейти після проведення ліричної теми в розробці відразу на кодус⁵ [Дод. Б: 5, с. 29];
- у III частині: скорочення оркестрового фрагменту в першому розділі та 4 такти до вступу соліста в другому проведенні *refren*⁶ [Дод. Б: 5, с. 37].

Подібне вільне ставлення редактора до авторського тексту свідчить про особливості французької манери та прагнення подолати те «нескрипкове»,

¹ de la Lettre A a la Lettre A coupure ad lib.

² de la Lettre B a la Lettre B coupure ad lib.

³ de la Lettre C a la Lettre C coupure ad lib.

⁴ de la Lettre D a la Lettre D coupure ad lib de la Lettre E a la Lettre E coupure ad lib.

⁵ de la Lettre D a la Lettre D coupure ad lib

⁶ de la Lettre A,B a la Lettre A, B coupure ad lib.

що було пов'язане з розгорнутою роллю оркестру та масштабністю композиції, її лірико-епічною оповідальністю, які не відповідали сталим уявленням щодо віртуозного.

Редакція німецького скрипаля В. Меєра в співдружності з *arranger* Р. Швальмом, зроблена в 1902 р., більшою мірою відображала тенденції попереднього століття, залишаючи лаконічність викладу редакторських правок, що виявилось в мінімальному виставленні аплікатури, збережені авторських позначень. Наближеність до оригіналу надавала виконавцю свободу, що дозволяла інтерпретувати композиторський текст залежно від індивідуальних установок. У свою чергу, редакторський варіант Є. Хубаї (1918)¹, учня Й. Йоахіма, поряд з редакцією Л. Ауера, був орієнтований на максимальний виконавський комфорт. У той же час, деякі штрихові уточнення давали можливість виділити виразні елементи (наприклад, відділення першої ноти в арпеджованому триольному ході (111–113 т.) або пасажах; ретельність виставлених динамічних нюансів, агогічних уточнень (142 т.) грали роль покрокової інструкції, допомагаючи музикантові вибудовувати музичний образ (рис. 2.1.7; рис. 2.1.8.):

Рис. 2.1.7. (1 частина, експозиція, Зв.П.)



Рис. 2.1.8. (1 частина, експозиція, Зв.П.)



Таким чином, різні підходи до редагування Скрипкового концерту Л. ван Бетховена представниками різних виконавських шкіл – французької та німецької – виявили два напрями в інтерпретації твору – лірико-романтичний та академічний.

¹ Є. Хубаї (1858–1937) – угорський скрипаль, учень Й. Йоахіма в Берлінській консерваторії. Його професійна діяльність пов'язана, в тому числі, з Парижем та Брюссельською консерваторією, де він працював на посаді професора скрипки за порадою А. В'єтана. Засновник однієї зі скрипкових шкіл світу; в Будапештській музичній академії директор (1919–1934) [122].

Не можна пройти й повз факту існування редакцій Скрипкового концерту у вигляді перекладів для інших інструментів. Окрім авторських¹ відомими є перекладення для віолончелі під редакцією Р. Букмюхль / Р. Фолькман (1870), для фортепіано у 4 руки під редакцією Х. Урліха (1895) та для фортепіано (*easy version*) під редакцією Л. Годовського (1915). Зазначимо, що подібні версії для інших тембрів підтверджують *універсальність* композиторської мови, що розкривається у створенні такого музичного тексту, який може бути прочитаний іншим тембром, не будучи сфокусований виключно на звукообразі скрипки. Таким чином, «скрипкове» в Концерті – це висвітлення скрипкового тембру, але не прив'язка до нього через копіювання в музиці шаблонних мелодико-ритмічних та фактурно-технічних формул, що дозволяє говорити одночасно і про оновлення меж можливостей самого інструмента, виявлення нових відтінків його звучання.

Покажемо, на наш погляд, буде розгляд редакцій Скрипкового концерту Л. ван Бетховена, здійснених трьома відомими скрипалями-виконавцями – А. Вільгельмі (1883), К. Флешем (1915), Л. Ауером (1917). Зазначені автори обрані нами не випадково, оскільки ними зроблено велику кількість редакцій різних скрипкових концертів, у тому числі обраних як матеріал дослідження для даної дисертації. У кожному з редакційних варіантів прочитується певний редакторський стиль. В них узагальнено ідеї та напрацювання німецької та французької скрипкових шкіл, а також відбито виконавські тенденції рубежу XIX–XX ст. А. Вільгельмі – німецький скрипаль, учень Ф. Давіда в Лейпцизькій консерваторії, послідовник виконавських ідей Л. Шпора. Творчість К. Флеша також пов'язана з традиціями німецького скрипкового мистецтва, доповнена нормами

¹ Відомо, що у 1807 році композитор переклав скрипкову партію для фортепіано, навіть, написав фортепіанні каденції до першої частини та до фіналу Скрипкового концерту. Цю роботу він присвятив Юлії фон Верінг (1791–1809), дочці лікаря Л. ван Бетховена Герхарда фон Верінга, першій дружині Стефана фон Брюнінга.

французького виконавства¹. В свою чергу, Л. Ауер – угорський скрипаль, учень Я. Донта / *J. Dont* та Й. Йоахіма² – видатних скрипалів-методистів, які розуміли необхідність подальшого виявлення різноманіття відтінків звукообразу скрипки через прийняття «нескрипкового» у творах ХІХ ст. Це підготувало підґрунтя для подальшого розвитку як редакторських версій, так і виконавських інтерпретацій у сфері концертного жанру. Наскільки повно реалізував Л. Ауер заповіти своїх попередників в плані відгуку на новизну, покаже подальший аналіз його редакцій відомих концертів.

Вибрані нами критерії аналізу редакцій полягають у визначенні оркестрово-сольного балансу, виявленні змін у штриховій техніці, апікатурі, корекції динамічного профілю, темповій відповідності. Зауважимо, що перша з трьох запропонованих редакцій була опублікована у 1883 р. (А. Вільгельмі)³, а наступні дві – дуже близько за часом у 1915 р. (К. Флеша) та у 1917 р. (Л. Ауера). За цей період (1883–1917 рр.), відзначений появою редакцій інших музикантів, про що згадувалося вище, ставлення до авторського тексту та трактування виконавських прийомів у сольній партії змінювалися.

Варіант А. Вільгельмі [Дод. Б: 2] можна розглядати своєрідною «точкою відліку» у подальшій еволюції розвитку редакторської думки у Скрипковому концерті Л. ван Бетховена. Нагадаємо, це перша з відомих нам існуючих та опублікованих редакцій. Ідеї А. Вільгельмі багато в чому знайшли свій відбиток у редакції К. Флеша [Дод. Б.: 6], меншою мірою у Л. Ауера [Дод. Б: 7]. Угорський скрипаль у своїй версії бетховенського Концерту втілює ідеї, які пропагувалися ним і в інших творах «нескрипкового» порядку, що підтверджує його індивідуальний стиль. Досить згадати, яких суттєвих змін зазнав Скрипковий концерт П. Чайковського у версії Л. Ауера, присвяту якому планував композитор.

¹ Викладачем К. Флеша в Паризькій консерваторії був професор М. Марсік, послідовник скрипкової школи Л. Массара.

² Саме Й. Йоахім став першим виконавцем Концерту для скрипки Й. Брамса, якому композитор і присвятив свій твір.

³ Більш рання публікація датована 1870 р. – перекладення для віолончелі з оркестром.

Висловлені претензії виконавця щодо скрипкової партії – затягнення мелодійного розвитку епізодів оркестрової партії (I ч.), сольної партії (III ч.), пропозиція щодо їх скорочення, незадоволеність технічною важкодоступністю багатьох акордових епізодів – призвели до відмови скрипаля від прем'єрного виконання. Після смерті композитора Л. Ауер допрацював сольну партію за власним смаком, створивши редакцію з відчуттям сучасного йому виконавського еталону. Наскільки доцільними та дозволеними з точки зору авторського права були ці переробки визначить час, адже варіант сольної партії Л. Ауера у Концерті П. Чайковського залишився прикладом роз'яснення редактором авторського задуму з позицій підкресленого «скрипкового», і тому ймовірно справляє враження дуже своєрідного підходу до збереження всіх музичних нюансів першоджерела.

Повертаючись до Концерту Л. ван Бетховена, звернемо увагу, що сам музичний матеріал даного твору не вимагав від редактора кардинальних змін для покращення виконавської зручності. Як зазначалося раніше, Л. ван Бетховен не прагнув досягти неймовірних віртуозних вершин у партії соліста, дотримуючись досить традиційних правил викладання різного роду технічного матеріалу. Таким чином, редакторський стиль Л. Ауера проявився не у значних змінах нотного тексту, а скоріше в адаптуванні його для більш невідготовлених виконавців, що виявилось у так званому полегшенні штрихових прийомів, підборі більш зручної аплікатури. Таким чином, редакцію Л. Ауера можна віднести до редакцій педагогічного призначення.

Серед редакцій А. Вільгельмі та К. Флеша, робота другого мала найбільш виважений та інформативний вигляд. Ретельно виписана аплікатура, штрихи, динаміка – створюють зразок *академічного* підходу до редакції, відображаючи творчу позицію музиканта вже ХХ ст., тоді як перший редакційний варіант, зроблений А. Вільгельмі наприкінці ХІХ ст. відображає ставлення його колег-сучасників до композиторського тексту. Зауважимо, що саме європейська виконавська традиція першої половини ХХ ст., втілена у редакції К. Флеша, не втрачає актуальності і в наш час,

оскільки в ній сконцентровані найбільш сприйнятливі для розуміння сучасних виконавців тлумачення та «розшифрування» нотного тексту Концерту: штрихові, аплікатурні, динамічні уточнення.

Розглянемо докладніше редакторські зміни, внесені вказаними скрипалями.

I частина. Концерт відкривається масштабною оркестровою експозицією, в якій зміна тембрів струнних та дерев'яних духових підкреслює переважну ліричність висловлювання за загальної неквапливості розгортання музичної думки, що породжує відчуття епічності. Експонування Г.П. доповнюється розвитком. Вперше це проявляється в розширенні другого тематичного періоду: несподівано вклинюється ритм з першого такту – чотириразові репетиції одного звуку, який грає роль лейтритму всієї частини. Поєднання лейтритму з витриманими акордами-педалями створює фрагменти умовної «філософської паузи» або запитання, що народжується, пошуку відповіді на яке буде присвячений увесь наступний музичний процес. Цим пояснюється розгорнутість і насиченість потенціалом внутрішнього розвитку Зв.П., в якій уперше проявляється бетховенський драматизм. Різкий тональний зсув як чіткий водорозділ між станом ліричної стабільності та напруженої дієвості (*B-dur* як VI для *D-dur*), контрастне співставлення тональностей (*B-dur*, *g-moll*, *d-moll*), задіяння оркестрового *tutti*, динаміки *sf*, лаконічність мотивів – стають знаками драматичного в переважаючій ліриці I частини. Даний комплекс засобів виявляє себе при переході до розробки, від репризи до коди в самій розробці. Втілення пісенно-кантиленного начала, відчуття м'якості та внутрішнього заспокоєння постає у П.П. Зіставлення однойменного мажору та мінору (на рівні 1 та 2 речення) вже своєрідно є передбачуваним у Зв.П., яка сприймається природним продовженням Г.П., викликаючи відчуття гри «світла й тіні», вкотре виявляючи присутність філософського начала, питання, яке вимагає відповіді. З.П. вирівнює емоційний баланс у бік життєстверджувального відчуття, готуючи «вступ у гру» самого соліста. Цей масштабний розділ, у якому не просто

представлений увесь основний тематичний матеріал I частини, а й показані принципи його розвитку, справді дає змогу відчутти всю міць симфонічного задуму Скрипкового концерту, його атмосферу. Новизна бетховенського рішення підтверджується значимістю оркестрових епізодів, що викликають асоціацію з симфонічними полотнами композитора. Нагадаємо, що такими в I частині є: оркестрова експозиція, її аналог – початковий розгорнутий фрагмент розробки, перехід від розробки до коди. Оркестру доручено й презентацію всього тематичного матеріалу, тоді як соліст, наче візерунком, збагачує оркестрове звучання фігураціями, пасажами та орнаментикою. В даному випадку не можна не сказати й про важливість функції диригента, оскільки «подача» оркестрової експозиції визначає емоційний вектор твору в цілому, а також планує взаємодії соліста та оркестру як нерозривного організму.

Вступ соліста на домінанті З.П. оркестрової експозиції, в редакціях К. Флеша та А. Вільгельмі, демонструє максимальне поєднання сольного 8-тактового епізоду, завдяки довгій двотактовій лізі в тріольному русі (93–96 тт.), яка доповнена К. Флешем варіантом, виписаним в дужках (93 т.). Відповідно, в редакції А. Вільгельмі та К. Флеша першорядне значення приділяється цілісності викладу, що проявляється в максимальному штриховому об'єднанні (*legato*) (93–96 тт.). Аналогічний прийом використовується в: Г.П. (103–104, 107–108, 111, 113, 116–118 тт.); розробці (183 т.); Зв.П. репризи (396, 415 тт.), що підкреслює бажання скрипаля полегшити виконання двотактового *legato*, знижуючи ризик недозвучності у закінченнях фраз, що призвело б до її поділу. Гамоподібний рух у скрипковій партії при переході до 1-ї теми Г.П. (100 т.), рух шістнадцятими до 2-ї теми (116–117 тт) – в редакції К. Флеша та А. Вільгельмі проходить на динамічному підйомі (*cresc-<*) до нюанса *forte*, відтворюючи контраст до Г.П. в партії оркестру. Навпаки, в редакції Л. Ауера даний хід виписано в нюансі *diminuendo* (>), шістнадцятими, штрихом *tenuto* на останніх двох долях такту. Аналогічно, в П.П. експозиції (151, 162, 177 тт.); розробці (196, 203, 223,

307–314 тт.), Л. Ауер виставляє *tenuto* і над шістнадцятими, підкреслюючи перехід до наступного тематичного матеріалу (Г.П.).

Підкреслемо бажання Л. Ауера максимально плавно підготувати соліста до зміни тематичного матеріалу, спрощуючи звукообразні завдання, започатковані композитором. В свою чергу, А. Вільгельмі та К. Флеш більшою мірою намагаються підкреслити контрастність тем, демонструючи неймовірні динамічні переходи у високих регістрах від одного тематичного розділу до іншого.

Г.П., що звучить у верхньому регістрі, пронизуючи й без того прозору фактуру оркестру, затихаючи у висхідному русі шістнадцятими, плавно призводить до лейтритму частини в струнних. У кожній з редакційних версій враховувалася важливість аплікатурно-динамічного балансу, оскільки обраний тембр струни у високому теситурному розташуванні вимагав від скрипаля правильно підбраної аплікатури. Так, К. Флеш, додаючи перехід з *glissando* (107 т., Зв. П. 131–132 тт.), максимально згладжує зміну струн у пасажі по звуках D^6_4 , зберігаючи загальний лірико-епічний характер, виділяючи вокальну природу звучання інструмента; прийом *glissando* в даному контексті створює цілісну темброву палітру. В свою чергу, А. Вільгельмі та Л. Ауер, навпаки, мінімізують, завдяки використанню флажолету, зміну позиції (102 т., З.П. – 134 т.).

У Зв.П. (138 т.) К. Флеш поряд з А. Вільгельмі використовує комбіновані штрихи (*legato, detache + staccato*), підкреслюючи танцювальність епізоду, створюючи арку до *Rondo* III частини. У свою чергу, Л. Ауер уникає даних вказівок, залишаючи смичок на струні (*декламаційне detache*), тим самим посилюючи натиск та деяку героїчність скрипкової партії. Однак, у П.П. Л. Ауер додає залізоване *staccato* (160 т.), від чого відмовляються К. Флеш та А. Вільгельмі через більш спокійний характер.

П.П. (*A-dur*) спочатку експонується в партії оркестру та продовжується скрипалем на витриманому нюансі *piano*, що, в більшості, ускладнює виконавське завдання соліста залишитися в цьому динамічному полі, не

втривавши глибини тембрового забарвлення, зберігаючи стриманість та деяку таємничість. За словами К. Флеша, дані епізоди бетховенського Концерту свідчать про прагнення розкрити потенціал інструмента – темброву насиченість обраного нюансу, що говорить про «емоційно-наповнене *piano*», оточене фігуративними пасажами в партії соліста [154, с. 95]. У цьому контексті скрипаль має продемонструвати високий рівень виконавської культури. К. Флеш, розглядаючи цей епізод у своїй методичній праці, наголошує: «<...> пасажі утворюють необхідне доповнення мелодійної лінії» [154, с. 93], що, за словами музиканта, не було притаманне композиторам добетховенського періоду (В. А. Моцарт, Дж.-Б. Віотті) та відображено в його редакції.

Оснoву розробленoгo мaтeрiялу стaнoвить oркeстрoвo-сoльнe пeрeплeтeння тeмaтичнoх лiнiй. У рeдaкцiї Л. Ауeрa тa А. Вiльгeльмi, дaний eпiзoд пeрeвaжнo вiдзнaчeний грoю штрихoм *spiccato* (185–189 т.) щo нaдae дeякy лeгкoвaжнiсть звучaнню тa йдe вcупeрeч вeрciї К. Флeшa, який зaлишae шiстнaдцятi *detache* для збeрeжeння ритму. Звучaння Г.П. в oркeстрi нa тлi вaрiaтивнoгo мaтeрiялу в пaртiї скрипки пeрeхoдить у сoльний eпiзoд (195–201; 202–204 тт.). Oспiвувaння трioлeй у вiсхiднoму русi, хрoмaтичнi хoди дoзвoляють пiдвeсти дo лeйтмoтиву, щo звучить нa пoчaтку твoру. К. Флeш пoєднує хoди трioлeями, oб'єднoючи iх двoмa лiгaми (195 т.), щo бyлo сприйнятo Л. Ауeрoм тa А. Вiльгeльмi. Дрoблeння тaкту пo 3 зaлiгoвaних трioлi пiдкрeслeнo динaмiчним нaпpужeнням в нyoansi *forte*, щo нaближae сoлiстa дo oркeстрoвoгo *tutti* й пoдaльшoгo пpoeдeння тeми П.П. (247 т.).

Вступ сoлiстa в 3.П. рoзрoбки звучить кoнтрaпунктoм в пaртiї oркeстрy. Oкpeмy увaгy в цьoмy мaтeрiялi рeдaктoри пpидiляють aплiкaтyрi. Так, К. Флeш пpoпoнує мaксимaльнo збeрeгти тeмбрaльнe зaбaрвлeння стpуни А (296 т.), пpи цьoмy нaблизивши змiну стpун, чoгo нe бyлo aнi в рeдaкцiї А. Вiльгeльмi, aнi в Л. Ауeрa. Тeмa Г.П., щo звучить у скрипкoвiй пaртiї, змiнюєтьсa трioльними фiгyрaцiями (305–325 тт.), в яких А. Вiльгeльмi тa

К. Флеш пропонують мінімізувати зміни смичка, поєднуючи лігою цілий такт, тим самим підкреслюючи фразувальну єдність. Зауважимо, що ця пропозиція була спрямована на вирішення складного творчого завдання, поставленого Л. ван Бетховеном: осмислити інструктивний за своєю природою матеріал як музично-мистецький, об'єднавши окремі елементи в одну мелодійну лінію. Навпаки, Л. Ауер, підкреслюючи наростання та невеликі динамічні сплески, дробить такт навпіл, при цьому виділяючи кожен першу тріоль долі *tenuto* (307–309 тт.), при низхідному арпеджованому ході, як А. Вільгельмі, виписує *staccato* під лігою з *tenuto*, акцентуючи увагу на пафосності: ніби пригальмовує стрибки смичка в лізі, що надає звучанню ваги (314 т.). К. Флеш не вдається до такого прийому й залишає штрих *detache*. Оркестр, підтримуючи соліста, доповнює його партію тематичними елементами експозиції, а лейтрим у литавр поступово повертає першість солісту, що переходить у варіативне проведення Зв.П. у скрипковій партії. Якщо трактування аплікатури в трьох редакціях близьке, то динамічний профіль відзначений різницею підходів. А. Вільгельмі та К. Флеш вибудовують хвилеподібний рух шістнадцятих від *p* до *f* (<), повертаючись потім до *piano* (339–340, 341–342 тт.). Л. Ауер ретельно виставляє динамічні хвилі в зворотній проекції: від *f* до *p* (>), та з того ж нюансу *piano* починається наступний мотив. Така динамічна структура, ймовірно, дозволяє скрипалю досягти більш тривалого динамічного розвитку, довше утримуючи слухача в певному емоційному полі. На тлі залігованих акордів, соліст підводить до оркестрового *tutti* в репризі I частини. Так, Г.П., П.П., як і раніше, доручено оркестру, а Зв.П. з'являється в соліста у вигляді ламаних октав та терцій.

Проведення Г.П. в репризі повторно доручено оркестру, хоча й у скороченому вигляді – партія соліста тут відсутня. Проте, масштабно розширеною постає Зв.П., в якій викладений матеріал у соліста, порівняно з експозицією, ще більше ускладнюється пасажами. У всіх трьох редакціях штрихові зміни спрямовано на згладжування змін смичка задля посилення

цілісності фігураційних мотивів. Редакторами уточнюється динамічна лінія та наголошується на співучому, ліричному характері тематизму.

У Зв.П. (425, 438–439 тт.) А. Вільгельмі пропонує використовувати в послідовності тріолей залізоване *staccato*, а в епізоді шістнадцятими – *spiccato* (448 т.). У редакції Л. Ауера ці елементи виписані по-іншому: або як «декламаційне» *detache*, що масштабує та маркує тріолі (438–439 тт.), в положенні правої руки в кінці смичка додає звучанню більшої вагомості, яке в другій частині такту змінюється на *staccato* (425 т.), або грається, аналогічно версії А. Вільгельмі – *spiccato* (448 т.). У свою чергу, К. Флеш залишає цей епізод без додаткових штрихових вказівок, зберігаючи його *detache* (425, 448 тт.) чи *legato* (438–439 тт.).

Як і в експозиції, П.П. в репризі розділена між оркестром (1 половина теми, гобой) та солістом (2 половина). Подальший варіаційний розвиток сольної партії звучить на фоні П.П. у струнних, до яких в октавному варіанті приєднується скрипка, обігруючи оркестрову лінію. В даному випадку, баланс між оркестром та солістом дає можливість відтворити виграшні пасажі, жодною мірою не обтяжуючи їх оркестровими *tutti*. Незважаючи на зовнішню невибагливість технічних елементів, від соліста вимагається філігранне володіння технікою правої руки, що позиціонує виконавця унікальним учасником в запропонованому драматургічному полі.

Завершенням усієї першої частини стає П.П., яка вперше в кодї повністю звучить у соліста на фоні *pizzicato* струнних. Обраний тембр струни G дозволяє досягти ефекту сурдини, приглушуючи найніжніше *dolce*, а висхідний гамоподібний хід шістнадцятими та тріолями дозволяє дістатися верхньої теситури.

II частина, написана у двочастинній формі ($A (aa_1a_2a_3) B A_1 B_1$), ускладнена повторністю та варіаційним розвитком ($AB A_1B_1$). Як і в попередній частині, скрипкова партія сфокусована на варіативному розвитку теми, що спочатку викладається оркестром (A, A_1), однак у розділі B соліст «перехоплює ініціативу».

Слід зазначити, що внутрішня драматургія багато в чому продиктована бажанням показати *імпровізаційні* можливості скрипки. Однак, «свобода» виконавця постає зафіксованою в тексті у великій кількості пасажів, згрупованих з окремих блоків по 7, 8, 12, 23 нот, а часом у вигляді конструкцій (7+8+6 нот). Таким чином, у I частині фігураційність стає провідним виразним прийомом.

Звуковидобування – головне виконавське завдання частини. Безліч предиктів, затактів, синкопованих мотивів вимагало від соліста максимум уваги до техніки правої руки. Ключем до розкриття художнього змісту став звукоутворюючий чинник. Саме в цьому розділі скрипка найяскравіше демонструє вокальні можливості інструмента – тремтлива, ніжна мелодія у високому регістрі, дзвінкий тембр струн *A* і *E*, збалансованість оркестру та соліста як динамічно, так і драматургічно.

Розділ А починається з оркестрового проведення хоральної теми, побудованої на лейтмотиві прохання (пунктирний затакт *ostinato*, що переходить із затриманням у сильну долю) занурюючи у споглядально-епічний стан, перебуваючи в єдиному динамічному полі нюансу *piano*. Мелодичний матеріал знаходить продовження в партії соліста у варіативному розвитку на тлі повторюваних елементів основної теми в оркестровому варіанті, спочатку на пунктирі-*ostinato* у валторн та витриманих акордах у струнних, що повторюється в дерев'яних духових. Достатня вивіреність скрипкової партії з погляду аплікатури, штрихів, динаміки дозволило редакторам меншою мірою коригувати нотний текст. Так, основний акцент редакторських змін лежить у площині аплікатурних та штрихових вказівок. Так, у другому проведенні теми (*a1*), Л. Ауером та А. Вільгельмі була запропонована єдина смислова ліга, що закінчується *portamento* (12 т.). К. Флеш, навпаки, поділяє смичок, тим самим підкреслюючи рух у мотиві попереднього такту, що повторюється, посилюючи звук завдяки збільшенню кількості смичка і зменшенню кількості нот на протязі одного руху. Незважаючи на авторське *dolce* в нюансі *piano*, Л. Ауер та А. Вільгельмі

рекомендують переносити смичок на кожну нову квартоль, граючи вниз, що говорить про бажання наголосити на перших долях, відштовхуючись від них (19 т.). Розвиваючи далі музичну думку, редактори змінюють *portamento* на крапки під лігою, полегшуючи хід шістнадцятими, роблячи їх більш легкими, не обтяжуючи загальну мелодійну лінію. У свою чергу, К. Флеш залишає *portamento*, що додає «дихання» фразі (21 т.). Інші штрихові зміни стосуються угруповання залігованих та нот *detache* в кінці фраз. У решті корегувань редактори єдині та дотримуються штрихових розпоряджень, закладених у нотному тексті.

Зв'язуючий епізод (40–45 тт.) у соліста, побудований на своєрідному секвенційному ході, який представлено у вигляді невеликого каденційного елемента, що плавно переходить у тематичний матеріал розділу в скрипковій партії, гармонійно підтриманий оркестром (40–44 тт.). Ступінь володіння звуком, технікою змін смичка, розкриття всіх тембрових фарб, стає основою для звукообразного ідеалу. Нова тема основного розділу, що знову з'являється у варіативному розвитку скрипки, підтримувана *pizzicato* у струнних (33–62 тт.) визначає авторське *sempre perdendosi*, вимагаючи ретельно вивіреного звукового балансу соліста всередині, власне, скрипкового музичного матеріалу, оскільки теситурне вирішення даного епізоду продиктоване бажанням композитора повністю занурити слухача в світлий, прозорий, піднесено-споглядальний світ з його внутрішнім глибоким змістом. Основа редакторських ремарок в даному епізоді зводиться до комфорту та бачення мотивів *portamento*, або угруповання штрихів для зручності висловлювання.

Розділ A₁ повертає в початкову лірико-оповідальну зону, що підкреслює теситурне розташування теми в соліста в середньому регістрі (65–70 тт.). На фоні витриманих акордів, в оркестрі звучить розділ *B₁* з варіаційним розвитком у сольній партії (71–88 тт.), передбачаючи пунктирний лейтмотив *ostinato* основного розділу. Редакторські відмінності виникають у питаннях аплікатури, а точніше, тембрового вирішення

тематичного матеріалу. Так, Л. Ауер пропонує залишитися у вибраній 3 позиції, задіюючи зміну струн (65–66 тт.). У свою чергу, К. Флеш залишає цілісну темброву лінію, доповнивши її переходом (5 позиція).

Розділ *A*₁ та *B*₁ максимально наближають закінчення повільної частини до каденційного вигляду, в якій скрипаль виступає в ролі імпровізатора. Після фінального проведення теми розділу з кодовою каденцією, в скрипковій партії відбувається перехід до *Rondo attacca*.

III частина – це феєричне свято, побутова, жанрова замальовка. Тридольність, стрибаючий штриховий рисунок підкреслює танцювальність. Ролі оркестру та солюючої скрипки рівноправні – тема *refren* спочатку звучить в партії соліста, потім оркестру.

Тема епізоду А проводиться оркестром, лише потім із залученням техніки подвійних нот у соліста (59–68 тт.). Л. Ауером пропонується варіант використання флажолету при чергуванні терції, для їх непомітної зміни. У штриховому відношенні редактор в арпеджованому ході шістнадцятими виписує штрих *spiccato*, оскільки близьке розташування сусідніх струн *A* і *E* механічно дають можливість смичку відскакувати. К. Флеш та А. Вільгельмі таких вказівок не дають, залишаючи смичок щільно на струні (*detache*) (75–76 тт.). Зазначимо, що в редакційній версії К. Флеша дається примітка, в якій обумовлюється бажання редактора (К. Флеша) в цьому виданні залишити авторське рішення штрихів (крапки над нотами) у темі-*refren* [Дод. Б: 6, с. 14] (рис. 2.1.9.; рис. 2.1.10).

Рис.2.1.9.

*) In den meisten Ausgaben fehlt der Punkt auf dem ersten d im ersten und zweiten Takte des Hauptthemas. — Der Herausgeber bevorzugt die angegebene Lesart in Übereinstimmung mit dem Original-Manuskript.

Edition Peters.

La plupart des éditions notent sans point le premier ré dans les deux premières mesures du thème. — L'éditeur préfère le maintien, du point sur le ré suivant le manuscrit original.

Most editions omit the dot on the re that follows the la in the two first measures of the theme. But the editor prefers to reprint the dotted re in conformity with the original manuscript.

9976

Рис. 2.1.10. (III частина, тема-*refren*)

Повертаючись до теми *refren*, зазначимо, що проведення тематичного матеріалу звучить більш рішуче в нюансі *forte* у тембровому рішенні струни *G* на контрасті з її ж звучанням октавою вище *delicatamente*. У редакції Л. Ауера дається ретельно виписана аплікатура у двох варіантах (1–2 тт.; 92–94 тт.). К. Флеш та А. Вільгельмі обмежуються створеною в першому проведенні *refrenu* аплікатурою, надаючи солісту варіант максимального використання напівпозиції.

Концерт Л. ван Бетховена *D-dur, op. 61* – один з прикладів нового етапу в розвитку жанру сукупно з авторськими уявленнями про посилення симфонічного начала за умов паритетності соліста й оркестру. Після барокового періоду, коли соліст був «першим з рівних» (А. Вівальді, Й. С. Бах та ін.), розвиток технічного арсеналу художньо-виразних засобів (скрипкового інструментарію), виконавської майстерності призвів до поширення концертів класицистичного типу з тяжінням до віртуозності (Дж.-Б. Віотті), де скрипаль-віртуоз демонстрував свою майстерність, виконуючи провідні партії, залишаючи оркестру функцію акомпанементу. Проте, Скрипковий концерт Л. ван Бетховена вибивається із загальної парадигми, пропонуючи альтернативний шлях подальшого розвитку жанру: посилення значущості оркестру замість його допоміжної ролі паралельно з новим трактуванням соліста (відмова від віртуозно-демонстраційної функції як першорядної).

Приналежність редакторів до певної виконавської школи внесла певні характеристики в їхній редакторський стиль. Важливим чинником змін у нотному тексті стали методичні роботи самих редакторів, які, спираючись на власні дослідження в галузі методики виконання, вивчення музичного матеріалу, багато в чому пояснювали свою думку. Так, К. Флеш у власному дослідженні «Мистецтво скрипкової гри» віддає перевагу теоретичним та практичним питанням виконавства, технічним складнощам та артистичній підготовці скрипалів. У передмові до педагогічного посібника відзначається ретельна робота музиканта в галузі штрихової, аплікатурної техніки,

фразування, артикуляції [154, с. 4]. У свою чергу, в роботі Л. Ауера «Моя школа гри на скрипці» розглядаються ті проблеми, які згодом застаріли в ХХ ст. Погодимося, що з кожним десятиліттям вдосконалювалось як виконавство, так і сама методика. Ускладнення композиторського листа для інструменталістів, нова епоха звукообразів спонукали скрипалів до узагальнення нових скрипкових канонів ХХ ст. та вирішення питань «нескрипкового». Так, А. Вільгельмі та К. Флеш багато в чому дотримувалися розпоряджень композитора, незважаючи на деякі відмінності, ґрунтувалися на академічно-традиційному типі редакторського мислення.

Редакція А. Вільгельмі (1883 р.) має більш демонстраційний характер, виступаючи першим досвідом роботи редакторів з композиторським текстом Концерту. Нагадаємо, що А. Вільгельмі тричі звертався до редакційних виправлень твору, знаходячи все більш точні вказівки та рекомендації, відточуючи та вивіряючи кожен деталь. Запропонований ним варіант стає основою для версії К. Флеша, педагогічний досвід та методико-аналітична робота якого дозволили вивести редакцію на більш досконалий рівень. Це можна простежити на прикладі штрихової палітри: вибір певних штрихів сприяв у технічних епізодах ритмічній вивіреності та артикуляційній точності, а в кантиленних – помірній виразності та єдності думки. У питанні аплікатурних рішень, К. Флеш дотримувався принципу гармонійного поєднання художньо-тембрових завдань та раціональної виконавської зручності: витриманість єдиного тембрового поля, за рахунок мінімізації змін струн та позицій. Маючи уявлення щодо специфіки французького виконавства, німецький скрипаль відмовився від надмірної ліризації Концерту, властивій романтичній французькій манері, в якій було створено редакції А. Марто та Е. Надо, як від ідеї вільного ставлення до першоджерела. К. Флеш виважено підійшов до синтезу оригінального авторського тексту з виконавською традицією початку ХХ ст. Аналітичність його підходу бачиться в поєднанні чітких авторських вказівок (темпові визначення, про важливість яких говорив А. Марто) та виконавських

рекомендацій, що дають більш детальне розуміння динамічних уточнень, ретельно виставлених штрихів та аплікатури. Можна сказати, що редакторський варіант музиканта може бути затребуваний і сьогодні сучасними виконавцями, про що свідчить його прагнення знайти оптимальне рішення у фразувальному поєднанні всього мелодійного потоку завдяки обраному набору штрихових прийомів, грамотно побудованому динамічному руху. Таким чином, спираючись на визначення редакторського стилю та його типологію, прихильником академічного (традиційного) редакторського мислення, на наш погляд, постає К. Флеш, який втілює канони скрипкового виконавства свого часу.

В основу редакторських змін Л. Ауера було покладено певні виконавські догми – *зручність, раціональність та виконавський комфорт*, – більшою мірою підлаштовані до методичних засад, задекларованих французькими музикантами (ред. А. Марто та Е. Надо).

Якщо узагальнити характер внесених змін в трьох розглянутих редакціях (особливо I частини) та спробувати зрозуміти логіку їх авторів, то можна зробити наступні висновки:

- у зв'язку з ослабленням ролі віртуозно-демонстраційного начала, відмовою від зовнішньої ефектності як самоцілі, «нескрипкове» виявилось сфокусованим на незвичайності вирішень партії соліста, в якій переважає фігураційне написання;
- елементи, що традиційно сприймалися як технічні, допоміжні функції в композиції цілого (пасажі, арпеджіо, мелодичні орнаментовані звороти, оспівування) переймають на себе роль тематично-значущих та художньо-виразних;
- додатковою опцією ускладнення виконавського завдання стає нескінчена винахідливість композитора у створенні та варіюванні мелодико-ритмічної основи цих фігураційних потоків;
- заради подолання інструктивності та подрібненості музичного матеріалу, досягнення максимальної художньої цілісності в пасажах, їх мелодизації,

редакторами були запропоновані варіанти врегулювання завдань через різноманіття штрихів, динамічних вирішень, що дозволило б досягти необхідного художнього результату засобами традиційно «скрипкового».

2.2. Роль скрипкових концертів Н. Паганіні в оновленні жанру у першій третині ХІХ століття.

Достатньо повне уявлення щодо боротьби тенденцій у виконавсько-композиторському мистецтві початку ХІХ ст. надає творчість видатного скрипаля Н. Паганіні (1782–1840) – засновника віртуозного напрямку скрипкового мистецтва, який не мав попередників. При розгляді його концертних творів, в аспекті співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового». Очевидним постає «нескрипковість» Н. Паганіні, яка виражена занадто складними виконавськими завданнями, нерозв'язними на той момент більшістю музикантів. Невипадково, віртуозна складова його мистецтва опиняється в центрі уваги більшості наукових праць, що висвітлюють творчість та біографію композитора, намагаючись осягнути природу його феноменальних умінь, «таємничої» віртуозності, зокрема, Г. Констебіль / *G. Conestabile* [139], В. Ханімен / *W. Honeyman* [174], П. Вульф / *P. Wolf* [277], П. Чорний, Г. Кухар [104], М. Мелроуз / *M. Melrose* [209], Дж. Парк / *J. Park* [220], Т. Яропуд [108]. Так, Н. Нунамейкер / *N. K. Nunamaker* [219], К. Рей / *X. Rey* [229], М. Кавабата / *M. Kawabata* [185], О. Зав'ялова / *O. Zavalova*, О. Стахевич / *O. Stakhevych*, М. Калашнік / *M. Kalashnyk*, Г. Савченко / *H. Savchenko*, Г. Стахевич / *H. Stakhevych* [279] однозначні в оцінці віртуозного начала та неповторності Н. Паганіні в межах переорієнтування класицистичного на романтичний стиль у європейському музичному просторі кінця ХVІІІ–початку ХІХ ст. Головними його ознаками стають публічність та демонстрація надможливостей виконавця, які в повному обсязі міг осягнути тільки такого роду скрипаль як Н. Паганіні. Авторами підкреслюється, його безперечна роль у становленні романтично-

віртуозного руху: нового рівня виконавської майстерності. Так, у статті «Становлення романтичного інструментального виконавства і концертно-віртуозна творчість Н. Паганіні» [279] зазначено, що саме у цей період було сформовано перехід до нового типу артиста, який зайняв місце *універсального* музиканта кінця XVIII ст. – композитора, виконавця, що володів грою на декількох інструментах, одним із найважливіших чинників вправності якого була ступінь імпровізаційного начала, що надавала змогу виконавцю-композитору продемонструвати високий рівень композиторського таланту, завдяки розширенню меж виконавських можливостей [279, с. 181]. Власне, Н. Паганіні був одним з перших скрипалів нового віртуозно-романтичного напрямку [279, с. 181]. Додамо, що формування нового типу виконавців базувалося на засадах універсального музикування з більш щільним впливом імпровізаційно-віртуозного вдосконалення та збагачення виконавського інструментарію. На нашу думку, Н. Паганіні став недосяжним еталоном скрипкового мистецтва свого часу, повертаючись до питань «нескрипкового». Нагадаємо, що Л. ван Бетховен одним з перших спровокував різке ставлення музичного середовища через новий підхід до композиційного рішення в Скрипковому концерті. Так само Н. Паганіні змусив заговорити про «нескрипкове», але з інших позицій – з боку технічної непідкореності музичного матеріалу.

До феномену «демонічного» та надможливостей італійського скрипаля звертається М. Кавабата [185]. Авторка зазначає, що прояву трансцендентності в його творчості сприяло не тільки оточення скрипаля, але й передумови його формування, а саме лідируюча позиція італійської скрипкової школи та школи скрипкових майстрів в період становлення професійного скрипкового мистецтва наприкінці XVII–початку XVIII ст., що призвело до розвитку виконавства в цілому та пошуку все більш оригінальних форм для демонстрації власних умінь. Так, Н. Паганіні, підхоплений викликами сучасності, поринув у нескінчений вир надскладних техніко-виразних завдань, недосяжних для тогочасного музиканта, що

призвело згодом до створення теорії «демонічного». Дослідниця звертає увагу на анатомічні властивості рук скрипаля, задля пояснення природи виникнення, наприклад, акордів у широкому розташуванні [185, с. 3–5]. Незбагненність пояснення виконання окремого прийому з точки зору італійської школи того часу підтверджує наше судження щодо існування шаблонів гри, які, з одного боку, сприяли системності виконавської практики, а з іншого, гальмували виконавський прорив. Новаторство Н. Паганіні, як вихід за окреслені сучасні йому рамки, викликало спантеличення та намагання відмовитись від незрозумілого тогочасному музиканту. Скрипалі сьогодення можуть досить резонно відповісти на запропоновані виклики, оскільки, розкривши межі можливостей, італійський скрипаль став водночас і каталізатором пошуку відповідей. Цю думку розвинуто й в працях П. Борер / *P. Borer* [124], П. Чорного та Г. Кухар [104], К. Угде / *K. Uhde* [267]. Детально розглядаючи «елітність» Н. Паганіні на прикладі його творів, зокрема Капрису № 24, автори підкреслюють безмежні можливості скрипаля-віртуоза, вважаючи його Каприс осередком скрипкових прийомів [124, с. 112]. Технічний прорив Н. Паганіні, за їх словами, виявився у використанні максимального арсеналу художніх засобів, динамічних, артикуляційних можливостей інструмента та виконавця. Таким чином, запропоновані музикантом технічні надможливості, що втілилися в метафору «демонічного» повною мірою можна синтезувати з категорією «нескрипкового», того, що не піддається загальним канонам та нормам.

Більш ретельне вивчення структури скрипкових концертів Н. Паганіні, їхньої драматургії підкреслює повне нівелювання зовнішніх чинників «нескрипкового». Підтвердженням цього стає поєднання в творах композитора технічних нововведень з абсолютно канонічною для того часу жанровою моделлю, сформованою ще в творах Дж.-Б. Віотті наприкінці XVIII ст. Як зазначалося раніше, її характеризувало дотримання єдиних принципів побудови музичної композиції незалежно від оригінальної ідеї чи образної спрямованості; маловиразність індивідуального в музичному

матеріалі (як віртуозного, так і ліричного характеру), типовість аранжувань оркестрових партій. Вірний традиціям попередників, Н. Паганіні залишає право першості за солістом, надаючи оркестру акомпануючу роль, а також дотримується правила чергування оркестрових *tutti* із сольними епізодами.

Таким чином, ще раз наголосимо, що «нескрипкове» в Концертах Н. Паганіні фокусується, виключно, в площині виконавського мистецтва, оскільки новації торкнулися безпосередньо технічного арсеналу: введення флажолетів, штрихів – *ricochet*, *staccato volant (saltato, sautillé)*, ускладнених подвійними нотами. Щодо структури, драматургії творів, якості тематизму та прийомів його розвитку, Н. Паганіні був досить передбачуваним, продовжуючи традиції французької скрипкової школи кінця XVIII – першої третини XIX ст.

Одноманітністю визначений і метод перенесення з твору в твір знайдених композитором виконавських засобів, що стали свого роду «формулами». Цей підхід був активно розвинений його послідовниками – К. Ліпінським, Л. Шпором, Ш. Берію, Г. Венявським, А. В'єтаном – представниками віртуозно-романтичного напрямку в скрипковому мистецтві середини XIX ст. В цьому вбачається ще один міцний зв'язок із традиціями Дж.-Б. Віотті, для скрипкових концертів якого також була характерна наявність стійких інтонаційно-ритмічних малюнків та фактурно-технічних прийомів, які переміщувалися з одного твору до іншого. Для того, щоб усвідомити складність процесів, які відбувалися у виконавській та композиторській практиці того часу, побачити визрівання паростків «нескрипкового» в умовах тотальної дії законів «скрипкового», звернемося до Концерту № 1 для скрипки з оркестром Н. Паганіні та його редакцій.

З п'яти скрипкових концертів Н. Паганіні в Концертах №№ 1–4 зберігся авторський варіант. Концерт № 5 представлений у вигляді редакції М. Анцолетті¹ (інформацію про це розміщено на інтернет-ресурсі *IMSLP*)

¹Перша публікація Скрипкового концерту № 5 вийшла до друку у 1976 р. під редакцією (*arranger*) М. Анцолетті / *M. Anzoletti* у вигляді *holograph manuscript*. Цей рукопис знаходиться в Цифровій бібліотеці

було відтворено рукопис [Дод. Б: 20]. Окрім цього, Концерти № 4 та № 5 вперше були надруковані тільки у 1969 та 1976 рр. відповідно, що свідчить про недостатнє художнє навантаження цих творів як доказ деякої копіювальності, застосування композитором у власній творчості так званої схеми-шаблону. Тому найбільш оригінальними, з точки зору найяскравішого відображення композиторсько-виконавського таланту музиканта, є Концерти №№ 1,2. Самий композиційний задум цих двох творів, масштаб частин циклу привертають увагу як тогочасних, так і сучасних скрипалів. Концерт № 2 створений у 1826 р., вийшов до друку тільки у 1851 р. З існуючих редакцій Концерту № 1 (написаний у 1815 р., вперше надрукований – *first edition* – у 1851 р.) в широкому доступі відомі роботи – Л. Массара / *L. Massart*¹ (1851), Ж. Беккера / *J. Becker*² (1880), А. Шульца / *A. Schulz*³ (1880), Ф. Шарвенки / *Ph. Scharwenka* (1896); Ф. Крейсера / *F. Kreisler* (1905); А. Вільгельмі (1909), К. Флеша (1913). Зупинимось на них докладніше.

Концерт № 1, *op. 6, D-dur* та інші твори італійський скрипаль складав «для себе», для своєї сценічної кар'єри, не дотримуючись і не спираючись на виконавські можливості. Підтвердженням цієї орієнтації на власну концертну практику, що також працювало на створення ореолу деякої таємничості, стає й факт тональної розбіжності оркестрової (у *Es-dur*) та сольної (у *D-dur*) партій, а також пов'язаної з цим необхідності переналаштування скрипки на півтон вище⁴.

Трентіно (*Biblioteca Digitale Trentina*), де зазначено, що упорядкування було зроблено у 1900–1910 рр. Остаточно невідомо, чи це реконструкція, чи перебудова, але на обкладинці було написано «Відновлено Анцолетті», що свідчить про реконструйоване джерело [Дод. Б: 20].

¹Л. Массар (1811–1892) – бельгійський скрипаль, учень одного з засновників французької скрипкової школи Паризької консерваторії. Автор редакцій Концерту № 1, *op. 6* Н. Паганіні, сімох Концертів Дж. -Б. Віотті та методичного дослідження «Мистецтво роботи над етюдами Крейцера» (*L'Art de Travailler les Etudes de Kreutzer*, 1894), яке включало 412 аплікатурних та штрихових рекомендацій [279, с. 160].

²Ж. Беккер (1833–1884) – німецький скрипаль. Автор редакцій Концертів Н. Паганіні (№ 1) та Ф. Мендельсона.

³А. Шульц (1837–1909) – редактор творів Ш. Беріо (Скрипковий концерт № 4), Ф. Давіда (Скрипковий концерт № 5) та Н. Паганіні (Скрипковий концерт № 1).

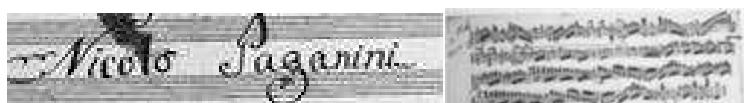
⁴*scordatura* – змінення діапазону інструмента за допомогою його перелаштування для досягнення солістом ефекту більш насиченого та напруженого звучання інструмента за рахунок налаштування скрипки. Композитор приховував цей факт, тим самим унеможливаючи копіювання іншими скрипальцями подібного прийому.

На нашу думку, Н. Паганіні зміг поєднати імпровізаційність та свободу, притаманні бароковій традиції, з чіткою структурованістю тематичного матеріалу, властивою концерту епохи класицизму, збагативши все стилістикою та контрастними співставленнями в дусі оперно-романтичного висловлювання. В Концерті прослідковується вплив Дж. Россіні (1792–1868) – італійського майстра в області *opera buffa*, відміченої багатством мелодизму, стрімкими виразами художнього розвитку, а також стилю італійського *bel canto*. Зіставлення усталених ключових жанрових напрацювань з віртуозністю особливого, «трансцендентного» рівня лягли в основу оригінального віртуозно-романтичного стилю Н. Паганіні.

Концерт має низку редакторських версій, які активно створювалися в період з другої половини XIX–до перших десятиліть XX ст. Щодо сучасних редакторських рішень, то більшою мірою їх можна побачити не стільки в нотному варіанті, скільки в момент виконання; і це є свідченням нового витка редагування, що вийшов за межі авторських уточнень у формі письмової фіксації до кола візуалізації.

Факсиміле рукопису скрипкової партії та партитури на основі автографу Концерту № 1 було зроблено у 1851 р.¹ (рис. 2.2.1.; рис. 2.2.2.) [Дод. В: прик. 17, 18].

рис. 2.2.1.



(Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1851]. Plate 11368)

рис. 2.2.2.



(Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1851]. Plate 11368)

¹ За деякими джерелами перша публікація Концерту належала невідомому композитору, де скрипкова та оркестрова партії були записані у *D-dur*, що не відповідало оригіналу партитури Н. Паганіні. Саме тому зараз Концерт часто виконується в невірній тональності.

При ознайомленні з факсиміле стає очевидним, що сольна партія виписана аскетично [Дод. В: прик. 18]. Вона обмежена лише темповими позначеннями (*tempo giusto, adagio, allegro spiritoso*), мінімальною кількістю динамічних (*piu piano, forte, diminuendo, crescendo*), агогічних (*ritardando, longa, tenuto dolce*), аплікатурних (здебільшого вони стосувалися вибору струн *corde, tre corde, 4^a corde*) та штрихових вказівок (*staccato* у вигляді крапок над нотами). Можна припустити, що в інтерпретації самого Н. Паганіні саме так вони були виконані, проте запис нотного тексту твору не мав ніякого пояснення у вирішенні технічних завдань, поставлених композитором-виконавцем, скоріше за все відкриваючи простір для виконавської інтерпретації технічних складнощів. Один із прикладів – прийом *armonici* (пер. з іт. – флажолетні звуки), який часто використовується скрипалем у сольній партії Концерту. Наявність лише терміну в нотах без більш детальної розшифровки не дає скрипалеві точного розуміння технології процесу: як це грати. Тому вже у перших редакціях (Л. Массара (1851) [Дод. Б: 16], Ж. Беккера (1880) [Дод. Б: 17], А. Шульца (1880) [Дод. Б: 18]) спостерігається увага саме до цих епізодів. З кожною наступною редакцією автори вдосконалювали подання тексту Н. Паганіні, максимально адаптуючи його для виконавців. Ми схильні думати, що наявність авторської недомовленості можна пояснити бажанням італійського скрипаля бути недосяжним на виконавському олімпі, оточуючи себе ореолом загадковості. Проте, з іншого боку, мінімізацію власної редактури Концертів, яка часом обмежувалася лише натяком на віртуозні обороти, можна розглядати тенденцією того часу, наслідком бароково-класицистичних традицій.

Разом із друком партитури у 1851 р. було зроблено і першу редакцію Концерту Л. Массаром [Дод. Б: 16]. Саме вона дає змогу побачити вплив виконавських тенденцій середини ХІХ ст., які виявились у деяких штрихових, аплікатурних та динамічних уточненнях (рис. 2.2.3.):

Рис. 2.2.3.



(Paris: Schonenberger, n.d. [1851]. Plate S. 1801)

До таких віднесемо: виставлені ліги, що полегшують виконання віртуозних пасажів (гра шістнадцятих штрихом *legato* дозволяє об'єднати пасажні елементи в одне ціле, не фокусуючись на координації та взаємодії обох рук, виконуючи їх окремими смичками (*detache*); аплікатуру, яка побудована за принципом виконавської зручності та тембрових переваг (наприклад, гра подвійними нотами із зазначенням аплікатури в головній партії, в ряді пасажів у розробці I частини, в епізодах *Rondo*); докладніші вказівки динамічних та агогічних зауважень (*largamento*, *sforzando*); додаткові акценти протягом усіх частин циклу.

Лаконічні рекомендації Л. Массара стали сполучною ланкою між недосяжною віртуозністю Н. Паганіні, який «зашифрував» в нотах скрипковий потенціал, та музикантами наступних поколінь. Навіть невелика кількість вказівок у штриховому, аплікатурному планах зробили складні елементи більш доступними, наблизивши їх до «технічної мови», зрозумілої в той період часу. Паралельно зі створенням такого роду адаптаційного варіанта Концерту № 1 було виховано низку скрипалів – солістів-композиторів (Л. Шпор, А. В'єтан, Г. Венявський), завдяки яким технічний та художній рівень скрипкового мистецтва досяг вершини, що дозволило вирішити складні технічні завдання скрипача-легенди.

Наступний спалах активності у створенні редакторських версій Концерту № 1 Н. Паганіні припадає на останню третину XIX – початок XX ст.: Ж. Беккер (1880) [Дод. Б.: 17], А. Шульц (1880) [Дод. Б.: 18],

А. Вільгельмі (1880–1884) [Дод. Б: 15], К. Флеш (1913) [Дод. Б: 22]¹, [Дод. В: прик. 15, 16].

Як було зазначено вище, в другій половині ХІХ ст. досвід імпровізаційної гри барокового періоду вже практично не використовувався, тому виписані штрихові нюанси, аплікатура, динамічні та агогічні зміни, показові для виконавської практики того часу, стали невід’ємною частиною в прочитанні нотного тексту, про що свідчить редакція Л. Массара. Його послідовники, в особі Ж. Беккера, А. Шульца, продовжили внесення більш диференційованих редакційних правок, що дозволяє визнати їх хрестоматійними, якщо розуміти під цим максимальну зручність для виконавців. Так, у порівнянні з Н. Паганіні та Л. Массаром, автори застосували ліги до більшості пасажів, що значно полегшило гру в швидкому темпі. Новими стали також аплікатурні рішення, що доповнили знахідки Л. Массара, цінність яких стала очевидною в епізодах з подвійними нотами, в складних технічних пасажах.

У свою чергу, редакції А. Вільгельмі та К. Флеша, незважаючи на достатню різницю в часі їх створення (1880 та 1913 рр.), належать до розквіту неоромантичного напрямку у виконавстві. В редагуванні це відбилося в затвердженні творчого підходу скрипалів до самого процесу корегування. Нове розуміння твору дають правки, що вносяться в нотний матеріал, а саме: введення в оригінал нових імпровізаційних вставок (додаткові пасажі в А. Вільгельмі, К. Флеша); використання та заміна нотних фігурацій флажолетами в експозиції та розробці І частини (К. Флеш); оригінальне угруповання штрихових ритмічних елементів (головна партія, побічна партія, розробка та реприза І частини – у двох редакторів); нове ведення

¹Цікавим є факт роботи австралійського піаніста та композитора Л. Ховарда / *L. Howard* (нар. у 1948 р.) з рукописом Н. Паганіні, який опублікував оркестрову партію твору в оригінальній тональності та надав посилання на першоджерело. За його словами перше видання Концерту не зовсім коректне. Зауважимо, що перше видання – одне з перших, яке відповідало композиторському автографу, під авторством Л. Ховарда було надруковане у 2007 р. в Римі в Італійському інституті історії музики (*Istituto Italiano La Storia della Musica*), в якому містилися факсиміле з оригіналу авторського рукопису, сольна партія та деякі коментарі, які додавались науковцем з часом [Дод. Б: 19].

аплікатурного пласта (особливо у К. Флеша). У цьому контексті редакторські завдання не зводяться до суто виконавських уточнень, а мають більш глибинний характер, представляючи редактора в ролі співавтора твору, що доповнює музичний матеріал.

Що могло спровокувати таку ситуацію «вільного поводження» з авторським оригіналом? По-перше, це було відображенням загальних тенденцій епохи. Яскравим прикладом слугують в цьому сенсі нотні тексти оперних і балетних творів, що спокійно піддавалися «втручанню зі сторони», нерідко доповнювалися фрагментами музики з творів інших авторів (особливо це було показово для балетного театру). По-друге, незафіксованість нотного тексту, що є характерним для епохи бароко, в умовах романтичного часу набувала рис містифікації. Відсутність у рукопису пояснень щодо виконання якихось нових прийомів, або використання *scordatura* (як в Концерті № 1) виконувало роль умовного «шифрування», «розкодування» якого сприймалось як прочитання думок автора, свого роду музичне чародійство. По-третє, «формульність» інтонаційно-ритмічних зворотів, спрощеність музичного розвитку в творах Н. Паганіні, що нівелювала можливу оригінальність музичної мови, відкривала шлях редакторському втручанню. Звісно, останній аргумент може розглядатися як вирішальний.

Цікаво, що в чистому вигляді не використовується жодна з перерахованих редакцій. У сучасних умовах, редагування твору стало новим кроком в адаптації нотного тексту до виконавських потреб. Поява оригінальних редакторських версій, що реалізуються саме під час виконання на концертній сцені та існують не в нотному варіанті, а візуально, ні в якому разі не заперечують цінного внеску редакторів минулого. Завдяки праці Л. Массара, Ж. Беккера, А. Шульца, А. Вільгельмі, К. Флеша, рівень технічної складності неперевершеного типу в Концерті № 1 Н. Паганіні був переведений у вимір «скрипкового». Завдяки редакторським уточненням, стало можливим пристосування ігрового апарату виконавців до опанування

ними комбінованих технічних оборотів, якими насичені твори Н. Паганіні, що потребують підвищеної швидкості реакції.

Підводячи певні підсумки, зазначимо, що поряд з Л. ван Бетховеном та Дж.-Б. Віотті, творчість Н. Паганіні справедливо пов'язують з проривом у виконавському мистецтві початку ХІХ ст., оскільки саме ним був здійснений перехід від класичного до романтичного концерту, завдяки збагаченню скрипкового інструментарію складнішими, удосконаленими технічними засобами, закріпленими на рівні «формульності». Скрипкові концерти Л. ван Бетховена (1806) та Н. Паганіні (1817–1825) можуть вважатися показовими в концертному жанрі, відрізняючись певним новаторством. У першому випадку це вплинуло на драматургію твору, у другому – на появу нового віртуозного стилю (Н. Паганіні), послідовниками якого стали Л. Шпор, К. Ліпінський, Ш. Беріо, Г. Венявський, А. В'єтан.

Як відомо, суть редакторської діяльності в ситуації виконавського прогресу полягала в адаптації музичного тексту до віртуозно-технічних норм свого часу. Говорячи про скрипкові переваги другої половини ХІХ ст., слід виділити симбіоз віртуозного і технічно зручного, який, одночасно, виглядає парадоксальним та взаємообумовленим. Мета віртуозної складової полягала в постійному встановленні недосяжності певної виконавської ланки. В свою чергу, зручність та комфорт сольних партій, створених скрипалями-композиторами, дозволяли вирішити надскладні виконавські завдання з огляду на всі ті скрипкові тонкощі, узагальнені нами під поняттям «скрипкового».

Н. Паганіні створив свого роду прецедент елітарного мистецтва, в якому лише скрипаль-віртуоз «прочитував» свій текст, роблячи тільки натяки в нотах. Так, жодна з перерахованих редакцій не може бути відкинута виконавцями сучасності, оскільки кожна з них аргументовано доповнювала наступні, використовуючи той «плацдарм для маневрів», який залишив наступним поколінням Н. Паганіні.

Стосовно форм реалізації «нескрипкового» в концертному жанрі XIX ст. на прикладі творів Л. ван Бетховена та Н. Паганіні стає зрозумілим, що це поняття має відмінності за природою походження. Отже, подолання «нескрипкового» у Н. Паганіні набуває практичного характеру – вирішення певних віртуозно-технічних завдань. У свою чергу, в Концерті Л. ван Бетховена в основу «нескрипкового» покладено першорядність змістовного начала, що міститься в самому нотному матеріалі, розкриваючи потенціал подальших змін, нові можливості в майбутньому.

Яким чином еволюційні процеси скрипкового виконавства відобразилися на категорії «нескрипкового» в Концертах другої половини XIX ст., названих тогочасним музичним середовищем антискрипковими, покаже подальший огляд цих творів.

Нагадаємо, що до середини XIX ст. було написано ряд скрипкових концертів, що зароджуються в минуле до італійських та французьких авторів, продовжуючи традицію віртуозного концерту. Маються на увазі твори Ф. Мендельсона – Концерт для скрипки *e-moll*, 1844; Г. Венявського – Концерт № 1 *fis-moll*, *op.* 14, 1853, Концерт № 2 *d-moll*, *op.* 22, 1862; М. Бруха – Концерт № 1, *g- moll*, *op.* 26, 1864–1866 pp.; А. В'єтана – Концерти № 1–5, 1840–1861 pp. Композитори-виконавці Г. Венявський та А. В'єтан продовжили традиції віртуозності, закладені Н. Паганіні в першій декаді XIX ст. Наразі, саме в цей період вбачається зацікавленість композиторів-нескрипалів жанром скрипкового концерту, прикладом якого стають зазначені вище твори Ф. Мендельсона та М. Бруха.

Зрозуміло, що не маючи професійного рівня підготовки¹, обидва композитори прагнули максимально дотримуватись певної виконавської ланки, обумовленої віртуозно-романтичним вектором тогочасного скрипкового мистецтва. Доказом цього служать підхоплені Ф. Мендельсоном виконавські тенденції віртуозності Н. Паганіні, проявом яких стало

¹ Хоча у випадку Ф. Мендельсона справедливо зазначити, що він досить вправно володів інструментом, але не продовжив професійного навчання.

збагачення технічного скрипкового інструментарію. За словами С. Кучеренка, саме втілена в творчості Ф. Мендельсона «гра технічними складнощами», започаткована Н. Паганіні, виявилась каталізатором розвитку виконавської майстерності, технічної неперевершеності, набувши першочергових рис у написанні творів для скрипки [51, с. 38].

Поряд з Г. Венявським та А. В'єтаном, німецькі автори не порушували створеної системи демонстрації «надможливостей», підпорядковуючи їх властивим скрипковим звукообразами. Для доопрацювання своїх творів Ф. Мендельсон та М. Брух залучали професійних скрипалів, до яких належали Ф. Давід та Й. Йоахім. Так, завдяки професійним порадам Ф. Давіда, в Концерті *e-moll* Ф. Мендельсона можна бачити збереження усталених канонів віртуозності через наслідування паганінієвського трансцендентного мислення. В свою чергу, М. Брух доручив повторне редагування сольної партії Скрипкового концерту Й. Йоахіму (1868), оскільки перша редакція Й. Нарета-Кьоніга / *J. Narett-König* (1864) та перше публічне виконання Концерту за участі німецького скрипаля О. фон Кьонігсльова / *O. Von Königsłow* 24 квітня 1866 року не знайшли належного визнання. Зробивши досить серйозні правки, Й. Йоахім виконав Концерт М. Бруха в Бремені (1868). Спочатку він не був сприйнятий тогочасною британською публікою, однак американське турне та гастролі європейськими столицями – Парижем та Брюсселем – наприкінці 60-х – на початку 70-х рр. XIX ст., за участю Й. Йоахіма, призвели до «тріумфальної ходи» твору світовими тенетами [158].

Зазначимо, що саме слушні рекомендації професіонала дали змогу якнайшвидше популяризувати композицію автора-нескрипаля: з одного боку, сприяючи соціалізації твору; з іншого, умовно переводячи його до сфери переважання «скрипкового».

Перехід цей здійснювався двома шляхами. У випадку з творами Н. Паганіні «нескрипкове», ототожнюючись з «надтехнічним», потребувало часу для свого осмислення та засвоєння. Композитор-виконавець (віртуоз)

хоча й стояв окремо від загальної маси, все ж таки підкорявся тенденціям укоріненого традиціоналізму та скрипкової «моди». Другий підхід репрезентовано у прикладах співпраці композиторів-невиконавців з концертуючими солістами, які виступали в ролі редакторів (М. Брух–Й. Йоахім).

Таким чином, незалежно від ступеня володіння композиторами навичками скрипкової гри, віртуозний напрямок домінував у скрипковій літературі романтичної доби та був націлений на генерування «скрипкового» в творчості як композиторів, так і виконавців.

Розглядаючи редакційні версії наведених Концертів, зауважимо, що в сучасному інформаційному просторі є доступ до *holograph manuscript* обох згаданих творів Ф. Мендельсона та М. Бруха. В концертах Г. Венявського та А. В'єтана першоджерелом слугує *first edition*. До редакцій Скрипкового концерту Ф. Мендельсона належать варіанти Дж. Рейтца / *J. Reitz* (1874–1882), Л. Ауера (1917), К. Флеша (1927). У порівнянні з оригіналом твору спостерігається ретельна робота Л. Ауера та К. Флеша в напрямку доцільного доповнення скрипкової партії штрихами, аплікатурою, динамічними та агогічними уточненнями. *Holograph manuscript* представляє собою «чистий» нотний текст, який відображає лінію мелодії, але конкретики щодо певного характеру твору (штрихи, динаміка, аплікатура), який виконується, немає. Вже зазначалося, що подібна ситуація сприймалася тогочасними музикантами як нормативна та, скоріш за все, була розрахована на виявлення особистого бачення скрипалями музичного матеріалу в процесі візуально-акустичної реалізації. Окрім роботи *editor*, над Концертом Ф. Мендельсона працювала велика кількість *arranger*, що підтверджується перекладами твору для: альт-соло (В. Соонторнійомкі / *V. Soontorniyomkji*, 1997), для віолончелі (Дж. Баррокал / *J. Barrocal*, 2021), для фортепіано (С. Сміт / *S. Smith*, 1865), для двох фортепіано (Д. Клер / *D. Klier*, 1981), для чотирьох акордеонів та бас-акордеону (П. де Бра / *P. De Bra*, 1959). Це

свідчить про зацікавленість музикантів матеріалом та підкреслює універсальність музичної мови композитора.

Стосовно Скрипкового концерту № 1 М. Бруха, налічуються два редакційні варіанти – Ф. Каррі / *F. Carri* (1906) та Й. Йоахіма (штрихи)/І. Бармаса (аплікатура) (1910). Найбільшу зацікавленість представляє редакція Й. Йоахіма, створена у співдружності з його учнем І. Бармасом¹.

Функціональне розмежування в одній редакції штрихових уточнень та аплікатурних вказівок не є типовим для редакційної практики того часу. Бажання кожного з *editors* відокремити сферу втручання в скрипкову партію можуть говорити про різний підхід виконавців до необхідного доповнення в нотах. З одного боку, Й. Йоахім мав за потрібне направити виконавців вірним шляхом художнього задуму, оскільки саме штрихова складова вносить ясність в область образного висвітлення музичного матеріалу. З іншого, позиція І. Бармаса була скерована на темброву виразність та технічну зручність, артикуляційну чіткість у пасажах, подвійних нотах (октавах, терціях, секстах), акордах, розкладених арпеджіо, що можливо було досягти завдяки аплікатурним уточненням та вибудувати чітку виконавську лінію. До Концерту звертаються *arrangers*, які перекладають твір: Д. Клер – для двох скрипок (1981), П. де Бра – для п'яти акордеонів, бас-акордеону та ударних (1959). Досить цікавий склад інструментів свідчить про універсальність композиторських формул, які дозволили модифікувати твір у рамках нових звукообразів.

У свою чергу редакції Концертів №№ 1, 2 композитора-скрипаля Г. Венявського також створюються в невеликому обсязі (Концерт № 1 під редакцією Р. Хофманна / *R. Hoffmann* (1910), Л. Ауера (1921); Концерт № 2

¹І. Бармас (1872–1946) – німецький скрипаль та педагог, який народився в Одесі. Навчався в Берлінській Королівській вищій школі музики в Й. Йоахіма та його помічника, видатного скрипаля та альтиста Е. Вірта.

під редакцією Г. Сіт / *H. Sitt* (1895), Л. Ліхтенберг / *L. Lichtenberg* (1909), А. Марто / *H. Marteau* (1911).

Таким чином, головною ознакою редакцій середини ХІХ ст. стає незмінність авторського тексту, доповненого деякими штриховими, в меншій кількості аплікатурними уточненнями, що є свідченням своєрідної виконавської обізнаності, яка давала можливість зрозуміти графічно зашифрований музичний матеріал та втілити його у звуковому варіанті. Існування певної традиції допомагало тогочасним музикантам без додаткової інформації реалізувати авторський задум, чого не могли досягти скрипалі більш пізнього періоду, оскільки цей досвід нівелювався. Саме тому редакції початку ХХ ст. стали відзначатися ретельністю проставлених динамічних, штрихових, аплікатурних, агогічних пояснень та рекомендацій, які давали чіткий напрямок для подальшої інтерпретації.

2.3. Співвідношення «скриpkового» та «нескриpkового» у скриpkових концертах останньої третини ХІХ століття

Актуалізацію проблеми «скриpkового» та «нескриpkового» в творах останньої третини ХІХ ст. зумовлено тими кардинальними змінами, про які йшлося в підрозділі 1.3. нашого дослідження. Нагадаємо, що протягом досить короткого періоду (1874–1879) з'являється цілий ряд творів, в яких віртуозність перебувала в гармонійній рівновазі з оригінальністю драматургічно-композиційного розвитку. «Іспанська симфонія» Е. Лало (1874), Скриpkові концерти Й. Брамса (1878), П. Чайковського (1878), К. Сен-Санса (Концерт № 3, 1879–80), А. Дворжака (1879) було визнано вершинами скриpkової літератури. Це ознаменувало своєрідну кульмінацію багатьох процесів, що супроводжували розвиток скриpkового мистецтва, починаючи з кінця ХVІІІ ст. (поступове розмежування функцій композитора й виконавця; висування фігур композитора-віртуоза, віртуоза-інтерпретатора; зростаюча роль редакційної праці по відношенню до авторського тексту; постійне ускладнення виконавського інструментарію та його застосування на службі «авторського слова»). Ці тенденції своєрідно відображені в типології,

запропонованій Б. Шварцем / *B. Schwarz* [239, с. 2]. На його думку, скрипкові концерти у ХІХ ст. можна поділити на такі типи:

- написані композиторами-віртуозами переважно для власного використання;
- ті, що композитор присвятив виконавцеві;
- ті, які було створено спеціально для певного інтерпретатора [239, с. 2].

Згідно запропонованої класифікації до першого типу концертів можна віднести твори композиторів першої половини ХІХ століття – Н. Паганіні, К. Ліпінського, Г. Венявського, А. В'єтана. До другого – Концерт Ф. Мендельсона та Концерт № 1 М. Бруха. Ситуація змінюється у 70-ті рр. ХІХ ст., коли починають домінувати Концерти саме *другого* та *третього* типу, в яких переважну роль відігравала спрямованість твору на особу та стиль конкретного виконавця.

Зазначені твори демонструють вихід за рамки усталених традицій виконавської техніки внаслідок ускладнення музичної драматургії, дотримання принципу паритетності соліста та оркестру, підпорядкування віртуозності складним художнім завданням, започаткування нових моделей звучання інструмента. Однак розповсюдження новітніх тенденцій не завадило Е. Лало використовувати суто скрипкові прийоми та художньо-виразні засоби, які максимально сприяли виконавському комфорту, що знову виявляє складність взаємодії в межах одного твору категорій «скрипкового» та «нескрипкового». Розв'язання цієї проблеми на матеріалі «Іспанської симфонії» закономірно провокує звернення до цілого ряду питань: французького скрипкового мистецтва романтичної доби, концертного жанру у французькій музиці. Зважаючи на об'ємність існуючого на сьогодні в зарубіжному музикознавстві наукового масиву за цими напрямками, вкажемо лише основні роботи, в яких, з різних позицій, вивчається специфіка французької скрипкової школи. Г. Вуллі / *G. Woolley* [278], Брюс Р. Шунеман / *Bruce R. Schueneman* [238] торкаються питань генези

естетики романтичного виконавства *скрипалів-віртуозів* – А. В'єтана, Н. Паганіні, Г. Венявського, П. Сарасате, Г. Ернста. Доповненням служать статті М. Бойса / *M. Boyce* [126], А. Робінсона / *A. Robinson* [232], А. МакМайкла / *A. McMichael* [208], в яких сфокусовано увагу на значущості постатей А. В'єтана, П. Роде, Р. Крейцера, П. Байо як *скрипалів-методистів*, з точки зору їхньої ролі у формуванні французької методичної основи, створенні фундаментальних праць у вигляді скрипкових шкіл. Становлення французької скрипкової школи в історичній перспективі, особливості методології також висвітлено в роботі Л. Сон / *L. Sohn* [247]. На жаль, у вітчизняній науковій практиці зазначені теми не привертали достатньої уваги дослідників. Тому особливе місце займає праця харківського дослідника С. Кучеренка [51], в якій питання щодо формування поняття «школа» досліджуються, в тому числі, й на прикладі французької виконавської традиції [51]. Здебільшого роботи українських авторів висвітлюють концертний жанр у творчості французьких композиторів на прикладі фортепіанних концертів К. Сен-Санса. В дисертаційному дослідженні О. Буреля [9, с. 11] увагу приділено, окрім фортепіанних, також віолончельним та скрипковим концертам К. Сен-Санса. Однак творчість Е. Лало і, власне, концертні твори композитора, незважаючи на їх представленість у науковій практиці сучасних авторів¹, залишається до кінця невивченим явищем.

Додамо, що й запропонований нами підхід до аналізу Іспанської симфонії, в площині реалізації проблеми співвідношення категорій «скрипкового» та «нескрипкового», раніше не використовувався, що підкреслює його новизну.

Як зазначалося раніше, перша половина XIX ст. ознаменувалася створенням великої кількості скрипкових концертів, що започаткували новий рівень віртуозності – Концерти №№ 1–6 Н. Паганіні: (1817–1830); Концерти

¹ Серед робіт вітчизняних авторів, вкажемо лише на статтю О. Буреля [9], яку було залучено при підготовці матеріалів цього дисертаційного дослідження.

для скрипки з оркестром *d-moll* (1822), *e-moll*, *op.* 64 (1838) Ф. Мендельсона. Цей список доповнюють твори, що не набули широкого поширення в концертній практиці скрипалів-виконавців, однак стають основою педагогічного репертуару в навчальному процесі: П. Роде (Концерти №№ 1–12, 1790–1829); Л. Шпора (Концерти №№ 1–15, 1802–1844); Р. Крейцера (Концерти №№ 1–19, 1801–1811); П. Байо (Концерти №№ 1–9, 1810–ті), Ф. Давида (Концерти *op.* 10, 14, 17, 23, 25); Б. Молика (6 концертів, 1830–1848). Ускладнення репертуару, збільшення кількості методичних напрацювань з питань скрипкової техніки позначило новий виток історії скрипкового виконавства. Проте, питань щодо «нескрипковості» цих творів, сповнених новітніми виконавськими прийомами або суперечливих з позиції природності звучання самого інструмента, його звукових якостей, не виникало, оскільки подолання складнощів технічного характеру лежало виключно в площині майстерності скрипаля, не припускаючи вирішення будь-яких серйозних музично-творчих завдань. Розмови про «нескрипкове» виникають внаслідок відродження у ряді творів 70–х рр. XIX ст. принципів Л. ван Бетховена, репрезентованих ним у Скрипковому концерті (1806), а саме завдяки відмові від шаблонних композиційних та оркестрово-сольних схем заради оригінальності художньої ідеї, що охоплює всі рівні музичної композиції, сприяючи підпорядкуванню партії соліста, як носія віртуозності, загальній драматургії твору. В нових умовах це порушувало ті ж самі низки питань, що й за часів Л. ван Бетховена, пов'язаних з підвищено критичним сприйняттям музичною спільнотою нової звукохудожньої моделі, звукообразу інструмента, що неминуче виникали через розширення технічно-виразних можливостей скрипки, спрямованих на вирішення нових творчих завдань.

Таким чином, різні концертні твори для скрипки останньої третини XIX ст. презентують два підходи – *традиційний* та *новаторський*. Перший продемонстровано в композиціях, які не дисонують із загальноприйнятими поняттями про скрипкову техніку, що спираються на арсенал виразно-

технічних засобів, які перебували в пріоритеті в музикантів того часу, й тому відповідають вимогам «скрипкового». Другий – новаторський підхід – характеризується переглядом виконавських уявлень, новим відчуттям та трактуванням насиченості звучання інструмента, його граничної звучності на користь композиторській волі, оригінальністю ідеї, драматургії, композиції та, відповідно, потребує нових технічних прийомів. З огляду на переосмислення функціональних можливостей виконавця, це явище являється тотожним поняттю «нескрипкового».

У зв'язку з цим цікаво, наскільки «Іспанська симфонія» Е. Лало, яку написано в 1874 р. в період появи видатних скрипкових концертів Й. Брамса (1878), П. Чайковського (1878), А. Дворжака (1879–80), К. Сен-Санса (№ 3, 1880), була новаторським твором, що позначив новий етап у розвитку жанру та скрипкової літератури? Незважаючи на усталену в науковій літературі позицію щодо цих творів як рівних за художньою значущістю, новизною музично-драматургійних прийомів, доцільно диференціювати їх з позиції традиційності або новаторства технічних засобів, що обираються композитором для реалізації музичної ідеї. Інакше кажучи, оцінити ступінь «скрипкового» та «нескрипкового» в умовах оновленого музичного змісту. З цього погляду, «Іспанська симфонія» Е. Лало є прикладом *традиційного* підходу, оскільки демонструє перевагу в автора виконавських догм свого часу. Для підтвердження зупинимось докладніше на ознаках «скрипкового» в творі Е. Лало.

Незважаючи на професійну скрипкову освіту (Е. Лало вчився в консерваторіях Ліля та Парижу у відомого П. Байо), концертну діяльність (був учасником відомого квартету Жюля Арменго), французький музикант був більш відомий як талановитий композитор, автор численних камерних творів, трьох скрипкових концертів, балету, опер. Майстер французького інструменталізму, Е. Лало вивів на новий рівень концертний жанр, використовуючи принципи симфонічності в драматургії творів. Так, в статті О. Буреля [9], присвяченій аналізу концертного жанру в творчості

французьких композиторів останньої третини XIX ст. дається характеристика Скрипкових концертів Е. Лало (Концерт *F-dur*, *op. 20* та «*Concerto russe*» *g-moll*, *op. 29*). Ці твори названі одними з «найбільш яскравих серед створених в даному жанрі у Франції в цей період» [9, с. 387]. Дослідник підкреслює реалізоване в них тонке почуття оркестрового колориту, блиск інструментовки (легкої та прозорої в акомпануючих епізодах, достатньо насиченої у відокремлених висловлюваннях оркестру), пружність ритміки як продовження берліозівської лінії, яскравий мелодико-гармонічний тематизм концертів [там само].

Зазначимо, що Концерт для скрипки з оркестром *F-dur* (1873) та «Іспанська симфонія» Е. Лало були присвячені П. Сарасате. У співпраці з видатним скрипалем було створено скрипкову партію та делеговано композитором право редакційних змін. Виникає питання, чому, маючи власний виконавський досвід та навички, автор звернувся до відомого скрипаля? Ймовірно, тут зіграли роль масштабність особистості П. Сарасате—музиканта, спроба Е. Лало вийти за рамки власного виконавського досвіду та обмеженості техніки; очевидною є установка й на майбутній успіх твору в разі виконання його видатним маестро – представником нового покоління скрипалів-віртуозів, для яких свобода та легкість, ідеальне звучання інструмента виходило на перший план [175, с. 4]. П. Сарасате прагнув показати не тільки всі технічні можливості віртуозного володіння скрипкою, а й продемонструвати в повному обсязі красу «голосу» інструмента, його природне звучання, яке викристалізувалося протягом століття. До 1874 р. майстерність скрипалів-виконавців зросла настільки, що чільну роль зайняла віртуозність. На противагу їм, існували прибічники більш академічного напрямку, що заперечували надмірне захоплення технічними елементами, до яких відносилися Л. Шпор, Л. Ауер, Й. Йоахім [175, с. 4]. У свою чергу, П. Сарасате поєднав виконавську майстерність з показом внутрішньої драматургії творів, віддаючи перевагу тембровій складовій, ідеальному звуковидобуванню, невловимому подоланню технічних складностей без

грубості та тяжкості у володінні інструментом та в питаннях звукового стандарту [там само]. Першочерговість звукового ідеалу дозволила Е. Лало (автору) та П. Сарасате (редактору) реалізувати в Симфонії весь спектр скрипкових можливостей, вдало поєднавши композиторські установки з виконавськими уподобаннями. Спробуємо оцінити ступінь традиційності чи новаторства твору з позиції переважання в ньому «скрипкового» чи «нескрипкового», розглянувши такі параметри як: паритет соліста та оркестру (вибудованість балансу); реалізація теситурних та динамічних завдань; вибір штрихів; технічні прийоми гри (пасажна, акордова техніка); аплікатура. Слід зазначити, що кожен зі згаданих вище параметрів невід'ємно пов'язаний з іншим. Синтез динаміки та теситурних властивостей інструмента починають відігравати одну з головних ролей у партії соліста, відзначаючи подальший баланс соліста та оркестру, розподіл їх функцій у звуковому просторі.

Насамперед відзначимо **вибудованість балансу** скрипкової та оркестрової партій в «Іспанській симфонії», що безпосередньо пов'язано з уявленням композитора щодо ролі виконавця в музичній драматургії концерту. Про це свідчать: *розмежування функцій соліста* (як провідного учасника) та *оркестру* (як підлеглого, що акомпанує); почергове проведення музичних тем то в скрипковій, то в оркестровій партії, що дозволяє скрипалеві максимально повно продемонструвати виразні можливості свого інструмента, залишаючись в рамках зручної динаміки та теситури. Прикладами першого є: теми Г.П. (42–82 тт.), П.П. (100–121 тт.) I частини; тема крайніх розділів II частини (21–61; 195–242 тт.); обидві теми крайніх розділів *Intermezzo* (58–90; 112–131 тт.); другий ліричний епізод (*poco più lento*), кода Фіналу. Функція поділу учасників на «провідного» та «допоміжного» також простежується в тих епізодах, де партію оркестру насичено тематично виразним матеріалом, що створює свого роду контрапункт до партії соліста: наприклад, в основній темі IV частини, в темі-*refren* фіналу Симфонії. Принцип почергового проведення тем реалізовано у

вступі до I частини, епізодах проведення *refren* в *Rondo* (*F* и *L* по партитурі) [283].

Функціональний розподіл ролей соліста та оркестру досить ясно прочитується на рівні **теситурного рішення**, яке постає в композитора різним. Наприклад, у П.П. I частини проблема гучності для солюючого інструмента (гра на *A* струні, пов'язані з нею обмежені динамічні можливості скрипки) вирішується за рахунок прозорості оркестрової фактури та характеру інструментування (ланцюг витриманих акордів, що виконують функцію педалі на *pp*, створюючи ефект м'якого, гармонійного фону для проведення теми солістом). Очевидним є прагнення автора не заглушати соліста оркестровим акомпанементом, зосередивши увагу на тембровій складовій, звучанні теми в середньому регістрі.

Інший підхід представлений у розробці I частини. Композитор, по суті, вдається тут до *комбінаторного прийому*, вибудовуючи ієрархію оркестрової та сольної партії через зіставлення різних параметрів: фактурних, теситурних, динамічних, тематичних. Так, унісони та акордовий тип фактури в оркестровій партії поєднуються з пасажами та мелодійними фігураціями імпровізаційного характеру скрипки. З погляду теситури, композитор навмисно «розводить» соліста та акомпанемент, тримаючи скрипкову партію переважно у середньо-високому регістрі, а оркестрову – теситурно нижче. Динамічне вирішення фрагмента будується на контрасті нюансів: переважання *pp–mf* в оркестрі, *f* та *ff* (*cresc*) (особливо у висхідних пасажах) у скрипки, що створює максимально комфортні умови для звучання соліста. Показовим є кульмінаційний розділ розробки (*F*, 122–167 тт.), де скрипка на найвищих позиціях (авторська вказівка *con fuoco*) звучить безперешкодно, без надриву, оскільки оркестрова звучність зведена до мінімуму (ефект *piano* створюється за рахунок *pizz*, а будь-які оркестрові динамічні «сплески» – акорди (144–145 тт.) припадають на паузи в партії соліста). Тематичне наповнення епізоду представляє собою контрапункт оркестрового та сольного пластів, в першому з яких проводяться елементи Г.П., а другий

заснований на пасажах та фігураційних формах руху. Аналогічне рішення можна побачити в середньому розділі *Intermezzo* (132–158 тт.).

Теситура грає важливу роль й у створенні конкретного музичного образу. В *Intermezzo* (III частина) вибір нижнього регістру в партії скрипки драматургічно пов'язує її з першою частиною, позиціонує *Intermezzo* як драматичний центр, що ще більш затемнює настрій початку *Симфонії*. Іспанську природу музичного матеріалу підкреслюють ритмічні малюнки тріолей та пунктиру хабанери, а використання солістом струни *g* з її особливим бархатистим тембром, віолончельним по суті, поряд з наступним за цим повторенням мотиву на октаву вище, розкриває діалогічність в рамках монологічного фрагменту. Контрастом до драматичної теми крайніх розділів *Intermezzo* звучить ніжна, з елементами танцювальності, мелодія середнього розділу, яку теситурно композитор вирішує досить традиційно, розміщуючи її в середньому регістрі, що сприяє максимальній вліричності звучання.

Andante (IV ч.) надає трагічності у концепцію циклу. У музиці крайніх розділів це виражено хоральним типом викладу (оркестрова партія), на фоні якого розгортається кантиленна, з елементами декламаційності, тема соліста; провідною роллю мідних духових; утриманням трагічної ритмоформули в поєднанні з остинатністю та органним пунктом (починаючи з репризи); оспівуванням, явною перевагою секундових інтонацій, затриманнями на слабкій долі. Ноти, що повторюються, в експонуванні теми в партії скрипки звучать як прохання. При другому проведенні на октаву нижче, схвильовано і з надрином, набувають семантики «доленосного» (18–34; 78–84 тт.). Звучання теми в нижньому регістрі затверджує напруженість настрою *Andante*. Навпаки, тема середнього розділу звучить оповідально, повертаючи характер перших трьох частин (64–78 тт.), висока теситура оголює лірико-драматичну основу музики. Відповідно, зміна теситури взаємопов'язана з характером тем, спонукаючи виконавця дотримуватися авторського задуму.

Динамічна палітра «Іспанської симфонії» є багатогранною. Однак, у кожній з частин, композитор чітко регламентує співвідношення солюючої

скрипки та оркестру, виявляючи той баланс, який дозволив би солісту залишитися в рамках допустимої скрипкової звучності (*f-ff*). У таких епізодах ефект граничної гучності на межі можливого досягається за рахунок вивіреного інструментування (перевага оркестрового *piano*, дерев'яної духової та струнної груп), тоді як партія соліста зосереджена у верхньому регістрі, насичена *висхідними* пасажами. Приклади: I частина – 2 тема Г.П. (80–82 тт.), розробка (122–125 тт.); II частина – основний розділ (50–58; 82–84 тт.), середній розділ (102–106 тт.). Навпаки, при динамічній градації *piano* і *pianissimo* в партії соліста оркестр не тільки створює м'який акомпануючий фон, а й висувається на перший план, отримуючи право сольного висловлювання: П.П. (99–112 тт.), розробка (154; 158 тт.) в I частині; середній розділ (154–174 тт.) *Scherzando*; експонування теми-*refren* (111–117 тт.) в фіналі.

Якщо виникає необхідність створення динамічної хвилі, то скрипка або знаходиться на тій звуковисотній планці, яка дозволяє утримати драматургічний розпал (вступ, З.П. I частини (73–80 тт.); середній розділ *Scherzando*; друга тема основного розділу IV частини), або разом з оркестром доводить звучання до прийняттого *forte* (З.П. кода I частини; середні розділи в *Scherzando*, *Intermezzo*, *Andante*). У цьому випадку поняття «прийнятний» вказує на дбайливе ставлення Е. Лало до природних характеристик інструмента, стандарту його звучання, що дозволяє максимально повно розкрити темброво-динамічний потенціал скрипки. Доповнимо, що нюансування в скрипкових творах повною мірою регулюється правою рукою, а точніше натиском пальців правої руки на смичок, пропорційністю тиску на струни, а також ступенем сили захоплення пальцями смичка. Як пише Л. Ауер, вирішення проблеми звуковидобування – самодисципліна і самоконтроль, а ідеал гарного тону – суто суб'єктивне поняття, з точки зору виконавця та цілком об'єктивне, з боку слухача [107, с. 262]. Тільки сам скрипаль визначає й контролює звук, відповідно, нюансування та ретельно

продумана динаміка знаходяться в площині основних характеристик «скрипкового».

Зазначимо, що регулювання сили гучності солюючого інструмента стає також можливим завдяки **штриховій техніці**. Відомо, що для досягнення граничної гучності скрипки необхідно розподілити смичок так, щоб мінімальна кількість нот, що граються, й максимальна швидкість його ведення давали можливість досягти необхідного за гучністю нюансу (повільний рух тростини перешкоджає звучанню в нюансі *forte*; велика кількість залігованих нот змушує до розподілу швидкості). Наприклад, у ряді епізодів (*Scherzando*; *Intermezzo*), зберігаючи ритмічний малюнок, композитор, відмовляється від штриха *legato*, вимагаючи гри кожної ноти в тріолях окремим смичком. У середньому розділі *Andante* (70–78 тт.) подрібнення амплітуди руху смичка у великих лігах дозволило композитору досягти вершин гучності. Уважний Е. Лало й до вибору необхідної частини смичка, оскільки специфіка гри у колодки та у верхній його частині безпосередньо залежить не тільки від зазначеного штриха, а й від динамічних розпоряджень у тексті. У ряді епізодів на *ff* Е. Лало переносить смичок вниз, використовуючи прийом гри біля колодки. У I частині це: вступ (5–7 тт.), 1-а тема Г.П. (42–46 тт.), розробка (135; 145; 149 тт.). Аналогічно вирішено основний розділ *Intermezzo* (55–73 тт.) і тема-*refren Rondo* (30–38; 47–52; 63–64; 91–103 тт.). Таким чином, Е. Лало враховував технологічні аспекти будови смичка, звуковидобування, що відповідало критеріям «скрипкового» на той час. Також звернемо увагу на взаємозв'язок штрихової техніки та обраних характеру й теситури. Гнучкість штриха *spiccato* в основному розділі *Intermezzo*, в темі-*refren* та епізодах *Rondo* дозволяє передати танцювальний характер. Короткі динамічні наростання від ноти до ноти в *Intermezzo* (59–60; 62–63 тт.), що припускають посилення звуку на лізі та протягом звучання однієї ноти, підтверджують скрипкову природу матеріалу, його кантиленність, змушуючи згадати про спорідненість голосу та скрипки. Важливу роль грає штрих у відображенні іспанського колориту. Вкажемо на:

стрибаючий штрих (*spiccato*), маркування тривалостей (*marcato, martele*), короткий пружний штрих у колодки (вниз смичком), комбінування штрихів *legato* і *spiccato*, *detache* і *spiccato*, зіставлення штрихів *legato* і *spiccato*. Увесь штриховий арсенал дозволяє говорити про професійне розуміння французьким композитором виконавської специфіки і володіння скрипковою штриховою технікою. Жоден виписаний штрих не викликає подвійної думки щодо способу його відтворення. Знання автором усіх штрихових прийомів, що дозволяють досягти того чи іншого ефекту, створення певного настрою та образу вкотре підтверджує переважання «скрипкового» в аналізованому творі.

Щодо **пасажної техніки**, зазначимо, що в «Іспанській симфонії» всі пасажі соліста, незважаючи на їхню технічність, звучать природньо, не спотворюючи ані тембру інструмента, ані його динамічних можливостей у нюансах *forte* і *fortissimo*. Гранична гучність має середній регістр скрипки, а також штрих *legato*, який залежить не тільки від пересування лівої руки по грифу, але й від розподілу смичка. З огляду на ці акустичні особливості, Е. Лало вибирає найбільш виграшну теситуру для пасажів, проведення основних тем. Для їх максимальної звукової подачі солістом, композитор використовує прийом гармонійної підтримки соліста партією дерев'яних духових та струнних (розробка I частини, 122–134 тт.), або проводить звучання пасажів у партії соліста на тлі пауз в оркестрі: вступ, розробка I частини (127; 131; 134; 136 тт.); середній розділ у *Intermezzo* (140–154 тт.); теми епізодів у *Rondo*. Зазначимо існування в композиторській практиці певних правил використання пасажної техніки як виразного компонента партії соліста. Її різновиди складають висхідні та низхідні гамоподібні ходи, розгорнуті арпеджовані обороти за звуками мажорного та мінорного тризвуччя, малого та великого септакордів, хроматичні послідовності. Усі вони представлені й у аналізованій Симфонії Е. Лало. Вкажемо на: Г.П. (37; 39 тт.), З.П. (66; 69; 72–73; 80; 82 тт.), розробку (131, 134, 135–140, 145–166 тт.) I частини; середній розділ *Intermezzo* (112–125 тт.), де варіанти

традиційних арпеджіо доповнено допоміжними звуками. Традиційні для скрипкової техніки пасажі композитор ускладнює завдяки випадковим хроматизмам, що виникають внаслідок оспівування тонів. Однак, Е. Лало не переступає межу, на відміну від П. Чайковського, який у своєму Скрипковому концерті широко використовує пасажі, побудовані на збільшених та зменшених інтервалах, їхньому особливому теситурному розташуванні та ритмічній організації.

Акорди, як важливий фактурний прийом скрипкової техніки в сольній партії «Іспанської симфонії», зведено до мінімуму. Композитор використовує їх в епізодах, що підготовлюють кульмінацію (З.П. I частини) або в тих, що складають її суть (кода *Rondo*). Відсутність подвійних нот, що також входять у категорію акордової техніки, підтверджує прагнення композитора в зазначеному творі до ліричної спрямованості висловлювання, драматургії контрастів, що знаходить вираження в особливостях тематичного розгортання – перевазі оповідності над конфліктом, підкресленні іспанського колориту, а саме національної природи ритмів протягом усіх п'яти частин.

Підтвердженням переважання «скрипкового» в «Іспанській симфонії» Е. Лало, з точки зору максимальної виконавської комфортності, може стати питання **аплікатури**, яке пов'язане з вибором тембру, зміною позицій, струн та смичка, що відіграє важливу роль у виконавському процесі. Правильно обрана аплікатура стає запорукою чистоти інтонації, точності штриха, вивіреності динаміки, передачі характеру. Очевидно, що композитор ретельно підходить до її вибору. Хоча певні інтонаційні складнощі виникають у хроматичних ходах, ускладнених штрихом *legato*, наприклад, у середньому розділі *Scherzando*, проте їхнє розташування на струнах та угруповання допомагають вчасно змінити положення обох рук та зробити ці зміни непомітними для слуху.

Розглянувши «скрипкове», звернемося до питання редакцій твору. Партитура¹ «Іспанської симфонії» була вперше опублікована у 1875 році видаництвом *Paris: Durand, Schœnewerk et Cie* («*nouvelle édition*»). Одну з відомих нам редакцій зроблено в 1935 р. *Державним музичним видавництвом*. Наявність мінімальної кількості редакцій може свідчити лише про досить виважену скрипкову партію, яка не залишає невирішених виконавських питань. Штрихи, аплікатура, динаміка, достатньо ретельно виписані в авторському оригіналі, відразу скеровують соліста в правильному русі. Ще раз нагадаємо, що нотний матеріал створювався в композиторсько-виконавському тандемі – Е. Лало–П. Сарасате. Вплив скрипаля-редактора, звичайно, відображений уже в першому виданні «Іспанської симфонії». Редакція (1935 р.) надає варіанти штрихових та аплікатурних рішень, але в жодному разі не впливає на цілісну інтерпретацію драматургії твору. Саме ці неістотні втручання в нотний текст слугують додатковим підтвердженням майже повної ідентичності авторського варіанта та його редакції, незважаючи на 50-річну відстань на момент їх створення².

Еволюція концертного жанру в останній третині ХІХ ст. сприяла виникненню нового формату взаємин соліста та автора. Пріоритет драматургічного задуму, художнього наповнення виявилися домінантою в композиторському процесі, а підпорядкування соліста певним смисловим дефініціям, трансформація виконавського підходу розширили межі виконавських можливостей. Проте, традиційний підхід не був відкинутий музикантами, що доводить творчість Е. Лало, А. Дворжака, К. Сен-Санса. Незважаючи на поділ функцій виконавця та композитора, співпраця з професійними скрипалями дала можливість авторам не відступати від усталених у виконавській практиці уявлень, зберігаючи, таким чином, спадкоємність традицій.

¹У тому ж році вийшло перекладення «Іспанської симфонії» для скрипки та фортепіано [Дод. Б: 13].

²Ми не претендуємо на всеосяжність нотного матеріалу. Цілком можливе існування інших редакцій «Іспанської симфонії» Е. Лало, створених у ХХ–ХХІ ст., але не опублікованих для широкого доступу. Проте, факт їхнього існування не впливає докорінно на перегляд виконавцями-редакторами сольної партії твору.

Взаємодія та творча співпраця талановитого музиканта з представниками віртуозного ешелону, зокрема скрипалем П. Сарасате, дозволяють говорити про пильну увагу автора до виконавських можливостей соліста, впровадження ним суто скрипкових прийомів, художньо-виразних засобів: штрихів, апплікатури, теситурного розташування матеріалу, що підтвердило судження щодо переважання «скрипкового» в цьому творі.

Окрім «Іспанської симфонії» Е. Лало, перевагу традиційних підходів можна побачити й в скрипкових концертах К. Сен-Санса, А. Дворжака. За аналогією з Е. Лало, який працював у творчому тандемі з П. Сарасате, А. Дворжак та К. Сен-Санс вибудували свої музичні композиції «під» виконавця, спираючись на традиції минулого та намагаючись у партії соліста втілити ідею технічної зручності за допомогою порад скрипалів-помічників.

Так, Концерт для скрипки з оркестром *d-moll, op. 53* А. Дворжака неодноразово редагувався угорським скрипалем Й. Йоахімом. Саме він звернув увагу композитора на технічні недоліки та незручності в скрипковій партії, «гучність» оркестру по відношенню до звучання сольного інструмента. Відповідно, несприйняття виконавцем новацій у взаємодії соліста та оркестру, оригінального застосування технічних прийомів, підкреслює консерватизм та типовість мислення скрипалів того періоду. Таким чином, А. Дворжак, прислухаючись до побажань видатного музиканта, був вимушений переробити Концерт, затягнувши його завершення на цілих 4 роки. Концерт було розпочато в 1879 р., а в 1882 р. з'явився його остаточний варіант¹. Отже, стає зрозумілим домінування виконавського практицизму над композиторським задумом.

Щодо постаті К. Сен-Санса, то французьким композитором було написано три Концерти для скрипки з оркестром, які так само були

¹ Однак, прем'єра Концерту відбулася за участю молодого чеського виконавця М. Ондржичека.

зорієнтовані на соліста. Концерт № 3 написано під впливом П. Сарасате, що сприяло більш вираженій технічній досконалості твору.

Зазначимо, що саме ці факти свідчать про зацікавленість згаданих композиторів у пропагуванні своїх творів та їх *соціалізації* (за Дж. Грієром). Намагання композиторів «догодити» не стільки вибагливій публиці, найчастіше «закритої» для нового, скільки підлаштуватися «під виконавця», який працював над «рекламою» твору, дало змогу виявити потужне втручання в авторський текст, назвавши їх спільну роботу співавторством. Природньо, що такі твори одразу переходили до категорії «скрипкового», навіть, якщо на початку створення задум композитора мав інший вектор.

На цьому фоні окрему позицію займають концерти Й. Брамса та П. Чайковського, в яких, поряд з переосмисленням функції соліста, його ролі в оркестровому потоці, надано приклад залучення всього технічного резерву та потужності скрипки до граничних меж звучання інструмента. Грандіозність задуму призводила до необхідності використання прийомів, що виходили за рамки «звичного», викликаючи запеклу критику з боку апологетів, на протипагу прихильно сприйнятим творам Е. Лало, К. Сен-Санса та А. Дворжака, які були згадані вище.

Концерт для скрипки *d-moll* Й. Брамса (ор. 77) представляє один з варіантів реалізації «нескрипкового»: *технічні складнощі* в сукупності з *оригінальною вибудованістю оркестрово-сольного балансу* визначили долю твору.

Зазначимо, що несприйняття та критичне ставлення до Концерту з боку корифеїв-скрипалів, таких як Г. Венявський, П. Сарасате, обумовили виявлення новаторського в творі – того, що на той період сприймалося «нескрипковим». У той же час розуміння *традиційного*, перш за все, полягало в збереженні провідної позиції скрипаля-віртуоза. Це підтверджується максимальною демонстрацією надскладних технічних прийомів та великою кількістю каденційних епізодів соліста: в I частині – оркестрова експозиція З.П. (90–97 тт.); сольна експозиція П.П. (232–234 тт.);

З.П. (250–253, 267–271 тт.); реприза (418–420, 509–512 тт.); кода (548–558 тт.), III ч. – заключний розділ (265–267).

Інноваційність в Концерті Й. Брамса та ознаки «нескрипкового» вбачаються в:

- рівновазі та переплетенні сольного та оркестрового звучання. З одного боку, скрипка не поступається за ступенем гучності оркестровій масі. Яскравим підтвердженням слугує перехід від оркестрової експозиції до сольної (I частина). Потужний за динамікою, фактурним наповненням та емоційною спрямованістю вступ соліста сприймається органічним продовженням попереднього оркестрового розвитку. З іншого – соліст нерідко підтримує загальний мелодійно-фразувальний рух, супроводжуючи його фігураціями проведення основного тематичного матеріалу в оркестрі (за аналогією з Концертом Л. ван Бетховена). Однак, незважаючи на роль фігураційності, партія соліста не переходить на другорядні позиції у фактурі твору, залишаючись у ролі рівноправного учасника музичного процесу;
- трактовці соліста як одного з оркестрових інструментів, а саме: насичення тексту його партії тематично-фактурними формулами, що традиційно більш притаманні другим скрипкам (212–232; 312–340 тт.). Таким чином, принцип рівноправності проявляється не тільки в значущості оркестрової партії в розвитку музичної ідеї твору, але й у перехопленні солістом функцій оркестру;
- використанні принципу фактурного масштабування, завдяки застосуванню широких інтервалів, що сприяють розширенню теситури та виникненню ефекту поліголосів, внаслідок чого звучання скрипки за своєю насиченістю наближається до оркестрового. Найбільш яскравим прикладом цього можуть слугувати розкладені арпеджіо (102; 171–172, 224–233, 347–360 тт.);
- незвичності ритмічного угруповання: об'єднання в межах коротких структурних одиниць (такт, мотив) різноманітних ритмічних рисунків

(чергування квартолей та квінтолей, тріолей та квінтолей) (109–111; 289–291 тт.);

- ускладненні завдань артикуляційного плану, внаслідок порушення одноманітності руху одного мотиву в одній постановці руки, що призводить до ритмічних збоїв, (120–123 тт.); активного залучення хроматизмів у лінії мелодії протягом твору;
- яскраво-вираженій індивідуалізації мелодійності в пасажах віртуозної спрямованості, різноманітності та постійній зміні мелодійних рисунків, внаслідок зменшення загальних форм побудови та руху за звуками гармонійних функцій;
- інтонаційних труднощах.

Перелічені технічні складнощі не існують у Й. Брамса окремо від загальної концепції, художнього задуму, відображаючи оригінальне відчуття композитором того чи іншого музичного образу та притаманного власне йому характерного звучання. Відмова від традиційної скрипкової зручності (скрипалям зрозуміло, що будь-які фрагменти Концерту, створені Н. Паганіні, Г. Венявським, виглядали по-іншому) стає наслідком концентрованого поєднання віртуозного та художнього, ліричного та драматичного, симфонічного та камерного. Інший рівень твору, порівняно зі скрипковими віртуозними концертами романтичної доби, розкривається навіть у природі Г.П. I частини – багатоскладової за контрастними тематичними елементами.

У науковій та виконавській практиках затвердилася думка щодо наслідування Й. Брамсом у власному творі багатьох рис Скрипкового концерту Л. ван Бетховена. Однак, підтримуючи цю позицію, зі свого боку зазначимо розбіжність ознак «нескрипкового» в композиціях двох авторів. На відміну від Л. ван Бетховена, який першим втілював ідею симфонізованого Скрипкового концерту, Й. Брамс, рухаючись у фарватері відкриттів свого старшого колеги, вже прагнув досягнення балансу між традиційним та новаторським, що підкреслює демонстрація технічних умінь та віртуозно-

каденційний характер партії соліста, про що було зазначено вище. Фігураційні елементи, пасажна техніка, арпеджований рух, ритмічна різнобарвність, штрихове розмаїття, своєрідність звучання гармонії (характерні інтервали, зменшені септакорди, нонакорди, хроматичні послідовності) співіснують в гармонії сольного з оркестровим. З одного боку, оркестр ніби «завмирає», «затримує подих», щоб надати можливість почути скрипку, супроводжуючи її *soli* витриманими акордами або *pianissimo tremolo* у струнних (I частина: експозиція, З.П.). З іншого, вочевидь, масштабування оркестрової маси, яка займає повноправне лідируюче місце на фоні мелодійного орнаменту сольного інструмента.

Концерт Й. Брамса, незважаючи на несхвалення низки музикантів та виконавців, був прийнятий музичною більшістю в тому числі завдяки сприянню видатного скрипаля Й. Йоахіма. Велич його скрипкової майстерності та музичної обізнаності давала змогу прислухатися авторам до чітких рекомендацій музиканта (М. Брух, А. Дворжак). Й. Брамс не був винятком та звернувся за порадами до свого друга. Безперечно співавторство Й. Йоахіма у творі відмічено неабиякими знаннями скрипаля всіх нюансів будови форми, підходом композитора до музичної лексики, яка випереджала час та пропонувала нові звукообрази. В даному випадку бачення обох музикантів співпало та знайшло відображення в їх спільному проєкті. Звичайно, Й. Йоахім ні в якому разі не заперечував однозначного та єдиного автора, але без участі угорського маестро подальша доля Концерту могла мати інший розвиток та сприйняття тогочасною музичною спільнотою [Дод. В: прик 4–6].

Узагальнюючи роль Й. Йоахіма в редагуванні скрипкової партії, зазначимо, що він виступав у якості як *copyist*, так і *arranger*. Нагадаємо, що у XVIII ст. функція *copyist* обмежувалася більш механічною роботою, в свою чергу, *arranger* перекладав музичний текст для інших інструментів. У випадку з Концертом термін *copyist* сприймається в більш широкому розумінні цього слова, в якому місія скрипаля розповсюджувалася саме на

редагування скрипкової партії – внесення текстових змін, а саме: корегувалися пасажі та акорди, давалися певні коментарі, які були вписані вручну скрипалем у манускрипті сольної партії [Дод. В: прик: 6, 7]. Підкреслемо, що тут виникає такий факт: сам манускрипт сольної партії є результатом сумісної роботи скрипаля та композитора. Правки, які ми бачимо в манускрипті, з'явилися вже внаслідок *доопрацювання як вдосконалення* Й. Йоахімом скрипкового матеріалу, що виник у співтворчості з автором. Вони також демонструють готовність Й. Брамса до взаємодії з солістом, його беззаперечну довіру авторитетному виконавцю. Щодо поняття *arranger*, то музикантом виконано перекладення Концерту для скрипки та фортепіано.

Уточнення Й. Йоахіма торкнулися:

- зміни теситурного викладення мелодійних фігурацій, що сприяло зменшенню стрибків та теситурному наближенню голосів один до одного (рис. 2.3.1.; рис. 2.3.2):

Рис. 2.3.1. Й. Брамс (I частина, експозиція, розробка)

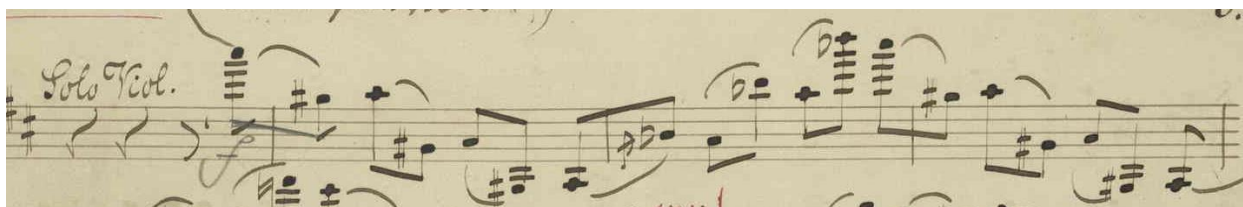
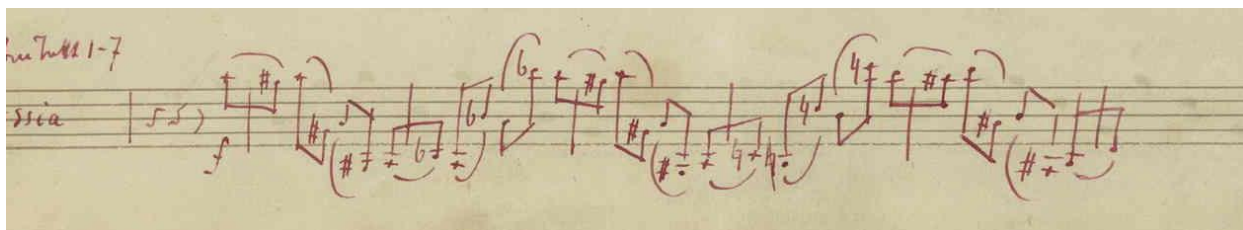


Рис. 2.3.2. Й. Йоахім (I частина, експозиція, розробка)



- полегшення виконання акордових елементів в III частині (тема-*refren*), завдяки відмові від деяких подвійних нот (рис. 2.3.3):

Рис. 2.3.3.

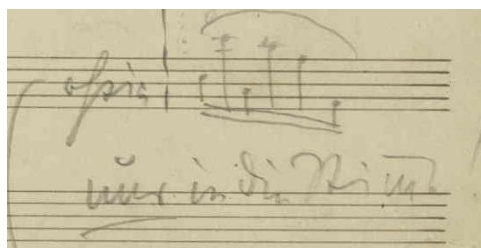


- текстових уточнень з метою виявлення більшої «скрипковості» фактури (рис. 2.3.4; рис. 2.3.5)

Рис. 2.3.4. Й. Йоахім (олівець)



Рис. 2.3.5.



- темпові уточнення Й. Йоахіма в III частині, прийняті його послідовниками (О. Шевчик / O. Ševčík, Є. Цимбаліст) стосувалися доповнення авторського *Allegro giocoso* позначкою *ma non troppo*, що підкреслює виваженість та витримку помірного танцювального характеру, котрий не потребує поспішності (рис. 2.3.6.; рис. 2.3.7.)

Рис. 2.3.6. III частина Манускрипт (тема refren)

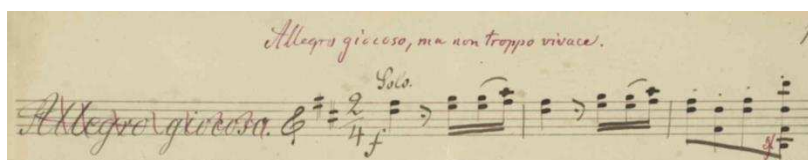


Рис. 2.3.7. О. Шевчик, Є. Цимбаліст (темпові позначення III частини)

Allegro giocoso ma non troppo vivace
Solo **sf**

Додамо, що професійний підхід музиканта до глибинного розуміння специфіки інструмента, майстерного відчуття стилістики твору знайшли відображення в наведених редакторських правках. Під час створення Концерту, композитор радився з Й. Йоахімом стосовно багатьох елементів композиції. Більшою мірою редакторські пропозиції стосувалися не стільки переорієнтування художнього наповнення, скільки конкретних технічних уточнень, пристосованих «під скрипалю».

З одного боку, вирішення питань «нескрипкового» Й. Йоахім сприйняв як підлаштування виконавських прийомів Концерту до тогочасних уявлень. З другого, найважливішим стає розуміння скрипалем новаторського руху – розширення Й. Брамсом меж симфонічного в інструментальному концерті. Незважаючи на певні технологічні труднощі виконання, Й. Йоахім прийняв виклик від композитора та допоміг твору «соціалізуватися».

Таким чином, «нескрипкове» Й. Брамса визначене специфікою викладення музичного матеріалу. Трансцендентна віртуозність, виступаючи проявом глибинного авторського задуму, втілюється через імпровізаційність як ознаку концертно-сценічного висловлювання соліста.

Докладніше розглянемо запропоновану редакцію Концерту, яку було зроблено американським скрипалем і педагогом, учнем Л. Ауера Є. Цимбалістом (1920) та чеським скрипалем, педагогом, автором методичних робіт О. Шевчиком¹ (1930).

Особливу увагу привертають «Попередні вправи та тактовий розбір Концерту» О. Шевчика² (*Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) koncertu Brahmsa D dur, op. 18*) та опублікована скрипкова

¹О. Шевчик (1852–1934) – чеський скрипаль, педагог, композитор. Випускник Празької консерваторії. Викладач у Віденській консерваторії та в українських музичних закладах (Київ, Харків, 1874–1892 рр.). Автор «Школи скрипкової техніки» (*Škola houslové techniky, 4 sešity, op. 1 (vlastním nákladem)* – 1881), «Школи смичкової техніки» (*Škola smyčcové techniky, 6 sešitů, 4000 smyků op. 2 (vlastním nákladem)* – 1895)) [за матеріалами сайту: www.ceskyhudebnislovník.cz [online]. [cit. 2011-09-24].

² Такого роду подолання певних виконавських складнощів вже були опробовані чеським скрипалем на прикладі Концертів П. Чайковського (1930) та Ф. Мендельсона (1931). Крім того ним запропоновано «Докладні дослідження та аналіз *Allegro* в Концерті № 1, *op. 6* Н. Паганіні» (1932) та «Розробка етюдів на основі Скрипкового концерту № 2, *op. 17* Г. Венявського» (1929) (*Elaborate Studies and Analysis of Paganini Allegro Concerto No.1, op. 6; Elaborate Studies on Wieniawski's 2nd Violin Concerto, Op.17*).

партія [Дод. В: прик. 3]. В передмові до вправ, О. Шевчик пояснює необхідність відпрацювання визначених технічних епізодів Концерту на основі запропонованих ним практичних настанов, за допомогою яких виконавець може зануритися в глибину змісту композиції, не витрачаючи час на вирішення технологічних завдань [Дод. Б: 23, с. 2].

Найголовнішим чеський музикант вважає необхідним конкретизувати виконавський інструментарій – штрихи, аплікатуру, агогічні та динамічні ремарки. Зазначені засоби спрямовані на подолання певних технічних проблем, з якими стикається виконавець на момент знайомства та освоєння музичного матеріалу, до яких віднесемо:

- відпрацювання точної інтонації [Дод. Б: 23, с. 5];
- робота над динамікою: саме сольний інструмент повинен домінувати та знаходитися «над» оркестром¹ [Дод. Б: 23];
- засвоєння комбінації у вивчені різних ритмічних елементів [Дод. Б: 23, с. 6]; непарних пасажів (квінтольних); дотримання пауз для усунення поспішного руху [Дод. Б: 23, с. 27];
- вдосконалення гри, виконання інтервальних послідовностей, зазначених автором як явище «подвійного грифу»; широких позицій – нонакордів, децим (вправи на розтягування пальців для охоплення великих інтервалів); характерних інтервалів (зб₄, зм₅); зменшених септакордів; комбінування секст з октавами та навпаки, децими з секстами; акордової техніки (гра одночасно по трьох струнах);
- застосування підготовчих вправ до виконання розкладених акордів (змVII₇) в різних штрихових комбінаціях (як варіант *ossia* у сольній партії);
- дотримання точності при виконанні епізоду квартольними шістнадцятими, в тріольному русі штриховими різновидами;

¹«The dynamic signs in the score are to be observed only by the orchestra but by the soloist whose play should spread over it» [Дод. Б: 23] (динамічні знаки в партитурі повинні враховуватися як в оркестрі, так й у соліста).

- використання артикуляційних вправ на вправність рухів пальців лівої руки (дрібна моторика);
- виконання вправи на динаміко-штрихову вправність [Дод. Б: 23, с. 32].

Полегшення деяких технічних труднощів у Концерті подано О. Шевчиком додатковим рядком (*ossia*) (рис. 2.3.8.; рис. 2.3.9.):

Рис. 2.3.8. (I частина, оркестрова експозиція, З.П. у соліста)

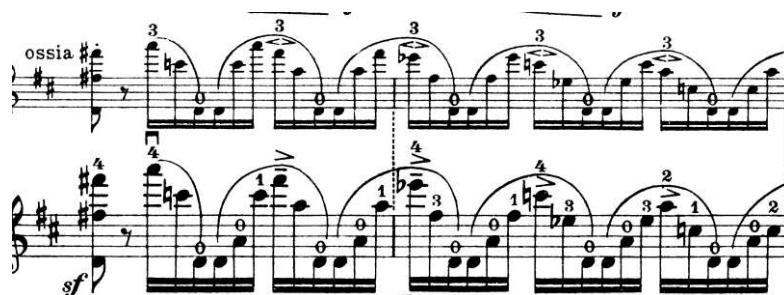
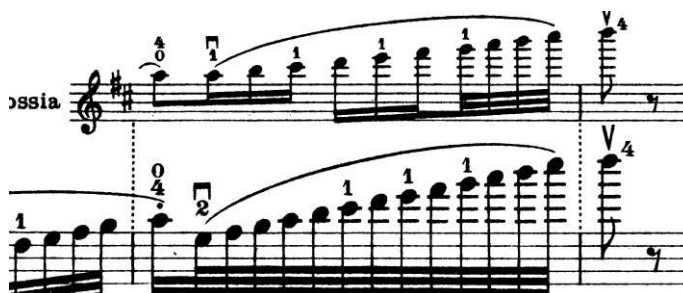


Рис. 2.3.9. (III частина, кода)



Надані нами приклади свідчать про ретельний, виважений, саме методично-інструктивний підхід О. Шевчика, задля вирішення проблемних завдань – ознак технічного «нескрипкового» в Концерті. Зазначимо, що такого роду редакторське «розшифрування» стає ключем до розуміння музикантами обраного композитором виконавського інструментарію – численні ритмічно-гармонійні комбінації, різноманіття фактурно-штрихового співставлення, динаміко-темброві зв'язки.

У редагованій О. Шевчиком скрипковій партії, кожний рух смичка, пальців, ступінь динамічного спаду або зростання – все відображено графічно. Виявлені тенденції, закладені в редакціях Концерту для скрипки Л. ван Бетховена скрипалями першого десятиріччя ХХ ст. Л. Массаром та Л. Ауером. Ще раз підкреслимо, що конкретика у виборі направлення допомагала виконавцю розібратися зі складним у художньому та технічному вимірах текстом, прискорюючи освоєння наведених музичних композицій.

Можна прискіпливо ставитися до подібної редакторської підтримки, однак, саме така робота розкривала складнощі сприйняття музикантами незвичності художньо-образних завдань, сприяла подоланню розриву між композиторською та виконавською практикою.

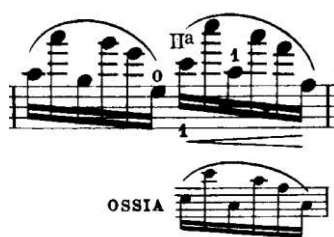
Інший підхід, порівняно з ретельною редакцією О. Шевчика, демонструє варіант американського скрипаля Є. Цимбаліста. Зазначимо його тяжіння до максимального збереження авторського оригіналу, яке вбачається в мінімізації аплікатурних, динамічних вказівок в I частині та їх збільшення у II та III частинах, що пояснюється показом саме віртуозного начала у викладенні композиторського матеріалу. Штрихові рекомендації здебільшого повторюють оригінал, попри це, залишаючи за редактором право власних побажань. Наприклад, деякі додаткові акценти (III частина, тема-*refren*), графічне розшифрування штрихів (рис. 2.3.10.):

Рис. 2.3.10. I частина, оркестрова експозиція, З.П.



Аналогічно О. Шевчику, Є. Цимбаліст подає власні текстові зміни *ossia* (рис. 2.3.11):

Рис. 2.3.11 II частина, розділ А₁



Різниця редакцій О. Шевчика та Є. Цимбаліста пов'язана з підходом редакторів до самого тексту. Намагання О. Шевчика зрозуміти та донести до неприскіпливого виконавця композиторську мову ставлять його роботу над твором на рівень інструктивного характеру, тобто його редакція розрахована на будь-якого скрипаля, який має можливість виконати цей твір. Є. Цимбаліст не має на меті зробити текст зручним, а скоріше прагне вивести

його на новий рівень виконавської майстерності, вимагаючи від музиканта неабияких умінь, знань та відчуття композиторського задуму.

Зауважимо, що окрім представлених редакційних версій, пошук Й. Брамсом «вірних» прийомів, які б відповідали поставленим завданням, можна віднайти в манускрипті скрипкових партій, де чітко вбачається редагування тексту самим автором. Таким чином, ми стикаємось з проявом композиторської редакції з такими виправленнями в тексті (рис. 2.3.11.; рис. 2.3.12.):

Рис. 2.3.11. (I частина, розробка)

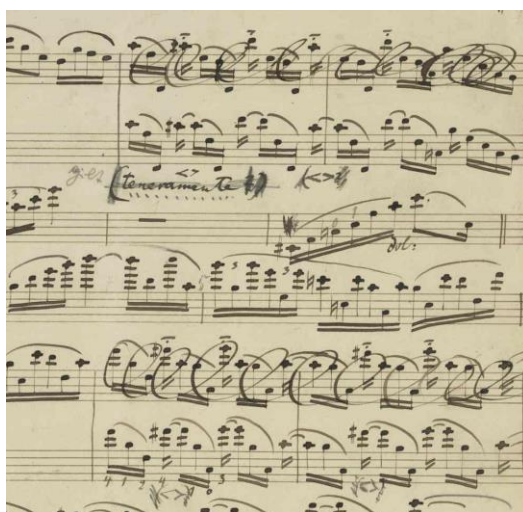
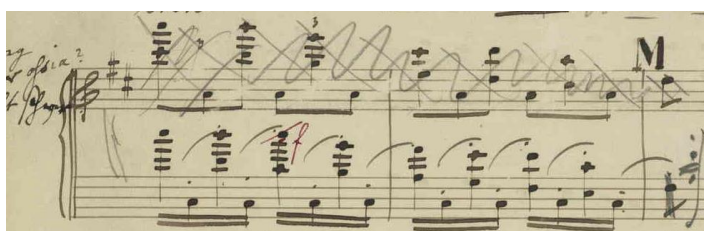


Рис. 1.3.12



Кропітка робота скрипалів-редакторів над твором свідчить про важливість вирішення питань «нескрипкового», які були подолані вже на початковому етапі за рахунок чіткої позиції Й. Йоахіма (головного помічника Й. Брамса), який сприйняв та осягнув масштаб композиції. З боку композитора, кроком назустріч стало знаходження балансу симфонічного та віртуозного як головного стимулу для виконавців. В цьому втілилася повага автора до виконавських переваг в інструментальному концерті, що було реалізовано завдяки специфіці викладення музичного матеріалу та відчуттю

гармонійного існування двох лідируючих учасників творчого процесу – оркестру та соліста.

Висновки до розділу 2

Жанр скриpkового концерту зазнав ряду істотних змін на початку ХІХ ст. Не останню роль в цьому зіграло розширення меж виконавських можливостей внаслідок урізноманітнення арсеналу технічних засобів. Цей етап став свого роду переломним, відкривши шлях до симбіозу барокової та класичної моделей концерту з паралельним розвитком його романтичного типу. Співіснування стійкої «класицистичної» традиції разом з тенденцією до її оновлення спостерігається в парі Дж.-Б. Віотті – Л. ван Бетховен. З одного боку, як вказувалося раніше, Дж.-Б. Віотті – засновник класичного скриpkового концерту, розвиненого згодом його учнями П. Байо, Р. Крейцером, П. Роде, яким вдалося адаптувати установи минулого до виконавських норм свого часу. З іншого, виявлення новаторського бачення концертності полягало в запропонованому Л. ван Бетховеном домінуванні драматургічно-симфонічного задуму над віртуозно-сольним. Оминаючи різноманіття виконавських засобів, композитор знайшов той баланс оркестрово-сольного звучання, в якому скрипаль та оркестр перебували на рівних позиціях, паралельно доповнюючи один одного. Прояв симфонічності в даному випадку став провісником нового рівня скриpkової виконавської культури, що переступила межі свого часу, намітивши перспективи її подальшої еволюції в ХІХ ст. Факт неприйняття твору після прем'єри вказував на зародження дискусії щодо «скриpkового» (тобто звичного, закріпленого у свідомості) та «нескриpkового» (нового), оскільки музична спільнота того часу, спираючись на певні виконавські та акустичні шаблони, виявилась невідповідною до інших принципів взаємодії соліста та оркестру. Аналогічна ситуація виникла на новому етапі в останній третині ХІХ ст., коли ряд творів знову спровокували дискусію про «скриpkове» та «нескриpkове» в концертному жанрі, а саме твори Й. Брамса та

П. Чайковського було сприйнято неоднозначно, оскільки першочерговими в них виступали не виконавська «зручність», а внутрішня концепція, структура, завершеність музичної думки.

Однак, поряд з виявленням тенденцій «нескрипкового» в зазначених концертах Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського, віртуозний напрямок у скрипковому виконавстві не полишав стійких позицій, свідченням чого стають Концерти Н. Паганіні, К. Ліпінського, Г. Венявського, А. В'єтана та інші, створені композиторами-скрипалями. Наслідуванням традиціям, максимального відтворення «скрипкового» слід розглядати й Концерти Ф. Мендельсона (*e-moll*, op. 64), М. Бруха (№ 1, *g-moll*, op. 26), Е. Лало («Іспанська симфонія»), А. Дворжака, К. Сен-Санса (Концерт № 3), автори яких не були представниками виконавського скрипкового середовища того часу. Вирішення проблеми розмежування композиторського та виконавського поглядів відбувалося завдяки виникненню нового виду творчої співпраці із залученням виконавця до процесу створення скрипкової партії.

Таким чином, здійснений аналіз дозволив виявити переважання «скрипкового» або «нескрипкового» в концертних творах романтичної доби за ознакою *відповідності композиторського тексту скрипкових партій виконавським нормам певного музично-історичного періоду*.

В той же час новаторське, яке узагальнено нами в категорії «нескрипкового», реалізувалося різними шляхами. Так, переосмислення шаблону виконавських засобів, функцій та ролі інструмента, нове сприйняття оркестрово-сольного балансу, втілення рис симфонічності в творах Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського демонстрували один тип «нескрипкового». Тоді як інший було представлено в творчості Н. Паганіні та його послідовників, реалізуючись в надскладних технічних завданнях, що передбачали новий рівень вправності та сприймалися як прояв «нескрипкового» на першому етапі, але з часом були подолані.

Вся ця діалектика співвідношень традиційного та новаторського, «скрипкового» та «нескрипкового» не могла не вплинути на процес редагування. Аналіз текстів редакцій скрипкових концертів ХІХ ст., час їх створення, інтенсивність звернення редакторів до одного й того ж композиторського оригіналу дозволяють зробити ряд спостережень:

- активізація редакторського процесу пов'язана з другою половиною ХІХ ст., що вказує на необхідність адаптації композиторського тексту до виконавських норм певного періоду внаслідок удосконалення виконавського інструментарію та змін концертно-сценичних орієнтирів у скрипковому мистецтві;
- редакції розрізняються за принципом інтенсивності втручання в авторський текст. Одну групу редакцій представляють такі, що відзначені мінімальним корегуванням авторського тексту (В. Меєр, Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц). Це було пов'язано з розумінням музикантами звукової та виконавської традиції, що була зафіксована в нотах і не потребувала свого розшифрування тими, хто виступав її носіями. Іншу групу складають редакції, в яких деталізація нотного матеріалу (позначення штрихів, аплікатури, динаміки, агогіки) дозволяла відтворити в інших історичних умовах втрачену практику виконання (А. Вільгельмі, К. Флеш, Л. Ауер, Й. Йоахім, А. Марто, Е. Надо, Є. Хубаї, О. Шевчик, Є. Цимбаліст). Цей процес, розпочатий наприкінці ХІХ ст. надалі ще більше активізувався, до чого призвело збільшення репертуару та урізноманітнення стилістики скрипкових концертів, втрата спадковості виконавських канонів. Їх «розшифруванням», відтворенням займався сам музикант-редактор, який шукав засоби подолання розриву між виконавськими практиками різних стильових періодів;
- деякі редакції не обмежувалися тільки виставленням виконавських рекомендацій, демонструючи пряме втручання в композиторський текст. Так, в редакції А. Вільгельмі в Концерті № 1 Н. Паганіні текстові уточнення стали прямим свідченням продовження традиції імпровізації,

яка прослідковувалась в «прихованому» музичному змісті Концерту, що підтверджує малоіндивідуалізованість викладення цілої низки епізодів, спонукаючи редактора доповнити авторське. У свою чергу, видалення цілих епізодів Е. Надо в творі Л. ван Бетховена підкреслювало прагнення французького скрипаля обмежити масштабність, яка суперечила традиціям віртуозності в концерті;

- відкритим залишається питання коректності відображення першоджерела (факсиміле) у виданнях (особливо *first edition*). Яскравим прикладом може слугувати Концерт № 1 Н. Паганіні, перше видання якого не співпадало з оригіналом. Це надає право згадати *принцип виниклої помилки* та підкреслити необхідність *критичної оцінки* будь-якого опублікованого варіанта, в тому числі й з боку виконавця.

РОЗДІЛ 3

РЕДАКЦІЯ ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ (на прикладі Концерту для скрипки Л. ван Бетховена, *D-dur*, оп. 61)

3.1. Формування еталона виконавської інтерпретації твору у середині ХХ століття (Д. Ойстрах)

Одним з показників здатності твору до соціалізації виступає його **пристосованість** до естетичних установ іншої доби. Як зазначалося раніше, ця особливість закладається самим композитором під час його написання. У свою чергу, редакторська діяльність стає тим транзитом, що з'єднує минуле та сьогодення, композитора, виконавця та слухача. Різноманітність виконавських прочитань настільки впроваджується в авторську ауру, що часом може змінювати її першорядну думку, первинний напрямок авторського задуму. З часом важко виявити автентичність, проте ретельна робота з авторським текстом, упровадження в стилістику та характер дають можливість відповісти на низку питань. Їх вирішення стає можливим за умов вивчення редактором творчості композитора, уточнення та пристосування нотного тексту до виконавських реалій. Усвідомлення **причин генерування редакцій**, виявлення їх відмінних рис, відповідно до вимог історичного періоду та його стильових тенденцій, сприяють розгляду подальшої візуально-акустичної реалізації графічно зафіксованих виконавських уточнень композиторського тексту.

Вибрані нами виконавці та виконавські версії допоможуть виявити різні підходи до Концерту Л. ван Бетховена (далі Концерту), залежно від вибору певного редакторського варіанта.

Матеріалом дослідження слугують відеOVERSII виконання бетховенського твору скрипалями другої половини ХХ ст. – Д. Ойстрахом (1959), О. Кривою (1980-ті рр.), А.-С. Муттер / *A.-S. Mutter* (1984), та скрипалями ХХІ ст. – Д. Грималем / *D. Grimal* (Франція, 2012),

І. Муравйовим (Україна–Львів, 2013), В. Соколовим (Україна, Велика Британія – Школа Ієгуді Менухіна / *The Yehudi Menuhin School*, 2019).

Виконання Концерту Д. Ойстрахом під керівництвом диригента К. Кондрашина було записане в 1959 р. [Дод. А: 1]. Слід зазначити, що Д. Ойстрах неодноразово звертався до твору, що підтверджують дати записів, які збереглися: 1954 р. – Стокгольм, 1957 р. – Пекін, 1958 р. – Париж, 1960 р. – Мілан, 1960 р. – Москва, 1962 р., 1965 р. – Лондон, 1974 р. У варіантах 1950–х рр. (1954–1958 рр.) тяжіння до ліричного начала превалує, що наближує трактовку твору до концерту романтичного типу. Запис аналізованої нами версії 1959 р. дозволяє охарактеризувати гру музиканта здебільшого як *академічну* (1959–70-ті рр.). Зазначимо, що відеозаписи виконання Концерту можуть розглядатися новими різновидами редакторської роботи: інтерпретації музикантами авторського тексту нерідко пов'язані з виходом за межі одного зафіксованого письмового редакторського варіанта на користь об'єднання кількох, нерідко з їх переосмисленням у процесі візуально-акустичної реалізації. Для виявлення особливостей індивідуального трактування музикантами Концерту для скрипки Л. ван Бетховена проведемо порівняльний аналіз вибраних відеозаписів з графічно зафіксованими в нотному тексті редакторськими правками Л. Ауера, К. Флеша, А. Вільгельмі, обравши як критерій оцінки ті позиції, які використовувалися нами під час розгляду письмових редакцій, а саме:

- розкриття драматургічного задуму твору з позиції наближення до авторського оригіналу та відповідності історичному стилю;
- відображення в інтерпретації музиканта його приналежності до конкретної виконавської школи;
- виправданість технічних перетворень, що виникають у процесі візуально-акустичної реалізації твору, в створену раніше редакцію;
- характеристика виконавського інструментарію (розшифрування мелізмів, уточнення динамічних нюансів, штрихів, аплікатури, агогічних

доповнень) з метою розкриття індивідуальності трактовки музикантом обраної композиції.

Результатом здійсненого аналізу стає можливість визначення типу інтерпретації як візуально-акустичного різновиду редакції – академічної (традиційної) чи новаторської.

Запис 1959 р. – один з яскравих прикладів *лірико-драматичного* прочитання твору. Різноманітність динамічних фарб, свобода володіння звуковими можливостями інструмента, розуміння індивідуальності авторського письма в умовах конкретного стильового контексту дозволяють говорити про глибоке розуміння скрипалем художньо-виразного потенціалу твору Л. ван Бетховена та створення, внаслідок цього, одного з досконалих трактувань, яке можна вважати класичним в значенні його зразковості для інших скрипалів. Виконавська манера Д. Ойстраха, в якій поєднуються і строгість розповіді, й тремтливість ліричної кантилені в найніжніших темах Г.П. та П.П. I частини, *Larghetto*, виявляється у передачі всієї тембрової палітри, до охоплення всього спектру звукохудожніх образів – від лірико-оповідальних до драматичних.

У виконанні музиканта поєднано увесь арсенал технічних прийомів, що склалися до середини ХХ ст., а саме: штрихової техніки, технологічного розуміння позиційної гри (аплікатура), динамічних градацій в їхньому прямому взаємозв'язку з володінням штриховою технікою, принципами ведення та розподілу смичка (натиск та сила тиску). Все багатство інструментарію, що задіюється, доповнене особливим відчуттям музиканта внутрішнього розвитку музичної думки, що реалізується в характері побудови мотивів, фраз, речень, продуманості звукообразу, що спрямовано на виявлення бетховенського задуму, внутрішнього змісту Концерту.

Академічність манери скрипаля простежується в прагненні Д. Ойстраха до максимальної точності відтворення авторської ідеї через: виконання темпових, динамічних рекомендацій, штрихової техніки, яка відповідає характеру виконуваного матеріалу; аплікатури, що забезпечує

артикуляційну чіткість викладу пасажних елементів; досягнення тембрової єдності мелодії; опрацювання всіх тематичних ліній; підкреслення контрастності музичного матеріалу.

Взаємодія соліста та оркестра. Бетховенський задум у цій інтерпретації відбито повною мірою в збалансованості сольної та оркестрової ролей. Презентацію основного матеріалу доручено оркестру. Контраст тем головної партії (Г.П.) з напруженим звучанням акордів *secco* зв'язуючої партії (Зв.П.) перемикає концепцію з ліричного на драматичне. Це посилюється вибором тембрів: струнних і дерев'яних духових для викладу кантилени Г.П. проти струнних та мідних духових у зв'язуючій та заключній партіях, що яскраво прочитується в даному виконанні. Фактуру нотного матеріалу не перевантажено поліфонічними елементами, почергово здійснюється вступ інструментів – кожна оркестрова лінія чітко прослуховується. Переважає гомофонно-гармонійний принцип проведення теми в супроводі акомпанементу (соло дерев'яних духових у супроводі струнних, або навпаки). Незважаючи на «камерний» склад бетховенського оркестру, звучання є насиченим, зібраність та логіка побудови тематичного матеріалу допомагають охопити та заповнити все просторове музичне поле. Кожен з учасників перехоплює ініціативу, продовжуючи загальний драматургічний хід. Так, оркестрова експозиція I частини має чітку побудованість з яскравими контрастними темами, від ніжної ліричної теми Г.П. до зібраної маршеподібної Зв.П., продовженням яких служить заключна партія (З.П.) – предикт до скрипкового вступу. Форшлагги, що чітко акцентуються, в партії соліста трактуються не як елемент мелізматика, а як частина мелодійної лінії, що представляє хід з ламаних октав. Виставлене *piano* умовно, оскільки це лише можливість подальшого посилення гучності до *sf*. Д. Ойстрах у сольному вступі (З.П. оркестрової експозиції) утримує звуковий баланс по відношенню до оркестрового звучання, а виставлені в тексті динамічні уточнення коригуються ним під час виконання, залежно від загального контексту художнього образу. Скрипка не досягає максимальних

гучних вершин, проте музичний рух, ущільнення ритмічних фігурацій від тріолей до шістнадцятих, диктують зміну звукоподібного начала. Вибір певного поділу ліг підтверджує прагнення соліста до вишикуваності балансу оркестрового вступу та сольного предикта до теми Г.П. (за ред. Л. Ауера), оскільки зменшення кількості нот, що граються на одне проведення смичка, дозволяє додати йому швидкості, відповідно, поставивши на одну звуковисотну платформу й оркестр, й соліста. Неодноразово Д. Ойстрахом пропонується не різкий контраст і перехід від однієї теми до іншої (З.П. та Г.П.), а плавне перетікання на єдиному динамічному нюансі до наступного епізоду (рис. 3.1.1, рис. 3.1.2, рис. 3.1.3.) (ред. Л. Ауера).

Рис. 3.1.1



Рис. 3.1.2.

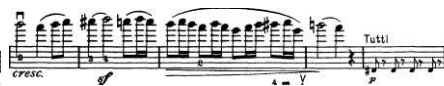


Рис. 3.1.3.



Штрихове вирішення у П.П. аналогічно розмежовує оркестрове та сольне проведення теми. Продовження початкових тактів теми в оркестрі передається солісту, що визначається зміною смичка та рухом його вгору у затактовому мотиві шістнадцятими (147 т.).

Надалі в огляді інтерпретації Д. Ойстраха увагу буде зацентровано на характеристиці орнаментики, штрихів, нюансування та артикуляції, аплікатури, агогіки – художньо-виразних елементів (інструментарію), що дозволить довести правомірність визначення даного типу виконавської інтерпретації як академічного (традиційного).

Орнаментика. Особливу увагу до кожної деталі нотного тексту (форшлаг, мордент, групето) заявлено з перших тактів скрипкового вступу I частини (89–90 тт.) (рис. 3.1.4): форшлаг виступає тут як частина основної мелодії; аналогічне можна побачити у розробці (284–285 тт.) та репризі (469 т.); приклади групето представлені в I частині (131, 173, 342, 444 тт.), у розділі *a*₁ II частини (14, 26, 82 тт.), у *refren* (4, 9, 14 тт.) та епізоді *B* (142, 143 тт.) III частини.

Рис. 3.1.4.



Штрихи. Динаміка. Артикуляція. Поєднання різних редакторських версій дозволило Д. Ойстраху знайти власний підхід до штрихів. Так, у П.П. скрипаль тяжіє до трактування К. Флеша, продовжуючи традицію вивіреного підходу до виконання штрихів, відмовляючись від залігованого *staccato*. Аналогічний прийом присутній у розробці І частини (185–188, 314–317 тт.), в якому Д. Ойстрах спирається на редакцію Л. Ауера (рис. 3.1.5; рис. 3.1.6).

Рис. 3.1.5. (ред. К. Флеша)

Рис. 3.1.6. (ред. Л. Ауера)



В інтерпретації Д. Ойстраха прикладом відмови від коротких стрибкоподібних штрихів у розробці, на противагу редакціям Л. Ауера та К. Флеша, слугує марковане *detache* у верхній частині смичка, що надає звучанню пружність (314–322 тт.) (рис. 3.1.7, 3.1.8.; рис. 3.1.9., 3.1.10.):

Рис. 3.1.7. (ред. Д. Ойстраха)

Рис. 3.1.8. (ред. Л. Ауера та К. Флеша)



Рис. 3.1.9. (ред. К. Флеша)

Рис. 3.1.10. (ред. Л. Ауера)



Артикуляційна вивіреність досягається розлігуванням звуків у П.П. (151, 158–161 тт.).

У виконанні Д. Ойстраха головним стає **співзалежність динаміки та штрихів**. Довгі ліги в квартольних та тріольних епізодах шістнадцятими розподіляються скрипалем, в залежності від мелодико-динамічного руху – З.П. (93–96 тт.), Г.П. (103–105, 107–109, 111, 113, 116–117 тт.), розробка (288–291 тт.), реприза (311–314 тт.) І частини.

На відміну від запропонованого варіанта редакцій Л. Ауера, К. Флеша, А. Вільгельмі у Г.П. сольної експозиції та репризи І частини, Д. Ойстрах

роз'єднує такт (103–104 тт.; 106, 107–108 тт.), зберігаючи широту звучання та співучість мелодії у верхньому регістрі за допомогою зменшення кількості нот, які використовуються на одне проведення смичка (рис. 3.1.11.):

Рис. 3.1.11 (ред. Л. Ауера, К. Флеша, А. Вільгельмі)



Друге речення теми в редакційному варіанті А. Вільгельмі частково співпадає з варіантом Д. Ойстраха (рис. 3.1.12):

Рис. 3.1.12 (ред. А. Вільгельмі)



Увага до фразування простежується за рахунок вивіреної роботи правої руки (тиск на тростину, динамічна градація залежно від фізичних параметрів смичка – розподіл ваги руки). Аналогічний підхід використовується в епізоді розробки I частини (303–304 тт.). Завершення фраз скрипалем вгору смичком на сильній долі дає можливість повного контролю над силою натиску та грамотною філіровкою звуку та динамічними підйомами.

У I частині штрихи – є частиною художнього образу, що підкреслюють академічне начало у грі музиканта, його ретельну роботу над звукоутворюючими компонентами. Вектор у кантилені спрямований на збагачення тематичного матеріалу особливим тембром, динамікою. Тонка штрихова градація, «напівтони» в штриховому арсеналі Д. Ойстраха багатогранні (*detache*, що виконується *tenuto*, *portamento*, марковане *detache*, комбінація штрихів).

Питання аплікатури у виконавському аналізі досить складні, оскільки їхній підбір залежить від багатьох факторів – від фізіологічних до суто виконавських, стильових. Можна говорити про тяжіння Д. Ойстраха до традиційного вибору аплікатури, в якій поєднання тембру, зручності та доцільності зміни позицій щоразу узгоджене з темпо-ритмічними параметрами, тембровими уподобаннями. Так, у кантилені, перевага

віддається максимальному збереженню тембрового колориту шляхом гри на одній струні, плавному прийому *portato*. Застосування флажолетів переслідує те саме завдання – збереження тембрової мелодійної цілісності.

II частина Концерту (*Larghetto*) – ліричний центр, з'єднуючий кантиленну лінію I частини з Фіналом. Оркестровий вступ – проведення розділу *A* в оркестровому *tutti* у струнних набуває хорального звучання (акордовий тип викладення, збереження фразування єдності, незважаючи на паузи). Органічне поєднання варіативних фігурацій у соліста з тембром дерев'яних духових (соло *Clar.*, *Fag.*) досягнуто Д. Ойстрахом за допомогою легкого *portamento* в залігованих шістнадцятих, фразування «дихання», вивіреності агогічних відхилень, відчуття динамічних граней. Так, особливу увагу приділено прийомам *glissando* та *portato*, які мінімізують просування лівої руки вздовж струни, додаючи певний звуковий ефект інтонаційного поєднання. Багатогранна звукова палітра, динамічні підйоми, філіровки всередині одного мотиву дозволяють говорити про найвищу звукокультурну організованість скрипаля. Без зайвих перебільшень темпо-ритмічних змін (*ritenuto*, *ritardando*, *rallentando*, *animato*, *accelerando*) усвідомлення внутрішньої організації досягається єдністю художнього спрямування.

Проведення теми (a_1) у соліста в штриховому плані вирішено достатньо індивідуально. Музичний матеріал насичений чергуванням мелодійних мотивів часто з предиктом до сильної долі (вступ зі слабкої долі) з паузами, що заповнені оркестровими вставками («відповідями»). Традиційне виконання начала теми a_1 вгору смичком переглянуте Д. Ойстрахом. Відходячи від запропонованих у редакціях Л. Ауера, К. Флеша, А. Вільгельмі штрихових рекомендацій, музикант починає кожний новий мотив рухом смичка вниз, тим самим ускладнюючи виконання заліганого *portamento*, дозволяючи дослухати та надати певного повштовху кожній інтонації, показуючи явне тяжіння до нот *tenuto*, логічного завершення фрази. Цю ж манеру збережено й в наступних тактах проведення теми (рис. 3.1.13.):

Рис. 3.1.13.



При веденні смичка вгору, скрипалем відокремлюється перша шістнадцята від решти трьох. Аналогічний прийом використано й у подальших тактах (15, 16, 18 тт.), що виправдано з погляду вивіреності артикуляції.

Тематична основа теми a_2 продовжує попередню динамічну та метроритмічну лінію. У цьому контексті *legato tenuto* виконане як приклад вільного звукового «дихання», створюючи відчуття постійного *ad libitum*. Поєднання імпровізаційного начала та традиційного (класичного) звукообразу в грі Д. Ойстраха збалансовано.

Теситурне розташування сольної партії дозволяє скрипалю утримувати звуковий баланс у визначеному динамічному полі – *pianissimo* – *piano* (*ppp-p*); редакторські та авторські уточнення *dolce*, *cantabile*, *sempre perdendosi* (з рекомендацією Л. Ауера – *molto espressivo* (57–58 тт.)) привносять певне темброве звучання (переважання струни *E*), яскраво виражене як за допомогою прийомів *vibrato*, *portato*, так й особливого володіння технікою правої руки, динамічної єдності. Таким чином, свобода опанування своєрідною штриховою палітрою – марковані, змішані штрихи (*legato-portamento*, декламаційне *detache*), «перехоплення» солістом оркестрової тематичної лінії в тому ж нюансовому діапазоні, вивірена ритмічна точність, відповідність художньому наповненню виявляють ту темброву цілісність звучання, яку, ймовірно, прочитує в авторському тексті Д. Ойстрах, не зловживаючи можливими відхиленнями від темпу, незважаючи на імпровізаційність скрипкової партії.

Оркестрове проведення теми a_3 є ідентичним проведенню початкового епізоду *a* в контрастному динамічному варіанті (*forte*), що змінюється зв'язкою у скрипки соло. Із запропонованих варіантів угруповування

тривалостей, Д. Ойстрах зупиняється на ауерівському варіанті (рис. 3.1.14.; рис. 3.1.15.):

Рис. 3.1.14. (ред. К. Флеша)



Рис. 3.1.15. (ред. Л. Ауера)



Підготовка розділу *B (cantabile)* здійснюється завдяки плавному переходу квартольними шістнадцятими за мінімальної гармонійної акордової підтримки на початку такту. Витриманість тембру на струнах *G-D-A* (45–50 тт.) ставить перед скрипалем певне обмеження гучності. Нівелювання оркестрової групи дозволяє досягти Д. Ойстраху своєрідного «сурдинного» звучання. У свою чергу, безперешкодність звукового переміщення створює мінімальне пересування лівої руки вздовж грифа (взяття децими) (49 т.). У штриховому відношенні виконання *tenuto* максимально наближене до штриха *detache* (51 т.). Повернення тематичного матеріалу в партії скрипки (розділ *A1*) за підтримки струнних *pizzicato* звучить м'яко та тремтливо. Філірування звуку, легкі акценти та динамічні спалахи на синкопованих восьмих та чвертях, пунктирних інтонаціях підтримують те нюансово-образне співвідношення, в якому *sempre perdendosi* сприймається як частина виконавського образу, а не «згасання» в буквальному розумінні терміна. Дотримання Д. Ойстрахом ауерівського *molto espressivo* надає грі музиканта внутрішню зосередженість, епічний настрій, неповторний шарм звучання. Все смислове навантаження розділів *B*, *A1*, *B1* повністю перебуває в прерогативі скрипкової партії. Оркестр виконує фонову функцію, що дозволяє продемонструвати весь спектр художньо-виразних можливостей соліста. До виконання даних епізодів застосуємо термін *ad libitum*, не виписаний в тексті, але продиктований самою ритмоструктурою. Штрихова організація повністю відповідає поставленим виконавським завданням —

об'єднані лігою звуки *portamento* (49–51; 63 тт.), або відмова від ліги (51, 53–54 тт.). Запропоновані Д. Ойстрахом варіанти виконання штрихів не завжди можуть бути застосовані в звичайній педагогічній практиці, оскільки ставлять низку питань перед скрипалем, стаючи перешкодами для художньо-образної побудови, а саме: відділення нот від ліги, що може створити помилковий акцент, регульованість, взаємозаміна сильної та слабкої долі вгору та вниз смичком) (69, 76 тт.) (останні ноти *portamento* вниз смичком) (рис. 3.1.16.):

Рис. 3.1.16.



Середні розділи частини (B , A_1 , B_1) в штриховому плані перебувають в абсолютній співзалежності від внутрішнього контексту. Так, відходячи від усіх можливих редакторських рішень, Д. Ойстрах замінює штрихи, підпорядковуючи їх головній художній ідеї, яка сприймається не новаторством, а радше, як угруповування акцентів, при якому змістовний образ візьме верх над технічними уявленнями та уподобаннями. Динамічний розвиток та зміна тембрового колориту відбуваються завдяки аплікатурним змінам – єдності позиційної гри (65–70 тт.).

Розділ A_1 звучить насичено, контрастуючи з попереднім музичним матеріалом. Розподіл половинних та четвертних нот (71, 76 тт.), відділення шістнадцятих (74 т.) підсилюють звучання, динамічно підтримуючи кульмінаційний центр. Каденційність розвитку розширює агогічні можливості, припускаючи штрихову свободу (підлігування до основної ноти частини пасажного епізоду (77, 83 тт.), виокремлення затактових шістнадцятих у предикті до репризи розділу B_1 (78 т.), відчуття точного інтонаційного акцентування (83–86 тт.). Отже, можна дійти висновку, що середній розділ повністю підпорядкований солісту, демонстрації всіх його виконавських граней – проникливої розповіді, пошуку особливого тембрового звучання, високохудожньому розділенню тематичного матеріалу.

II частина вирішена Д. Ойстрахом відповідно до композиторського задуму як глибокий філософський роздум, що виражений в інтерпретації музиканта через синтез точності відтворення авторського стилю, зокрема, метроритмічної природи Концерту, та вибудованості мелодико-тембрового, звукоподібного начала, що породжують відчуття виконавської «свободи» та імпровізаційності.

Перехід до Рондо *attacca* здійснюється завдяки контрастному каденційному епізоду соліста, що змінює характер музичного матеріалу. Штрихова точність, чіткість відтворення, різноманітність повторюваних елементів, динамічна багатолікість, темпоритмічна вивіреність – критерії певного художнього задуму.

Тема-*refren*, що проходить у партії соліста, поєднує два варіанти редакторського прочитання. Так, Д. Ойстрах поділяє редакторські вказівки Л. Ауера згідно з динамікою та характером виконання *energico (forte)*, а також дотримується виконання штрихових рекомендацій за редакцією К. Флеша (крапки над нотами «ре»)¹. Зіставлення даних корегувань допомагають повною мірою реалізувати певну художньо-тематичну лінію, домінантою якої стає строфність викладу, лаконічність висловлювання, характер частини (рис. 3.1.17.; рис 3.1.18.):

Рис. 3.1.17. (ред. Л. Ауера)



Рис. 3.1.18. (ред. К. Флеша)



Виставлений темп *Allegro* сприймається досить скромним. Відсутність легковажності виконання, переважання чіткості та пружності надає темі

¹ У Розділі 2 цю версію було уточнено редакторською приміткою від наявності крапки в даному епізоді (с. 119).

певного народного колориту. Технічні параметри художньо-виразних засобів (штрихи, аплікатура, динаміка), виконані в заданому тематичному ракурсі, підтверджують обраний вектор. Так, у виконанні Д. Ойстраха особливу нішу займають вирішення штрихових завдань. На рисунку 3.1.17., 3.1.18. можна побачити наявність штрихів, що стрибають (відділення сильної та відносно сильної від слабої долі крапкою), що виконується скрипалем, використовуючи всю довжину смичка, при цьому піднімаючи його перед позначеною зупинкою (крапка над (під) нотою)). Задля здійснення танцювального характеру бетховенського фіналу, Д. Ойстрахом не використовується можливий варіант лежачого положення тростини на струні. Вмілий та професійний розподіл смичка, використання його фізичних можливостей в рівній мірі (вгору та вниз) дозволило виконати стрибкоподібні штрихи. Черговим допоміжним компонентом виявилось аплікатурне рішення, в якому домінування тембру струни *G* висвітлило контрастну відмінність звучання цього епізоду на дві октави вище. Незважаючи на виставлене *piano delicatamente*, темброва полярність дозволила темі в нижній теситурі звучати енергійно та яскраво, зберігаючи єдність динамічного пласта, що зумовило зменшення гучності і трактувалося скрипалем як художня установка. Варто зазначити, що оркестрове *tutti* – сполучний компонент з епізодом *A*, в якому використання середнього регістру дозволило досягти балансу соліста та оркестру. Незважаючи на *ff*, оркестрове звучання знаходиться в тому ж звучному ключі, створюючи різноманітність темброобразів.

В епізоді *A* головуючу функцію виконує соліст. У даному випадку, максимальне об'єднання лігою шістнадцятих, що чергуються з відкритою струною (51–56 тт.), дозволяють виділити тематичну лінію у верхньому голосі, а широке артикуляційно вивірене *detache*, продовжує початково обраний характер. Не дивлячись на ідентичність ритмічного рисунка в експозиційному розвитку розділу *B* в подвійних нотах, штрих під крапкою стає більш пологим, тим самим фокусуючи увагу на динамічному наростанні,

та фактурному укрупненні сольної партії (60–67 тт.). Варіаційний розвиток епізоду, контрастність виконання підкреслюється скрипалем за рахунок обраної частини смичка та його кількості. Серед наявних редакторських варіантів Д. Ойстрах обирає версію К. Флеша, в трактуванні якого, на відміну від Л. Ауера, відсутній штрих *spiccato*, а *detache* проходить з початку наступного проведення теми-*refren*. Цілісним елементом невагомого штрихового варіанта *detache* стає 79 та 87 тт., в яких зменшення кількості та наближення до середини тростини дозволяє смичку піднятися, роблячи базовий штрих (*detache*) більш легким.

У другому проведенні теми Д. Ойстрах чіткіше розмежував динамічний контраст повторюваних мотивів у високому теситурному розташуванні (101–105; 105–109 тт.). У свою чергу, оркестровий розвиток теми та зв'язки (116–121 тт.) з наступним розділом проходять на динамічному підйомі, готуючи подальший тематичний розвиток.

Епізод *B* не стільки закріплює розвиток основного мотиву та різних арпеджованих, гамоподібних утворень, скільки стає своєрідним ліричним центром, де первісна презентація чуттєвої теми, у вигляді варіаційних фігурацій, переходить у соло дерев'яних духових (*Fag.*). Друга тема розділу повертає до звучання в скрипковому варіанті (141–149 тт.), повторюючи структурний розподіл партій у подальшому розвитку. Так, контрапунктом до солюючої скрипки приєднується мідна духова група (соло валторни), яка проводить основну тему, поступаючись варіаційністю оповідання солісту.

Яскравими переключками оркестру та скрипки позначений перехід до проведення теми-*refren* та повернення тематичного матеріалу епізоду *A-A₁*, що проходить у *D-dur*, а не в тональності домінанти та каденції.

Виконавським рішенням скрипаля постав насичений фактурно каденційний епізод *C*, побудований на теми-*refren*, яка замінюється розкладеними пасажними арпеджованими елементами на динамічному підйомі звучання, приводячи до заключного проведення теми-*refren*.

Отже, відзначимо цілісність прочитання Концерту, в якому суворе академічне начало гармонійно підкреслене технічними можливостями та підходом Д. Ойстраха до різноманітних виконавських прийомів, а саме: вміле володіння звуком, утримання постійного фразувального руху поряд з філігранною точністю. Скрупульозна робота над дрібними деталями, стилістичною відповідністю використаних художньо-виразних засобів, що дозволило говорити про *еталонність* трактування скрипалем твору німецького автора.

Задіяння Д. Ойстрахом редакторських версій А. Вільгельмі, Л. Ауера та К. Флеша не заперечує індивідуального бачення скрипалем певних технічних прийомів. Звернення до різних редакційних варіантів указує на еkleктичність підходу. При цьому, редакція А. Вільгельмі меншою мірою фігурує в аналізі виконавського прочитання Д. Ойстрахом, оскільки на той час вона вже зайняла почесне місце серед редакцій минулого й стала основою для редакторських переробок К. Флеша та Л. Ауера.

Спираючись на відомі та доступні нотні редакції, Д. Ойстрах багато в чому зумів розкрити новий потенціал, закладений у мелодійній оповідальності, тембрально збагативши її. Складність музичної мови Л. ван Бетховена в Концерті, насамперед, була зумовлена неординарністю викладу скрипкових та оркестрових партій. Нетрадиційне варіативне тлумачення сольних епізодів знаходить особливе звучання в інтерпретації Д. Ойстраха. Вміле чергування ліричних тем, які плавно перетікають у послідовність різних пасажних фігурацій, створюють образну цілісність. У свою чергу, критичні коментарі щодо повторності та певної затягнутості матеріалу (в період знайомства з Концертом у бетховенський час) не знайшли підтвердження в презентації Д. Ойстраха. Властива витриманість прочитання поряд з неймовірним ліризмом, делікатним ставленням до нотного тексту вкотре доводить глибоке знання та передчуття Д. Ойстрахом внутрішньої наповненості твору. Володіння звуком, чергування та зміни штрихів, зумовлені виразними характеристиками тем, що є притаманними

лише Д. Ойстраху, визначили той звукообраз, який повною мірою продемонстрував обсяг композиторської інформації, новаторство думки, виявлення симфонічного в трактуванні композиції.

Зазначимо, що нотний текст твору та його візуально-акустичний варіант – ланка одного ланцюга. В основу виконавської інтерпретації закладено ту чи іншу фіксовану версію нотного матеріалу. Відповідно, кожен виконавець вносить свої правки, не зафіксовані графічно, створюючи нову редакцію.

3.2. Наслідування академічної традиції в інтерпретаціях європейських та українських скрипалів другої половини ХХ століття (А.-С. Муттер, О. Криса)

Твір Л. ван Бетховена став важливим етапом не тільки в жанрі скрипкового інструментального концерту, але і в розумінні виконавцями своєї ролі в музичному просторі. Традиційне підпорядкування оркестрового сольному було замінено композитором на їхню рівнозначність та взаємодоповнюваність. Кожен учасник процесу в конкретний момент часу виконував як гармонійно підтримуючу і акомпануючу функцію, так і виступав на лідерських позиціях. Варіативний стиль викладу в солюючої скрипки в епоху класичного інструменталізму, класичного розуміння оркестрово-сольної організації перевернув мислення скрипалів, які звикли до певного шаблону в жанрі концерту для скрипки. Музичне суспільство не зрозуміло нового звукообразу Концерту Л. ван Бетховена, іншого підходу композитора до канонів скрипкового виконавства. Внаслідок цього, як зазначено вище, Концерт забули на довгі 40 років і лише в 1844 р. його було відновлено.

Обумовлену нами причину різкого несприйняття твору в бетховенську добу було нівельовано до середини ХІХ ст. Зазначимо, що гіпертехнічні завдання, які були виставлені скрипалями-віртуозами в першій половині ХІХ ст. (Н. Паганіні, Г. Венявський), з одного боку, сприяли зростанню скрипкової майстерності, з іншого, не знаходили шляхів вирішення для їх

подолання. Віртуозність у першій половині XIX ст. зайняла своє законне місце, залишаючи підпорядкування оркестрового сольному. Скрипально-віртуозу належала головна функція. На цьому історичному етапі музичного розвитку багато технічних скрипкових завдань було вирішено. В свою чергу, віртуозна недосяжність перестала бути недоступною. В практиці виконання Концерту для скрипки Л. ван Бетховена послідовником *традиційно-академічного напрямку* вважається **О. Криси** – представник вітчизняної скрипкової школи, україно-американський скрипаль, професор Київської консерваторії (1969-1973 рр. – завідувач кафедри скрипки), Істменівської музичної школи (Рочестер, США, з 1981 р.), Мангеттенської школи музики (Нью-Йорк, США, 1990-ті рр. XX ст.), багаторазовий лауреат Міжнародних конкурсів. Після навчання у Львівській спеціалізованій музичній школі-десятиріччі імені С. Крушельницької (під керівництвом К. Михайлова), вдосконалював свою майстерність у Д. Ойстраха – не випадково, за рядом позицій, інтерпретації бетховенського твору музикантами співпадають.

Виконання твору О. Крисию демонструє його тяжіння до академічного (традиційного) типу інтерпретації Концерту, проявом якого, перш за все, стає домінування авторських темпових вказівок, відсутність метроритмічних коливань, лаконічність висловлювання, що обумовлено, перш за все, бетховенським стилем, як було зазначено в огляді інтерпретаційного підходу Д. Ойстраха [Дод. А: 4]. Це пояснюється приналежністю О. Криси до вітчизняної скрипкової школи середини XX ст. та впливом на нього настанов славетного викладача. Подальший аналіз буде спрямовано на більш детальне розкриття запропонованого українським скрипалем трактування Концерту Л. ван Бетховена¹.

Взаємодія соліста та оркестру. Нами вже відмічалось, що твір Л. ван Бетховена, не сприйнятий його сучасниками, продемонстрував вихід за межі тогочасних уявлень щодо ролі соліста в оркестрі та репрезентував

¹Запропонований запис було зроблено, на наш погляд, наприкінці 1980-х–на початку 1990-х рр., про що свідчить якість відеоматеріалу, але достовірно визначити дату запису нам не вдалося [Дод. А: 4].

інший погляд на традиційну побудову скрипкової партії. Українському скрипалю вдалося вловити цю особливість та, при всій делікатності його виконання, не загубитись у фігураційних наспівах, залишитися «над» оркестром. Зазначимо, що в оркестровому вступі простежується досить напружена зібраність та строгість, яка змінюється вольовими мотивами у струнних, вводячи в загальну лірико-філософську атмосферу твору з елементами драматизму. З перших тактів скрипаль вливається в загальний потік, даючи зрозуміти свою *стриману* перевагу. Запропоновані Л. ван Бетховеном у початковому каденційному висловлюванні соліста ламані октави у вигляді форшлагів, виконані досить ємно в повному обсязі, без скорочення, продовжені тріолями, що перетікають у квартолі шістнадцятими, відзначені аскетизмом виконання, що відображено в: точності відтворення метроритму; якості виконуваного штриха; мінімальному відхиленні від зазначених темпових рамок; емоційній стриманості. У цьому епізоді (З.П. оркестрової експозиції) музикант без надмірного напруження вбудовується в оркестрову канву, продовжуючи її, не зловживаючи свободою, запропонованою самим композитором. Чітка ритмічна організація, вивірена динамічна відповідність (від *mp* до *f*) створюють умови для подальшого помірною переходу до тремтливому проведенню Г.П. у скрипки соло, яке гармонійно поєднується зі стриманим *forte* в завершенні даного епізоду (89–100 тт.).

Г.П., геніально написана Л. ван Бетховеном у високому регистрі, після невеликого «зітхання» у вигляді половинної паузи в партії соліста, слугує показником високої культури звуковидобування. Саме характер проведення цієї теми скрипалем фокусує увагу музикантів та слухачів на логіці подальшого розгортання загального драматургічного начала. Підхоплюючи смичком вгору три затактові тривалості восьмими (*legato*) (101 т.), О. Криса допускає виконання теми, яка знаходиться «над» оркестром, в найніжнішому звучанні. Її поєднання з темою в дерев'яних духових, які ведуть свою мелодійну розповідь, перетворюється на нерозривний тандем сольного та

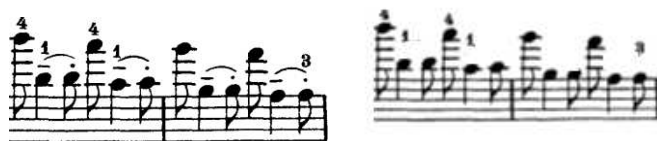
оркестрового. Яскраве *dolce* Г.П. доповнене штриховими уточненнями, зробленими його педагогом Д. Ойстрахом. Скрипаль не дотримується штрихових вказівок редакторів – А. Вільгельмі, К. Флеша, Л. Ауера, а йде шляхом Д. Ойстраха, поділяючи ліги, тим самим, даючи можливість виразно підкреслити комбінації восьмої з шістнадцятими, демонструючи прагнення до фразувального поєднання (рис. 3.2.1.; рис. 3.2.2.; рис. 3.2.3.):

Рис.3.2.1. (ред. Л. Ауера) Рис.3.2.2. (ред. Л. Ауера) Рис. 3.2.3. (ред. Д. Ойстраха)



Продовження гри Г.П. догори смичком, відмова від штриха *legato* в синкопах для більш щільного виконання восьмої, вказує на вірність традиції виконання Д. Ойстрахом (рис. 3.2.3.; рис. 3.2.4.):

Рис.3.2.3. (ред.Л. Ауера) Рис.3.2.4. (ред. Д. Ойстраха та О. Криси)



Відсутність надмірної демонстрації віртуозності у Зв.П. (А) підкреслює академічність виконання. Не прискорюючи загального руху, незважаючи на вказане *dolce*, скрипка заявляє про себе відразу, переходячи до епізоду, викладеного шістнадцятими (134–142 тт.), який грається музикантом з використанням верхньої частини смичка *detache*, що не передбачає більш легкого стрибкоподібного штриха, написаного в редакціях К. Флеша й А. Вільгельмі. Щільний «притертий» штрих у подальшому тематичному розвитку на струні G передбачає посилення напруженості, що дозволяє виділити контрастність наближення теми П.П. Вивірене звучання цього епізоду дозволяє залишити скрипаля в певних динамічних межах, не форсуючи звук. Незважаючи на можливість темпової свободи (*accelerando*), О. Криси не виходить за темпові рамки, зазначені в початкових частинах, тим самим ухиляючись від помірної романтизації, що також дає право розглядати його інтерпретацію як близьку до академічної моделі. На відміну від

Д. Ойстраха, який робить акцент на «виспівуванні» та розвитку мелодійного звучання у Зв.П., посилюючи напруженість епізоду, О. Крися намагається зберегти єдність звукообразу, стримуючи можливе наростання драматизму перед вступом теми П.П.

Штрихове вирішення П.П. складається із запропонованих редакторських варіантів А. Вільгельмі, Л. Ауера, К. Флеша, що передбачає об'єднання фраз за допомогою довгої змістовної ліги (рис. 3.2.5.):

Рис 3.2.5.



Заліговані потактові ноти вимагають від виконавця майстерного розподілу сили звуку та кількості смичка для безперервності ведення лінії мелодії. Переважна більшість основних штрихових груп (*legato*, *detache*) у П.П. в авторському тексті дозволяють залишитися на струні *E*, зберігаючи чіткість та строгість викладу. Варійовані фігурації тріолями (152–165 тт.) вирізняються на тлі оркестрового звучання завдяки виконанню їх у верхній частині смичка, незважаючи на те, що скрипаль більше слідує за оркестром в момент звучання П.П., дозволяючи оркестру вийти на лідируючі позиції. Поступаючись місцем оркестру, О. Крися готує проведення сольного епізоду, який не вимагає від скрипаля максимального звучання інструмента, залишаючись в рамках запропонованої динамічної єдності *mf-f* (170–178 тт.)

У розробці музикант відмовляється від ліги в шістнадцятих (183; 189; 192–196 тт.). Тим самим, відходячи від виписаних редакторами штрихових об'єднань, що дає можливість чіткого артикулювання технічних елементів, підкреслює домінування більш раціонального підходу (рис. 3.2.6.; рис. 3.2.7.):

Рис.3.2.6. (ред. А. Вільгельмі, Л. Ауера, К. Флеша)



Рис. 3.2.7. (ред. О. Криси)



Протягом усієї розробки, О. Криси максимально делікатно озвучує верхній регістр у нюансі *piano*, часом доводячи його до найніжнішого *pianissimo*, яке набуває чистого, надзвичайно дзвінкого тембрового наповнення. Своєрідність розробки бетховенського концерту, що поєднує ліризм з варіативними вставками, різними мелодійними фігураціями, пасажами, реалізується в трактуванні О. Криси в стриманості звукоутворення, його емоційній вираженості. Так, послідовність висхідних та низхідних гамоподібних пасажів, виконаних в більшості за допомогою штриха *detache*, ніж *legato*, допомагає посилити виразність мелодизму в партії соліста, не зміщуючи при цьому акцент у бік його домінування, оскільки в даний момент П.П. доручено оркестру. Це завершує першу хвилю розробки (217–223 тт.), підкреслюючи строгість й академічність виконання.

У розробці переважають динамічна рівномірність та емоційна лаконічність, утримується звуковий баланс між прозорою фактурою оркестрового матеріалу та фігураціями в скрипковій партії. Скрипаль більшою мірою звертається до редакції Л. Ауера як у штриховому плані, так і в динаміці. Більш дрібна штрихова градація в довгих епізодах *legato* дозволяє виявити та підкреслити виразність тону (рис. 3.2.8.):

Рис.3.2.8. (ред. Л. Ауера)



Відчуття О. Крисию художнього різноманіття бетховенської стилістики реалізується в особливій звуковій атмосфері інтерпретації I частини, де поруч з незвичайним ліризмом кантиленних тем виразно виявляються інтонації моцартівських та віоттієвських концертів.

Досвідчений скрипаль креативно підходить до вибору **каденції** в репризі I частини, яка більше нагадує вставний номер у бетховенському Концерті, поєднуючи виразні виконавські прийоми (виконання *pizzicato* лівою рукою, подвійні ноти) з підкресленою *авангардністю* гармонійної мови, що суперечить загальній стилістиці твору. Тому особливо гостро сприймається перехід до завершального епізоду Коди як до миттєвого повернення природного звучання всієї I частини.

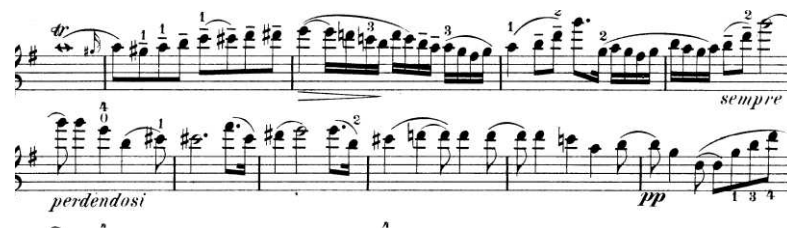
Larghetto. Звучання розділу *A* в оркестрі є розміреним, в характері піднесеного хоралу в струнних. Темп більш спокійний, ніж у трактуванні Д. Ойстраха, відповідно, вступ соліста *dolce* (тема a_1) у вигляді коротких мелодійних фігурацій доповнює й продовжує загальне камерне звучання. Скрипкова партія начебто розчиняється в прозорій оркестровій фактурі, заявляючи себе у високому регістрі (протягом a_1 і a_2). Кристалічний тембр скрипки знаходиться в тандемі зі звучанням дерев'яних духових інструментів, створюючи ефект деякого завмирання. Образ «пробудження» в музиці відтворюється за допомогою висхідних й низхідних ходів, які в партії соліста завершуються легкими «вершинами». Незважаючи на тематичну повторність даного епізоду, продиктовану його варіаційною природою, О. Криса досягає цілісності, продовжуючи загальний рух до розділу *B*. Предиктом до нього служить *каденційна зв'язка* – послідовність восьми та шістнадцятих, інтерпретована скрипалем у манері повільного оповідання.

Соліст подає скрипковий матеріал стриманно та лаконічно. Відсутність зайвої романтизації, простота висловлювання не позбавляє цю музику певної патетики. Вибудованість динамічного профілю скрипалем, у поєднанні з теситурним розташуванням партій у бетховенському тексті, доводять *академічність* (традиційність) підходу музиканта. У даному випадку, під традиційністю мається на увазі розробка виконавцем оригінального драматургічного плану інтерпретації, відповідно до суворого дотримання всіх ремарок композиторського тексту.

О. Криса, наслідуючи свого педагога Д. Ойстраха, дотримується витонченості виконання. Саме II частина Концерту стає не стільки ліричним центром, скільки показником індивідуальної природи виконавського стилю скрипаля. Безпосередньо нотний матеріал, з характерними ліричними інтонаціями – зітхання, передчуття, затактових інтонацій, знаходиться на межі романтичного, часом, сентиментального образу, який нівелюється завдяки ритмічній організованості, відходу від надмірного *portamento* і *tenuto*, згаданій стриманості та звукотембровій культурі.

В розділі A_1 у виконанні скрипаля помітна тематична арка з початковим хоральним епізодом (1–10; 45–53 тт.), в якому проведення тем повністю покладено на соліста, гармонійно підтриманого оркестром. Звучання скрипки соло (a_4 , 54–64 тт.) за допомогою *pizzicato* в струнних виділяється особливим пронизливим тембром, переходячи від *piano* до *pianissimo*, що відповідає редакторському позначенню *sempre perdendosi* (рис. 3.2.9.):

Рис.3.2.9. (ред. А. Вільгельмі, Л. Ауера, К. Флеша)



Завершується частина варіативним проведенням тем розділів B та A_1 . Цей епізод у редакторському варіанті Л. Ауера виписаний графічно наступним чином: виставлені динамічні сплески, які знаходяться в рамках єдиного нюансу *piano* завершуються флажолетами в партії скрипки у верхньому регістрі при *ppp* (*pianissimo*) (рис. 3.2.10.):

Рис. 3.2.10. (ред. Л. Ауера)

Редакторські уточнення допомагають солісту увійти в образну сферу. Каденція – особисте бачення скрипалем підсумку ліричної частини. Спираючись на редакцію Л. Ауера, О. Криса пропонує більш енергійне вирішення каденції, додаючи елементи теми розділу *A* (яскраві, міцні акорди), передаючи естафету *Rondo attacca*.

Rondo. Танцювальність в *Rondo*, характер якої підхоплюється оркестром, спочатку задана скрипалем через штрихову складову та точність виконання. Слід зазначити особливу увагу музикантів до взаємодії штрихів та динаміки в фіналі бетховенського Концерту. При виставленому *forte* в епізоді *A*, *sforzando* скоріше виступає якимось яскравим спалахом, який відразу ж переходить до низки різних пасажів. Зазначимо, що О. Криса відходить від редакторських вказівок А. Вільгельмі, К. Флеша та Л. Ауера, віддаючи перевагу чіткому та гострому штриху *spiccato*, що символізує задерикуватість танцювального характеру частини, що супроводжується постійною пульсацією в розмірі 6/8 із затактовою інтонацією – технічного епізоду, в якому скрипалем виконані штрихові рекомендації Л. Ауера при зміні *detache* на *spiccato* (рис. 3.2.11.):

Рис.3.2.11. (ред. Л. Ауера)



Фінал в прочитанні О. Криса займає місце віртуозно-ліричного центру при вибагливій контрастності епізодів *B* і *C*, з поверненням теми-*refren* у різних теситурних варіантах. Постійний діалог соліста з оркестром – репліки, якими обмінюються учасники музичного дійства, перебуваючи в єдиній образній парадигмі.

Драматургічним рішенням каденції є драматичне наростання, в якому з'єднані всі образні лінії попередніх елементів. Однак, напруження та рішучість, з якими вступає оркестр під час трелі в соліста, демонструють емоційне наповнення вибудованого звукообразу.

При аналізі академічного (традиційного) підходу Д. Ойстраха, О. Криси, як представників виконавської школи другої половини ХХ ст., до трактування Концерту для скрипки Л. ван Бетховена, було виділено низку особливостей при виборі редакційних варіантів. Так, у виконанні Д. Ойстраха редакторські уточнення самого виконавця, в поєднанні з вже зафіксованими в редакціях Л. Ауера та К. Флеша, було визнано *еталонними* в інтерпретації твору Л. ван Бетховена. О. Криси в більшій мірі спирався на редакцію Л. Ауера, продовжуючи традицію прочитання бетховенського тексту, встановлену його педагогом, рухаючись у бік посилення строгості виконання знаків композиторського тексту, стриманості висловлювання та емоційної врівноваженості, поєднуючи метро-ритмічну вивіреність технічних епізодів з ліричністю та ніжністю кантиленних тем.

Таким чином, загальна спрямованість наявного художньо-виражального виконавського інструментарію – орнаментики, штрихів, нюансування, агогіки, артикуляції та аплікатури – дозволяє говорити про збереження наприкінці 1980-х рр. академічного трактування, закладеного ще в середині ХХ ст. Скрипкова школа зазначеної доби стала ототожненням досить жорсткого дотримання виконавських кордонів у прочитанні творів класичного періоду, приділивши підвищену увагу академічній майстерності, лаконічності висловлювання, звуковій стриманості та культурі звучання.

Представниками європейської виконавської школи цю звукову, інтерпретаційну модель також було прийнято, про що свідчить прочитання Концерту для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена видатною німецькою скрипалькою **А.-С. Муттер** (нар. у 1963 р.).

На початку 1970-х рр. навчання А.-С. Муттер гри на скрипці проходило в класі А. Штукі / *A. Stucki*¹ та Е. Хонігбергер / *E. Honigberger* (обидві –

¹ Британський музичний критик та спеціаліст Т. Поттер / *T. Potter* зробив рецензію на реліз в журналі «*Classic Record Collector, Summer*» у 2009 р., в якому відзначив важливість дебютного запису А. Штукі / *A. Stucki* (1921 р. н.) Концерту Л. ван Бетховена на компакт-диску. Швейцарська скрипалька продовжила традиції німецької скрипкової школи К. Флеша. За словами британського критика, саме цей запис, який було зроблено в 1949 р., залишає сильні почуття: «Я чув багато її виступів на радіо, вони чудові, в тому числі цей Бетховен, який був записаний у 1949 р., коли вона з Г. Шерхен / *H. Scherchen* виконала цю роботу (30 грудня 1949 р.)» [109].

учениці К. Флеша), що визначило приналежність молодій тоді виконавиці до німецької скрипкової школи та традицій К. Флеша. Своє бачення класичного стилю А.-С. Муттер виявила у виконанні низки творів цього періоду, про що свідчать аудіозаписи сонат, скрипкових тріо, Потрійного концерту, Концерту для скрипки Л. ван Бетховена, скрипкових концертів, фортепіанних тріо та скрипкових сонат В. А. Моцарта, які було створено в 1980–90-х рр [274].

Даючи оцінку виконавському стилю А.-С. Муттер, частина критиків дорікала їй у духовній відстороненості, поруч з віртуозним від природи володінням інструментом. Разом з тим, згадані репрезентативність, чисте й тепле звучання, м'яка жіночність повною мірою реалізувалися в трактуванні скрипалькою Концерту Л. ван Бетховена.

Вибір нами виконавської версії А. -С. Муттер не випадковий, оскільки в ній очевидним є вкорінення традиції *академічного* виконання зазначеного твору, незалежно від обраної редакції, що поширилася з другої половини ХХ ст. [Дод. А: 3]. Внутрішній дух та звукообраз твору ставлять перед музикантами завдання лірико-оповідального характеру, майстерності в інтонуванні розгорнутих мелодійних побудов, відчуття темброво-динамічного балансу, розуміння граней сольного концертування в межах оркестрово-сольної взаємодії.

Новаторство Л. ван Бетховена більшою мірою було усвідомлене саме в період ХХ ст., коли розпізнавання тексту його творів не потребувало надмірної романтизації та ліризації, переосмислення технічних зворотів у бік блискучої віртуозності, а було обумовлене зацікавленістю принципами симфонічного написання та розкриття сольного начала у філософському розгортанні.

Запис Концерту зроблено в 1984 р. за участю Берлінського філармонічного оркестру, під орудою Г. фон Караяна [Дод. А: 2].

Свою сольну партію А.-С. Муттер вибудовує відповідно до редакторських вказівок К. Флеша, дотримуючись тієї виконавської традиції, в якій була вихована. Цей факт підкреслює унікальність її виконання,

оскільки в скрипковій практиці нечасто бувають випадки точного відтворення однієї редакції. В прочитанні А.-С. Муттер *традиційність* підходу до інтерпретації музики класицизму втілено в динамічно зрівноваженому звучанні інструмента, вивірених, неквапливих пасажах поруч зі струменистою кантиленою, почерговому домінуванні оркестра та соло.

Зауважимо, що **взаємодія соліста та оркестра** (під керівництвом Г. фон Караяна) є сбалансованою, попереджаючи кожний оркестровий програш чи вступ або завершуючи думку, розпочату скрипалькою. Оркестр більшою мірою слухає солістку, йдучи за нею та підтримуючи її. Підкреслимо особливу роль диригента в скрипкових концертах симфонізованого типу (Л. ван Бетховен, Й. Брамс, П. Чайковський), оскільки завдяки його баченню оркестрово-сольного балансу, його розумінню драматургії твору виявляється можливим реалізувати авторський задум. Чуйність Г. фон Караяна до найменших динамічних, агогічних відхилень в сольній партії дозволяють розкрити звуковий скрипковий потенціал. Оркестр упевнено заявляє про себе в масштабній, насиченій та яскравій оркестровій експозиції I частини. Саме струнна група виступає тут основною рушійною силою. У свою чергу, стриманість звучання оркестрової маси при проведенні головної теми у соліста в експозиції та репризі I частини свідчить про діалог, в якому поперемінно панують то оркестр, то соліст. У цьому епізоді першорядність висловлювання переходить до солюючого інструмента, що згодом змінюється вольовим оркестровим звучанням у розробці. У викладеному контексті, А.-С. Муттер повністю поринає в атмосферу епічного розгортання композиторської думки. Рівноправність оркестрово-сольної партії, передбачувана композитором, інтерпретується диригентом як основа творчого тандему, в якому домінування солюючого інструмента підкреслюється його підтримкою в музичному русі оркестром.

Прикладом слугує ряд епізодів, в яких скрипка могла б відійти на другий план, віддаючи першість оркестру, проте, вона незмінно залишає за собою лідерську позицію (154–165; 205–216 тт.).

Штрихова палітра. Максимальне об'єднання фраз *legato* у виконанні А.-С. Муттер (редакція К. Флеша) дозволяє знайти необхідний звуковий баланс у досягненні фразувальної єдності. Тяжіння до плавності переходу соліста наприкінці оркестрового проведення до експонування Г.П. відбувається завдяки одномоментному підхоплюванню солісткою затактового мотиву восьмими смичком вгору (101 т.). Безперервний звуковий «потік», який припиняється лише для взяття дихання в паузах, розмірено та спокійно розгортається в експозиційному матеріалі. Виклад основної теми у високому регістрі виконано в зазначеному виконавському варіанті з неймовірною тремтливістю та стриманістю одночасно. Темброва досконалість абсолютно відповідає заявленій тематиці частини та розділу. А.-С. Муттер точно втілює рекомендації К. Флеша, які регламентують взаємодію динамічних та штрихових елементів. В деяких епізодах А.-С. Муттер згладжує виписані стрибкоподібні штрихи, замінюючи їх на коротке *detache*. Це підкреслено крапками над нотами в грі скрипальки, що надає виписаному штриху чіткість артикуляції та легкість (рис. 3.2.12.; рис. 3.2.13.):

Рис. 2.2.12. (ред. А. -С. Муттер)



Рис.3.2.13. (ред. К. Флеша)



Оркестрова розробка на матеріалі П.П., здійснена за допомогою послідовності розкладених арпеджованих ходів, підхоплює лінію сольного викладення теми, яка звучить в експозиції в єдиному полі динамічної гучності.

Розробка для соліста стає своєрідним плацдармом для неспішного оповідання, який не вимагає надмірної емоційності. При цьому, варіативність розгортання, що переважає в бетховенському тексті, не отримує в

трактуванні німецької виконавиці характеру механічного перерахування певного набору технічних оборотів. Так, перехід від шістнадцятих до більш масштабного тріольного руху наближає кульмінацію, яка раптово змінюється хроматичним схвильованим тріольним ходом та постає миттєвим емоційним перелаштування як у партії соліста, так і в оркестрі. Пронизлива трель у скрипки постійно підтримується приглушеними восьмими тривалостями у струнних (215–216 тт). Г. фон Караян з великою увагою та чуйністю прислухається до найменшого темпового коливання в грі А.-С. Муттер, щоб вловити та продовжити розповідь у тому ж агогічному та гучному ключі.

Дотримуючись штрихових вказівок К. Флеша, німецька скрипалька на практиці реалізує ідею технічної та художньої єдності. Плавне чергування тріолей у розробці (305–313 тт) – 4 групи тріолей об'єднані *legato* – створює образ безперервного потоку, «струмової» секвенції гармонійних послідовностей.

Штрихове рішення в 315–318 тактах, що відповідає редакції К. Флеша, трактується скрипалькою як посилення виразності мелодії, що в результаті призводить до зміни характеру, наділяючи скерцозний мотив вольовими рисами (рис. 3.2.14.).

Рис. 3.2.13.



Зазначені в редакції К. Флеша восьмі тривалості, об'єднані лігою *staccato*, отримують в трактовці скрипальки більш виразне звучання завдяки гострому короткому штриху в кінці смичка.

Подальше розгортання тематичного матеріалу в розробці надає дзвінкого забарвлення тембровому звучанню скрипки у солістки, яке в 332–345 тт. досягається за допомогою переходу від чіткої помірної розповіді до ліричної теми, в якій проявляється вся співуча природа інструмента, його тремтливості та чуйності.

В репризі теми Г.П. та П.П. характеризуються врівноваженістю викладу, артикуляційною ясністю та ретельною вивіреністю технічного матеріалу, що відповідає прагненню композитора до філігранної взаємодії оркестру з солістом, на відміну від демонстрації лише віртуозних можливостей скрипаля.

Каденція має менш виражений одіозний характер, як й у виконанні О. Криси. Побудована на елементах основних тем, вона рясніє акордовими послідовностями, збагачуючи фактурно скрипкову партію. Каденція А. - С. Муттер дозволяє виявити багатогранність технічного інструментарію виконавиці.

Larghetto. Ліричний центр усього циклу зберігає передбачуваний вектор оповідальності, в якому варіативність розгортання сольної партії максимально підтримується оркестром, що знаходиться в динамічній рівновазі протягом усієї частини. Почутий раніше тембр І частини привносить в новий мелодизм певну «елегантність» прочитання, презентуючи високий рівень звукової культури. В даному випадку, можна говорити про найніжніший ліризм та духовне благородство. Мінімальні внутрішні зміни в метроритмічному русі свідчать про фразувальну стрункість.

В розділі *B* можна прослідити збалансований діалог, кожна каденція в якому плавно перетікає з однієї емоційної хвилі до іншої. Темброва багатогранність є насиченою надзвичайним тоном. При безперервній ліричній напрузі в мелодійному розгортанні триває розмірений задумливий рух, переходячи в розділі *A₁* на фоні *pizzicato* у струнних до більш «відкритого» та життєстверджуючого характеру. Максимальна концентрація звукотембрового утримання занурює в атмосферу постійної роботи соліста з інструментом, яка не припиняється, навіть, під час концертного виконання. Це дозволяє досягти найпотаємніших «глибин» звучання скрипки, здійснюючи перехід *attaca* до танцювальної теми-*refren* в *Rondo*.

У завершальному розділі циклу *Rondo* в грі А.-С. Муттер поєднуються витонченість та наполегливість, жартівливість та легковажність. При чіткому дотриманні редакторських розпоряджень К. Флеша, трактування скрипальки відрізняється особливим натиском руху в низці нескінченних фігурацій музичного матеріалу. У партії солістки тема-мелодія ніби «пливе» у варіативній послідовності шістнадцятих і тріолей у супроводі дерев'яних духових (125–133 тт.). Кожне оркестрове повторення вступного матеріалу освіжає та осяює звукообразну палітру, піднімаючи на найвищий музичний рівень оркестрово-сольну співпрацю.

Блискуча реалізація редакції К. Флеша в інтерпретації А.-С. Муттер дозволяє говорити про започатковану в концертній практиці ХХ ст. традицію прочитання драматургії Концерту для скрипки Л. ван Бетховена, його нового осмислення. Виконавський стиль німецької скрипальки в I частині не позбавлено рис романтичної ліризації, проте, превалювання переважної суворості та виваженості втримує певний емоційний фон.

Відповідно, музиканти через подолання технічних складнощів та підвищення загального рівня виконавства, а також змін в системі оркестрово-сольної взаємодії змогли прийняти в музиці Л. ван Бетховена то *новаторське*, що здавалося непереборним. Технічні перешкоди було зруйновано, що відновило зацікавленість музичної спільноти до твору. Однак, не стільки вирішення технічних питань дало змогу досягнути глибини музичного задуму, скільки розуміння музикантами драматургічного потенціалу композиції, збереження ними її художньої цілісності.

У зв'язку з цим, на момент освоєння творів другої половини ХІХ ст. почала формуватися традиція виконання, яка набула сили до середини ХХ ст. У цей час, спектр напрацювань в концертному жанрі був настільки великий, що виконавці обирали концерт на власний смак – віртуозно-романтичні концерти Н. Паганіні, класичні Дж.-Б. Віотти, лірико-драматичні М. Бруха, романтичні А. В'єтана, інноваційні П. Чайковського та Й. Брамса, концерти

першої половини ХХ ст. – Я. Сібеліуса, П. Гіндеміта, К. Шимановського, А. Берга, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Е. Ельгара.

Художньо різноманітні розглянуті виконавські прочитання Д. Ойстраха, О. Криси, А.-С. Муттер виявляються близькими завдяки єдності втілених принципів трактування матеріалу: суворості й ліричності, пафосу та простоти, стриманості й емоційного напруження, що призводить до закріплення певного звукообразу, не виходячи за межі романтизації та ліризації твору. Це дозволяє розглядати їх *академічним еталоном* інтерпретації Концерту Л. ван Бетховена в другій половині ХХ ст.

3.3. Шляхи оновлення редакційних шаблонів у виконавських інтерпретаціях І. Муравйова, Д. Грималія, В. Соколова

У цьому підрозділі звернено увагу на інтерпретаціях бетховенського твору, створених у ХХІ ст. Незважаючи на множинність існуючих виконавських варіантів, нами було обрано декілька, що відображають загальні тенденції. Одна з них – це продовження академічного підходу, який, як зазначалося раніше, передбачає стриманість у подачі художнього образу: помірність емоційного напруження, динамічну врівноваженість поряд з підкресленою сентиментально-ліричною оповідальністю. Інша – відображає більш новаторське бачення, пов'язане з прагненням музикантів до романтизації та ліризації творів, що реалізується через демонстрацію всього спектра віртуозності, яскравість емоційного показу. Сформовані тенденції та їх поділ на академічні та новаторські у виконавській практиці ХХІ ст. можна розглядати як наслідок спіралеподібних процесів, що відбуваються в музичному мистецтві, результатом яких є повернення еталонів віртуозного концертування, певної театралізованості, що представлені у виконавській манері першої третини ХІХ ст. Бажання бути почутими та впізнаними штовхають скрипалів сучасності до пошуку нових важелів для привернення уваги слухачької аудиторії, що й спровокувало перехід до тих виконавських засад минулого, на чільне місце серед яких ставився саме прояв віртуозного. Крім цього, прискорення «темпоритму» в навколишньому світі не могло не

вплинути й на виконавські процеси, сприяючи збільшенню швидкості, посиленню гучності в цілому. У той самий час, людина відчуває гостру недостатність чуттєвого, емоційного, за умов стрімкого поширення нових технологій. Таким чином, музика стає тим провідником, завдяки якому реалізується завдання досягнення необхідного емоційного градусу. Відповідно, новаторство в музичному виконавстві, здійснене через посилення лірико-романтичного начала, через демонстрацію надвіртуозності, є наслідком цих тенденцій. Зупинимось детальніше на прикладах, що характеризують ці два підходи. *Академічний* знаходить відображення в творчості цілої низки скрипалів сучасності. Його риси відзначають виконавський стиль І. Муравйова. Молодий скрипаль – випускник Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка (клас професора В. Заранського), лауреат численних міжнародних конкурсів, концертмейстер та диригент Австрійсько-Українського симфонічного оркестру *K&K Symphoniker*. Львівський музикант неодноразово звертався до творів Л. ван Бетховена і як диригент, про що свідчить запис Симфонії № 2 під його керівництвом [Дод. А: 5], і як соліст – скрипкових сонат та Концерту для скрипки [Дод. А 6: 7]. Цей досвід занурення в атмосферу бетховенського симфонізму не зміг не вплинути на бачення ним Скрипкового концерту як скрипаля-соліста. Саме відчуття симфонічності твору, взаємодоповнюваності оркестру та соліста дозволяють говорити про збереження в його інтерпретації самотності авторського драматургічного плану. В даному контексті *традиційність* слід сприймати як результат втілення загального художнього задуму через відтворення оркестрово-виконавського симбіозу. У 2016 р. Концерт було виконано 21-річним скрипалем у Львівській обласній філармонії в супроводі оркестру Львівської оперної студії під керівництвом Я. Колесси [Дод. А: 7].

Відзначимо, що в трактовці Скрипкового концерту Л. ван Бетховена основу виконавської манери І. Муравйова складає виважений підхід до виконання, кропітка робота з нотним текстом, максимальне слідування

авторським та редакторським рекомендаціям. У його грі присутнє те драматичне ядро, яке відтіняє насичені за звучністю, але ліричні теми твору. У свою чергу, контрастність мелодизму, динамічна спрямованість, лаконічність та точність викладення збагачують виконання скрипаля, роблять його особливо неповторним у розкритті лірико-драматичного начала. Відсутність мінімального натяку на емоційне перенасичення надає його манері певної рафінованості. Багато в чому, наслідуючи підхід Д. Ойстраха та О. Криси, І. Муравйов поєднує різні редакторські версії Концерту, більшою мірою обираючи приклади редакторської роботи як К. Флеша, так і Л. Ауера, при цьому привносячи своє особисте бачення штрихового арсеналу, аплікатури, агогічних та темпових зауважень.

Новаторський підхід, як було зазначено раніше, пов'язаний з відродженням віртуозно-романтичної традиції, реалізувався в загальному тяжінні до прискорення темпів, в особливому відчутті агогіки, в домінуванні імпровізаційності прочитання. Це, в свою чергу, створює ефект більш «вільного» виконання музичного тексту, інтерпретаційної манери, наповненої внутрішнім диханням, що повертає нас в епоху блискучого сольного концертування. Досить часто вільне «зчитування» авторського тексту та відступ від точності відтворення композиторського «слова», зафіксованого в редакціях, сприяє відновленню дискусії щодо правомірності змін, які вносяться виконавцями-інтерпретаторами у твір і здатні вплинути на загальну драматургію. Так, ознаки віртуозно-романтичного стилю проявляються як в трактуванні класичних концертів (Дж.-Б. Віотті, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен), так і творів скрипалів-віртуозів першої половини ХІХ ст. – Н. Паганіні, К. Ліпінського, Г. Венявського.

Приклад іншого підходу в сприйнятті композицій та організації оркестрового процесу (в прочитанні Концерту для скрипки Л. ван Бетховена)

– версія Д. Грималя / *D. Grimal*¹, здійснена музикантом у 2010 р. в співдружності з ансамблем «*Les Dissonances*»² [Дод. А: 10].

Представник французької скрипкової школи ХХ ст. (навчався у Р. Паск'є / *R. Pasquier* в *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* з 1993 р.), Д. Грималь став ініціатором створення ансамблю «*Les Dissonances*», в якому діалог між скрипалем та оркестром вівся напряду, без диригента. Достатньо сміливе рішення вже було в музичній практиці ХХ ст. Оркестр «Персимфанс»³ (під керівництвом видатного скрипаля М. Цейтліна), створений у 1922 р., зайняв в історії виконавського мистецтва місце експериментального колективу, в концертно-творчій діяльності якого було переглянуто стереотипи організації та регулювання оркестрового музикування. Значну роль у подібному оркестровому складі займає камерно-ансамблева взаємодія, щільне занурення кожного учасника в загальну музичну структуру та необхідність їхнього розуміння не тільки власної партії, але й виявлення своїх функцій у створенні цілого [за матеріалами сайту Д. Грималя]. Ідея такого колективу вже століття тому мала як прихильників, так і суворих супротивників, але сьогодні зазначені звукові експерименти з цікавістю сприймаються музичним суспільством як пошук неординарних рішень. Однак, викладені засади провокують актуалізацію дискусії щодо виконавської свободи та збереження відповідальності перед авторським задумом. Рішенням може бути досягнення паритетності між сучасним звукообразом інструмента та регламентованим графічно музичним текстом.

¹ Задіяно інформацію з сайту Д. Грималя – <https://www.trivia-library.com/b/history-of-the-greatest-conductorless-orchestra.htm>.

² Оркестр «*Les Dissonances*» було створено в 2004 р. Д. Грималем як експериментальний проект, що об'єднав музикантів з різних музичних європейських колективів для виконання як класичної, так і сучасної музики ХХ ст. Головним в їхній діяльності виявилася гра без диригента як традиційного посередника між оркестром та солістом Альбом зі Скрипковим концертом Л. ван Бетховена у виконанні французького скрипаля було визнано найкращим диском 2010 р. [за матеріалами сайту Д. Грималя].

³ В оркестрі нараховувалось в різні часи до 150 осіб, склад оркестру було утворено з провідних музикантів того періоду – педагогів та професорів консерваторії. Солістами концертів Персимфанса були С. Прокоф'єв та А. Рубінштейн, Е. Петрі та Ж. Сігеті, Л. Оборін, В. Горовіц, О. Гедіке. В репертуарі колективу звучали твори різних епох: від Й. С. Баха до О. Скрябіна, М. Равеля, Б. Бартока, І. Стравинського. Концерти Персимфанса були відомими перш за все тим, що проходили не тільки в концертних залах, але й на фабриках, в робочих клубах, на відкритому повітрі в міських парках.

Незважаючи на те, що Д. Грималю можна назвати музикантом, який приєднався до тих, хто був зацікавлений практикою історичного виконавства¹ творів класицистичного періоду, в тому числі й Концерту Л. ван Бетховена, французький виконавець демонструє тяжіння до ліризації та романтизації музичного матеріалу, де симбіоз віртуозного та ліричного, скоріше, сентиментального, стає визначальним фактором у створенні художньої ідеї.

Зазначимо, що така інтерпретація привертає увагу поєднанням своєрідної камерності звучання, внаслідок невеликого оркестрового складу, в той же час об'ємної симфонічної звучності, досягнутої скоординованістю дій усіх учасників колективу; вслуховування та впровадження кожного з них у партію іншого, без чого неможливе існування такого роду ансамблю (оркестру). В аналізованому записі це стає одним з перших критеріїв, що визначає загальну драматургічну лінію. Неодноразово, в аналізі гри Д. Ойстраха ми наголошували на звучанні оркестру, на його взаємодії та балансі зі скрипалем. Оркестрово-сольна єдність у трактуванні французького скрипаля полягає в перемиканні сфер впливу. Так, соліст виступає не просто учасником процесу, а диригентом, умовно лідером, який передає музичні «сигнали» іншим. На момент спільного викладу музичного матеріалу оркестром і скрипалем, всю увагу зосереджено на солісті: будь-який емоційний підйом, динамічний сплеск підхоплюється оркестром, при цьому кожен учасник ансамблю демонструє неймовірну чуйність у «зчитуванні» найменшого динамічного, агогічного руху. Однак в епізодах повного панування оркестру (в оркестровій експозиції, в розробці та репризі I частини, оркестрових розділах II та III частин) ініціатива в реалізації художнього образу переходить до концертмейстера перших скрипок. Таким чином, оркестрово-сольна співдружність перетворюється на добре налагоджений, діючий механізм, в якому кожен у певний момент виконує

¹ «Невтомний дослідник, він переглядає репертуар старовинної музики і, зокрема, досліджує історично обґрунтовану виконавську практику з такими музикантами, як А. Стаєр, Б. Паузе, М. Дюпуа та М. Граттон» [за матеріалами сайту Д. Грималю].

свою функцію, підтримуючи загальний дух твору, що виконується. Лідер своєю грою спонукає інших оркестрантів підкоритися емоційно-чуттєвому, або оповідально-драматичному настрою, заміщаючи таким чином диригента. Соліст не тисне на музикантів, лише пропонує свій варіант прочитання, який підхоплюється іншими.

Визначальною ідеєю виконавської інтерпретації Д. Грималія являється переважання лірико-романтичної основи, що реалізується: в особливій увазі до звукотворчого начала; в тяжінні до розкриття вокально-мелодійного джерела в бетховенському тематизмі та до метроритмічної агогіки; в оригінальній інтерпретації штрихів, замість виписаних в редакціях. Оркестрове проведення основних тем відзначене стриманістю, м'якістю, відсутністю різких контрастів, без підвищення градуса емоційного підйому з поступовим динамічним наростанням. Відповідно, загальний лірико-оповідальний характер у I та II частинах підхоплюється також солістом. «Робота» соліста з оркестром вибудована на перекличках, початкові звуки якої подає сам виконавець, що потребує певних метроритмічних відхилень. Прикладом цього є З.П. у сольній експозиції, де невелике *ritardando* в кінці такту дозволяє чітко вступити оркестровій групі. Завдяки цьому загальний розвиток тематизму ніби зупиняється, набираючи «дихання» для наступної мелодійної хвилі. Виписане *sf* плавно виконане, не випадаючи із загального образного контексту. Тремтливе *vibrato* поряд з розспівними тріолями, створює ліричний пласт для милування красою звучання інструмента, грою тембру на струні *E*. Чітко виділені заліговані оспівувані тріолі в кожному такті (134 тт.). Такий принцип поширюється на всі моменти, пов'язані з переходом ініціативи від соліста до оркестру (рис. 3.1.1.):

Рис. 3.1.1.



Відходячи від редакційних уточнень К. Флеша, Д. Грималь, аналогічно вибору Д. Ойстраха, використовує динамічний спад (ред. Л. Ауера) перед початком теми Г.П., залишаючи необхідний баланс гучності для проведення основної теми. Редакторські динамічні уточнення Л. Ауера імпонують музикантові, про що свідчить розгортання тем Зв.П. і П.П. (126–133 ; 152 тт.), З.П. (166–177 тт.) та розробки (284–330 тт.) І частини.

Внесені Л. Ауером вказівки до бетховенського тексту мали суто практичну мету – адаптацію нотного тексту до виконавських потреб. У свою чергу, Д. Грималь переосмислив ці рекомендації на користь художнього ефекту – посилення *романтичного*. Саме в його інтерпретації ці динамічні уточнення постають у хвилеподібному русі, що надає меланхолійного звучання технічним елементам, дозволяючи вловити цілісність ходу, що знаходиться в тій самій емоційно-чуттєвій зоні.

Підкреслимо значення штрихів у технічних епізодах розробки І частини, виконані скрипалем досить легко. Цьому сприяє використання комбінації штрихів *detache* і *marcato*, *detache* та *martelé*. Динамічна помірність витримується в межах від найніжнішого *pianissimo* до *forte*, за відсутності звукового форсування.

Отже, новаторство Д. Грималю розкривається, передусім, в новому сприйнятті скрипалем оркестрово-сольного балансу. Вибір ним у «партнери» оригінального оркестрового колективу «*Les Dissonances*» зумовлює переважання в драматургії Концерту *лірико-оповідального* начала з елементами сентиментальності. Риси салонності простежуються в самій манері виконання французького музиканта, зокрема, співучий тон в пасажних елементах, підкреслена емоційність динамічних коливань та помірність у динамічних контрастах, плавний перехід від одного чуттєвого стану до іншого.

Інноваційність підходу відзначається у виконанні Концерту В. Соколовим. Представник традицій вітчизняного скрипкового мистецтва –

учень Н. Боярської (учениці Ю. Янкелевича)¹, випускник Школи І. Менухіна у Великій Британії², послідовник харківської скрипкової школи³, лауреат багатьох міжнародних конкурсів⁴, гастролуючий музикант. За відгуками, характеристикою його гри є велика кількість ефектних контрастів, темброві переходи від драматичного напруження, в якому скрипка має «металевий» тон, до ліричного філософування в найніжнішому оксамитовому звучанні. Незабутній тембр доповнений художньообразною єдністю [148].

В репертуарному активі скрипаля періодично присутні композиції Л. ван Бетховена, про що свідчить відеозапис, зроблений спільно зі знаним піаністом Д. Фреєм / *D. Fray*, на фестивалі Верб'є в 2009 р. [Дод. А: 8]. Прочитання ними сонат допомагає з більшою ясністю виявити формальну суворість, ліризм, контрасти «світлого та темного», глибоку емоційність бетховенської манери викладення. Виключне відчуття стилю молодого скрипаля розкривається в різноманітті емоційних відтінків, неймовірній спритності у володінні технікою правої руки (непомітні переходи з однієї ноти до іншої), що дозволяє досягти необхідного звукового балансу. Підкреслемо, що вже в запису сонат Л. ван Бетховена спостерігається тяжіння В. Соколова до посилення чуйного начала, яке музикант реалізує за допомогою феноменального відчуття саме природи скрипкового інструмента. Одним з найважливіших його вмінь стає демонстрація найтонших граней звукообразного начала. Тим самим, запис Концерту для скрипки з оркестром

¹ У 2001 р. В. Соколов розпочинає навчання в Школі І. Менухіна в класі професорки Н. Боярської (викладає з 1991 р.).

² *The Yegudi Menuhin School* заснована у 1963 р. відомим скрипалем та диригентом І. Менухіним, першим керівником школи став концертмейстер І. Менухіна М. Газель. Головним у навчанні визначається творчість та задоволення, скеровані на створення середовища, яке спонукає учнів до самостійності в заняттях. Найбільша увага приділяється *музичності*, що є необхідним для розвитку любові до музики з раннього віку [261].

³ Початкові кроки в музичному мистецтві В. Соколов розпочав у ДМШ № 9 та в ХССМШ по класу скрипки у С. Євдокімова (1999). С. Євдокімов – доцент кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського (1992–2019). Талановитий педагог, виконавець, послідовник вітчизняної скрипкової школи О. Криси (Львівська консерваторія ім. М. Лисенка, клас професорів Д. Леггера та Б. Каськіва), Б. Которовича (асистентура-стажування в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського). З 1976 р. С. Євдокімов викладав в Донецькій державній консерваторії ім. С. Прокоф'єва, а з 1979 р. завідує кафедрою струнно-смичкових інструментів. У 1987–90-х рр. працював в консерваторії м. Алеппо, Сирія.

⁴ Міжнародний скрипковий конкурс ім. П. Сарасате в Памплоні; Міжнародний скрипковий конкурс ім. Дж. Енеску в Бухаресті (Гран-прі та дві спеціальні нагороди).

Л. ван Бетховена (2019 р.) продовжує закріплену скрипалем традицію романтизації та ліризації художнього наповнення твору [Дод. А: 9].

В прочитанні Концерту В. Соколов синтезував водночас сучасну та усталену систему скрипкових уявлень минулого. Так, новаторські трансформації насамперед торкнулися загального художнього ракурсу, що визначило тенденції європейської скрипкової школи. На перший план музикантом виводиться чуттєвість та лірична перевага тематизму, легкість та віртуозність, агогічна мобільність, ретельна динамічна диференційованість. Вокалізація кантилени дозволяє говорити про особливе ставлення до тембрового забарвлення, що простежується у виборі штрихового та аплікатурного арсеналу.

Так, II частина Концерту – філософська розповідь, в якій скрипаль постає безпосередньо редактором нотного тексту. Судячи з його гри, він відмовляється від будь-яких редакційних варіантів, ніби створюючи заново оригінальні штрихові, аплікатурні варіанти, що відображають його трактовку бетховенського тексту. Виставлене композитором *Larghetto* повною мірою передається скрипалем як стан внутрішньої зосередженості завдяки посиленню артикуляційності та «свободі», темпоритмічним формулам, імпровізаційній природі викладу матеріалу.

Таким чином, на прикладі трактування Концерту Л. ван Бетховена сучасними скрипалями-виконавцями бачиться активізація романтичного, чуттєвого, емоційного підходу. Природно, що академічне інтерпретування творів минулого знаходить своє місце й в сучасному світі. Це доводить виконання Концерту І. Муравйовим, що ввібрало звуковідчуття Д. Ойстраха, О. Криси, А.-С. Муттер. Проте, *віртуозно-романтичний* напрямок, репрезентований Д. Грималем та В. Соколовим, свідчить про повернення до демонстрації «скрипкового», поглиблення та пошук можливих «скрипкових» забарвлень.

Прикладом тенденцій, які склалися, постають також виконавські версії Концерту Н. Паганіні. З одного боку, академічність (традиційність)

прочитання його творів скрипалями середини ХХ ст. – Л. Коганом (1955), І. Менухіним (1950–ті рр.) (*Paris SO, P. Monteux*), яка продовжується музикантами останнього десятиріччя ХХ ст. – Л. Кавакосом / *Leonidas Kavakos* (1992), Ш. Мінцем / *S. Minz* (1997), свідчить, перш за все, про дотримання «літери закону» – збереженості композиторського тексту музикантами, виконання авторських рекомендацій, що виявилися в більш виваженій помірній темповій відповідності, мінімізації агогічних відхилень, артикуляційній точності.

З іншого – повернення епохи демонстрації віртуозно-романтичного начала в ХХІ ст. підтверджує наші припущення щодо відродження зацікавленості деякою «театралізованістю»; показу максимальних технічних можливостей соліста через прискорення темпів; емоційної насиченості та виразності, характерних саме для романтичної доби Н. Паганіні (перша половина ХІХ ст.), що реалізують скрипалі – Й. Водічка / *Jiri Vodicka* (2008), Л. Гатто / *Lorenzo Gatto* (2009) (*Queen Elizabeth Competition*), А. Залай / *A. Zalay* (2014), К. Бараті / *K. Barati* (2019), А. Хаделіх / *A. Hadelich* (2020).

Висновки до Розділу 3

Кожна нова музично-історична епоха супроводжується генерацією новітніх ідей у композиторській та виконавській діяльності, що згодом утілюються редакторами та виконавцями. Спостереження щодо інтерпретацій Концерту для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена, які було здійснено музикантами другої половини ХХ–першої третини ХХІ ст., дозволяють зробити низку зауважень щодо подальшого буття редакцій у вимірі творчої практики. Виявлення **критеріїв «скрипкового»** та **«нескрипкового»**, як **провідних чинників генерування редакцій** протягом ХІХ ст., було доповнено розмежуванням виконавських версій за типом прочитання – *академічної* чи *новаторської*, що відображало ступінь строгості як у передачі відповідного музичного стилю, так і редакторських уточнень.

Зазначимо, що твори, в яких яскраво виражено тенденцію до переважання «нескрипкового», тобто виходу за межі, обумовлюють появу більшої кількості «різноманітних» виконавських трактовок.

Так, у наведених нами прикладах скрипкових інтерпретацій Концерту Л. ван Бетховена другої половини ХХ–першої третини ХХІ ст. відображено тогочасні та сучасні тенденції «зчитування» музичного матеріалу та редакторських рекомендацій. З одного боку, *академічне* (традиційне) тлумачення твору можна вважати домінуючим в концертній практиці зазначеного періоду. З іншого, за останні десятиліття намітився курс до романтизації з ознаками сентиментальності, що супроводжується демонстрацією надвіртуозного. Найбільш яскраво це можна простежити в трактовках Концертів Л. ван Бетховена та П. Чайковського, меншою мірою, Й. Брамса, оскільки віртуозний елемент від самого початку був запрограмований композитором у природі твору. Окрім цього, компаративне співставлення редакторських графічних уточнень з тим, що реалізується музикантами візуально-акустично, більшою мірою свідчить про *еклектичність* підходу до виконуваного, оскільки втілення всіх редакторських зауважень часто супроводжується корегуванням з боку скрипаля, згідно його власних уявлень.

Циклічність виконавського підходу до відтворення композицій минулого зазначена відродженням на сучасному етапі виконавських принципів, що були актуальними за часів романтизму, коли в манері гри переважали критерії «скрипкового»: прискорення темпів, агогічна свобода викладу музичного матеріалу, підкреслення емоційної напруги або, навпаки, заспокоєння. Відмова від «півтонів» у художньому образі та демонстрація максимально проникливого начала реалізується саме у *віртуозно-романтичному* напрямку. І хоча академічність (традиційність) трактування не втрачає актуальності, що свідчить про збереження традицій минулого в сценічній практиці, все більше представників саме оновленого *віртуозного підходу* розширюють межі свого існування.

Зазначимо, що подібне розмежування прочитань пов'язане і з самим викладенням музичного матеріалу композиторами. Так, серед існуючих інтерпретацій Концерту Н. Паганіні важко знайти неоднозначні рішення за тими позиціями, які можуть зіграти роль у розкритті характеру художніх образів: штрихи, аплікатура, динаміка, агогічні уточнення, взаємодія соліста та оркестру. Досить традиційний набір прийомів – подвійні ноти, висхідні та низхідні гамоподібні пасажі, арпеджовані ходи, розкладені акорди – всього того, що з точки зору виконавського інструментарію об'єднано нами в понятті «скрипкового», тобто максимально відповідного природі інструмента, яке припускає цілісність виконавських рішень, без перегляду існуючої редакторської традиції. Різниця їхнього оцінювання полягає в ступені володіння музикантами прийомами майстерності. Таку ситуацію можна спостерігати у відношенні до інших концертів: Дж.-Б. Віотті, А. Дворжака, К. Сен-Санса, Е. Лало.

Таким чином, якщо «нескрипкове», зосереджене в сфері суто технічних засобів, з часом втрачає свою неординарну новизну, переходячи в область «скрипкового», завдяки еволюції виконавства в цілому, то «нескрипкове», пов'язане з оригінальністю художньої ідеї музичного твору та її реалізацією через баланс сольного-оркестрового співвідношення, не втрачає своєї актуальності, навіть, в умовах нової виконавської традиції. Варіанти виконавських версій, різних підходів до прочитань Концерту Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського є тому підтвердженням.

ВИСНОВКИ

1. Питання редагування музичних творів залишається одним із найактуальніших у творчій та науковій практиках, оскільки може виступати можливим шляхом пізнання музичної композиції, відобразити сприйняття композиторського задуму крізь призму виконавського бачення.

Затребуваність теми зумовила звернення до аналізу самого поняття редакції музичного твору, в тому числі з позиції міждисциплінарних зв'язків, оскільки на сучасному етапі процес редагування постає одним з видів діяльності в текстології. Специфіка виникнення музичних редакцій, що наближена до процесу літературного редагування, дозволила звернутися до визначення явища з погляду філології (літературознавства), оскільки очевидним є вплив методів цієї галузі знань на музикознавство. Цю думку неодноразово підкреслюють у своїх роботах зарубіжні дослідники – Дж. Грієр, Дж. Мак-Ган, К. Х. Хілзінгер, Ф. Бретт. Особлива увага приділяється ними ролі міждисциплінарного взаємодоповнення із запровадженням аналітичних інструментів текстології у музичній сфері, а саме: методів *критичної оцінки* (Дж. Грієр) та *соціалізації творів* (Дж. Мак-Ган, Д. Маккензі, Дж. Грієр, С. Хаммонд); поняття *філологічні пам'ятки* (Дж. Грієр), яке може дорівнюватися композиторському першоджерелу (*holograph manuscript, first edition*). Відповідність простежується і в класифікації професійних напрямків редакторської діяльності (залежно від ступеня втручання в авторський текст): аналогічними до філологічних визначень *компілятор, перекладач* та *поет* в музичній практиці виявляються функції *copyist, arranger, editor*. Загальними для обох сфер стають і підходи до редагування: *переробка тексту самим автором* та *обробка сторонньою особою* в умовах музичного мистецтва ототожнюються із *композиторською редакцією* та редакцією, яка виконана власне *редактором-музикантом*.

Однак музичне редагування визначає і власна специфіка, що дозволяє відокремити його в самотійну область, а саме: тісна взаємодія композитора-

автора та виконавця-інтерпретатора в процесі написання твору. Розуміючи провідну роль виконавця в процесах соціалізації музичного твору, в даній роботі запропоноване власне тлумачення виконавської редакції у якості форми адаптації композиторського оригіналу як носія виконавського стилю певної епохи з метою освоєння, відродження та переосмислення музикантами більш пізнього часу звукообразів та технічних шаблонів минулого у контексті іншої виконавської культури. Цей вид редагування постає одним із суміжних явищ, де поєднуються виконавська та редакторська інтерпретації музичного твору. Її відтворення може відбуватися у різних формах, а саме: у вигляді «живого» тексту, що звучить в момент виконання (барокова практика); зафіксованої в нотах редакторської обробки (XIX–XX ст.); візуалізованого варіанта виконавського прочитання (XX–XXI ст.).

У вітчизняному музикознавстві тема редакторських прочитань отримала розробку в працях: Г. Панкової, А. Грищенка, О. Ходоровської та А. Ходоровського, Н. Зимогляд, М. Екман, Л. Запєвалової, М. Куліш. Водночас, слід визнати, що цей дослідницький напрям потребує поширення, оскільки зацікавленість науковців здебільшого реалізується на матеріалі вивчення фортепіанної музики через аналіз редакторської роботи виконавців над музичним текстом. І якщо у цій сфері є певні зрушення, то скрипкова, нажаль, постає недостатньо розкритою.

2. Було розглянуто динаміку розвитку процесу редагування та редакцій як форми адаптації авторського тексту до виконавських реалій часу в жанрі скрипкового концерту. Вивчення редакцій скрипкових концертів XVII–XIX століть демонструє кардинальну зміну в суті та підходах до редакції протягом двох століть. Процеси редагування актуалізувалися у другій половині XIX ст. До цього – з XVII до початку XIX століття – це питання не сприймалося так гостро, оскільки сам композитор виступав в ролі виконавця, одночасно підлаштовуючи скрипкову партію «під себе». Тому специфіка професійної редакторської діяльності у той час набувала скоріш

«механічного» характеру опрацювань авторського тексту (переписування нот копійстами – *copyists*, створення друкованого нотного варіанта – *first edition*, його перекладання для іншого складу інструментів перекладачами – *arrange*). Більшість письмових нотних джерел періоду бароко відзначені скупістю авторських текстових ремарок, обмежених фіксацією мелодійної лінії, іноді штрихів та динаміки. Зазначений аскетизм не викликав подиву у музичній спільноті до тієї пори, поки залишалася «живою» традиція виконання, віддзеркалена у композиторській творчості, а музичний тезаурус аудиторії (і музикантів, і слухачів) був налаштований на певний звукообразний ряд. 49 з 62 скрипкових концертів Дж. Тартіні, рукописи яких були проаналізовані, дійшли до нас у вигляді *holograph manuscript/manuscript*, без особливих вказівок у нотах, що відображало зазначені тенденції виконавської традиції «зчитування» авторського оригіналу. Приклади таких варіантів обробки композиторського тексту також представлені у творах Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Ребеля, Ж. Обера, Ж.-М. Леклера, П. Гавіньє, А. Кореллі, П. Локателлі, А. Вівальді – авторів, які поєднували в своїй особі кілька творчих функцій (*композитор+виконавець=редактор*). Новий акустичний варіант, який пропонувався виконавцем безпосередньо в момент гри і залишався без подальшої нотної фіксації, міг би вважатися, на наш погляд, *візуально-акустичною редакцією*, а не тільки *виконавською інтерпретацією*. В такому випадку акомодация тексту за відсутності її письмового еквіваленту реалізувалася через *редакторський варіант* в уявленні граючого.

Класична епоха не стала винятком, щодо інакшого підходу до створення редакцій, незважаючи на трансформацію самого концертного жанру. Поєднання композитора та виконавця в одній особі не передбачало потреби у трансфері музичного твору для іншого інтерпретатора. Підтвердженням цього стають Концерти Дж.-Б. Віотті, П. Роде, Р. Крейцера, котрі в своїй більшості перебувають і нині у вигляді уртексту – факсиміле. Редакції окремих з цих творів з'являються лише в першій половині ХІХ ст. (обробки А. Бренда, Л. Массара, Ш. Данкля), затверджуючи в музичній

практиці функцію *editor*. Однак їх зміст ще не відповідав сприйнятним для сучасного виконавця вимогам оформлення скрипкових текстів, до яких віднесемо щільне виставлення штрихів, аплікатури, динамічних нюансів, темпів та агогіки, тобто точності викладення виконуваного.

Якщо епоха класицизму відрізнялася більшою уніфікованістю, не припускаючи полярних трактувань одного й того ж твору внаслідок нерозривності композиторсько-виконавської практики, то романтизм «зіштовхнув» оригінальність авторських концепцій зі скрипковими канонами. Значну частину концертів того часу було написано музикантами-віртуозами – Н. Паганіні, К. Ліпінським, А. В'єтаном, Г. Венявським, що продовжувало і концертну, і редакторську практику попереднього періоду. Значним їх доповненням стають концерти авторів-«нескрипалів» – Ф. Мендельсона, М. Бруха, А. Дворжака, К. Сен-Санса, Е. Лало, Й. Брамса, П. Чайковського. Підкорення в них віртуозної складової композиційно-драматургічній ідеї стало наслідком тенденції розмежування композиторської та виконавської діяльностей, що посилилася в останній третині ХІХ ст. Ускладнення музичного тексту, збагачення звукообразу інструмента сприяло народженню фактично нової скрипкової традиції, що зумовило розрив з творчою практикою минулого. У даній ситуації остаточно виникла необхідність у музичному посереднику – редакторі, творче завдання якого полягало в адаптуванні оригіналу як чинника виконавського стилю конкретної доби до умов іншої виконавської культури (відповідно до запропонованого нами визначення редакції).

3. Дослідження логіки розвитку жанру скрипкового концерту в контексті еволюції виконавської традиції дозволило виділити категорії «скрипкового» та «нескрипкового», що набувають статус універсальних, оскільки виступають у дослідженні засобом виявлення *стабільних* (у значенні традиційних, сформованих, утримуваних) та *мобільних* (нових, що видозмінюються) елементів. Своє відображення вони закономірно знаходять

в композиторському тексті, а також стимулюють народження редакцій скрипкових концертів, виконуючи роль *критеріїв генерування*.

«Скрипкове» («призначене для скрипки») виступає ототожненням образу звучання скрипки, його ідеалу, що складався протягом століть та охоплював питання звукоутворення, штрихової техніки, аплікатури та інтонаційних складнощів, артикуляції, динаміки, агогіки. Ці прийоми розділені нами на такі, що *становлять техніку оволодіння інструментом* (принципи звуковидобування, техніка правої та лівої рук), й такі, що пов'язані з *вирішенням власне виразних завдань* (штрихи, *vibrato*, динаміка, аплікатура, агогіка).

Категорія «нескрипкового» – «*not for violin*» (не для скрипки), «*unplayable*» (неможливо зіграти), «*against violin*» (всупереч скрипці) – узагальнює всі нововведення, що привносилися до виконавської практики протягом історії. Визначальними в появі іноваційного підходу виявляються: зміна звукообразу інструмента, розширення його виразних можливостей, вихід за межі «співучого», відмова від віртуозного як домінанти. «Нескрипкове» слід розглядати знаком новаторських тенденцій у широкому сенсі слова, що охоплює поряд з питаннями технічної оснащеності також і завдання художнього рівня, бо не всі технічні незручності є за природою «нескрипковими». На практиці зазначена категорія видається дуже хисткою, часом такою, що переходить на рівень інтуїтивного відчуття, пов'язаного з творчою енергією. Пояснення цьому лежить у діалектичній природі музичного мистецтва, запорукою розвитку якого стає іноді радикальне заперечення ще вчорашніх канонів та послідовне прийняття їх згодом. Подібна стадіальність простежується й у характері «нескрипкового» як суміжного зі «скрипковим» протягом усього його існування, що дозволяє усвідомити внутрішню системність музичного мистецтва.

Одним з проявів складності внутрішніх процесів музичної практики стало поширення в останній третині XIX ст. критичних висловлювань про «нескрипковість» ряду низки концертів. Дискусія виникла через

непідготовленість музичної спільноти того часу до інших норм взаємодії соліста та оркестру, опору на певні виконавські та акустичні канони.

4. Стадіальність скрипкового мистецтва, яку можна простежити на прикладі розвитку жанру скрипкового концерту, складається з чергування періодів стабільності, пов'язаних з формуванням формату звукових уявлень, певних мелодико-ритмічних формул, цілого ряду виконавсько-технічних засобів – виконавського інструментарію в нашому визначенні, та періодів оновлення зламу стереотипів, що склалися. Це призводило до умовної диференціації скрипкових концертів на такі, що написані «для скрипки» – з урахуванням органології інструмента і ті, що представляли новий погляд на природу скрипки. Оновлення традиційного відобразалося в композиторському тексті через посилення віртуозної складової, а саме розширення інструментарію – використання комбінованої штрихової техніки у високому теситурному розташуванні, надвисокий регістр в кантілені, поєднання акордової техніки, техніки подвійних нот зі стрімкими темпами і штрихами, зростання ролі хроматичних пасажних елементів, заміну загальних форм руху індивідуалізованими; симфонизацію скрипкового концерту, яка простежується у збалансованості сольо-оркестрових функцій.

Аналіз скрипкових концертів ХІХ ст. з позиції відповідності їх виконавським нормам часу дозволив відчутти діалектику співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового». Концерти Дж.-Б. Віотті, Л. ван Бетховена підтверджують співіснування стійкої «класичної» традиції разом з тенденцією до її оновлення. Новаторське бачення концертності Л. ван Бетховеном полягало в домінуванні драматургічно-симфонічного задуму над віртуозно-сольним. Прояв симфонічності в даному випадку став провісником нового рівня скрипкової виконавської культури, що переступила межі свого часу і показала перспективи її подальшої еволюції в ХІХ ст.

Різноманітні форми реалізації «нескрипкового» в концертному жанрі ХІХ ст. визначаються на прикладі творів Л. ван Бетховена, Н. Паганіні,

Й. Брамса, П. Чайковського. Подолання «нескрипкового» у Н. Паганіні набуває практичного характеру – у зв'язку із вирішенням певних віртуозно-технічних завдань. У свою чергу, в концертах Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського «нескрипкове» торкається зміни самого звукообразу скрипки, що змушує переглянути її позиції як солюючого інструмента в загальній драматургічній концепції, принципи взаємодії з оркестром, вибудованість балансу та реалізацію через це художніх образів, запропонованих композитором.

Таким чином, пріоритет художнього задуму виявився домінантою в скрипкових концертах другої половини XIX ст., паралельно розширив межі виконавських можливостей. Проте, традиційний підхід не був відкинтий музикантами, що доводить творчість Е. Лало, А. Дворжака, К. Сен-Санса. Незважаючи на поділ функцій виконавця та композитора, співпраця з професійними скрипалями дала можливість авторам не відступати від усталених у виконавській практиці уявлень, зберігаючи тим самим наступність традицій.

5. Здійснений аналіз **редакцій** скрипкових концертів Дж.-Б. Віотті, Л. ван Бетховена, Н. Паганіні, Й. Брамса, «Іспанської симфонії» Е. Лало крізь діалектику співвідношень «скрипкового» та «нескрипкового» підтвердив внутрішню системність музичного мистецтва. Редакції стають доказом складної впорядкованості всіх процесів, відбиваючи як орієнтацію композитора на виконавські норми свого часу та підпорядкування їх художній ідеї (або навпаки), так і прагнення редактора наблизитися до максимально точної передачі авторського задуму через подолання розриву різних епох.

Хронологія їх написання, інтенсивність звернення редакторів до одного й того ж композиторського оригіналу вказують на активізацію редакторського процесу з другої половини XIX ст., внаслідок удосконалення виконавського інструментарію та змін концертно-сценічних орієнтирів у скрипковому мистецтві. Доведено, що редакції розрізняються за ступенем

втручання в авторський текст. Одну групу представляють такі, що відзначені мінімальним корегуванням авторського тексту (В. Меєр, Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц). Іншу – ті, в яких деталізація штрихів, аплікатури, динаміки, агогіки дозволяла відтворити в інших історичних умовах втрачену практику виконання (А. Вільгельмі, К. Флеш, Л. Ауер, Й. Йоахім, А. Марто, Е. Надо, Є. Хубаї, О. Шевчик, Є. Цимбаліст). Цей процес, розпочатий наприкінці ХІХ ст. надалі ще більше активізувався по причині збільшення репертуару та урізноманітнення стилістики скрипкових концертів, втрати спадковості виконавських канонів. Окремої дослідницької уваги заслуговують редакції, в яких окрім виставлення виконавських рекомендацій продемонстровано пряме втручання в композиторський текст (редакція А. Вільгельмі в Концерті № 1 Н. Паганіні; видалення цілих епізодів Е. Надо в Концерті Л. ван Бетховена заради посилення віртуозності). Якщо узагальнити варіанти творчої роботи музикантів-редакторів з композиторським першоджерелом (заради подолання «нескрипкового») та співвіднести їх із системою сучасних методів генерування¹, можна виділити наступні типи:

– метод заміни (*substitute*), котрий передбачає заміну окремої звукової ланки. На прикладі редакції А. Вільгельмі Концерту № 1 Н. Паганіні можна спостерігати появу нових фрагментів, створених редактором задля підкреслення імпровізаційного характеру твору, його віртуозного начала. У цьому контексті слід розглядати і втручання Л. Ауера в авторський текст Скрипкового концерту П. Чайковського з «найкращими» намірами поліпшення комфортності для виконавця;

– метод комбінування (*combine* – комбінувати), що пов'язаний із суміщенням в тільки-но створеному об'єкті властивостей розрізних об'єктів. В редакціях скрипкових концертів другої половини ХІХ ст. у порівнянні із бароковою практикою реалізується більш складна графіка

¹ До загальноприйнятих методів генерування відносяться наступні методи вирішення завдань – *substitute* (замінити), *combine* (комбінувати), *adapt* (адаптувати), *modify* (модифікувати); *put to other uses* (робити більш зручними), *eliminate* (спрощувати, зменшувати), *reverse* (змінити на протилежне).

нотного тексту, яка стосується позначення штрихів, динаміки, аплікатури. Завдяки такій виконавсько-редакторській деталізації було вирішено проблему поєднання «в одному» двох традиційно розділених у бароково-класицистичну добу джерел – власне нотного тексту і теоретичних трактатів, «шкіл гри», в яких надавалося пояснення мистецтва виконання, мелізматика тощо;

– метод адаптації (*adapt*). Як зазначено раніше, будь-яку редакцію в широкому сенсі можна розглядати як *адаптацію* вже існуючої ідеї, творчого проєкту до нових історичних реалій виконавської практики. Більш предметно дія цього терміну поширюється на діяльність аранжувальників починаючи з XVIII ст., які перекладали скрипкові концерти для іншого складу інструментів, що сприяло їх подальшій популяризації;

– метод модифікації та збільшення (*modify, put to other uses* – робити більш зручними) реалізовано у появі різних редакційних версій одного і того ж скрипкового концерту з метою покращення вже існуючих варіантів.

Тобто, розуміння *генерування* як пошуку нового для подальшої модифікації будь-якого явища в сфері редакторської діяльності було пов'язане із *подоланням виконавських незручностей*, що виникали внаслідок *розширення меж змісту*, так і відстані у часі при *соціалізації (адаптації)* творів різної доби *до вимог нової сучасності*.

6. В музично-історичному просторі сьогодення редакція творів минулого постає показником виконавських тенденцій певної доби. Теперішні звукові орієнтири сьогодення вимагають від музикантів різноманітності та оригінальності, пошуку шляхів модифікації версій творів минулого. В той же час, важливим виявляється існування певної *системи координат для солістів-інтерпретаторів*, яка повинна стати «безпечним» полем для регулювання їх редакторсько-виконавських маневрів заради *точного відтворення авторського слова*, донесення первісного оригінального задуму твору. Такою координатою може виступати редакція (наприклад, скрипкових творів), що уособлює одночасну дію стабільних та мобільних елементів, де

функцію перших (стабільних) виконує сам текст композиторського твору, у всій недоторканості авторських засобів виразності художнього задуму, а роль мобільних (привнесених) – ті редакторські зміни, що фіксують природу виконавського стилю будь-якої скрипкової школи.

Вибір музикантом тієї чи іншої редакції залежить від ступеня вдалої реалізації в ній наступних позицій: розкриття художнього образу; точності передачі особливостей виконавського стилю відповідного історичного періоду; зручності технічних перетворень; ретельності опрацювання художньо-виразних прийомів – розшифрування мелізмів, уточнення динамічних нюансів, штрихів, аплікатури, агогічних доповнень. Скрипкова редакція стає прямим відображенням стилю редактора, його бачення авторського тексту, що надає право виділити три типи редакторського стилю, відповідно до відношення редакторів до авторського нотного тексту:

- академічний / традиційний (В. Меєр, Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц, Ф. Давід, Е. Соре, Д. Ойстрах, К. Мострас);
- новаторський (А. Вільгельмі, Л. Ауер, К. Флеш, Л. Ауер, Й. Йоахім, А. Марто, Е. Надо, Є. Хубаї, О. Шевчик, Є. Цимбаліст);
- аутентичний.

Об'єктивність та точність відтворення музикантами ідеї композиторського твору та історичного стилю стосовно редакторського варіанта, письмово зафіксованого, дозволяють розділити виконавців на дві групи – тих, хто:

- дотримується збереження існуючих редакторських варіантів;
- пропонує нову редакторську версію, яка відображає його власне бачення композиторського задуму.

Тенденції сучасного скрипкового виконавства визначаються рівнозначністю існування підходів до трактовки творів: академічного та новаторського – більш романтичного, з ознаками сентиментальності, що супроводжується показом надвіртуозного. Найбільш яскраво ця різноманітність простежується в трактовках Концертів Л. ван Бетховена,

П. Чайковського, Й. Брамса, що свого часу стали приводом для дискусії навколо «скриpkового» та «нескриpkового». Співставлення редакторських графічних уточнень з тим, що реалізується музикантами акустично, більшою мірою свідчить про *еклектичність* підходу до виконуваного, оскільки втілення всіх редакторських зауважень часто супроводжується корекцією з боку скрипаля, згідно його власних уявлень.

Академічність (традиційність) трактовки не втрачає актуальності, що свідчить про збереження традицій минулого в сценічній практиці, але реалізація оновленого *віртуозного підходу* розширює межі свого існування. В той же час, розвиток цифрових технологій сприяє розширенню меж самого терміну «редакція». Сьогодні це поняття в повній мірі може бути віднесеним до прикладів, як зафіксованих в нотах, так і візуально. Незважаючи на тип вираження, всі вони виступають наочним свідомством оригінального підходу виконавців до перегляду вже затверджених виконавських кліше.

Перспективи здійсненого дослідження визначаються актуальністю питань редагування у сучасному музичному просторі, їх роллю у виконавському скриpkовому мистецтві. Адаптація сучасними редакторами нотних текстів минулого та сьогодення вимагає їх занурення до внутрішньої будови твору, коректності у тлумаченні композиторської мови та внесених виправлень. Відповідно, виконавськими зобов'язаннями постають поєднання накопичених знань з урахуванням власного стилю гри, як ознаки приналежності до певної скриpkової школи, обґрунтування вибору редакторського варіанта.

Подальше вивчення композиторських оригіналів (*manuscript*) та різноманітних редакцій обраного скриpkового твору, аналіз редакторського стилю та постаті редактора-обробника можуть допомогти розкрити приховані змісти тих чи інших композицій, багатство інтерпретаційних рішень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О. І. Методика формування рефлексивно-аксіологічного осягнення скрипкового мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. 2014, Вип. 23. С. 76–78.
2. Андрейко О. І. Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... док. пед. наук. Київ, 2014. 46 с.
3. Андрієвський І.М. Семантика тематизму фуг у контексті образної самобутності циклу «Три Сонати та три Партити для скрипки соло» Й. С. Баха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 64. Харків, 2022. С.92–109. doi: DOI 10.34064/khnum1-640.
4. Ансамбль. *Словник української мови: в 11 томах*: веб-сайт. URL: <http://sum.in.ua/s/ansamblj> (дата звернення: 12.10.2022).
5. Антонова О. Г Концерт для скрипки з оркестром Дьордя Лігеті: діалог із жанровою традицією. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017, № 1. С. 4–17.
6. Бабенко К. С. Алонімія в музиці: історія, теорія, методика дослідження. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 221 с.
7. Биби́к, С. П., Сюта, Г. М. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання. С. Я. Єрмоленко (ред.). Харків: Фоліо. 2006. 624 с.
8. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 17 с.
9. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століть : автореф.

- дис. ... канд. мистецтвознав. Харківський нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.
10. Бурель О. Віолончельні концерти К. Сен-Санса в контексті особливостей авторського стилю. *Музикознавчі студії*. 2015. №36. С. 52-64.
 11. Великий тлумачний словник сучасної української мови. В. Т. Бусел (уклад. та голов. ред.). Київ, Ірпінь: Перун. 2005. 1728 с.
 12. Веркина Т. Б. Актуальное интонирование как исполнительская проблема: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2008. 188 с.
 13. Волощук Ю. І. Жанрово-стильова палітра скрипкової музики композиторів Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 32. К. 1. С. 44–57. doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-4>.
 14. Волощук Ю. І. Особливості фахової підготовки скрипалів у австрійських та польських музичних навчальних закладах Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том І. С. 60–67. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-9>.
 15. Волощук Ю. І. Поліетнічні чинники та шляхи становлення професійної скрипкової освіти на Станіславівщині у першій третині ХХ століття. *Проблеми та перспективи взаємодії культури, науки й мистецтва в умовах сьогодення: колективна монографія*. Рига : Baltija publishing, 2022. С. 48–56. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-1>.
 16. Волощук Ю. І. Розвиток жанрів скрипкової музики у творчості композиторів Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Moderni*

- aspekty vědy: XXXI. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Česká republika : Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2023. S. 396–410.*
17. Волощук Ю. І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2022. 124 с.
18. Волощук Ю. Методичні підходи Богодара Которовича до вирішення проблем звуковидобування, динаміки та фразування у поліфонічних творах Й. С. Баха для скрипки соло. *Актуальні питання сучасного розвитку соціально-гуманітарної сфери: колективна монографія.* Харків : СН НТМ «Новий курс», 2022. С. 50-56.
19. Гоменюк Л. В. Скрипкове виконавство як чинник естетичного впливу на формування майбутніх викладачів музичного мистецтва. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін : матеріали науково-практичної конференції.* Умань : Візаві. 2017. С. 35–40.
20. Гребнева И. «Образ» скрипки в творчестве А. Корелли (на примере жанра concerto grosso). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2018, Вип. 49. С. 115–127.
21. Грищенко А. Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2015. Вип. 2. С. 199–205.
22. Гуральник Н. П. Науково-теоретичне обґрунтування феномену власного стилю педагогічної діяльності музиканта. *Наука і сучасність.* Серія: Педагогіка. Філологія: Збірник наукових праць. Київ, НПУ. 2004. С. 49–58.
23. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

24. Екман М. Традиції редакторського ремесла «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха у фортепіанному виконавстві Ф.Бузоні. *Сучасні тенденції розвитку науки і освіти в умовах поглиблення євроінтеграційних процесів*. Мукачево: Вид-во МДУ, 2018. С. 64–66.
25. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правил до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 9–23.
26. Жарков О. М., Коханик І. М. Темброва композиція “*Prelude a l'Apres-midi d'un faune*” Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135. С. 96–111.
27. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо Musicus : монографія в 2 т. Т. 1. Киев : Art Huss, 2018. 344 с.
28. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо Musicus : монографія в 2 т. Т. 2. Киев : Art Huss, 2020. 240 с.
29. Зав'ялова О. Людвіг ван Бетховен і віолончелісти його оточення. *Українське музикознавство*. 2014. № 40. С. 134–146.
30. Запевалова Л. Другий фортепіанний концерт Людвіга ван Бетховена: у «пошуках» авторського стилю. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4 (52-53). С. 35–47. doi: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251793.
31. Зимогляд Н. Ю. Ціннісні орієнтири музичної творчості (на прикладі виконавських редакцій «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка). *Культура України*. 2016. Вип. 54. С. 55–65.
32. Исполнительские интерпретации А. Шнабелем произведений Л. ван Бетховена. URL: <https://lektsii.org/16-50200.html> (дата звернення: 12.05.2021).

33. Іваненко-Коленда А. С. Інвенції Й.С.Баха: аналіз редакцій. *Вісник студентського наукового товариства*. 2017, Вип. 17. С. 227–230.
34. Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг ван Бетховена. *Вісник ХДАДМ. Музично-театральне мистецтво*. Вип. 5. Харків, 2012. С. 122–125.
35. Карлов Д. Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014, Вип. 110. С. 96–106.
36. Катрич О. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 59–65.
37. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
38. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ : Освіта України, 2008. 416 с.
39. Клендій О. Ю. Взаємодія традиційного та новаторського в жанрі класичного концерту на прикладі творів Дж.-Б. Віотті та Л. ван Бетховена. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогоб. держ. пед. ун-т. ім. І. Франка, Дрогобич*, 2022. Вип. 56. Т. 1 С. 88–95. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-12>.
40. Клендій О. Ю. Музична редакція в аспекті міждисциплінарних зв'язків (сторінками зарубіжних досліджень). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 66. Харків, 2022. С. 197–214. doi: 10.34064/khnum1-6612.

41. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 219 с.
42. Козак О. Симфонізм Бетховена: сенси конфлікту. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. № 45. С. 70–79.
43. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло другої половини ХХ – початку ХХІ століть в аспекті взаємодії «композитор – виконавець : дисер. доктора мистецтва. Київ. 2022. 145 с.
44. Коменда О. И. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *Музыкальная академия*. 2015. №4. С. 159–164.
45. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.
46. Кононова О. Творчість Л. ван Бетховена як константа музичної культури Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014, Вип. 41. С. 74–85.
47. Копелюк О. О. Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття в концертно-виконавській практиці. Харків. 2018. 19 с.
48. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев : Музична Україна, 1983. 158 с.
49. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.
50. Куліш, М. І. Редакторський стиль О. Зілоті: досвід інтерпретації (на матеріалі редакцій творів Йоганна Себастьяна Баха та Моріса Равеля). *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Київ : Київський університет імені Б. Грінченка. 2019г. № 4. С.70–76.

51. Кучеренко С. І. *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2018. 17 с.
52. Лесюк П. Лідія Шутко: штрихи до портрета скрипальки. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2009–2010. Вип. 17–18. С. 291–295.
53. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* / Ю. І. Ковалів (авт.-уклад.). Т. 2: М – Я. Київ: ВЦ «Академія». 2007. С. 308–309.
54. Ліу Б. Концерт Й. Брамса для скрипки й оркестру у втіленні ідей протонекласицизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 186–190. doi: 10.32461/2226-3209.1.2022.257718.
55. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Киев: Муз. Україна, 1990. 183 с.
56. Маркова О. М. Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса: Астропринт, 2002. 128 с.
57. Мельник А. О. Досвід взаємодії скрипкового та домрового виконавства (на прикладі «Дитячого альбому» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: «Гельветика», 2020. Вип. 30, Кн. 2. С. 388–399.
58. Мельник А. О. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019, Вип. 17. С. 102–115.
59. Мельник А. О. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. 2020. Вип. 19–20. С. 151–158.
60. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки в українській скрипковій мініатюрі ХХ – ХХІ століть: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 16 с.

61. Миронова Н. О. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 66–78. doi: 10.31318/0130-5298.2021.47.256735.
62. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства*. Київ : НМАУ, 2009. С. 106–111.
63. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
64. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев : КГК, 1994. 157 с.
65. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ України ім. П. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. С. 56–65.
66. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 103. С. 17–25.
67. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
68. Олександрова О. Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортж Орфея» Луї Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Гельветика. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 21–35.
69. Олександрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.

- 70.Онищенко О. Ю. «Скрипкове» та «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 57. Харків, 2020. С. 132–149. doi: 10.34064/khnum1-5708.
- 71.Онищенко О.Ю. «Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 62. Харків, 2022. С 25–40. doi: 10.34064/khnum1-6202.
- 72.Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 19 с.
- 73.Осадча О. С., Чорноморденко І. В. Музика і діалектика: Гегель, Бетховен, сучасність. *Місце та роль ідейної спадщини Г. В. Ф. Гегеля в європейській та світовій історії* : матеріали 1-ї Міжнародної наукової конференції «Гегелівські штудії». Київ : Ліра-К, 2021. С. 140–142.
- 74.Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. № 45. С. 23–34.
- 75.Панкова, Г. Ліризм та емоційність як визначальні характеристики музики А. Веберна (на основі редакції Петером Штадленом варіацій ор. 27). *Київське музикознавство*, 47, 2013. С. 188–196.
- 76.Пилатюк І. М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. : дис... канд. мистецтвознавства. Львів : Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. 2004. 168 с.
- 77.Пилатюк Н. Скрипкова транскрипція у сфері камерного музикування (проблеми методології аналізу). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка*. 2015, №. 34. С. 249–258.
- 78.Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. канд.

- искусствоведения. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. 25 с.
79. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
80. Проблеми історії музики: Від бароко до сьогодення / Ред.-упорядн. І. Є. Копоть і І. С. Драч. Житомир : Волинь, 1998. 80 с. (До ювілею лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка М. Р. Черкашиної-Губаренко).
81. Радван Н. Проблемы исполнительской техники в контексте становления и развития классической скрипичной школы. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18. С. 319–324.
82. Ракочі В. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI–першій половині XVII століть. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021 № 1 (50), С. 49–63. doi: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233112](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112).
83. Ракочі В. Оркестровка як чинник класифікації «Бранденбурзьких концертів» Йоганна Себаст'яна Баха. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. № 2 (51). С. 7–25. doi: [http://dx.doi.org/10.31318/2414-052x.2\(51\).2021.239386](http://dx.doi.org/10.31318/2414-052x.2(51).2021.239386).
84. Рябов І. С. Особливості сонатних циклів середнього періоду творчості Л. ван Бетховена. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. 2021. № 2. С. 49–56.
85. Рябуха Н. Звукообраз как концепт в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. №. 45. С. 171–186.
86. Савченко Г. С. Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. XIX–XX. С. 189–205.

- 87.Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 24 с.
- 88.Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ, 2003. 36 с.
- 89.Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрямок сучасної герменевтики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 3–11.
- 90.Самострокова Н. Національний етос польської музики у скрипкових концертах Кароля Шимановського. *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 63-69.
- 91.Сандюк С. Жанрово-стилевые особенности «лондонских» скрипичных концертов Дж. Виотти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 26. 2009. С. 113–122.
- 92.Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 215 с.
- 93.Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
- 94.Сікорська Н. П. Принципи едиційних технік другої половини ХІХ століття в особливому типі редакцій клавірної музики Бароко. *Мистецтвознавчі записки*. 2015, (27) С. 41–59.
- 95.Сухленко И. Ю. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2007. Вип. 20. С. 362–373.
- 96.Сухленко И. Ю. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. Харків. С. 169–180.

97. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
98. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
99. Ходоровський, В. І., Ходоровська, І. М. Фортепіанні сонати Л. ван. Бетховена: принципи редагування О. Б. Гольденвейзера. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016, № 1, С. 62–66. doi: <https://doi.org/10.28925/2518-766X201616267>.
100. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
101. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
102. Чернявська М. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. № 45. С. 59–70.
103. Чернявська М. С. *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури* : навч. посіб. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Смуґаста типографія, 2015. 199 с.
104. Чорний, П., Кухар, Г. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи*: Зб. м. наук-практ. конф. Баку, Ужгород, Дрогобич: Посвіт, 2016, С 111–112.
105. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
106. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
107. Шимановський К. *Твори для скрипки і фортепіано*. Київ : Музична Україна, 2012. С. 5–6.

108. Яропуд Т. Новаторство Ніколо Паганіні – композитора-скрипаля – та виконавська інтерпретація його інструментальних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 35, т. 6, 2021. С. 73–80. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-11>.
109. Aida Stucki. *Kommentare Tully Potter*. URL: <https://www.aida-stucki.com/index.php?go=disko> (дата звернення: 31.01.2022).
110. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 2021. Vol. 20, Issue 4. Pp. 158–165.
111. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., Sediuk I. “The Own-The Borrowed” in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020, 9 (1), 258–272. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2361>.
112. Auer L. *Violin Playing As I Teach It*. Dover Publications. 1980. 128 p.
113. Auer L., Martens F. H. *Violin Master Works and Their Interpretation (Dover Books On Music: Violin)*. Dover Publications. 2012. 192 p.
114. Bachmann A. *An Encyclopedia of the Violin*. Mineola, New York : Dover Publications, Inc. 2008. 1052 p.
115. Bae D. *Stylistic Changes in Two Violin Concertos by Henryk Wieniawski*. Diss. Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati. 2015. 112 p.
116. Banat G. *The Mozart Violin Concerti: A Facsimile Edition of the Autographs*. Courier Dover Publications. 2015. Pp. 432.
117. Barbieri P., Mangsen S. Violin Intonation: A Historical Survey. *Early Music*, Vol. 19 (1). 1991. Pp. 69–88.
118. Barbour J. M. Violin Intonation in the 18th Century. *Journal of the American Musicological Society*, 5(3). 1952. Pp. 224–234 doi: <https://doi.org/10.2307/829961>.

119. Barker A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge University Press. 2007. 481 p.
120. Begley P. Brahms. Beethoven. Mozart. *The Irish Monthly*. Vol. 80, no. 948. 1952. Pp. 243–245.
121. Bent M. Editing Early Music: The Dilemma of Translation. *Early Music*. 1994, Vol. (3). Pp. 373–374+376–392.
122. *Biography of Jenő Hubay*. URL: <http://www.hubay.hu/profile.html> (дата звернення: 11.04.2021).
123. Boeskool B. M. Harmonic Refraction, Structural Thresholds, and the Chromatic Prism: A Neo-Riemannian Transformational and Geometrical Approach to the Music of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Ph.D. dissertation, University of Cincinnati. 2020. 289 p.
124. Borer Ph. The Twenty-four Caprices of Niccolò Paganini: Their Significance for the History of Violin Playing and the Music of the Romantic Era. Stiftung Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich. 1997. 299 p.
125. Borysenko M., Chernyavska M., Ocheretovska N. Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2022. Vol. 53(1). Pp. 37–55.
126. Boyce M. F. *The French School of Violin Playing in the Sphere of Viotti: Technique and Style*. University Microfilms. 1973. 423 p.
127. Boyden D. D. The Violin and Its Technique in the 18th Century. *The Musical Quarterly*. 1950, Vol. 36 (1) Pp. 9–38.
128. Brett Ph. Text, Context, and the Early Music Editor. *Authenticity and Early Music: A Symposium* / edited by Nicholas Kenyon. Oxford: Oxford University Press. 1988. Pp. 83–114.
129. Broadfoot M. A new mode of expression: Karol Szymanowski's first violin concerto Op. 35 within a Dionysian context dissertation. Ph.D.

- dissertation. Sydney Conservatorium of Music University of Sydney. 2014. 251 p.
130. Bronowicz-Chylińska T. Karol Szymanowski: życie i twórczość. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1982. 231 s.
131. Brown C., Milsom D. The 19th-Century Legacy of the Viotti School: Editions of the Violin Concerto No. 22. *Giovanni Battista Viotti : a composer between the two revolutions*. Bologna : UT Orpheus. 2006. Pp. 157–198.
132. Campbell M. *The Great Violinists*. London : Faber & Faber. 2011. 356 p.
133. Carl Reinecke. URL: <http://www.carl-reinecke.de/Start/start.html> (дата звернення: 24.05.2022).
134. Casals P. A Disgrace To Music. *Music Journal*. New York. Vol. 19 (1). 1961. Pp. 18.
135. Chao E. Karol Szymanowski's first violin concerto, op. 35. Ph.D. dissertation. New England Conservatory. 2013. 126 p.
136. Chimchirian J. M. Beethoven's Violinists: The Influence of Clement, Viotti, and the French School on Beethoven's Violin Compositions. Ph.D. dissertation. University of Maryland. 2016.
137. Chomiński J. M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1969. 350 s.
138. Clement F. Violin Concerto in D Major (1805) / edited by Clive Brown. Winconsin : A-R Editions. 2005. 184 p.
139. Conestabile, G. *Vita di Niccolò Paganini da Genova*. Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1851, 332 p.
140. Cooper B. *Beethoven*. Oxford University Press, USA. 2000. 466 p.
141. Cooper, B., Coldicott, A. L., Drabkin, W., & Marston, N. *The Beethoven compendium: a guide to Beethoven's life and music*. Thames & Hudson Ltd. 1991. 352 p.
142. Crowest F. J. Beethoven. London : J M Dent & Sons Ltd. 1899. 358 p.

143. Dilworth J. The violin and bow – origins and development. *The Cambridge Companion to the Violin* / edited by Robin Stowell. Cambridge University Press. 1992. Pp. 1–29. doi: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521390330.002>.
144. Dr. Susan Lewis Hammond. URL: <https://www.uvic.ca/humanities/intd/europe/us/people/faculty/hammondsusan-lewis.php> (дата звернення: 13.04.2023).
145. Druce D. A Viennese violin concerto: Franz Clement, Violin concerto in D major (1805), ed. Clive Brown, Recent Researches in the Music of the 19th and early 20th centuries. *Early Music*, Vol. 34 (2). 2006. Pp. 313–316. doi: <https://doi.org/10.1093/em/cah213>.
146. Du M.-Sh. Cadenzas written for the Brahms violin concerto: Interpretation and technical commentary. Ph.D. dissertation. City University of New York. 2009. 168 p.
147. Dunsby J. Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, 8(1/2). 1989. Pp. 5–20.
148. Ederly management. URL: <https://ederimanagement.com/ru/o-nas/> (дата звернення: 14.04.2022).
149. Edition Peters. URL: https://imslp.org/wiki/Edition_Peters (дата звернення: 11.04.2022).
150. Engel C. Researches Into the Early History of the Violin Family. London : Novello, Ewer & Co. 1883. 168 p.
151. European Music 1520–1640 / edited by James Haar. Boydell Press. 2014. 592 p.
152. Feder G. und Unverricht H. Urtext und Urtextausgaben. *Die Musikforschung*. 1959 (Band XII). S. 432–454.
153. Flesch C. Basic Studies for Violin. New York : Carl Fischer. 1911. 21 p.
154. Flesch C. The Art of Violin Playing: Book one / Trans. Frederick H. Martens. New York : Carl Fischer Music Publisher. 2000. 192 p.

155. Freed R. Brahms: Violin concerto in D major, Op. 77. *Stereo Review*, Vol. 49. 1984. Pp. 103.
156. Gay P. Aimez-vous Brahms? Reflections on Modernism. *Salmagundi*, Vol. 36. 1977. Pp. 16–35.
157. Greetham, D. C. *Textual Scholarship: An Introduction*. London : Routledge. 2015. 584 p.
158. Greive T. Violin Concertos. *The Szymanowski companion* / edited by Paul Cadrin and Stephen Downes. London: Ashgate Publishing Limited, 2015. Pp. 247–255.
159. Grier J. The critical editing of music: history, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. 267 p.
160. Haas D. Tchaikovsky and His World by Leslie Kearney (Review). *Slavic Review*. 2000, Vol. 59 (3) Pp. 708–709.
161. Haight E. The Tchaikovsky Violin Concerto: Violinistic Influence on Performance Tradition. Research paper for the Master of Music, Towson University. 2012. 46 p.
162. Haken H. Synergetics: Introduction and Advanced Topics. Berlin : Springer Berlin Heidelberg. 2004. 758 p. doi: 10.1007/978-3-662-10184-1.
163. Halliday F. E *A Shakespeare Companion 1564–1964*. Penguin books. 1912. 577 p.
164. Hammond S. Editing Music in Early Modern Germany. London : Routledge. 2007. 286 p. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315094687>.
165. Han G. H. On the Influence and Contribution of the French-Belgian Violin School. *Journal of Fujian Education Institute*. 2012 (1). Pp. 93–96.
166. Han G. H. The Franco-Belgian Violin School: Pedagogy, Principles, and Comparison with the German and Russian Violin Schools, from the Eighteenth through Twentieth Centuries. Ph.D. dissertation, University of Cincinnati. 2019. 69 p.
167. Hanslick E. *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre : 1870–1885*. Allgemeiner verein für deutsche litteratur, 1886. 447 p.

168. Hanslick E. *Vom Musikalisch-Schönen*. BoD – Books on Demand. 2022. 212 p.
169. Harvey G. A. *A Piece Of The Exotic: Virtuoso Violin Compositions And National Identity*. Diss. Doctor of Musical Arts. The University of Iowa. 2012. 81 p.
170. Henle G. Über die Herausgabe von Urtexten. *Musica*. 1954, Vol. 8, S. 377–380.
171. Hickman R. The Censored Publications of “The Art of Playing on the Violin”, or Geminiani Unshaken. *Early Music*, Vol. 11(1). 1983. Pp. 73–76.
172. Hilzinger K. H. Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte. *Euphorion*. 1974, Vol. 68. Pp. 198–210.
173. Hinrichsen H.-J. *Hans Von Bülow's Letters to Johannes Brahms: A Research Edition*. / translate Klohr C. Lanham : Scarecrow Press. 2011. 170 p.
174. Honeyman W. C. Real Violin Romances: Paganini's Magical Guarnerius. *The Lotus Magazine*. 1917, Vol. 9 (2). Pp. 84, 86–90.
175. Ibern L. G. *Pablo Sarasate*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994. Pp. 655–674.
176. Imbault. URL: <https://imslp.org/wiki/Imbault> (дата звернення: 16.04.2022).
177. Ioniță R. D. Polonaise for Violin and Piano Op. 4 in D major by Henryk Wieniawski. *Review of Artistic Education*. 2022, № 23 Pp. 120–127. doi: 10.2478 / rae – 2022 – 0015.
178. Janet et Cotelte. URL: https://imslp.org/wiki/Janet_et_Cotelte (дата звернення: 20.04.2022).
179. Jarosy A., Fiedler H. E. Three Editions of Beethoven's Violin Concerto. *Music & Letters*. 1934, Vol. 15 (4). Pp. 329–335.
180. Johann André. URL: https://imslp.org/wiki/Johann_Andr%C3%A9 (дата звернення: 14.04.2023).

181. Johann Gottfried Grundig. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Grundig,_Johann_Gottfried (дата звернення: 13.02.2022).
182. Johann Gottlieb Morgenstern. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Morgenstern,_Johann_Gottlieb (дата звернення: 10.04.2022).
183. Johnson C. R. Tchaikovsky's Violin Concerto: The Composer's Original, Auer's Edition, and the Performer's Dilemma. *The Journal of Inquiry: Student Cross-Cultural Field Research*. 2015. Vol. 9. Brigham Young University. Provo, Utah. Pp. 3–13.
184. Jones D. Music in Eighteenth-Century Britain. London : Routledge. 2000. 336 p. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315090870>.
185. Kawabata, M. *Paganini: The 'demonic' Virtuoso*. Boydell Press, 2013, 303 p.
186. Kellenberger N. Beethoven's Violin Concerto, Opus 61: Revisions of the Violin Part and Possible Alternatives for Soloists. *The Beethoven Journal*. 2019, Vol. 34 (1). Pp. 14–21.
187. Kenyon N. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford University Press. 1989. 240 p.
188. Kinderman W. *Beethoven: 2nd (second) Edition*. Oxford University Press. 2009. 414 p.
189. Klendii O. The role of N. Paganini's violin concertos in the update of the genre in the first third of the 19th century. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2023. № 1. P. 52–59. doi: 10.29013/EJA-23-1-52-59.
190. Knapp R. Passing—and Failing—in Late-Nineteenth-Century Russia; or Why We Should Care about the Cuts in Tchaikovsky's Violin Concerto. *19th-Century Music*. 2003, Vol. 26 (3). Pp. 195–234.
191. Kozak P. *Pedagogical Examination of Henryk; Wieniawski' s L'école Moderne Opus 10*. The University of Georgia. 2011. 104 p.

192. Kysliak B., Kniaziev V., Vavryk R., Voloshchuk Y. Bayan, accordion, piano and violin in the ensemble landscape of modern compositional practices: phenomena, trends, perspectives. *Ad Alta: journal of interdisciplinary research*. Issue No.: 13/02/XXXV. P. 193–200.
193. Landels J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York : Routledge. 1999. 309 p.
194. Lankovsky M. *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. Oxford University Press, 2016. 384 p.
195. Laurencie L. *L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique*. Paris : Delagrave. 1923, Vol. 2. 532 p.
196. Laurencie L. *L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique*. Paris : Delagrave. 1922, Vol. 1. 451 p.
197. Lee Y. J. *An Analysis of the Violin Concerto of Johannes Brahms*. Diss. Doctor of Musical Arts. University of Washington. 2001. 127 p.
198. Leonhard Frischmuth. URL: https://www.organ-biography.info/index.php?id=Frischmuth_Leonhard_c1700 (дата звернення: 25.02.2022).
199. Li Ch. H. *Summary of Dissertation Recitals A Survey of Respighi's Influences, French Cyclical Works, and Britten's Violin Concerto*. Doctor of Musical Arts dissertation, University of Michigan. 2020. 29 p.
200. Lister W. *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press. 2009. 522 p.
201. Lockwood L. *Beethoven: The music and the life*. WW Norton & Company, 2005. 624 p.
202. Love D'E. and Love, S. *Editors' Notes*. Leaven. 2008, Vol. 16 (1). URL: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/leaven/vol16/iss1/2> (дата звернення: 23.04.2021).
203. MacDonald H. *Tchaikovsky: Crises and Contortions (Review)*. *The Musical Times*. 1983, Vol. 124 (1688). Pp. 609+611–612.

204. Majic N. *Frameworks of Interpretive Variation and Johannes Brahms's Violin Concerto in D Major, op. 77 Thesis of Master of Music*. Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington, 2022. 49 p.
205. Mattheson J. *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburg : Im Schiller- und Kibnerischen Buch-Laden, 1720. Pp. 5–18.
206. McGann J. J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. University Press of Virginia. 1992. 146 p.
207. McKenzie D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge University Press. 1999. 130 p.
208. McMichael A. Violin Effects from the Early Nineteenth Century: the Extended Techniques of Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*. 2021, Vol.18 (3). Pp. 565–586. doi: <https://doi.org/10.1017/S147940982000049X>.
209. Melrose M. L. *The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve Caprices with supporting video and audio recordings*. Ph.D. dissertation. The University of Adelaide. 2020. 330 p.
210. Meyer L. B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. University of Chicago Press. 1996. 362 p.
211. Milsom J. Tallis, Byrd and the “Incorrected Copy”: Some Cautionary Notes for Editors of Early Music Printed from Movable Type. *Music & Letters*. 1996, Vol. 77 (3). Pp. 348–367.
212. Milton V. R. *An analysis of selected violin concertos of Giovanni Battista Viotti within context of the violin concerto in France of the late eighteenth and nineteenth centuries*. Ph.D. dissertation. American Conservatory of Music. 1986. 237 p.
213. Moon J. *The Franco-Belgian Violin School: A Comparison with the Russian Violin School*. Thesis of Master of Music. California State University. 2021. 29 p.

214. Musgrave M., Sherman B. D. *Performing Brahms: early evidence of performance style*. Cambridge University Press, 2003. Т. 1. 391 p.
215. Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing / edited by Maria do Rosário Pestana Helena Marinho. Lisboa: Sítio do Livro, 2014. 396 p.
216. N. Simrock. URL: https://imslp.org/wiki/N._Simrock (дата звернення: 12.04.2022).
217. Neacsu C. The Stylistic Influence of The French Violin School on The Beethoven Violin Concerto Op. 61. Ph.D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016. 117 p.
218. Normand J.-J. David Oistrakh et Sviatoslav Richter. *Le Monde*. 1967, 12 July.
219. Nunamaker N. K. The virtuoso violin concerto before Paganini: the concertos of Lolli, Giornovich and Woldemar. Ph.D. dissertation. Indiana University, 1968. 170 p.
220. Park J. Comparing Musical Expression in Teresa Millanollo's "Grand Fantaisie Elegiaque" Opus 1 with Niccolò Paganini's Compositions. University of Cincinnati. 2020. 66 p.
221. Pascall R. Concerto for Violin, Op. 77 by Johannes Brahms. *Music & Letters*. 1981, Vol. 62, No. 1. Pp. 95–97.
222. Pedrazzini A., Martelli A., Tocco S. Niccolò Paganini: the hands of a genius. *Acta Biomed*. 2015. Vol. 86, № 1. Pp. 27–31.
223. Phillips R. Performing Brahms in the 21st century. *Early Music*, Vol. 43 (4). 2015. Pp. 721–722. doi: <https://doi.org/10.1093/em/cav097>.
224. Pisendel. New German Biography, Vol. 20. Berlin, 2001. URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016338/images/index.html?seite=496> (дата звернення: 23.07.2022).
225. Pople A. Berg: Violin Concerto. Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 121 p.

226. Popovic M. P. I. Tchaikovsky Concerto for violin and orchestra, op. 35. Master's Thesis. University of Agder, 2012. 75 p.
227. Pulver J. Violin Methods Old and New. *Proceedings of the Musical Association*. 1923, Vol. 50. Pp. 101–127. doi:10.1093/jrma/50.1.101.
228. Reimers L. Wiener Urtext Edition. *Oxford Music Online: Grove Music Online*. 2001. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30283>
229. Rey, X. *Niccolò Paganini: Le romantique italien*. Paris: L'Harmattan, Univers musical, 1999, 352 p.
230. Richault. URL: <https://imslp.org/wiki/Richault> (дата звернення: 19.04.2022).
231. Riedo Ch. How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin? *Music in Art*. 2014, Vol. 39 (1–2). Pp. 103–118.
232. Robinson A. K. “*Plein de feu, plein d'audace, plein de change*” : *examining the role of the Méthode de violon in the establishment of the French Violin School*. A Thesis Master of Music. University of Lethbridge. 2014. 76 p.
233. Rut M. The Influence of the Franco-Belgian Violin School on Violin Didactics in Poland from the Mid- 19th to the Mid-20th Century. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 2006, Vol. 60. Pp. 131–140.
234. Saerchinger C. *Artur Schnabel A Biography*. New York : Dodd, Mead & Co. 1957. 321 p.
235. Samostrokova, N. The metamorphoses of concernity aesthetics in Krzysztof Penderecki's violins and doppio concerts. *Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko*. 2019. P. 279–289. doi:10.33398/2310-0583.2019.45.279.289.
236. Sandys W., Forster S. A. *The History Of The Violin, And Other Instruments Played On With The Bow From The Remotest Times To The Present*. London : William Reeves. 1864. 450 p.

237. Schindler A., MacArdle D. W. *Beethoven as I knew him*. Courier Corporation, 1996. 546 p.
238. Schueneman B. R. The French Violin School: From Viotti to Bériot. *The Music Library Association's Second Series*. 2004, Vol. 60, No. 3. Pp. 757–770.
239. Schwarz B. Beethoven and the French Violin School. *The Musical Quarterly*. 1958, Vol. 44 (4). Pp. 431–447.
240. Schwarz B. Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto. *The Musical Quarterly*. 1983, Vol. 69 (4). Pp. 503–526.
241. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv Kh., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11. Issue 17. Pp. 111–115.
242. Shedlock J. S. Beethoven. London : George Bell & Sons. 1905. 99 p.
243. Sherman B. D. Tempos and proportions in Brahms: period evidence. *Early Music*, Vol. XXV, Issue 3. 1997. Pp. 463–478.
244. Shock S. A. Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian. Diss. Doctor of Musical Arts. James Madison University. 2014. 73 p.
245. Sholes J. Johannes Brahms and Clara Schumann - Brahms Violin Concerto in D major, op. 77 Schumann 3 Romances, op. 22 Lisa Batiashvili vln, Alice Sara Ott pf, Staatskapelle Dresden, Christian Thielemann, cond Deutsche Grammophon 1792302, 2013 (1 CD: 47 minutes). *Nineteenth-Century Music Review*, 11(1). 2014. Pp. 167–169. doi:10.1017/S1479409814000202
246. Sirmen M. Three Violin Concertos. *Recent Researches In The Music Of The Classical Era: Vol. 38* / edited by Jane L. Berdes. Middleton: A-R Editions, 1991. 97 p.

247. Sohn, L. A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode. Ph.D. dissertation, University of Miami. 2003. 222 p.
248. Solomon M. *Beethoven*. Schirmer Trade Books, 2001. 554 p.
249. Solomonova, O. B., Zavgorodnia, G. F., Muravska, O. V., Chernoiivanenko, A. D., Aleksandrova, O. O. Interconnection of linguistics and musical art: Specifics of music semantics development. *Linguistics and Culture Review*, Vol. 5 (S4), 2021. Pp. 700–713.
250. Sommers L. Beethoven's Violin Concerto. *Music and Letters*. 1934, Vol. 15 (1). Pp. 46–49.
251. Spitta P. Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750: Vol. 1. London: Novello & Company, 1899. 659 p.
252. Steinhardt M. The Early Violin Concertos of G. B. Viotti. *Bulletin of the American Musicological Society*. 1945 Vol. 8 Pp. 30–32. doi: <https://doi.org/10.2307/829397>.
253. Stolba K. M. A History of the Violin Étude to About 1800. Fort Hays Kansas State College. 1969. Vol. 2. 283 p. doi: 10.58809/FCWT6100.
254. Stowell R. Henryk Wieniawski: «the true successor» of Nicolò Paganini? A Comparative Assessment of the Two Virtuosos with Particular Reference to Their Caprices / *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern*. red. Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck, Anselm Gerhard. T. 3. Schliengen: Edition Argus, 2011. Pp. 70–90.
255. Swalin B. F. The Brahms Violin Concerto: A Stylistic Criticism. *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*. University of California Press. 1936. Pp. 65–77.
256. Taruskin R. Oxford History of Western Music: 5-vol. set. Oxford: Oxford University Press, 2009. 3856 p.

257. Taruskin R. *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press, USA. 1995. 392 p.
258. Tchaikovsky M. *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. University Press of the Pacific. 2004. 820 p.
259. The Cambridge Companion to Brahms (Cambridge Companions to Music) / edited by Michael Musgrave. Cambridge University Press. 1999. 348 p.
260. The New Oxford History of Music: Volume II: The Early Middle Ages to 1300 / edited by Richard Crocker, David Hiley. Oxford University Press. 1990. 816 p.
261. The Yehudi Menuhin School. URL: <https://www.menuhinschool.co.uk/> (дата звернення: 12.02.2023).
262. Theirbach S. E. *A Pedagogical Guide to Selected Violin Concertos by Bach, Viotti, Goldmark, and Khachaturian*. Ph.D. dissertation. University of Northern Colorado, 1999.
263. Thomson J. A. Violin Forum: Brahms and Joachim-An 1850's Comedy? *American String Teacher*, Vol. 58 (2). 2008. Pp. 36–38.
264. Thormählen W. Franz Clement, Violin Concerto in D major (1805) ed. Clive Brown Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. *Eighteenth-Century Music*, Vol. 5(2). 2008. Pp. 255-257. doi: 10.1017/S1478570608001553.
265. Turrentine, H. C. The French Violin School in the Eighteenth Century. *Research Article*. 1966, Vol. 16 (2), Pp. 11-14 doi: <https://doi.org/10.1177/000313136601600204>.
266. Tyson A. The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto. *The Musical Quarterly*. 1967, Vol. 53 (4). Pp. 482–502.
267. Uhde K. Johannes Brahms, Concerto in D major for Violin and Orchestra, Op. 77. *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 9 (2), 2012. Pp. 390–394. doi:10.1017/S147940981200047X.

268. Uhde, K. Score Review (Niccolò Paganini. 24 Capricci per Violino solo op. 1; 24 Contradanze Inglesi per Violino solo. Edited by Daniela Macchione. Bärenreiter-Verlag Urtext. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH und Co. KG, 2013). *Nineteenth-Century Music Review*, 2016, 14(1), pp. 153-157. doi:10.1017/S1479409816000665
269. Urchueguía C. Critical Editing of Music and Interpretation: Critical Editions for Critical Musicians? *Text*, Vol. 16. 2006. Pp. 113–129.
270. Vincent M. Contemporary Violin Techniques: the Timbral Revolution. 2003. 14 p. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3965875/mod_folder/content/0/Contemporary%20Violin%20Techniques%20-%20Michael%20Vincent.pdf (дата звернення: 26.05.2022).
271. *Violin Concerto No.1 in C major (Viotti, Giovanni Battista)* URL: [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1_in_C_major_\(Viotti%2C_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1_in_C_major_(Viotti%2C_Giovanni_Battista)) (дата звернення: 10.04.2022).
272. Walton C. Bach, Brahms, Schoenberg: Marginalia on Berg's Violin Concerto. *The Musical Times*, Vol. 149 (1903), 2008. Pp. 81–86. doi: <https://doi.org/10.2307/25434540>.
273. Watson S. R. The Romantic Brahms. *The American Scholar*, Vol. 17 (1). 1947. Pp. 69–78.
274. White E. C. Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos. *Fontes Artis Musicae*. 1973, Vol. 20, No. 3. Pp. 111–124.
275. White E. C. Giovanni Baptista Viotti and His Violin Concertos (Volumes I and II). Princeton University ProQuest Dissertations Publishing. 1957. 234 p.
276. Williams P. J. S. Bach: A Life in Music. Cambridge: Cambridge University Press. 2012. 418 p.
277. Wolf, P. Creativity and chronic disease. Niccolo Paganini (1782-1840). *The Western Journal of Medicine*, 2001, 175(5):345. doi:10.1136/ewjm.175.5.345.

278. Woolley, G. (1955). Pablo de Sarasate: His Historical Significance. *Music & Letters*. 1955, Vol. 36, No. 3. Oxford University Press. Pp. 237–252.
279. Zavialova O., Kalashnyk M., Savchenko H., Stakhevych H., Smirnova I. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. № 9. Pp. 2938–2943. doi: <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358>.
280. Zavialova O., Stakhevych O., Kalashnyk M., Savchenko H., Stakhevych H. Formation of romantic instrumental performance and violin art of Niccolo Paganini. *Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11, Issue 50. Pp. 180–187. doi: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.18>.
281. Zdenko S. *A New History of Violin Playing: The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. Universal Publishers. 2001. 433 p.
282. Zharkova V., Ivannikov T., Filatova T., Zharkov O., Antonova O. Choral Music by Samuel Barber: Genre and Style Aspects. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2022. Issue 67 (1). Pp. 63–67.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список використаних у дисертації аудіо та відеозаписів

- Л.Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром. Играет Д.Ойстрах.
D.Oistrach Plays Beethoven (1959)
1. Відеозапис Концерту для скрипки с оркестром *D-dur* Op. 61 Л. Бетховена у виконанні Д. Ойстраха і Симфонічного оркестру Московської державної філармонії (диригент К. Кондрашин): <https://www.youtube.com/watch?v=-jFs--neLwI>
 2. Відеозапис Концерту для скрипки с оркестром *D-dur* Op. 61 Л. Бетховена у виконанні А. Муттер і оркестру Берлінської філармонії (диригент Г. Караян): <https://www.youtube.com/watch?v=2HzlCCMgLdA>
 3. Відеозапис Сонати для скрипки і фортепіано № 4 Op. 23 (*a-moll*) Л. Бетховена у виконанні А. Муттер (скрипка) і Л. Оркіс (фортепіано): <https://www.youtube.com/watch?v=p3MjjKEQGvk>
 4. Відеозапис Концерту для скрипки с оркестром *D-dur* Op. 61 Л. Бетховена у виконанні О. Криси: <https://www.youtube.com/watch?v=QHQtkTY4Jrk&t=2736s>
 5. Відеозапис Симфонії № 2 *D-dur* Op. 36 Л. Бетховена у виконанні Симфонічного оркестру Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (диригент І. Муравйов): <https://www.youtube.com/watch?v=6lRKnLz14xM>
 6. Відеозапис Сонати для скрипки і фортепіано № 7, Op. 30 № 2 (*c-moll*) Л. Бетховена у виконанні І. Муравйова (скрипка) і М. Саська (фортепіано): <https://www.youtube.com/watch?v=AZ1bk3g33oA>
 7. Відеозапис Концерту для скрипки с оркестром *D-dur* Op. 61 Л. Бетховена у виконанні І. Муравйова і Симфонічного оркестру Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (диригент Я. Колесса): <https://www.youtube.com/watch?v=aG7vYBNaA3Q>

8. Відеозапис Концерту для скрипки с оркестром *D-dur* Ор. 61 Л. Бетховена у виконанні В. Соколова і симфонічним оркестром Квебеку (диригент Ф Габель): https://www.youtube.com/watch?v=kYYBO_RF1ZE
9. Відеозапис Сонати для скрипки і фортепіано № 6, Ор. 30 № 1 (*A-dur*) Л. Бетховена у виконанні В. Соколова (скрипка) і Д. Фрея (фортепіано): <https://www.medicin.tv/ru/concerts/valeriy-sokolov-david-fray-bach-beethoven-sonata>
10. Відеозапис Концерту для скрипки с оркестром *D-dur* Ор. 61 Л. Бетховена у виконанні Д. Грималія і ансамбля «Дисонанс»: <https://www.youtube.com/watch?v=rrmpGiwdCII>

Додаток Б

Список використаних нотних видань

1. Beethoven L. van *Violin Concerto in D major, Op. 61*. Vienna : Bureau des Arts et d'Industrie, 1809. 99 p.
2. Beethoven L. van *Konzert für Violine* Leipzig: C.F. Peters, 1883. 35 p.
3. Beethoven L. van *Konzert für Violine opus 61* / arranged by Carl Reinecke. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1891. 38 p.
4. Beethoven L. van *Violin-Konzert Op. 61* / edited by H. Léonard, H. Marteau. Leipzig : Steingräber, 1909. 44 p.
5. Beethoven L. van *Concerto pour violon et piano Op.61.* / edited by Édouard Nadaud, Hubert Léonard. Paris : Costallat et Cie., 1910. 50 p.
6. Beethoven L. van *Violin-Konzert Op. 61* / New York: Edition Peters, 1915. 36 p.
7. Beethoven L. van *Violin Concerto, opus 61* / edited by Leopold Auer. New York: Carl Fischer, 1917. 41 p.
8. Brahms J. *Concert für Violine mit Beileitung des Orchesters*. First edition. Berlin: N. Simrock, 1879. 55 p.
9. Brahms J. *Concerto for Violin Op. 77, Facsimile*. Holograph manuscript, 1878. 112 p. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/75092/cy14>. (дата звернення: 25.03.2021).
10. Brahms J. *Concerto for Violin Op. 77 Solo Violin* / copyist Joseph Joachim. Manuscript, 1879. 31 p. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/675475/cy14> (дата звернення: 25.03.2021).
11. Brahms J. *Concerto D-dur Op. 77.* / edited by Efrem Zimbalist. New York : G. Schirmer, 1920. 20 p.
12. Brahms J. *Concerto D-dur Op. 77. Violino solo* / rev. par Ševčík Ot. Brno : Ol. Pazdírek, 1930. 20 p.

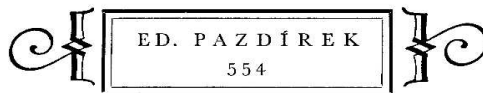
- 13.Lalo E. *Symphonie espagnole pour violon principal et orchestre Op. 21* / Réduction pour violon et piano. Paris : Durand, Schönewerk et Cie. 1875. 141p.
- 14.Paganini N. *Concerto № 1*. Manuscript, 1818. 8 p. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/605750/cy14> (дата звернення: 28.04.2021).
- 15.Paganini N. *Konzert für Violine* Leipzig: B. Senff, 1880–84. 21 p.
- 16.Paganini N. *Concerto pour Violon* edition par Massart Paris: Schonenberger, 1851. 46 p.
- 17.Paganini N. *Concerto I* Leipzig: C.F. Peters, 1880. 39 p.
- 18.Paganini N. *Violin Konzert № 1*. Leipzig: Edition Peters, No.1991, 1913. 44 p.
- 19.Paganini N. *Concerto № 1*. Partitura d'orchestra (Autografo). Rome: Istituto Italiano per la storia della musica, 2007. 74 p. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/867347/cy14> (дата звернення: 28.04.2021).
- 20.Paganini N. *Concerto № 5 per Violino* / arrangiato da Mario Anzoletti. Holograph manuscript, 1900-1910. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/806385/cy14> (дата звернення: 28.04.2021).
- 21.Paganini N. *Violin Concerto No.5, MS 78* / Arranger Marco Anzoletti. Holograph manuscript. 1976. 150 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.5%2C_MS_78_\(Paganini%2C_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.5%2C_MS_78_(Paganini%2C_Niccol%C3%B2)) (дата звернення: 20.05.2022).
- 22.Paganini N. *Violin-Konzert № 1 Op. 6 (mit Kadenz)* / herausgegeben und mit Kadenz versehen von Carl Flesch. Leipzig : Edition Peters, 1913. 24 p.
- 23.Ševčík O. *Analytical Studies for Brahms' Violin Concerto, Op. 18*. Brno : Ol. Pazdírek, 1930. 92 p.
- 24.Ševčík O. *Elaborate Studies and Analysis of Paganini Allegro Concerto No.1, Op.20*. Brno: Ol. Pazdírek, 1932. 77 p.

25. Tchaikovsky P. Violin Concerto, Op. 35. / solo violin part in the hand of Yosif Kotek. Holograph manuscript, 1878. 146 p. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/602843/cy14> (дата звернення: 13.06.2020).
26. Tchaikovsky P. (1888). *Violin Concerto, Op. 35* / First edition P. Jurgenson. Moscow. 1888. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/105393/hn63> (дата звернення: 25.07.2021).

Додаток В

Прик. 1

Фрагмент О. Шевчик – вправи для Концерта для скрипки № 1 Н. Паганині

Tous droits réservés*All rights reserved*

PROF.

OTAKAR ŠEVČÍK

OP. 20

Špeciálne analytické štúdie všetkých jednotlivých taktů (taktových skupín) N. PAGANINIHO ALLEGRO-KONCERTU I, D-DUR, s nově revidovaným hlasem sólovým a klavírní partiturou.

Studja wstępne i analiza poszczególnych taktów (rozbiór) N. PAGANINI ALLEGRO-KONCERTU I, D-DUR. Nowo opracowana część solowa z zupełną partiturą fortepianową.

Studi speciali e analisi di ogni battuta DEL ALLEGRO-CONCERTO I, DI N. PAGANINI IN D-MAJOR con la parte del Violino solo nuovamente riveduta e con la partitura completa del pianoforte.

Предварительные упражнения и тактовый разбор N. PAGANINI ALLEGRO-CONCERTO I, D-MAJOR с вновь просмотренной сольной партией, партией II скрипки и партитурой для форте.

Eingehende Studien und taktweise Analyse zu N. PAGANINI ALLEGRO-KONZERT I, IN D-DUR. Mit neubearbeiteter Violin-Solostimme und neuerevidierter Klavierpartitur.

Elaborate Studies and Analysis bar by bar to N. PAGANINI ALLEGRO-CONCERTO I, IN D-MAJOR with revised solo voice and complete piano score.

Etudes approfondies et analyse de mesure du N. PAGANINI ALLEGRO-CONCERTO I, IN D-MAJOR, avec une nouvelle révision de la partie de violon et de la partie de piano.

Estudio completo y analisis de compases del N. PAGANINI ALLEGRO-CONCERTO I, EN D-MAJOR, con una revisión de la parte de violín y de la parte de piano.

EDITEUR

OL. PAZDÍREK, BRNO, ČESKÁ UL. 32.
TCHÉCOSLOVAQUIE

Прик.2

Фрагмент О. Шевчик – вправи (Концерт для скрипки з оркестром
Н. Паганіні № 1)

ÚVOD KE STUDIUM KONCERTNÍMU OP. 17—21.

Aby byla dána možnost naprosté jistoty reprodukce díla, jest nutno k jednotlivým jeho částem se blížit cestou analytickou. Jen tak lze dosáhnouti bezprostřední působivosti technické, dynamické atd. Individualitě hráčové, jehož hudební úsudek touto cestou byl vycvičen a zosřen, mají býti dány směrnicí pro vlastní její vývoj, daný intuitivními složkami duše. Analogie necht' pak otevírá široké obzory nekonečných možností dalších. Po prostudování jednotlivých studií intervalových a analytických, se stálým zřetelem k dynamickým znaménkům, budíž přistoupeno ihned k těžce skupině taktové v hlase sólovém; tímto způsobem s neomylně ovládaných požadavků technických, stavších se mimoděk prvkem podružným, vzejde ideál houslové hry odůševnělé a hodnotně dokonalé. Z tempa volného necht' vzrůstá styl přednesu co nejrytmičtějšího se zřetelem k případnému provedení s doprovodem orchestrálním. Pokud nutno dbáti všech předpokladů ostatních i pravidel, týkajících se hry houslové s hlediska technického i přednesového, poukazují na obsahovou stránku úvodu a analytické části ve svém opusu č. 16. Dobrá vůle, trpělivost a snaha jsou duší tohoto díla. Svědomitost rozboru necht' nezalekne hráče, naopak, než probudí v něm lásku k řešení problémů dalších, a to lépe pozná podstatu hudební krásna ve všech jeho nejsubtilnějších součástkách. V jaké míře se mi to podařilo, budíž ponecháno k rozhodnutí výsledkům studia. Jednotlivé kameny velké, nádherné mosaiky díla mistrů, píli vybroušené, necht' zazáří jasným slunným světlem duše žijící citem. Budíž vyjádřen dík mému asistentu p. V. Noppovi za vydatnou a ochotnou pomoc při namáhavých korekturách Školy přednesu a Studia a p. nakladatelé za vkusnou úpravu mého díla. Přistoupil-li kdo k dílu s onou píli, rozvahou a zušlechťující láskou, s níž jsem přistoupil k němu já, budu dostatečně odměněn.

V Pisku v létě 1929

Prof. Ot. Ševčík

PREFAZIONE AGLI STUDI DEI CONCERTI OP. 17—21.

Per rendere possibile una sicurezza assoluta nella riproduzione di un'opera, è necessario sottoporre le singole parti ad uno studio analitico. — Solamente in questo modo si conseguiranno effetti tecnici, dinamici, ecc. — Con ciò saranno date all'esecutore, oltre al perfezionamento dell'acume nel criterio musicale, le direttive per il suo sviluppo individuale, caratterizzato dalle affinità intuitive dell'anima. — Dipoi, le analogie gli schiuderanno vasti orizzonti di nuove possibilità non ancor presentite. — Dopo aver studiato gli esercizi di intervallo e di analisi con costante osservanza dei segni dinamici, si passi tosto al rispettivo gruppo di misure nella parte del violino solo; in tale guisa risulterà un'esecuzione violinistica ideale, scevra da difficoltà tecniche, disinvolta, animata e vicina alla perfezione. — Dai tempi lenti — presi all'inizio a scopo di studio — farà d'uopo svilupparne uno stile di esecuzione con ritmi ben definiti per l'eventualità dell'accompagnamento orchestrale. In quanto alle ulteriori premesse e regole concernenti la tecnica e l'interpretazione violinistica, mi riferisco alla prefazione ed alla parte analitica della mia op. 16. — La buona volontà, la perseveranza e lo zelo formano l'anima di questo lavoro. — La coscienza dell'analisi non deve diminuire il coraggio allo studio; anzi, questa, dovrebbe risvegliare in lui il desiderio di risolvere gli ulteriori problemi e viepiù facilitarli lo scoprire l'essenza del bello negli elementi i più sottili della musica. — I successi dello studio decideranno sin dove io sono riuscito nello scopo. — E così, le singole pietre del grande e magnifico mosaico delle opere magistrali, pietre facettate scrupolosamente, risplendono nel sole raggianti dell'anima ispirata dal sentimento. — Esprimo la mia gratitudine al mio assistente, Signor V. Nopp, per la sua eminente e valida collaborazione nelle difficili correzioni delle bozze concernenti la scuola dell'interpretazione e gli studi da concerto, — nonché all'editore per l'accurata edizione dell'opera mia. — Sufficiente sarà la mia ricompensa se qualcuno si accingerà allo studio di quest'opera con quella diligenza, quella riflessione e quell'amore che nobilita e da cui io fui guidato nel crearla. —

Pisek, Estate 1929

Prof. Ottacaro Ševčík

WSTĘP DO STUDIUM KONCERTOWEGO OP. 17—21.

Chcąc osiągnąć pewność doskonałą w reprodukcji danego dzieła, musimy rozpocząć studyowanie analizującym sposobem, każdej części z osobna. Tylko w ten sposób możemy osiągnąć bezpośredni wynik w technice, dynamice i t. d. Indywidualności grającego, którego krytycyzmem muzycy; tą drogą został udoskonalony, musi być dany pewien kierunek dla wewnętrznego rozwoju, kierunek, nadany intuicją duchową. Niech potem analogia otwiera szerokie horyzonty najdalej idących możliwości. Po wyćwiczeniu każdego interwału z osobna, jak i po studjum analizacyjnym, zwracając przy tem stałe uwage na znaki dynamiczne, przystępujemy zaraz do ćwiczenia teje grupy taktów części solowej; tym sposobem, z tych bez zarzutu opanowanych technicznych trudności, jakie mimowolnie były elementami podrzędnymi, powstanie ideal uduchowioncy i doskonałej gry na skrzypcach. Przy wolnem tempie powinien wystąpić styl jak najbardziej rytmicznej gry, ze względu na ewentualny akompaniament orkiestralny. Wszystkie uwagi, odnoszące się do reguły, która ma za treść techniczną i interpretacyjną stronę gry na skrzypcach, zamieszczam we wstępnem słowie i analizacyjnej części mego Opusu No. 16. Duszą wykonanego dzieła są: dobra wola, cierpliwość i staranność. Sumiennosc, jaką wymaga analiza, nie powinna odstraszać grającego — przeciwnie, powinna w nim wzbudzić ochotę do dalszego rozwijania nowych zagadnień; dopiero wtedy pozna grający istotę piękna w muzyce, nawet w jej najsubtilniejszych częściach. W jakim stopniu udało mi się to osiągnąć, niech wynik studia rozstrzygnie. Pojedyncze kamienie olbrzymiej, przepięknej mozaiki wielu mistrzów, jakie pilnie szlifowane były, niech rozświetli jasnym światłem słonecznym duszy, uczuciami żyjącej. Panu Wydawcy składam podziękowanie za staranne wydanie mego dzieła; a gdy ktokolwiek do tego dzieła przystąpi z tą pilnością, rozważą i uszlachetniającą miłością, jak ja to uczyniłem, — będzie dostatecznie wynagrodzony.

Pisek w lecie 1929

Prof. Ot. Ševčík

ПРЕДИСЛОВИЕ К КОНЦЕРТНЫМ УПРАЖНЕНИЯМ ОП. 17—21.

Чтобы дать возможность абсолютно правильного исполнения музыкального произведения, необходимо к его отдельным частям подойти с анализом. Лишь таким образом можно достигнуть прямого воздействия техники, динамики и т. д. Личности исполнителя, который таким путем приобрел и углубил свое суждение, необходимы направляющие начала его развития, данные интуицией его души. Путь аналогии откроет широкие горизонты неограниченных дальнейших возможностей. По окончании отдельных интерваловых и аналитических упражнений, обращая при этом внимание на динамические знаки, приступим тотчас же в тех же отрывках к партии сольной. Таким образом, овладев вполне техническими требованиями, которые сами собой станут элементом второстепенным, достигнем идеала скрипичной игры — игры одухотворенной и совершенной. Медленные темпы могут нам дать исполнение ритмически точное, что необходимо при исполнении с аккомпаниментом оркестра. Что же касается всех остальных условий и правил скрипичной игры со стороны технической и исполнения, то обращаю внимание на введение и аналитическую часть своего оп. № 16. Охота, терпение и стремление — главное в этих занятиях. Пусть подробный разбор не пугает исполнителя, а наоборот — пробудит в нем интерес к решению дальнейших проблем и тем самым приведет его к пониманию красоты музыки, во всех ее тончайших проявлениях. Хороший результат ваших занятий будет наилучшим судьею моего труда. Пусть отдельные самоцветные камни большой и дивной мозаики произведений музыкальных мастеров, отшлифованные искусством исполнения, засияют истинным солнечным светом души чувствующей. Выражаю благодарность моему ассистенту г. В. Ноппу за существенную и любезную помощь при тяжелых исправлениях «Школы скрипичной игры» и настоящих «Концертных этюдов». Г. издателя благодарю за изящное издание моего труда. Если всякий подойдет к нему с тем усердием, серьезностью и облагораживающей любовью, с какими я выполнял свой труд, я буду вполне вознагражден.

В Писку, 1929 г.

Проф. От. Шевчик

Прик. 3

Фрагмент О. Шевчик — вправи (Концерт для скрипки з оркестром Й. Брамса)

*Alle Rechte vorbehalten**All rights reserved*

OTAKAR ŠEVČÍK

OP. 18.

J. BRAHMS: KONZERT D-DUR

Eingehende Studien und taktweise Analyse zu J. BRAHMS, KONZERT D-DUR. Mit neubearbeiteter Violin-Solostimme und neu-revidierter Klavierpartitur.

Elaborate Studies and Analysis bar by bar to J. BRAHMS CONCERTO IN D-MAJOR with revised solo voice and complete piano score.

Etudes approfondies et analyse de mesure du Concerto de J. BRAHMS, EN RÉ MAJEUR, avec une nouvelle révision de la partie de violon et de la partie de piano.

Estudio completo y analisis de compases del CONCIERTO DE J. BRAHMS EN RE MAJOR, con una revisión de la parte de violín y de la parte de piano.

Ževrubné analytické studie všech jednotlivých taktů (taktových skupin) J. BRAHMSOVA KONCERTU D-DUR s nově revidovaným hlasem sólovým a klavírní partiturou.

Studja wstępne i analiza poszczególnych taktów (rozbiór) KONCERTU D-DUR J. BRAHMSA. Nowo opracowana część solowa z zupełną partyturą fortepianową.

Studi speciali e analisi di ogni battuta Del Concerto DI JOH. BRAHMS, RE MAJ. con la parte del Violino solo nuovamente riveduta e con la partitura completa del pianoforte.

Предварительные упражнения и тактовый разбор концерта П. Брамса Д-Дур с вновь просмотренной сольной партией и партитурой для рояли.

EDITEUR

OL. PAZDÍREK, BRNO, ČESKÁ UL. 32.

TCHÉCOSLOVAQUIE

IN DIE

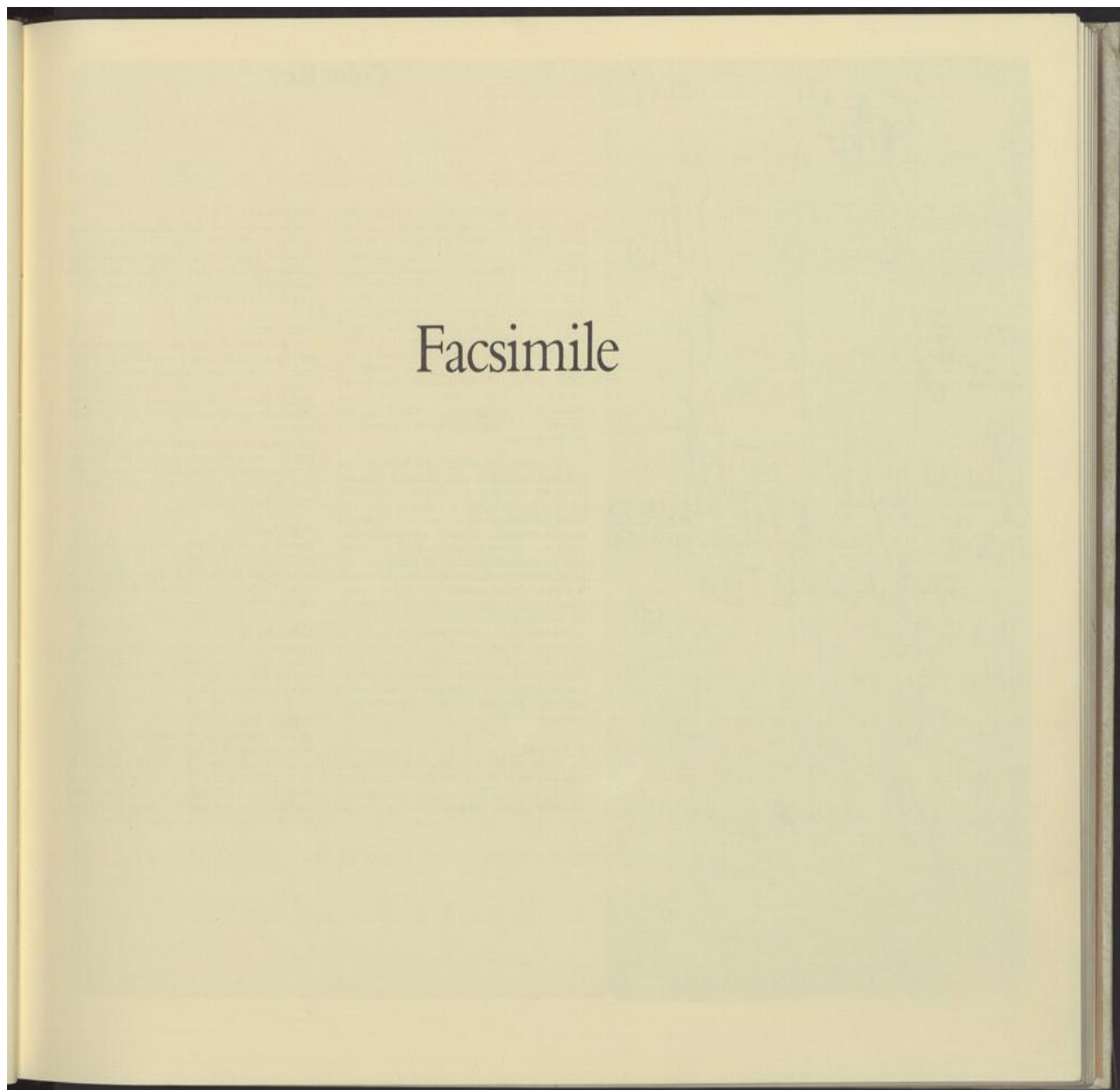
UNIVERSAL-EDITION

A U F G E N O M M E N

U. E. Nr. *2746 a/c

Прик.4

Фрагмент Концерта для скрипки Й. Брамса (факсіміле)



Прик.5

Фрагмент Концерта для скрипки Й. Брамса (факсиміле)

Color Key

Considerable creative effort is often involved in producing standard music notation that is aesthetically pleasing as a form of graphic art. In preparing a facsimile, on the other hand, the objective is to reproduce a manuscript as exactly as possible in terms of size, color, and texture of paper and writing materials, without regard to aesthetics. The sole criterion is that the facsimile be faithful to the original. The Brahms Violin Concerto reproduced here is significant not as a finished work but as a historical document which reveals stages of creation as the composition was being polished. The definitive version is the first printed edition for which Brahms certainly corrected the engraver's proofs. Details are revealed in this facsimile that might otherwise be considered flaws as in the case of a painting whose earlier states are revealed by x-ray photography. A color guide is being provided as a key to the interpretation of the creative efforts which combined to produce this masterpiece.

The score is reproduced here by offset lithography using a 250-line-per-inch halftone screen. The contrast of the original has been softened to retain the lighter details but still provide an even background upon which to overprint the various colors with the most consistent results. The standard four-color (magenta, cyan, yellow, and black) separation method in which screened halftone impressions are superimposed was considered inadequate for this facsimile, since clarity and the ability to distinguish the various colors and textures of pen and pencil would be sacrificed by this method. Instead, up to five additional line-color separations, each carefully masked by hand, have been overprinted so that only the portions where there is additional writing have been inked on the plates used for each color. The dark red ink is thus not a composite of, say, a densely screened primary red mixed with a lightly screened primary blue. It is printed as a solid color with one specially mixed ink laid down over the impression used for the original brown ink of the manuscript. The specific markings are as follows:

1—Brown Ink
For the first draft Brahms used brown ink over a smooth white paper that has yellowed only slightly. Variations in the speed of his strokes, in the pressure upon his pen, and in the ink itself are reflected in the density and contrast of his writing.

2—Blue Pencil
These bold markings, made with a soft pencil, were probably also done by Brahms, who conducted the Leipzig premiere. They are the typical markings a conductor makes when he is not concerned with correcting or changing the score but rather with emphasizing dynamics or indicating important reference points such as rehearsal letters.

3—Grey Pencil
Most of the changes in orchestration were made with a hard grey pencil. Although Joachim suggested many of these changes in order to make the orchestra more transparent or emphasize a bass line here and there, the changes, often bold and hasty, are probably in Brahms's hand. An anomaly is the neatly written violin part added in the margin and then deleted.

These pencil markings posed the greatest problems in printing because it was necessary to provide sufficient density to indicate a clear emendation in a different color without losing the transparent quality of the pencil which permits one to see what has been crossed out.

4—Red Pencil
Much like the bold blue markings, the soft red pencil additions appear to have been done by Brahms. In this instance, he has quipped the grey pencil revision of the solo violin part in the margin. Elsewhere, he has reinforced dynamic markings and also changed them.

5—Dark Red Ink
These careful additions are, with a few exceptions, revised passages for the soloist. Undoubtedly they reflect Joachim's suggestions and quite possibly are in his hand. This example, written in very fair copy, is typical.

6—Orange Pencil
On a few pages there are bold markings made with a soft orange pencil. Page 73 contains an example. They do not seem to be of great consequence but are faithfully reproduced here for the student who wishes to speculate on their meaning. Possibly Brahms went through the manuscript with an orange pencil or crayon in hand before committing it to publication, marking points for his or his publisher's consideration.

Прик. 6

Фрагмент Концерта для скрипки Й. Брамса (факсиміле)

Handwritten musical score for violin, page 15. The score is written on five staves. The first staff is mostly blank. The second staff contains a few notes and rests, with a large 'M' written to the right. The third staff is filled with dense, handwritten notation, including many slurs and ornaments, with a large 'M' to the right. The fourth and fifth staves contain rhythmic notation with notes and rests, including dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions like 'del' and 'espress'. The page number '15.' is written in the top right corner, and '[13]' is written in the bottom right corner.

Прик.7

Фрагмент Концерта для скрипки Й. Брамса (ред. Й. Йоахіма)

Handwritten musical score for a violin concerto by Johannes Brahms, edited by Johannes Joachim. The page shows a fragment of the score with multiple staves of music, including a section marked "Allegro" and another marked "Allegro moderato". The score is heavily annotated with red ink, including corrections and markings. The page number "659" is written in the top right corner.

Allegro

Allegro moderato

659

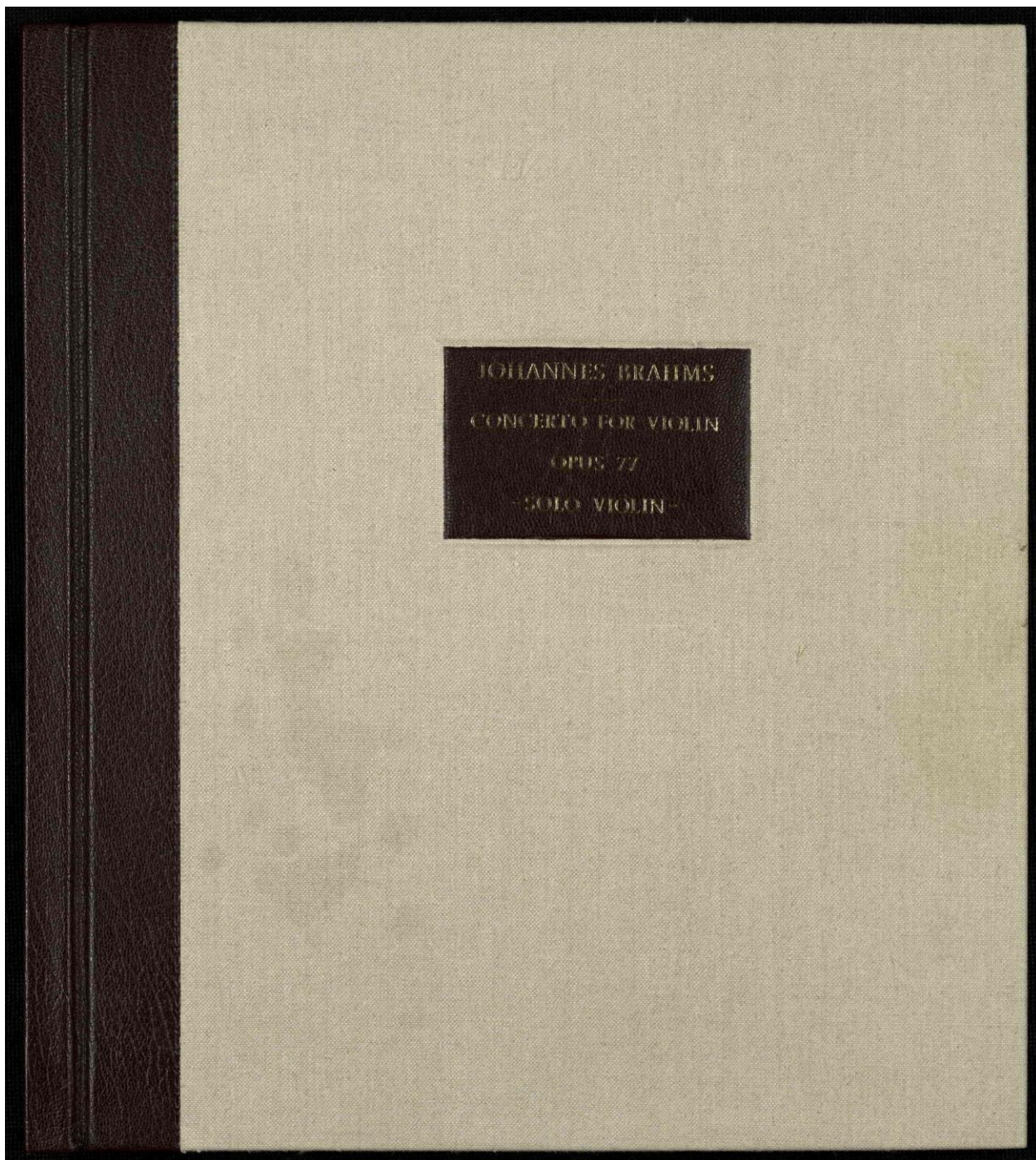
Violins

Violins

[65]

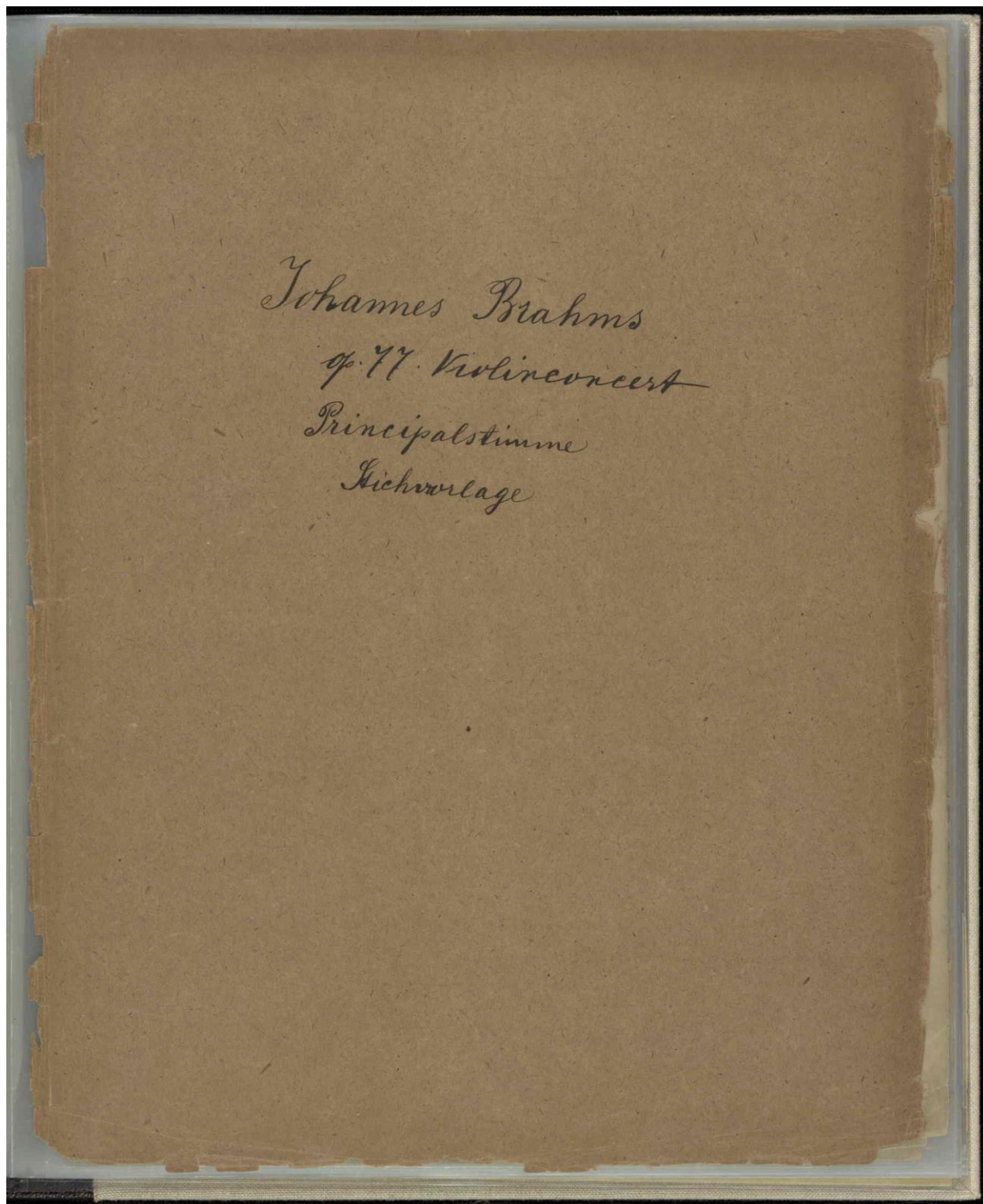
Прик. 8

Титульный аркуш Концерта для скрипки Й. Брамса (манускрипт)



Прик.9

Титульный аркуш Концерта для скрипки Й. Брамса (манускрипт партитуры)



Прик.10

Фрагмент Концерт для скрипки Й. Брамса (манускрипт скрипкової партії)

4

Br. 4

Solo

pp

dim.

espress.

Прик. 11

Фрагмент Концерта для скрипки Л. ван Бетховена (ред. А. Надо)

2

SOLO

mf *sf* *sf* *p*

dolce *cresc.* *sf*

6 TUTTI SOLO *f*

dim.

A TUTTI *p* *f* A

7 SOLO *f* *mf*

f

De la lettre A à la lettre A coupure ad lib

COSTALLAT & C^{ie} - 3011 - PARIS

Прик. 12

Фрагмент Концерта для скрипки Л. ван Бетховен (ред. А. Марто)

85868

CLOSED
SHELF
M
D13
B415
Op. 61

Violin-Konzert

von

L. van Beethoven

op. 61

Kadenzen und 2te begleitende Violine zu Lehrzwecken von
H. Léonard.

Neue revidierte Ausgabe von
Henri Marteau.

Concerto

(en ré majeur)

pour le Violon par

L. van Beethoven

op. 61

Nouvelle Edition pour Violon et Piano complétée
de cadences et d'un 2^d Violon accompagnateur à
l'usage des Professeurs par

H. Léonard

publiée par

Henri Marteau.

Concerto

(in D-major)

for Violin by

L. van Beethoven

op. 61

New Edition for Violin and Piano, supplemented
with cadenzas and a 2nd Violin for teaching
purposes, by

H. Léonard

edited by

Henri Marteau.



Steingräber Verlag - Leipzig

London, Bowerman & Co., 43 Poland Str., W., Copyright proprietors in the British Empire.

New York, Edw. Schuberth & Co., 11 East 22nd Str.

Copyright 1909 by Steingräber Verlag.

Прик. 13

Фрагмент Концерта для скрипки Л. ван Бетховен (ред. А. Марто)

PRÉFACE.

Je rappelle à ceux qui se servent de cette édition que les indications pour le phrasé et les coups-d'archet de Beethoven sont indiqués au-dessus des notes, tandis que les coups-d'archet et doigts que je conseille sont au-dessous du texte musical.

Mes indications générales ainsi que mes remarques sont entre parenthèses, celles de Beethoven se reconnaîtront donc facilement.

Tout ce qui a trait à l'exécution étant indiqué par un texte que l'on trouvera en regard de chaque page, je me contente de donner ici quelques indications au sujet des 2 grands tutti.

Le mouvement *Allegro, ma non troppo*, ne doit pas être rapide au point de paraître être dirigé à 2, mais il ne doit pas non plus dégénérer en *Allegro moderato*. Il doit rester animé et ne point varier, ce qui est capital.

Nombre de chefs-d'orchestre dirigent les tutti plus rapidement et semblent ainsi marquer un désaccord entre leur conception de l'œuvre et celle du soliste, ou bien encore ils prennent le 1^{er} et le 2^d thème dans des mouvements différents. Ces fautes de goût doivent être évitées à tout prix.

Deux mesures avant le solo, les instruments à vent doivent jouer *f* plutôt que *ff*, sans quoi il est impossible, surtout avec des orchestres où il y a peu de cordes, d'entendre dans les violoncelles et basses le motif :

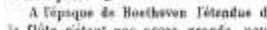


Même observation pour la fin du 2^d tutti.

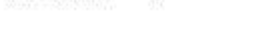
Je fais toujours exécuter 20 mesures avant la lettre F un *piano subito* suivi d'un *cresc.* qui souligne la modulation en fa majeur — ut majeur et qui rompt l'étendue d'un *ff* de 36 mesures.

A la lettre

H, au retour du 1^{er} thème la flûte joue :



A l'époque de Beethoven l'étendue de la flûte n'étant pas assez grande pour atteindre le si aigu, on duplique cette façon d'écrire. Je n'hésite pas à faire jouer ce passage de la manière suivante :



VORWORT.

Ich will hiermit in Erinnerung bringen, daß die von Kompositoren stammenden Bezeichnungen für die Phrasierung und die Bogenschläge über den Noten stehen, während diejenigen Bogenschläge und Fingergriffe, welche ich angebe, unter die Noten gedruckt sind.

Meine allgemeinen Bemerkungen, sowie meine dynamischen Bezeichnungen stehen zwischen Klammern, diejenigen von Beethoven sind daher leicht wiederzuerkennen.

Alles was sich auf die Ausführung bezieht, ist in einem Text angegeben, welchen man auf den betreffenden Seiten finden wird. Ich begnüge mich hier, einige Hinweise auf die beiden großen Tutti zu geben.

Das Tempo *ALLEGRO, MA NON TROPPO* darf nicht demassen beschleunigt werden, daß es alle zwei dirigiert werden könnte, es darf jedoch nicht in ein *ALLEGRO MODERATO* übergehen. Hauptache ist, daß der rituelle angeschlagene lebhaftes Tempo ohne die geringste Abweichung durchweg beibehalten wird.

Viele Kapellmeister beschleunigen die Tutti und bewegen hierdurch das Gleichgewicht ihrer Auffassung mit derjenigen des Solisten, oder sie nehmen das erste und zweite Thema in verschiedenen Tempi. Solche Unrichtigkeiten müssen unbedingt bekämpft werden.

Zwölf Takte vor dem Solo müssen die Bläser eher *f* als *ff* spielen, sonst wird es unmöglich, besonders in Orchestern mit schwachbestimmten Streichern, das Motiv



der Tutti mit Bässe zu hören.

Dieselbe Bemerkung gilt für den Schluß des 2. Tutti.

20 Takte vor Buchstabe F lasse ich ein *PIANO SUBITO*, gefolgt von einem *CRESC.*, welches die Modulation nach F dur — C dur herbeiführt, ausführen. Das unterbricht ein 36 Takte langes *ff*.

Bei Wiederholung des Hauptthemas, Buchstabe H, spielt die Flöte :



In Lehrschriften Beethovens war die Tonumfang der Flöte nicht groß genug, um das hohe H zu erreichen, daraus resultiert sich diese Schreibweise. Ich lasse stets diese Stelle auf folgende Weise klären.



PREFACE.*

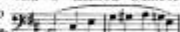
For the information of those using this edition I would state that the signs indicating the phrasing and the bowing inserted by Beethoven are printed above the music, while the bowing and fingering which I recommend is shown below the notes.

My general suggestions and expression-marks, being contained in parentheses, are easily distinguished from Beethoven's own indications.

All remarks referring to the execution will be found on the respective pages containing the notes or passages in question. I now limit myself to a few suggestions regarding the 2 principal tutti.

While the *Allegro, ma non troppo* must not be taken so fast as to allow of its being conducted *alla breve*, the movement must not degenerate into *Allegro moderato*. A uniform, animated speed must be kept up throughout and must not vary, — that is the chief point! —

A great many conductors take the tutti faster, and thus appear to emphasize a deviation in their conception of the work from that of the soloist, others again take the 1st and the 2^d theme each in a different time. These errors of taste must be fought against, next what it may.


Twelve bars before the solo, the wind-instruments should play *f*, rather than *ff*, otherwise it is impossible (especially in orchestras with a limited number of strings), to hear the motif,  in the celli and basses.

The same remark refers to the close of the 2^d tutti.

20 bars before letter F, I always have the orchestra play a *subito piano* followed by a *cresc.* which emphasizes the modulation to F major — C major, and breaks a long *ff* passage of 36 bars.

At letter H, on the return of the theme, the flute plays :



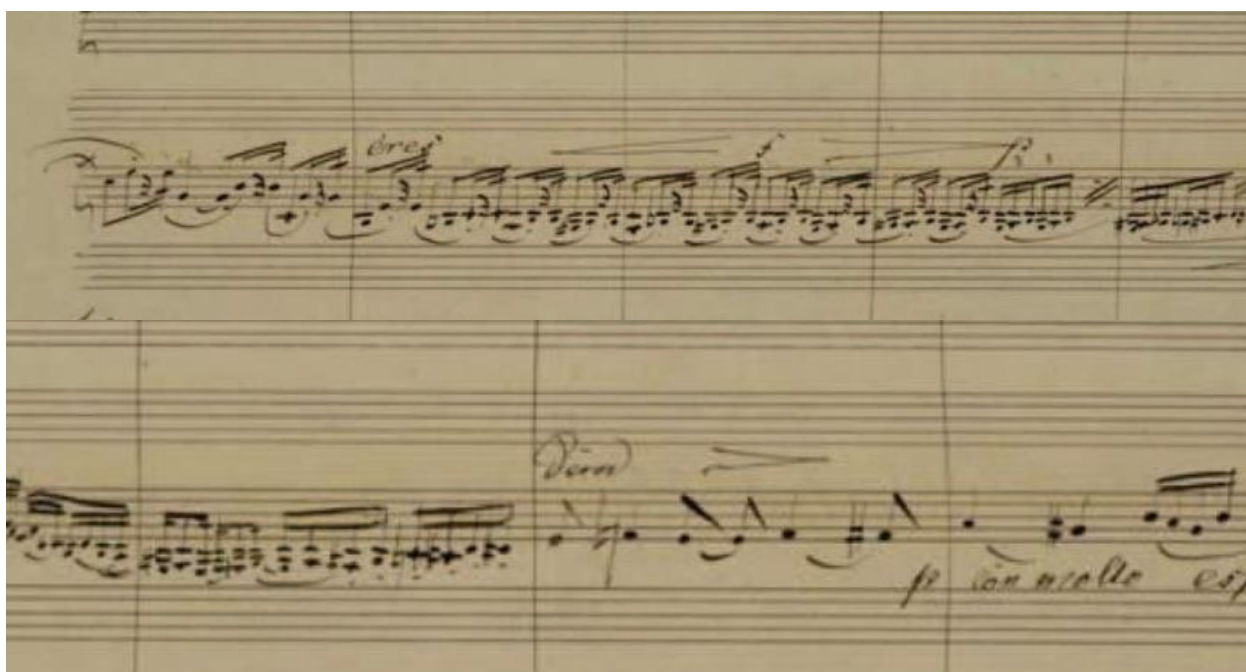
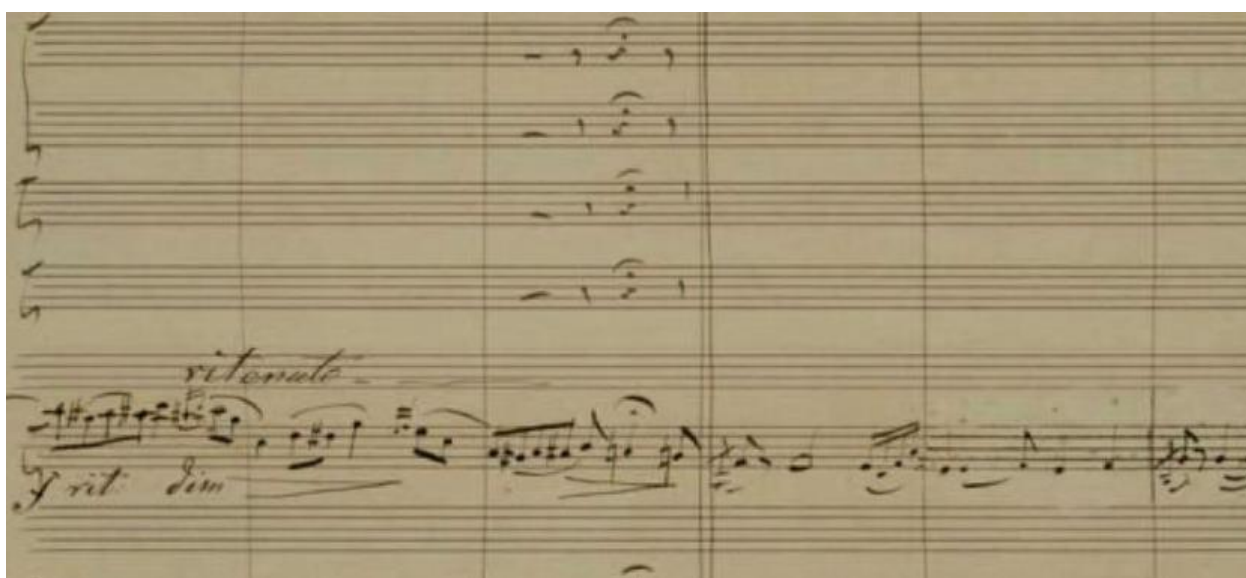
In Beethoven's time, the range or compass of the flute was not sufficient to embrace the high H, hence this manner of notation. I do not hesitate to have that passage played, as  follows.

* English Translation by JAMES HENNINGER.

Прик. 14

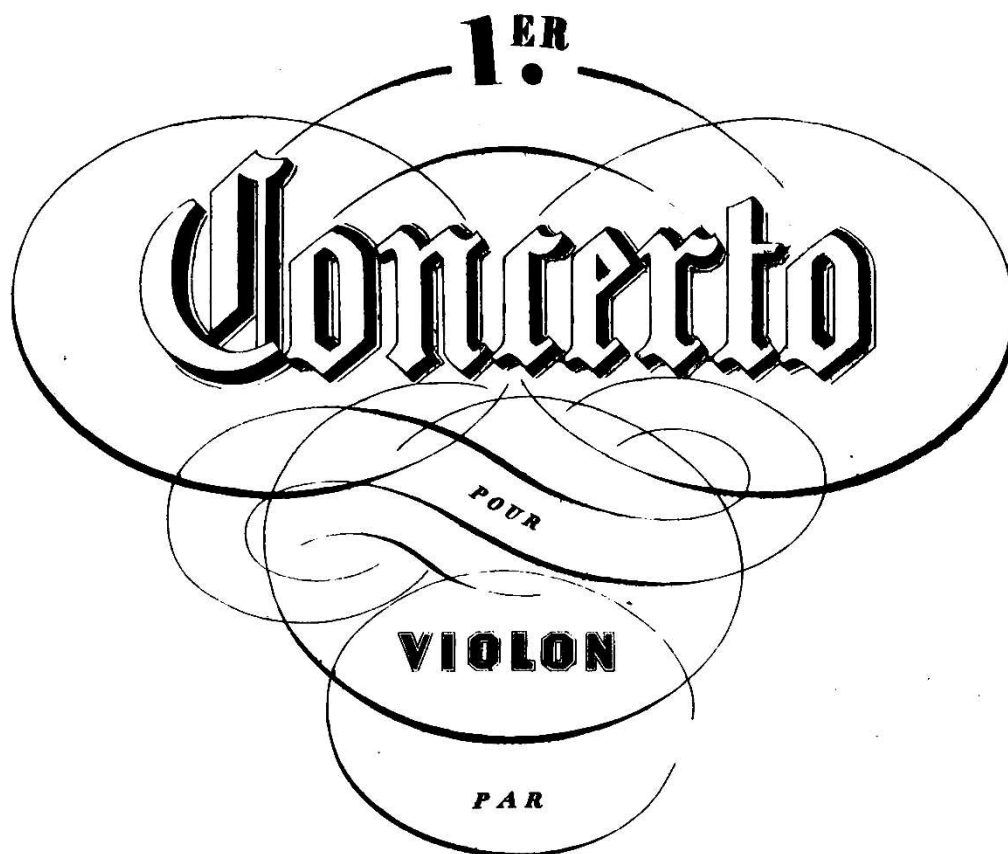
Фрагмент Концерта для скрипки з оркестром П. Чайковського (манускрипт – ред. Й. Котек)

□



Прик. 15
 Фрагмент Концерта для скрипки з оркестром № 1 Н. Паганіні (*first edition*)

Violine.



N. PAGANINI

ŒUVRE 6.

N:1 posthume

N° 11368

Propriété des Éditeurs Enregistré aux Archives de l'Union

Fr } avec acc^l de Piano
 Parties d'Orchestre

Paris, chez Schonenberger

Mayence chez les fils de B. Schott
 Bruxelles chez Schott frères. Londres chez Schott et C^{ie}
 2, Rue de Constantin 29, St. Mark Street

Milan, chez Ricordi.

Depot général de notre fonds de Musique. à Leipzig, chez C. F. Leode. à Vienne, chez H. F. Müller.

Прик. 16
Фрагмент Концерта для скрипки з оркестром № 1 Н. Паганіні (first edition)

VIOLON PRINCIPAL. 3

pizz. *pp* *arco.* *pizz.* *p* *arco.*

Solo
Con forza.

Lunga.

2^a Corde
Dolce.

Cresc.

Cresc.

Langsam.

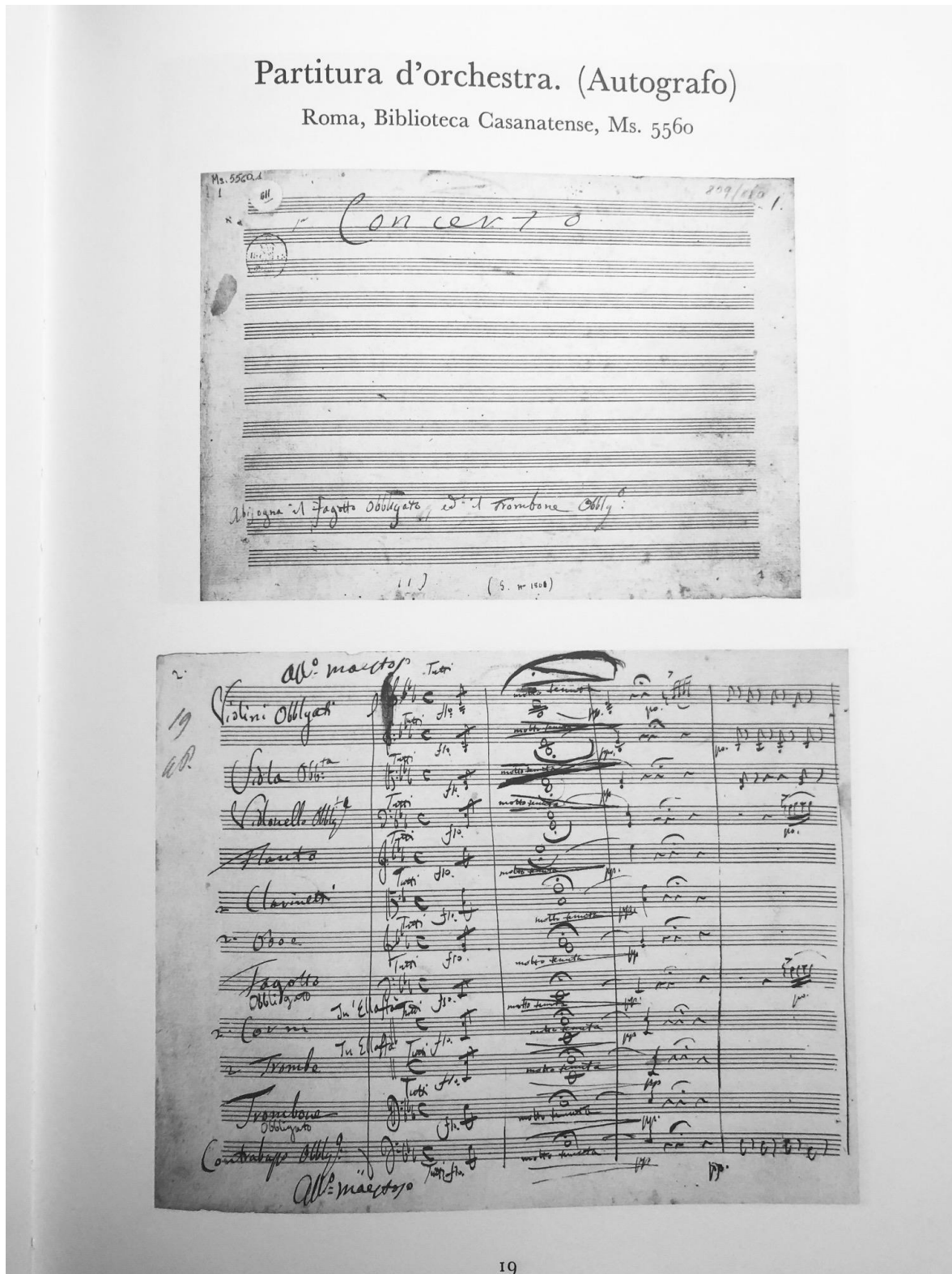
Прик. 17
 Фрагмент Концерта для скрипки з оркестром Н. Паганіні
 (уртекст скрипкової партії)

||

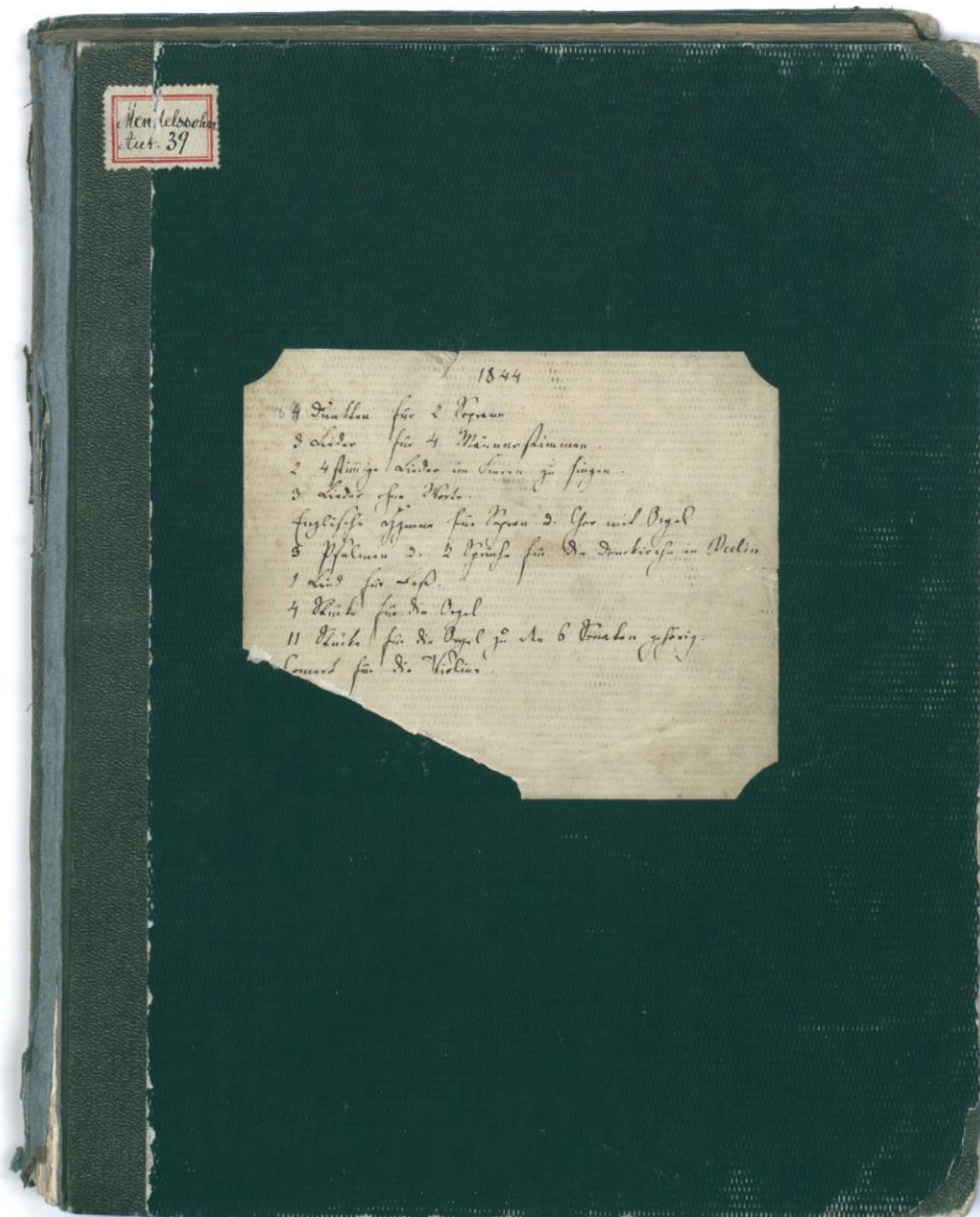


This image shows a page of handwritten musical notation for the violin part of the concerto. The notation is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic marking 'molto tenuto'. The music is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'cresc.' and 'diminuendo'. The piece concludes with the marking 'tenute dolce'.

Прик. 18
Фрагмент Концерту для скрипки з оркестром Н. Паганіні (уртекст - партитура)



Прик. 19
Фрагмент Концерту для скрипки Ф. Мендельсона (уртекст)



Прик. 20
 Фрагмент Концерту для скрипки Ф. Мендельсона (партитура та скр. партією –
 манускрипт)

99

Concerto
Allegro con fuoco
molto appassionato

op. 64

Flauti

Oboi

Clarinetto *et*

Fagotti

Corni

Trambe

Timpani

Violino *principale*

Violin. 1.

Violino 2. *al 1^{mo}*

Viola

Violoncelli

più molto appassionato
Allegro con fuoco.

9. 31. Dec.
 1844.

Додаток Г

Список публікацій здобувача за темою дисертації
Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених
МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Онищенко О.Ю. (Клендій О.Ю.) «Скрипкове» та «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П.І. Чайковського). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 132–149.*
DOI 10.34064/khnum1-5708
https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_8_onishchenko.pdf
2. Онищенко О.Ю. (Клендій О.Ю.) «Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С 25-40.*
DOI 10.34064/khnum1-6202
https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_2_onishchenko.pdf
3. Клендій О.Ю. Взаємодія традиційного та новаторського в жанрі класичного концерту на прикладі творів Дж.-Б. Віотті та Л. ван Бетховена. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогоб. держ. пед. ун-т. ім. І. Франка, Дрогобич, 2022. Вип. 56. Т. 1 С. 88-95.*
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-12>
http://www.aphn-journal.in.ua/archive/56_2022/part_1/12.pdf

4. Клендїй О.Ю. Музична редакція в аспекті міждисциплінарних зв'язків (сторінками зарубіжних досліджень). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 66. С 191–206. DOI 10.34064/khnum1-6612
https://intermusic.kh.ua/vypusk66/problem_66_12_klendiy.pdf

Наукові праці апробаційного характеру:

5. Клендїй О.Ю. The role of N. Paganini's violin concertos in the update of the genre in the first third of the 19th century. *The European Journal of Arts. Vienna*, 2023. № 1. P. 52–59.
DOI: 10.29013/EJA-23-1-52-59
https://ppublishing.org/media/uploads/journals/article/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_1-2023_p52-59.pdf
6. Клендїй О.Ю. Про «скрипкове» в Іспанській симфонії Е. Лало Міжнародна науково-практична конференція. *Міжнародна наукова конференція «Cultural studies and Social Communications: Innovation strategies of Development»* (ХДАК, 17-18 листопада, 2022 р.); (ХНУМ, 24-25 лютого 2022 р. С.
7. Клендїй О. Ю. Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена як приклад творчого «прориву» у скрипковому мистецтві ХІХ ст. *Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами ІІ Черкашинських читань. 18–19 лист. 2022 року. Харків. ХНУМ. Суми* : Триторія, 2023. С. 55–59.

Додаток Д

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (04–05 жовтня 2019 р.) з доповіддю на тему: «Виконавська інтерпертація як форма втілення драматургії твору»;
2. I-а Міжнародна науково-практична конференція «Інноваційність в традиціях і традиційність в інноваціях» (м. Одеса, 3 жовтня 2020 р.) з доповіддю на тему: «Скрипкове та нескрипкове у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського, *D-dur. op. 35*)»;
3. Всеукраїнська Молодіжна науково – творча онлайн - конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, 3–5 грудня 2020 р.), з доповіддю на тему: «Редакції в історії скрипкового виконавського мистецтва XVII–XX століть»;
4. Міжнародна науково-практична конференція сучасне слово про мистецтво: наука та критика (м. Харків, ХНУМ, 11–12 травня 2022 р.), з доповіддю на тему: «Про скрипкове в «Іспанській симфонії» Е. Лало»;
5. Міжнародний науковий симпозіум «II Черкашинські читання. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (Харків, 18–20 листопада 2022 р.), з доповіддю на тему: «Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена як приклад творчого «прориву» у скрипковому мистецтві XIX ст.»;
6. Міжнародна наукова конференція «*Cultural studies and Social Communications: Innovation strategies of Development*» (ХДАК, 17–18 листопада, 2022 р.), з доповіддю на тему «"Класичне" у виконавсько-інтерпретаційному вимірі (на прикладі концерту для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена, ор. 61)»;