


Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Магаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства


Голяка Антон Геннадійович

**СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ АНРІ В'ЄТАНА
В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
 Г. П. Голяка.
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-
інструментального виконавства
« 09 » чрудня 2020 року

Виконавець
 А. Г. Голяка.
« 09 » чрудня 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. РОМАНТИЧНИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ	7
1.1. Аспекти дослідження скрипкового концерту у науковому джерелознавстві	7
1.2. Вівальдієвський концерт як мистецький феномен	9
1.3. Трансформації жанру скрипкового концерту у XVIII–XIX століттях ..	14
Висновки до РОЗДІЛУ 1	23
РОЗДІЛ 2. АНРІ В'ЄТАН В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	25
2.1. Магістралі життєвих доріг	25
2.2. Оркестрова палітра письма В'єтана	31
2.3. Концерт для скрипки з оркестром № 4 як вершина творчості композитора	37
Висновки до РОЗДІЛУ 2	43
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47

ВСТУП

Актуальність теми. Бельгійський скрипаль, композитор і педагог Анрі В'єтан (1820 – 1881) є одним з видатних представників романтичного напрямку в мистецтві гри. Видатний угорський скрипаль і композитор Йозеф Йоахім вважав В'єтана великим скрипалем. Перед В'єтаном схилився також і Леопольд Ауер, учень Йоахіма, засновник російської скрипкової школи, який високо цінував його як виконавця і композитора. Л. Ауер писав, що концерти В'єтана «і його блискучі бравурні твори багаті чудовими музичними думками, водночас вони є віртуозною музикою» [8, с. 58]. Для Ауера А. В'єтан і Л. Шпор були класиками скрипкового мистецтва, оскільки їх твори, у кожного по-своєму, стали взірцями різних виконавських шкіл та втіленням формування музичної думки певного історичного періоду.

Авторству Анрі В'єтана належить сім скрипкових і один віолончельний концерт, ряд фантазій, сонат, смичкових квартетів, концертних мініатюр, салонних п'єс та інші твори. Для цих опусів характерні блискуча віртуозна фактура, вишуканість стилю, що типово для віртуозно-романтичної музики першої половини ХІХ століття. В'єтан віддавав данину блискучій віртуозності, водночас прагнув у творчості до яскравого концертного стилю. Він романтик в прагненні до барвистої віртуозності, але він також і класик по піднесено-мужній манері гри, в якій розум підпорядковує почуття. Філософ, музикознавець і музичний критик В. Одоєвський називав А. В'єтана «щасливою серединою між класицизмом і романтизмом». В'єтан мав сильний вплив на стиль письма ряду композиторів і скрипалів, а саме тих, хто в середині ХІХ століття стверджував романтичні принципи в скрипковому мистецтві, зокрема чеського скрипаля, композитора і педагога Фердинанда Лаубе (1832–1875), Йозефа Йоахіма (1831–1907); Леопольда Ауера, а учнем В'єтана був видатний бельгійський скрипаль і композитор Ежен Ізаї (навчався в 1871–1873).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В сучасному виконавському музикознавстві активно досліджуються питання зв'язків європейських шкіл, а творчість видатних постатей музичного мистецтва завжди в об'єктиві уваги як науковців, так і педагогів-практиків. В ракурсі обраної теми нашого дослідження слід на звати праці останніх десятиліть вчених О. Анісімова (2011) [1; 2; 3], И. Гребневої (2011) [19], Д. Саміна (2002) [41], О. Сидоренко (2018) [43], Л. Скрипник (2009) [44], Т. Майтєсяна (2013) [28], Ю. Чеботарьової (2015) [49] та багатьох інших. Саме тому дослідження скрипкового спадку Анрі В'єтана вважаємо актуальним.

Метою роботи є виявлення основоположних засад скрипкової творчості Анрі В'єтана в аспекті формування романтичного концерту.

Згідно мети в роботі поставлені наступні **завдання**:

- виявити головні трансформації жанру скрипкового концерту у XVIII–XIX століттях;
- окреслити магістральні віхи життєвих та творчих шляхів Анрі В'єтана;
- дослідити особливості оркестрового письма композитора;
- на матеріалі концерту № 4 розкрити аспекти взаємодії соліста та оркестру.

Об'єкт дослідження – скрипкова музика епохи романтизму.

Предмет дослідження – скрипковий концерт в творчості А. В'єтана.

Методи дослідження. Вивчення питань окресленої проблематики здійснено на основі аналізу музикознавчих та методичних праць, а також особистого виконавського досвіду автора роботи, набутого в період навчання. У дослідженні використано методи спостереження, опрацювання, систематизації та узагальнення емпіричних знань, порівняльного аналізу.

Елементи наукової новизни одержаних результатів полягають у дослідженні скрипкової творчості В'єтана з позицій становлення європейського оркестрового письма XIX століття.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія скрипкового виконавства», «Історія виконавства на струнно-смичкових інструментах» «Виконавська інтерпретація», «Методика гри на скрипці», а також на практичних заняття з фаху в класі скрипки та при подальших науковому вивченні теми.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Концерт № 5 Анрі В'єтана як вершина скрипкового романтичного стилю»), III Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/683, доповідь «Риси європейського музичного романтизму у творчості Анрі В'єтана»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Скрипкові концерти А.В'єтана в аспекті романтичної традиції XIX століття»). За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Скрипкові концерти А. В'єтана в аспекті романтичної традиції XIX століття» («Мистецькі пошуки». Вип. 12. Суми, 2020) та «Скрипкові концерти Анрі В'єтана» (Дні науки: наукове видання / Матеріали студентської наукової онлайн-конференції. Суми, 2020. С. 1632–165).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Марістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 51 сторінку. Список використаних джерел налічує 52 позиції.

РОЗДІЛ 1. РОМАНТИЧНИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

1.1. Аспекти дослідження скрипкового концерту у науковому джерелознавстві.

Скрипковий концерт є одним із найпопулярніших та унікальних за жанрів музичного мистецтва. Протягом трьох з половиною століть, з часу свого зародження, він не втратив привабливості для композиторів, виконавців та публіки. Така стійкість жанру концерту зумовлена його демократичною спрямованістю на широку публіку. Крім того, концерт виявився одним із найбільш «гнучких жанрів». Вільно інтегруючись в неодноразово змінені стильові канони різних епох, він зберіг актуальність в різні історичні періоди. З моменту виникнення він зазнав багато перетворень, які в музичній мові, так і концепції. В музиці першої половини ХІХ століття, коли одним з визначальних факторів стала демонстративна віртуозний «блиск» соліста, концерт набув статусу лідера серед інших жанрів. Ставши квінтесенцією стильових традицій раннього романтизму, він мав колосальний вплив на всю музичну культуру ХІХ століття. Основна причина такої значної популярності жанру полягає в унікальному для інструментальної музики принципі – змагальності соло інструменту і оркестру. В історію музичного виконавства В'єтан увійшов як один з видатних скрипалів та композиторів романтичного напрямку, а також як значний новатор у жанрі скрипкового концерту. Разом з Ш. Беріо та Е. Ізаї він склав тріаду артистів, які затвердили світове значення бельгійської національної скрипкової школи. «В'єтана, – зазначав французький критик П. Скюдо, – можна поставити в розряд віртуозів першого рангу... Це скрипаль суворий, грандіозного стилю, могутньої звучності» [41, 302].

Вперше спроба внутрішньожанрової класифікації творів на два види залежно від їх інструментальної специфіки («скрипковий концерт» і «концерт для скрипки») була здійснена в аналітичному нарисі Е. Ізіі «Анри В'єтан – мой учитель» [23].

Скрипковий концерт XVII–XIX століть з точки зору жанрової специфіки, стильових особливостей, а також функціонально-рольового співвідношення партій соліста і оркестру розглядав у дисертаційному дослідженні Олександр Анісімов [1; 2]. В дисертації проведено, термінологічне розмежування понять «скрипковий концерт» та «концерт для скрипки». Визначено, що партія *violino-solo* в концертах, написаних композиторами-скрипалями, або авторами, що володіють технологіями скрипкового виконавства, істотно відрізняється від сольної партії у творах композиторів, які не ставили за мету висунення на перший план техніко-віртуозної складової жанру. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування ґрунтовно досліджувала Ольга Сидоренко [43].

Спадщину Анрі В'єтана, зокрема і жанр скрипкового концерту, вивчали ряд дослідників-музикознавців. Серед найбільш важливих слід назвати монографію Л. Гінзбурга «Анри Вьетан» [16], а також книгу Е. Ізаї «Анри Вьетан – мой учитель» [23]. Окрему статтю зустрічаємо в одного з провідних російських фахівців з питань виконавського мистецтва і методики гри на скрипці, професора Московської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, доктора мистецтвознавства Володимира Григор'єва «Анри Вьетан в России (в отзывах русской прессы)» [20]. У дисертаційному дослідженні О. Анісімова «Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков» розглянуто ряд скрипкових концертів які входять до скарбниці скрипкового репертуару, а окремий підрозділ дисертації має назву «Симфония віртуоза: Четвертый концерт А. Вьетана» і присвячений дослідженню скрипкової музики геніального бельгійського композитора. Серед останніх робіт російських дослідників необхідно назвати дисертацію Тиграна Майтесяна «Российско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ» [28], в роботі автор, зокрема, розкриває деякі особливості творів для скрипки Вьетана.

повноправними розділами обов'язково з функціональними відмінностями. В основі цієї форми лежить ідея гармонії цілого як єдність протилежностей. Форма рондо має виражену рису наскрізного розвитку і більшу цілісність, рух музичної лінії здійснюється за допомогою фігуративного матеріалу, нерідко, нерідко контрастного до основного тематизму. «У рондоподібних формах посилення дії відцентрових і доцентрових сил поширюється на формоутворення в цілому і на окремі елементи форми: гармонію, ритм, мелодію, тематизм, оркестр» [39, с. 187].

Форма концертів Антоніо Вівальді витримана в тричастинній формі. І частина *Allegro*, написана в тричастинній формі з ознаками рондообразності. Друга частина *Largo* або *Adagio* – повільна, контрастна крайнім частинам циклу. Третя – *Allegro* або *Presto*, як правило, носить жанрові ознаки і написана в три частинній, або рондо подібній формі. Музика пізнього бароко і раннього класицизму робить значно наблизилася до сонатності, оскільки в ній формується сонатна експозиція. Форма перших частин концертів Вівальді репризна, переважно А-В-А. Така форма була дуже поширена в епоху класицизму, на відміну від барокової музики, де найчастіше присутня двохчасність.

Для музики XVII-XVIII століть в цілому була характерна виконавська манера «*ad libitum*», тобто, певна свобода для музикантів у виборі характеру, агогіки, орнаментики твору. Основні темпові позначення, які вживаються в концертах Антоніо Вівальді це *Allegro*, *Largo*, *Adagio* і *Presto*. У перших частинах концертів найчастіше використовується термін *Allegro*. Термін *Allegro* трактувався в XVII-XVIII століттях в першу чергу, як характер твору – весело, і вже потім, як темп – жваво, помірно швидко. З *Allegro* пов'язано уявлення про певну манерність виконання, характер туше і не співвідносилася співучість та зв'язність. У музиці Вівальді на відносну зв'язність вказують позначення *Allegro ma poco e cantabile* або *Allegro ma cantabile*. В італійській манері жвавість *Allegro* передається через виконання нот уривчастими ударами.

Тематизм і рельєфність проведення теми, її розвиток і зміна гармонічних пульсацій, фігуративний матеріал є головними засобами композиційної організації великих форм епохи бароко. Тематизм концертів А. Вівальді надзвичайно виразний, живий, експресивний, здатний викликати асоціації з різноманітними явищами природи. Тема виступає носієм музичної образності, концентрує риси цілого, або його частини. У класицизмі виклад теми займає вже певний розділ форми: період, на відміну від музики бароко, де виклад теми не збігається з експозицією, як розділом форми. «Здатність теми до членування в достатній мірі була властива і музиці бароко, але там це, як правило, стосувалося фігуративних типів тематизму, або фігуративних елементів теми (типу розгортання)» [40, с. 67].

Мелодія в концертах XVIII століття і в концертах Вівальді об'єднує всі інші елементи фактури. Часто вона побудована на русі по тонах того чи іншого акорду. Мелодика імпульсивна, навіть темпераментна, з різко окресленим контуром і виразними фігуративними варіантами. Ритм мелодії дуже індивідуальний і кожна частина будь-якого концерту Вівальді має свій оригінальний ритмічний профіль і фактуру. Для правильного розуміння мелодії треба сприймати її не тільки як горизонтальну музичну думку, а як організацію усіх музичних засобів для передачі змісту твору. Слід враховувати жанрові ознаки мелосу, гармонії, ритмічних зворотів, тембру, динаміки, фактури тощо. Концерти А. Вівальді вирізняються різноманітністю, широким колом образів, характерною програмно-образотворчою сферою. Композитор іноді обмежується загальною назвою концертів: «Задоволення», «Полювання», «Буря на морі», «Пастораль», «Підозра», «Відпочинок», «Турбота». Його італійським концертам властива святковість, блиск, крупний штрих. Ці властивості розраховані на широку, різноманітну аудиторію.

Музична мова концертів Вівальді представляє органічну єдність важливих головних виразних засобів музики: мелодії, гармонії, поліфонії. «Віртуозність в епоху Вівальді розумілася як мистецтво вокальної або

інструментальної імпровізації, яке не обов'язково пов'язувалося з показом віртуозної виконавської техніки. Поява музичної тканини відбувалася переважно з'єднання мелодичного і гармонічного супроводу. Це так званий принцип «аккордово-вертикального мислення» в музиці, властивий класичній епосі» [31, с. 51]. Питання формування аккордово-вертикального мислення скрипаля детально розглянуті в праці відомого музикознавця та педагога Володимира Рабей [38].

Характерний для епохи бароко штрих «*tenuto*» (тенуто) є певним агогічним акцентом, який застосовується там, де необхідно підкреслити опорні звуки мелодійної лінії і приховані поліфонічні голоси. Окреме *tenuto* на сильних долях посилює панування метричного акценту в бароковій музиці, є своєрідною стильовою особливістю. Мелодичні опори, або опорні звуки, до яких спрямований рух мелодії в основному збігаються зі зміною гармоній і, як правило, з сильними, або відносно сильними долями такту. У музиці Вівальді опорні ноти найчастіше збігаються з поліфонічними голосами. Тенуто не тільки допомагає підкреслити приховану поліфонію і гармонію, а й вносить елемент ритмічної свободи. Артикуляційні ліги в редакції у Вівальді часто також підкреслюють інтонаційну будову мелодії на рівні мотивів.

На початку XVIII століття панівне становище в розвитку музичного матеріалу займала «ступінчаста», «терасоподібна» динаміка. Поряд з контрастним зіставленням особливістю динаміки музики вівальдієвських концертів є невеликий діапазон між межами гучного і тихого звучання. Йому властиве нюансування від *piano* до щільного ненапруженого *forte*. Динамічні контрасти відображають не проста зміну сили гучності, а зіставлення *tutti* і соло, зміну регістра, або гармонії, забарвлення звуку, фактурні зміни. Проте кожне окрема інтерпретація твору передбачає свої відмінності у яскравості та емоційності висловлювання.

Авторські позначення темпу в концертах Вівальді зазвичай відповідають назві частин (*Allegro*, *Largo*, *Adagio* та інші). Агогічні відступи від єдиного

ритмічного руху при виконанні музики Вівальді, вирішується залежно від індивідуальної виконавської інтерпретації. Слід зважати, що часті уповільнення всередині частин занадто розчленовують форму, зупиняють розвиток музичного матеріалу і створюють враження статичності, яка не типова стилю Вівальді.

В епоху бароко застосовувався особливий спосіб гри ноти з крапкою. «Нота з крапкою повинна була виконуватися так, якщо б у неї значилися дві крапки, а не одна. Тривалість наступної ноти вкорочувалася настільки, що вона виконувалася максимально близько до наступної ноти» [2, 52]. Тільки до другої половини XVIII століття ця традиція виконання, у «французькому стилі» послабилася. А романтизм XIX століття повністю відкинув манеру вкорочувати ноти після точки.

Взяття кожного окремого звуку було в епоху Вівальді іншим, ніж сьогодні. Звук потрібно було оживляти динамікою. «Такі ноти, – писав Леопольд Моцарт, – повинні братися сильно і витримуватися з поступовим ослабленням гучності. Подібно до того, як дзвін <...> звук мало-помалу "гасне" і кожному, навіть найсильнішому звуку повинен передувати невеликий, ледь помітний момент ослаблення. Саме це ослаблення треба чути в кінці кожного звуку» [цит. по: 6, с. 149]. «Завдяки «дзвоноподібній» динаміці фактура ставала прозорою, оскільки довгі ноти, згасаючи, давали місце для вступу нових нот», – деталізує Т. Ненашева [31, с. 115].

Робота над концертами Вівальді сприяє розвитку навичок гармонічного мислення, вимагає від виконавця великої слуховий активності і ретельного аналізу авторського тексту. У книзі знаменитої клавесиністки В. Ландовської наведено критерій стильності інтерпретації старовинної музики: «Потрібно знати дух, відчуття, смак і атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх і більш-менш точно відобразити у своєму виконанні. Якщо ж замість цього керуватися лише принципом строгості, або стриманості, то виконання буде одноманітне, буде

переживування, все з тим же незмінно важливим і безпристрасним виглядом» [26, с. 59].

В наші дні концертні цикли Антоніо Вівальді незмінно включаються як в навчальний репертуар, так і входять в концертну практику відомих музикантів, а також складають популярний репертуар багатьох естрадних інструменталістів. Італійський композитор епохи бароко значно розширив виразні і технічні засоби скрипки. Він увійшов в історію музики як засновник програмного симфонізму, створивши у 1725 концертний цикл «Пори року» для соло скрипки, струнного квінтету, органу і чембало, а також як творець сольного інструментального концерту. Багато творів Вівальді належать до першої половини XVIII століття і складають передкласичний, перехідний період від бароко до класицизму, так званий класицизм. За визначенням авторитетних українських вчених Л. Корній та Б. Сюті цей період в історії європейської музики вони визначають як «сентименталізм». Деякі музикознавці навіть стверджують, що А. Вівальді в своїй творчості був передвісником раннього романтизму в італійській музиці. Важливі знахідки були зроблені ним в області тематичного розвитку і композиційної форми концертів. Циклічну будову концертів композитор стискає до трьохчасної форми (*Allegro - Largo - Allegro*), а віртуозний виклад допомагає подолати камерні масштаби колишньої концертної музики.

1.3. Трансформації жанру скрипкового концерту у XVIII–XIX століттях.

Скрипковий концерт є одним з найбільш актуалізованих жанрів інструментальної музики у педагогічній та концертній практиці. Його перші зразки були створені в кінці XVII століття і впродовж майже чотирьох століть він не втратив своєї значущості. Основний з його потенціалів полягає у функції змагальності, протиставлення соло інструменту з оркестром, що і становить сутність поняття «концертності».

Появі в XVIII столітті концерту, як закінченої музичної форми, передував потужний період становлення та розвитку інструментального виконавства того часу. Так, у руслі творчості італійських скрипалів XVII-XVIII століть були розроблені певні музичні форми і жанри, які дали поштовх формуванню сонатно-симфонічної драматургії. Спочатку це були тріо-сонати, сонати для скрипки соло, потім інструментальний концерт для ансамблю *concerto grosso* і, нарешті, концерт для скрипки з оркестром, де здійснилася ідея віртуозного змагання соліста з оркестром. В інструментальній сфері XVIII століття, поряд з існуючими жанрами і формами (варіації, партити, канцони) з'явилися нові музичні форми: соната, симфонія, концерт.

На початку XVIII століття старі середньовічні лади вже не відповідали новим ідеалам виразності, краси і логіки розвитку музичного матеріалу. Застосування середньовічних ладів почала відтісняти мажорно-мінорна система, панування мелодичної лінії над гармонією. Утвердився гомофонно-гармонічний склад та гомофонно-поліфонічний з витриманим басом (*basso continuo*). У поліфонії відбувся перехід від строгого стилю до вільного, утворилася вища його форма – fuga. У концертах XVIII століття гармонічна вертикаль служила фундаментом. В гармонії має місце безперервне наростання різноманітності акордів однієї функції, збільшення тематичної ролі гармонії. В той же час відчувається тяжіння акордової палітри до трьох основних функцій: тоніки, субдомінанти і доміанти.

Естетика бароко в музиці – це вишукана мелізматика, ефектна барвистість скрипкової гри: гра біля підставки, гра на грифі, тростиною по струнах та інші. У XVII-XVIII століттях існувало дві школи орнаменталістики – французька та італійська. Італійська дозволяла вводити довільні прикраси, які вимагали певного знання контрапункту і винахідливості виконавця. Італійські композитори багато залишали на вибір фантазії барочного виконавця. «Прикраси мають подвійну функцію: вертикальну – у ставленні до гармонії і горизонтальну – як ритмічну і мелодичну прикрасу, яку вони додають до

музичної лінії. Прикраси оживляють музичну тканину уведенням дисонансів, немов би зчіплюючи різнорідні звуки в акорді. Це призводить до загострень тематичних зіставлень. Таким чином з твору віддаляється монотонність» [25, с. 312]. Основне правило розшифровки трелі полягало в тому, що вона повинна починатися на сильну долі разом з відповідним басовим звуком. Це стосувалося навіть, якщо в басовій партії була пауза.

Інструменти, які грали окремі мелодичні голоси, називалися орнаментальними. До них відносилися не тільки усі струнні та духові, але також арфа і лютня, коли вони застосовувалися не аккордово, а мелодично. Музиканти часто мали лише ескізи, короткі нотні замітки. Це були не просто інструменталісти, а музиканти-теоретики в широкому значенні слова, вони могли вільно гармонізувати мелодію та імпровізувати. Творча імпровізація була звичним явищем барокового мистецтва, а мистецтвом оркестровки володіли як музиканти, так і слухачі того часу. «Виконавці зобов'язані були також розшифровувати цифрований бас, орнаментувати *adagio*, заповнювати пасажами ті місця, де композитор залишив лише гармонічний супровід. Без цих елементів твори були б неповними» [25, с. 60].

Для барочного концерту характерна діалогічна динаміка, великі динамічні відмінності між *solo* і *tutti*. Вказівками на *tutti* і *solo* часто були ремарки відповідно *forte* і *piano*. Домінуючий над оркестром соліст не був стильним явищем для бароко, у сольних концертах навіть передбачалося, що соліст у багатьох місцях буде заглушений оркестром.

У ранній бароковій музиці акцент на першій долі такту був не явним, переважав метричний акцент. Звук на сильну долю дещо подовжувався, що компенсувалося відповідним прискоренням інших звуків тієї ж долі. У музиці метричні акценти не позначались, а музиканти того часу самі знали, як виконувати акцент. У класичну епоху обов'язковість метричних акцентів не зникла, але все більшу роль відігравали ритмічні акценти. Ритмічні акценти

завжди є основою фразування, оскільки вони урізноманітнюють монотонність регулярного метричного руху.

Темпове позначення *Largo* з середини XVII століття трактувалося як рух не дуже повільний, часто в стилі сарабанди. Термін *Largo*, як правило, означав рішучий, серйозний, величавий характер, грати рекомендувалося широко, протяжно, з гідністю. При *Largo* дослуховуються, дотягуються усі звуки, підкреслюється тривалість звучання, витримується тонус кожного звуку, грати слід «ніби» *tenuto* (у перекладі з італійської – витримано, точно по тривалості і силі звуку) [45, с. 135]. Термін *Adagio* у XVIII столітті вказував на певний характер музики і трактувався спочатку як зручно, спокійно. Надалі *Adagio* стало темповим позначенням, вказуючи на протяжне звучання. В епоху бароко і в класичну епоху під терміном *Adagio* розуміли музику, яка рясно прикрашена мелізмами. Музика *Adagio* пройнята елегійним початком, вона виконується проникливо, з ніжністю, сумом, душевно і чутливо.

В епоху бароко була поширена «терасоподібна» динаміка, дуже рідко використовувалися позначення *mf* і *mp* в їх сучасному значенні. Динаміка виконувала процесуальну сталу функцію. Рівномірне нагнітання та загасання звуку з'явилося в європейській практиці значно пізніше. Лише наприкінці XVIII століття були впроваджені в практику терміни *crescendo* і *diminuendo*. Так звані «вилочки», що позначають *crescendo* і *diminuendo*, вживалися і на початку XVIII століття, проте вони позначали динамічний процес всередині одного звуку. І лише пізніше, в кінці XVIII століття, вилочки стали використовуватися відповідно до певного відрізка музичної лінії.

Контрасти старовинної музики пов'язані як з динамікою, так і включали контрасти тематичного викладу, тобто *solo-tutti*, контрасти низького і високого регістрів, тембрів, контрасти прозорості і насиченої фактурної щільності. Вони створювали враження яскравого контрасту навіть при повній тотожності гармонії, синтаксису і мелодійного малюнку. Подібний тип контрасту, пов'язаний зі зміною динаміки, тембру, регістру вживали для контрастності

прояву і вираження емоцій. Повільні частини в сольних концертах барокової епохи часто були задумані як аналог інструментальної пісні або арії. Оркестр перетворювався в супроводжуючий інструмент, а діалог розгортався між солістом і слухачем.

До початку XVII століття відноситься поява окремих знаків артикуляції в нотному тексті, проте систематизація позначень артикуляційних термінів остаточно сформувалася тільки в кінці XVIII століття як графічний еквівалент різного ступеня злитості і розчленованості. У нотних виданнях цього періоду вказувалися тільки штрихи *legato i staccato*. *Non legato* не мало ні специфічної назви, ні графічного відображення, але не тому, що була рідкісна в виконанні. Навпаки, в XVIII столітті гра на інструменті *non legato* вважалася нормою, а саме *legato i staccato* розглядалися як відступ від виконавської традиції. Позначення *staccato* часто вказувало на виконання *non legato*. Але при істинному *non legato* рекомендувалося більше витримування нот, своєрідне *tenuto*, що характерно було для епохи бароко в цілому, коли люди ходили важко, не поспішаючи, а в музиці панував орган. Лише на початку XIX століття «нон легатна» гра перестає бути нормою. При виконанні барокового *staccato* слід було керуватися насамперед тим, як грається п'еса: швидко чи повільно.

Будова старовинної барокової скрипки відрізняється від будови сучасної скрипки, оскільки гриф був коротшим, форма підставки менш округлою; тонкі жильні струни розташовувалися на ближчій відстані одна від іншої. Тростина смичка була прямою з заокругленням у верхньому кінці; волос натягнутий з меншою силою, під час гри на скрипці його натяг регулювався великим пальцем правої руки, що розташовувався на зовнішній стороні волоса поруч з колодкою. При натиску знизу великим пальцем волосся натягалось сильніше, що сприяло грі короткими роздільними штрихами. При виконанні кантилени і багатоголосних поєднань скрипалі користувалися «розпущеним» волосом, який більш м'яко контактував зі струною.

«Штрих в інструментальному виконавстві є артикуляційним способом вимовлення, тобто виразного інтонування, музичних тонів, продиктований художнім змістовним тлумачення виконуваної музикою і досягається за допомогою відповідних прийомів звуковидобування» [10, с. 111]. З розвитком концертно-віртуозного стилю в музиці XVII – XVIII століть набула розвитку прихована поліфонія як один з виразних засобів, що збагачують мелодичну мову.

Динаміка в старовинній музиці безпосередньо була пов'язана і з її характером. Знання про зв'язок динамічних вказівок з темпом і характером твору дуже важливі для стилістично вірного тлумачення інтерпретованої музики. Зокрема з XVII століття «*p*» використовувалося в музиці тільки для створення ефекту «луни». Термін *piano* в XVIII столітті асоціювався з музикою неспішного характеру, з повільним темпом вказував на м'який, ніжний характер звучання музики.

Позначення динаміки в музиці до початку епохи «бароко» зустрічалося дуже рідко. Найбільш часте застосування динамічних відтінків з'являється в другій половині XVIII століття і особливо на початку XIX століття. Так, композитори початку XVIII століття використовували динамічні позначення скупо. Міра динамічних відтінків та ремарок була завжди відносною. В епоху Вівальді це явище вважали не тільки акустичним, а й психологічним, оскільки динаміка виконувала роль формотворчого фактора, оскільки допомагала виявити кульмінаційні зони та забезпечувала більш рельєфну зміну гармонії.

Для бароко і класицизму при позначенні крапки над нотою характерно було вкорочувати реальну ноту наполовину, а при позначенні клинцем над нотою вкорочувати її звучання на 3/4. Брало до уваги і відмінність між тактами парного і непарного розміру. Так, у парних розмірах *staccato* вкорочує ноту наполовину, а в непарних тільки на 1/4 ноти. Таким чином, характер в музиці парного розміру набуває більш чітке, активне звучання на відміну від музики в

непарному розмірі, яка набуває більш насичене, витримане звучання, ближче до *tenuto*.

З другої половини XVIII століття під впливом активного розвитку симфонічного жанру і стрімкого технічного прогресу інструментальний концерт поступово набув еволюційних змін. Цьому сприяли симфонізація скрипкової музики, зростаючий інтерес до віртуозно-художніх можливостей скрипки як яскравого сольного інструменту, поглиблення змістовності в концертному скрипковому жанрі, розширення складу оркестру та збагачення оркестрових барв, посилення партії і ролі соліста. Яскрава індивідуальність, технічна свобода, експресія самовираження стали основними характеристиками нового сформованого типу скрипалів – солістів-віртуозів, які виступали також в якості композитора для свого інструменту. Однак більшість з цих творів зникали з репертуару, не виявляючи інтересу поза авторським трактуванням. Мало які твори віртуозів зберегли своє художнє значення і одним з таких митців був Анрі В'єтан – творець творів, які відображають сутність музичної естетики епохи Романтизму. Мистецтво Анрі В'єтана складає важливий період становлення основних тенденцій європейського скрипкового виконавства. Анрі В'єтан створив свій індивідуальний стиль. Його потужна творча спадщина об'єднує художні принципи класицизму і романтизму, відбиває процес посилення експресії та свободи творчого самовираження.

Перша половина XIX століття в Європі була періодом розквіту віртуозного виконавства. Слухачів захоплювали різного роду інструментальні ефекти, техніка гри. Темброва барвистість, яскравість, блискуча віртуозність стала неодмінною якістю скрипкового мистецтва. Відповідала цьому і стилістика творів, створюваних в жанрі концерту. Значно зросли масштаби циклу, розширився оркестровий склад. Але головна риса полягала в тому, що виник новий тип концерту, так званий «Великий скрипковий концерт» з повним переважанням соло інструменту над оркестром. Основоположним для жанру стало одне з висловлювань Н. Паганіні: «У концерті скрипка повинна проявити

всю свою міць; народжена, щоб панувати, вона царює тут необмежено і звучить владно» [48, с. 87]. Відповідно до цього спростилася структура формоутворення: з сонатної форми зникла розробка, її змінив центральний епізод. Форма другої частини набула рис оперної арії з домінантою соліста і роллю акомпанементу в оркестрі, який відійшов на другий план, перетворившись з повноправного учасника дійства в акомпануючу структуру. Музично-драматичний вектор поступився місцем віртуозному концертуванню; драматургія по суті набула «розважального» характеру. Заради блиску сольної партії для переважання віртуозності послідовники Паганіні стали ігнорувати музично-тематичну складову, зміст і глибину музики.

Першим порушив стереотип романтичного концерту Мендельсон. Його Скрипковий концерт набув рис органічного сплаву віртуозності скрипкової партії та симфонічного розвитку. Композитор поєднав засадничі принципи двох типів концертів: віртуозного та симфонізованого. Але Мендельсон-композитор був композитором і професійно не володів інструментом. саме тому скрипкова партія його концерту не сягає найвищих висот віртуозності, на відміну від В'єтана, віртуозного композитора-скрипаля.

Концерти Анрі В'єтана переважно відносяться до віртуозно-романтичного стилю. У той же час, зберігаючи риси концертів віртуозного типу, в концертах В'єтана простежується явне тяжіння до симфонізації жанру. Як «істинно симфонічний концерт» був відзначений Л. Ауером Перший скрипковий концерт А. В'єтана (1839), де виділялася масштабність оркестровки [8, с. 183]. Про якість інструментування цього концерту з великим схваленням відгукувався Гектор Берліоз: «Його Концерт *E-dur* – чудовий твір, чудове в цілому, він сповнений цікавих деталей як в сольній партії, так і в оркестрі, інструментований з великою майстерністю. Жоден артист оркестру не забутий в партитурі; він змусив кожного сказати що-небудь «пікантне», домігся неймовірного ефекту в *divisi* скрипок, розділених на 3-4 партії з альтом в басу, що грають тремоло під час акомпанементу соло головною скрипці. Це – свіжий, незвичайний прийом. Королева скрипка ширяє над маленьким тремтячим

оркестром і змушує вас солодко мріяти, як мріють в нічній тиші на березі озера» [36, с. 50].

На відміну від «істинного романтизму», який визначав стиль Паганіні, В'єтан, за словами Одоєвського, є «дійсно, щасливою серединою між класицизмом і романтизмом музики і поєднує в собі переваги обох стилів» [32, с. 170]. В. Солнцев в своїй роботі «Еволюція австро-німецького скрипкового концерту від Бетховена до Брамса» так пише про Четвертий концерт В'єтана: «Перший чотирьохчастний скрипковий концерт лише натякнув на перспективи такого трактування форми, проте не став переконливим зразком, на відміну від раніше створених фортепіанних «Симфонічних концертів» А. Літольфа та досягнень лістівського і брамсівського рівня симфонізації в цьому жанровому різновиді» [46, с. 126]. Для жанру скрипкового концерту творчість В'єтана була справжнім проривом по концептуальності циклу, синтезу симфонічного і віртуозного начал. Концепція циклу, з одного боку, виявляє шукання автора в симфонічному жанрі, з іншого, є яскравим віртуозно-романтичним твором.

Віртуозність творів В'єтана не скрізь однакова. В крихкій витонченості «Фантазії-капрису» багато нагадування стилю творів Беріо. В Першому концерті дослідники вбачають наслідування Віотті, щоправда в цьому творі В'єтан розсуває межі класичної віртуозності і оснащує цей твір барвистістю романтичної інструментовки. Найбільш романтичним є Четвертий концерт, який відрізняється бурхливим і дещо театральним драматизмом каденцій, аріозністю лірики, безперечно близькою оперній ліриці французьких композиторів-романтиків Шарля Гуно і Фроманталя Галеві. В нехитрому італійському танці «Тарантела» Анрі В'єтан показав весь шарм і майстерність свого таланту скрипаля-віртуоза і композитора. П'єса була написана фактурно зручно, «по-скрипковому», при високому технічно довершеному виконанні вона здатна справити потужне високохудожнє враження.

Романтичний стиль в скрипкових концертах А. В'єтана проявився в посиленні авторського, індивідуального начала в процесі творчості, що

виражається в створенні нових, нетрадиційних концертних форм (чотирьохчасної, одночасної), зміни логіки концертного циклу. Своєрідність його творчості визначається тими художніми завданнями, які виникають в процесі синтезування рис віртуозно-романтичного стилю з елементами симфонічного розвитку.

Таким чином, основоположні принципи жанру концерту були закладені Антоніо Вівальді залишалися незмінними до середини XIX століття (тричастинність, чергування части за принципом темпового контрасту, протиставлення соліста і оркестру та інші). Старовинна форма першої частини вівальдієвського концерту в творчості Моцарта и Бетховені змінилася сонатною та обов'язково включала каденцію-імпровізацію. У класицизмі тема набула більшої рель'єфності ніж у бароковій музиці. Для бароко характерне використання ансамблів і оркестрів з нестабільним складом. У класицизмі ж відбулася стабілізація складу оркестру, але без обов'язкового чембало. Збереглося число оркестрових груп, але збільшилася кількість тембрів і число солістів, розширилася група ударних. Бах і Бетховен внесли новації до другої частини своїх концертів. Бетховен в Концерті Ре-мажор вперше використав варіаційну форму, а у фіналі почав використовувати форму рондо або рондо-сонату. Проте тричастинність концерту залишалася незмінною і першим композитором, хто змінив ці устої був бельгійський скрипаль і композитор Анрі В'етан. Його четвертий концерт *d moll, op. 31* став прикладом розширення циклу до симфонічних масштабів, концерт є єдиним твором в епоху Романтизму, який має чотири частини.

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

Основу європейської мови складають так звані типізовані мелодико-ритмічні обороти, «інтонаційно-жанрові комплекси» (термін Л. Мазеля [27, с. 80.]). У роботі над бароковою музикою слід звертати особливу увагу на якість звуку, його повноту, чистоту виконуваного штриха. Насичене,

одухотворене звучання мелодичного голосу є ключовою вимогою у виконанні усіх барокових концертів. Не слід допускати зайвого скандування мелодії, яке не обумовлене музичної логікою, зайвого форсування звуку, схвильованого звучання окремих епізодів теми на тлі загальної рівної звучності. «Кожний великий музикант-виконавець спирається в своїй творчості на школу, традицію і в той же час силою своєї художньої індивідуальності долає її» [38, с. 161].

Будь який виконавець прагне творчо інтерпретувати художній задум твору і розкрити авторський текст під кутом своєї індивідуальної трактовки. Знання певних закономірностей, що існують в музичній культурі XVII – XVIII століть допоможуть виконавцю уникнути стилістичних неточностей при самостійному виборі тих чи інших штрихів, способів артикуляції, агогіки, динаміки тощо. Дотримання стильових особливостей при грі музики епохи бароко, класицизму та романтизму не виключає суб'єктивного підходу в цьому питанні і навіть, навпаки, старовинна музика повинна виконуватися через призму сприйняття цієї музики особистістю музиканта. Відомий педагог и музикант Л. Ауер вказував, щодо виконання класичних творів: «Постарайтеся просто і чесно вкласти все ваше серце і душу в прагнення зробити виконувану музику живою і виражайте те, що на ваше відчуття хотів висловити композитор» [8, с. 83].

РОЗДІЛ 2. АНРІ В'ЕТАН В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Магістралі життєвих доріг.

Анрі В'етан (1820 – 1881) народився у бельгійському містечку Верв'є провінції Льеж, яка межує з Німеччиною. Батько його був скрипалем-аматором і гітарним майстром. За сімейними переказами, коли Анрі виповнилося два роки, як би він не плакав, його миттєво можна було утішити звуками скрипки. Виявивши явні музичні здібності, дитину рано почали вчити на скрипці. Перші уроки йому дав батько, але син швидко перевершив його в майстерності і вже в чотири роки хлопчик брав участь в домашніх концертах. У шість років, відбувся його перший концерт в Верв'є, а через рік – другий, в сусідньому Льежі. Успіх був настільки великий, що в місцевій газеті з'явилася стаття, у якій захоплено писали про вражаюче дарування дитини. Після концертів у Верв'є і Льеж вундеркінда побажали почути в столиці Бельгії. Коли в Амстердамі гру юного Анрі В'етана почув Шарль Беріо то захопився обдарування дитини і запропонував давати йому уроки для чого вся родина повинна була переїхати до Брюсселя. Для переселення потрібні гроші і перспектива влаштування на роботу, щоб прогодувати сім'ю. Батьки Анрі довго вагалися, але бажання дати синові освіту у такого незвичайного педагога як Беріо, взяло верх. Переселення відбулося в 1829 році. Анрі був старанним і вдячним учнем, і так обожнював вчителя, що почав намагатися його копіювати. Розумного Беріо це не влаштовувало. Помітивши, що кожна його фраза стає для Анрі законом, він з докором вимовляє йому: «нешасний, якщо ти будеш так мене копіювати, то залишишся тільки маленьким Беріо, а потрібно, щоб ти став самим собою». Помітивши, що сім'я В'етанів потребує, він домагається у короля Бельгії щорічної стипендії в 300 флоринів, а згодом вдалося виклопотати для В'етана у короля ще 600 франків, що дозволило юному музиканту поїхати в Німеччину. У Німеччині В'етан слухав Шпора, який сягнув апогею слави, а також Моліка і Майзедера. Коли батько запитав у

Майзедера, як він знаходить інтерпретацію творів, що виконуються сином, той відповів: «Він грає їх не в моїй манері, але так добре, так оригінально, що було б небезпечно щось змінювати» [34, с. 75].

Суттєве значення для становлення В'єтана як скрипаля і композитора мало перебування взимку 1833–1834 років у Відні. У столиці Австрії В'єтан відвідує уроки композиції Симона Зехтера і знайомиться з групою шанувальників Бетховена, серед яких Черні, Мерк, директор консерваторії Едуард Ланнуа, композитор Вейгль, нотний видавець Домінік Артаріа. Тут вперше після смерті Бетховена у виконанні В'єтана прозвучав Концерт для скрипки великого австрійського майстра. Оркестром диригував Ланнуа, який після цього виступу відправив В'єтану наступний лист: «Прийміть мої поздоровлення у тій новій, оригінальній і в той же час класичній манері, з якою ви виконали вчора в *Concert spirituel* (Концерт для скрипки Бетховена). Ви відтворили саму сутність цього твору – шедевра одного з наших великих композиторів. Якість звуку, яку ви дали в Кантабіле, душа, яку ви вклали у виконання Анданте, вірність і твердість, з якими ви грали надскладні пасажі, якими переповнений цей твір, все свідчило про високий талант, демонструвало, що молодий музикант... – великий артист, який цінує те, що грає, може дати кожному жанру притаманну йому експресію і не обмежується прагненням дивувати слухачів труднощами ... Ви поєднуєте твердість смичка, блискуче виконання найбільших труднощів, душу, без якої мистецтво безсило, з розумом, осягаєте думку композитора, з витонченим смаком, який утримує артиста від помилок його уяви» [34, с. 85].

Чотирнадцятирічного скрипаля чекали ряд тріумфів у Празі, Дрездені, Лейпцигу, Лондоні. У Лейпцигу його слухав Шуман, в Лондоні зустрічався з Паганіні. Шуман порівнював гру В'єтана з грою Паганіні і писав у своїй статті, що «з першого і до останнього звуку, які він витягує зі свого інструменту, В'єтан тримає вас в магічному колі, замкнутому навколо вас так, що в ньому не знайдеш ні початку, ні кінця. Цей хлопчик стане великою людиною» [35, с. 87].

Успіх супроводжував В'єтана впродовж усього артистичного життя, йому присвячують вірші, його буквально обожнюють. У 1835–1836 В'єтан живе в Парижі, посилено займається композицією під керівництвом Рейху. В 17 років він написав Другий концерт для скрипки з оркестром *fis-moll*, який мав значний успіх у публіки. У 1841 В'єтан був головним героєм всіх паризьких музичних свят. Про гру В'єтана в цей період, згадував у своїх мемуарах Р. Вагнер: «Молодий артист, який користувався величезним успіхом в Парижі, цілий вечір займав мене і друзів своєю прекрасною грою, що додало моєї вітальні абсолютно незвичайний блиск» [17, с. 113].

У 1837 В'єтан здійснив першу поїздку до Росії. І В'єтан і Беріо довгий час жили в Росії (також як і знаменитий французький скрипаль і композитор П'єр Роде). В 1838 вперше виступив в Петербурзі. У період 1845 – 1852 він придворний соліст і соліст імператорських театрів в Петербурзі, викладач в інструментальних класах Театрального училища, учасник квартетів петербурзьких музичних салонів. В'єтан вперше в Петербурзі організував відкриті квартетнім вечори. Вони мали форму абонементних концертів.

У 1846 В'єтан отримав запрошення з Петербурга зайняти місце придворного соліста і соліста імператорських театрів. Так почався найбільший період його життя в Росії. Він прожив в Петербурзі по 1852 рік. «Графи Вієльгорські, – пише Ленц, – залучили до Петербурга В'єтана, який, як великий віртуоз, завжди готовий грати все – як Гайдна, так і останні квартети Бетховена... То був прекрасний час, коли протягом декількох зимових місяців в будинку графа Строганова можна було три рази в тиждень слухати квартети» [17, с. 79].

В'єтан – романтик в прагненні до віртуозності, але він також і класик по піднесено-мужній манері гри, в якій розум підпорядковує почуття. Це визначилося настільки явно, причому ще у молодого В'єтана, що, прослухавши його гру, один з основоположників російського музикознавства князь Володимир Федорович Одоєвський рекомендував йому закохатися: «Жарти в сторону – його гра схожа на прекрасно зроблену стародавню статую з

витонченими, округлими формами, вона чарівна, вона приковує погляди художника, але всі ви не порівняєте статую з прекрасною ж, але живою жінкою» [41, с. 218].

В Росії В'єтан розвив активну діяльність: виступав з концертами, викладав в інструментальних класах Театрального училища, грав у квартетах петербурзьких музичних салонів. Влітку 1852 хвороба дружини змусила його перервати контракт з Петербургом. З того часу в Росії він побував лише раз у 1860 в якості концертанта. Його гра вражала закінченістю, мужністю і натхненням. У Росії В'єтан створив свої скрипкові твори: фантазію на теми «Аскольдової могили» А. Верстовського, п'єси на російські оперні і народні теми. У Росії були задумані «Фантазія-каприс» і Концерт *E-dur*, відомий зараз як Перший концерт В'єтана для скрипки з оркестром. Ці твори, особливо концерт, належать до найбільш значних в першому періоді творчості В'єтана. Їх «прем'єра» відбулася в Петербурзі 1840, а в липні вони були виконані в Брюсселі, де їх почув схвильований Беріо, який піднявся на естраду і притиснув до грудей свого учня.

У Петербурзі він написав свій найромантичніший і яскравий Четвертий концерт *d-moll*. Новизна його форми була новаторською, а тому В'єтан довго не наважувався представити його публіці і виконав в Парижі лише в 1851 з грандіозним успіхом. Відомий австрійський композитор і теоретик Арнольд Шерінг, автор відомої праці «Історія інструментального концерту», при своєму скептичному ставленні до французької інструментальної музики, визнає новаторське значення цього твору: «В'єтана – композитора скрипкового концерту можна було б з певними застереженнями поставити поруч з Лістом. Оскільки те, що він написав після свого дещо «дитячого» концерту *fis-moll* (№ 2), належить до найбільш цінного в романській скрипковій літературі. Уже перша його частина концерту *E-dur* перевершує Байо¹ і Беріо. «Його Концерт

¹ П'єр Марі Франсуа де Саль Байо (1771-1842) – французький скрипаль, композитор і музичний педагог.

Мі мажор – чудовий твір, – пише Берліоз, – чудове в цілому, воно заповнене чудовими деталями як в головній партії, так і в оркестрі, інструментований з великою майстерністю. Жоден персонаж оркестру, найнепомітніший, не забутий в його партитурі він змусив кожного сказати що-небудь "пікантне". Королева-скрипка ширяє над маленьким тремтячим оркестром і змушує вас солодко мріяти, як мріють в тиші ночі на березі озера» [1, с.31].

Композитор В'єтан був значним новатором, а також віртуозом-скрипалем усіх часів. Наскільки він був близький класицизму, свідчить і той факт, що до Лаубе і Йоахіма В'єтан вважали його неперевершеним інтерпретатором музики Бетховена. Скільки б він не віддавав данини романтизму, справжня сутність його натури музиканта була далека від романтизму, з романтизмом він зблизився швидше, як з «модною» течією, – вважають ряд дослідників його творчості. Характерно, щодо жодного з романтичних напрямків своєї епохи він так і не приєднався. У митця була внутрішня розбіжність з «часом», в чому, можливо, і полягала причина цієї подвійності естетичних устремлінь і близькість до стилю Бетховена, що мало значну відмінність Романтизму.

Проте існують й інші думки з приводу стилістики В'єтана. Так, в книзі О. Браудо «Загальна історія музики» аналізуючи вплив скрипкового виконавства на концертне життя першої половини XIX століття відзначається, що «найбільший блискучий віртуоз бельгійської групи, А. В'єтан, своїми композиціями стверджує повне підпорядкування творчої думки зовнішній ефектності і дешевій сенсації. Така музика лише розбещуючи може діяти (і понині ще діє) на смаки натовпу» [12, с. 217].

А князь Володимир Федорович Одоєвський рекомендував В'єтану закохатися: «Жарти в сторону, – говорив він, – гра В'єтана схожа на прекрасно зроблену стародавню статую з витонченими, округлими формами; вона чарівна, вона приковує погляди художника» [32, с. 87]. Слова захоплення Одоєвського свідчать про те, що в своїй виконавській майстерності В'єтан зумів досягти граничної чіткості музичної форми, що і викликало у його сучасників захоплення аналогією з досконалістю форм вишуканої скульптури.

Існує думка, що коли В'єтан писав учнівські опуси, то підписувався псевдонімом Жан-Батист Акколаї (*Accolay*). З усіх творів *Accolay* відомий одночасний скрипковий концерт ля мінор (датується 1868), який переважно грають музиканти-початківці, школярі, студенти та аматори.

Впродовж 1841 В'єтан – головний герой всіх паризьких музичних свят. Впродовж наступних років В'єтан проводив життя у роз'їздах: Голландія, Австрія, Німеччина, США і Канада та інші. У 25 років він разом з Беріо був обраний почесним членом Академії мистецтв Бельгії. У 1844 В'єтана одружився на піаністці Жозефіні Едер, народженій у Відні, освіченій жінці, яка чудово володіла німецькою, французькою, англійською мовами, латиною. Віртуозна піаністка стала постійною акомпаніаторкою В'єтана. Їх життя склалося щасливо, В'єтан обожнював дружину, а та відповідала йому взаємністю.

В'єтан навчався в Брюссельській консерваторії в класі Шарля Огюста де Беріо (1802–1870) – бельгійського скрипаля, композитора, музичного критика, педагога, основоположника франко-бельгійської віртуозно-романтичної скрипкової школи, пов'язаного з традиціями класичної французької скрипкової школи Віотті–Байо–Роде, проте одночасно мав на свою творчість сильний вплив романтичного мистецтва. Анрі В'єтан був пристрасним бетховеніанцем. Таким чином його художні принципи склалися в результаті асиміляції цих двох різних естетичних тенденцій. «У минулому учень Беріо він, однак, не належить до його школи, він не схожий ні на одного скрипаля, почутого нами досі, – писали про В'єтана після концертів в Лондоні в 1841 році. Якби ми могли дозволити собі музичне порівняння, ми сказали б, що він – Бетховен серед усіх відомих скрипалів» [52, с. 93].

На пошану скрипаля і композитору в бельгійському місті Верв'є проходить конкурс академічних скрипалів імені Анрі В'єтана. Він був заснований в ході урочистостей, що проводилися у серпні 1920 на честь сторіччя В'єтана з ініціативи його учня Ежена Ізаї. В рамках цієї події був також проведений конкурс, за підсумками якого спеціальний Приз королеви

отримав Альфред Дюбуа, якого також іноді зараховують до лауреатів конкурсу імені В'єтана. Проте слід зважати на те, що перший Конкурс імені В'єтана відбувся у 1923 і його переможцем був Ектор Клокерс. До 1963 конкурс проводився кожні два роки, з 1966 проходить раз на чотири роки. У 1959 музичний форум набув статусу міжнародного. Серед лауреатів конкурсу найбільшу популярність здобули Артюр Грюмьо (1939), Жорж Октор (1941), Тетяна Самуїл (1998).

2.2. Оркестрова палітра письма В'єтана.

Одним з найбільш прогресивних представників епохи музичного Романтизму бельгійський скрипаль, композитор і педагог Анрі В'єтан здійснив значний вплив на розвиток скрипкового мистецтва. Діяльність Анрі В'єтана отримала велику популярність серед його сучасників, творчості бельгійського скрипаля і композитора присвячувалися численні статті та рецензії в європейських, а також російських газетах і журналах XIX століття. Інтерес до творчості В'єтана не згас і у XX столітті. Провідні вітчизняні та зарубіжні музикознавці В. Григор'єв, Л. Гінзбург, Л. Раабе, М. Куфферат, Ж.-Т. Раду створили ряд монографічних праць, присвячених життю і творчості видатного музиканта. Визначне композиторське обдарування бельгійського митця цінували багато критиків, музикознавців, виконавців, композиторів, серед яких О. Серов, А. Мозер, Р. Шуман, Е. Ізаї, Г. Берліоз, П. Чайковський.

Окрім семи концертів для скрипки з оркестром та двох концертів для віолончелі з оркестром композиторська спадщина В'єтана нараховує безліч невеликих скрипкових п'єс, етюдів та інші твори. Поєднання музичного змісту з ясними і винахідливими формами, поетичність і благородство виразності мелодики та віртуозної техніки, майстерно застосовуваної відповідно до тонкощів розуміння природи виразних засобів – ці якості органічно проявилися в скрипковій музиці Анрі В'єтана. Цей жанр характеризувався новаторськими

високохудожніми досягненнями композитора – синтезуванням рис віртуозно-романтичного стилю з елементами симфонічного розвитку і, як результат, – трансформацією форми концертного жанру з тричастинного циклу до чотиричастинного (Концерти № 4 і № 6), а також контрастно побудованого Концерту № 5.

У партитурах своїх концертних п'єс В'єтан «прагнув підняти існуючий в той час низький рівень оркестрового супроводу і надати йому музично цікаву форму, засновану на творчому, тематичному розвитку» [8, с. 183]. Оркестрова палітра письма В'єтана не може бути піддана чіткій «систематизації» принципів інструментовки, оскільки це насамперед пов'язане з подвійністю підходу до жанру концерту, що сформувало у творчості композитора принципи класичної симфонічної та романтичної віртуозної стилістики оркестрового письма. «Романтична музика відрізняється складною і мінливою гамою відтінків, загостреною експресією, неповторною яскравістю кожної пережитої миті, розширенням та індивідуалізацією інтонаційної сфери романтичної мелодики, загостренням колористичних і виразних функцій гармонії, багатством та багатогранністю оркестрових можливостей і інструментальних тембрів» [29, с. 25]. Принципи музичної драматургії А. В'єтана виявляють належність творчості цього композитора до романтичного стилю. Композитор тяжіє до лірико-драматичному монологічного типу симфонізму, який проявляється як на рівні драматургії, так і на рівні засобів виразності, наприклад у посиленні виражальних можливостей сольного і оркестрового звучання, ущільненні фактури, збагаченні гармонічних співзвуч, динамізації музичної виразності тощо.

У П'ятому скрипковому концерті *a-moll* (1859) А. В'єтан змінив структуру циклу: *Allegro non troppo*, каденція, *Adagio*, *Allegro con fuoco*. Концерт має одночасну форму, в ній виділяють декілька контрастних епізодів. У творі застосовано характерний для жанру концерту принцип контрастного зіставлення епізодів та використано ефектні колористичні засоби поєднання

віртуозної фактури з кантиленою в темах. Такий «мозаїчний» принцип побудови П'ятого концерту вніс значний динамізм в процес симфонічного розвитку цього опусу. Багатство тем і образів концерту зближує його по стилістиці з жанром симфонічної поеми, яка з'явилася в творчості композиторів-романтиків. Творча фантазія В'єтана є невичерпною у винаході дивовижної краси тематизму, в якому органічно поєднано блискучу концертну виразність і яскраву колористичність.

Про скрипковий концерт № 5 Г. Берліоз писав: «Якби В'єтан не був таким великим віртуозом, його б прославляли як композитора» [1, с. 299]. Е. Ізаї говорив про цей шедевр не тільки як про найкрасивіший, але і як про найскладніший з концертів В'єтана: «Важкий насамперед через велику кількість витончених пасажів. ... необхідна віртуозність не буде досягнена, якщо виконавець буде грати не тільки легко, але і вкладати в гру досить відчутну чутливість. «Не грай пасажі, - повторював маестро, – я ніколи не писав їх!» [1, с. 236].

Чотиричастинний Концерт № 4 *d-moll* композитора – своєрідне «симфонічне» полотно, насичене багатьма оркестровими барвами, демонструє слухачеві розгорнутий художній образ. В'єтан свідомо розширює традиційну для музичного класицизму трьохчасну форму концерту до чотирьохчасної, більш характерної для симфонічного жанру. При цьому композитор значно оновлює саму логіку циклу: в якості першої частини концерту замість *Allegro* тут виступає *Andante*. Драматичну зав'язку дії композитор свідомо замінює лірично-епічним епізодом. Романтична складність і рафінованість мелодики, оркестрової та скрипкової фактури, гармонії вимагає майстерності оволодіння прийомами віртуозної техніки соліста та вправності гри оркестру.

Романтичні риси творчості А. В'єтана відзначають і у особливій прихильності композитора до лірико-драматичного, монологічного типу симфонізму. Зокрема, в концерті *d-moll* автор застосовує характерні для такого типу музичної драматургії прийоми симфонізації. Відзначаючи тематичну

єдність різних розділів твору та використаний в концерті прийом створення тематичних арок Е. Ізаї пише: «Шроке симфонічне *tutti*, речитатив, каденція не в кінці, а спочатку першої частини, *Adagio*, *Scerzo*, перед фіналом повільний вступ, запозичений з попередніх тем, *tutti* відтворює тему каденції, в середині фіналу мелодичний фрагмент в мінорі і блискучий фінал. Такий концерт. Де і у кого до В'єтана можна знайти подібну форму? Вона далека від Паганіні, Віотті, Беріо. Тут перед нами, безперечно, творіння настільки ж нетипове, як вдале і чудове» [23, с. 234].

Починаючи з другої половини XVIII століття, під впливом активного розвитку симфонічного жанру і стрімкого розвитку інструментального виконавства, поступово еволюціонує оркестрове письмо композиторів, зокрема це стосується жанру концерту. У зв'язку з явною симфонізацією і зростаючим інтересом до віртуозно-художніх можливостей скрипки як яскравого сольного інструменту, поглиблюється змістовність, розширюється склад оркестру, збагачуються оркестрові барви, посилюється партія і роль соліста. Яскрава індивідуальність, технічна свобода, експресія самовираження стали основними характеристиками нового сформованого типу скрипалів – солістів-віртуозів, які виступали також в якості композиторів для свого інструменту. Однак більшість з цих творів зникали з репертуару, не виявляючи інтересу поза їх авторського трактування. Мало які твори віртуозів зберегли своє художнє значення. Серед них чільне місце належить Анрі В'єтану – автору опусів, що відображають сутність музичної естетики Епохи.

Так, для мистецтва романтиків характерними були пошуки картинності, колористичної зображальності в передачі пейзажів і фантастичних образів, рішення нових завдань в галузі психологічної виразності і втілення різноманітних відтінків емоційних станів. З цим в значній мірі пов'язане збагачення гармонічної мови оркестрового письма, яке виражалося у більш широкому використанні тональних зіставлень, акордів побічних ступенів, альтерованих гармоній, а також інструментування (колористичне трактування

оркестру та окремих інструментів, збільшення самостійної ролі оркестрових груп, зокрема духових інструментів), музичних форм (більш вільне застосування сонатно-симфонічної та варіаційної форм, створення нових великих одночастинних форм – сонати, концерти, симфонічної поеми, використання особливих способів розвитку – лейтмотивів, монотематизмів тощо), вокальної декламації. Багато композиторів-романтиків виступали також як музичні письменники і критики (Гофман, Вебер, Шуман, Вагнер, Берліоз, Ліст, Верстовський та інші). «Незважаючи на суперечливість романтичної естетики в цілому, теоретичні роботи представників прогресивного Романтизму здійснили значний внесок у розробку найважливіших питань музичного мистецтва (зміст і форма в музиці, народність, програмність, зв'язок з іншими мистецтвами, оновлення засобів музичної виразності)» [52, с. 602].

Подібно Паганіні, який зазнав у своїй творчості значного впливу Росії, В'єтан перебував під впливом композиторів французької оперної школи, особливо Меєрбера. Коли В'єтан писав свій Перший концерт для скрипки з оркестром *E-dur, op. 10*, Париж перебував під враженням, яке справили постановками опер «Гугеноти» і «Пророк» Меєрбера. У своїх творах молодий В'єтан використовував оркестрові прийоми письма помпезної меєрберівської інструментовки, застосовуючи труби, корнети, туби, литаври, тарілки. Л. Ауер писав: «У той час це було нечуваним для оркестрового акомпанементу сольним інструментальним концертам, особливо в Парижі, місті, який в музичному відношенні був ультраконсервативним. Генрик Венявський розповідав мені, що коли В'єтан вперше грав цей концерт в залі Паризької консерваторії і оркестр закінчив виконання помпезної інтродукції (вона закінчується генеральною паузою перед вступом соліста), то публіка і музиканти влаштували В'єтану овацію. Це було найбільшою даниною В'єтану-композитору. Пізніше він висловлював своє задоволення такому захопленому прийому, додаючи, що вважає це вищою похвалою, яка будь-коли була йому надана за всю його кар'єру віртуоза» [8, с. 183].

Новаторські риси музичного мислення композитора виявляються в симфонічно розвинених оркестрових *tutti*, розгорнутих оркестрових вступках. «Подолання форми класичного сонатного *allegro* проявляється у відході від його канонів при вступі скрипкової партії. Сольна експозиція контрастує з оркестровим супроводом і часто починається енергійною темою героїчного характеру. У цьому В'єтан продовжує і розвиває традиції великого романтика-віртуоза Н. Паганіні, творця «великого» романтичного концерту з розширеними оркестровими *tutti*, чие мистецтво також вплинуло на формування музичної мови в творчості бельгійського музиканта. У концерті *d-moll* перед нами твір, пов'язаний з реформою цього жанру. Вагаючись, композитор зважився видати його. Він боявся викликати протест новою формою свого концерту. У той час коли концерти Ліста були ще невідомі, цей концерт В'єтана міг мабуть, викликати нарікання» [47, с. 54].

Концерти В'єтана вирізняються декламаційною піднесеністю стилю, яскравими драматичними контрастами, декоративною барвистістю оркестрового письма, масштабністю та віртуозністю партії скрипки соло, насиченістю оркестрового супроводу. Композиторське обдарування В'єтана відзначали Г. Берліоз і П. Чайковський, зокрема їх мелодійність, віртуозну фактуру тощо. Твори включаються до репертуару сучасних відомих скрипалів. Значною віхою в розвитку скрипкового віртуозного концерту стали 7 концертів В'єтана для скрипки з оркестром, у яких композитор продовжив і розвинув жанр «великого» романтичного скрипкового концерту, початок якому поклав Н. Паганіні.

Отже, трактування скрипкової партії В'єтана в концертному жанрі органічно поєднало прагнення до яскравої віртуозності, піднесеності і героїки романтизованого плану з тонкою лірико-поетичною виразністю. При, вочевидь, підвищенні оркестрової партії над рівнем простого супроводу, функція оркестру в скрипкових концертах вибудовувалася таким чином, щоб створити збалансований діалог з солістом, сприяючи максимальному розкриттю

виразних засобів соло інструменту. Композиторське письмо тяжіє до лірико-драматичного монологічного типу симфонізму, що «проявляється на рівні драматургії (створення тематичних арок, застосування монотематизму як способу викладу і розвитку музичного матеріалу) і на рівні засобів вираження (посилення виражальних можливостей сольного і оркестрового звучання за рахунок ускладнення фактури, гармонії, динамізації музичного процесу за допомогою введення контрастних епізодів)» [49, с. 18].

2.3. Концерт для скрипки з оркестром № 4 як вершина творчості композитора.

У концерті для скрипки з оркестром № 4 *d-moll op.31* написаному в Росії біля 1850 В'єтан застосував новий підхід до формоутворення концертного циклу і будови його частин. Л. Раабен писав, що «романтичне мистецтво першої половини XIX століття виробило особливий тип колористичної віртуозності. У цю епоху ефектність інструментальної техніки була надзвичайно популярною. Віртуозність набула принципового значення, стильової якості риси романтизму взагалі» [37, с. 6].

Авторське виконання твору відбулося в Петербурзі у 1860 році. Склад оркестру: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, арфа, струнна група. В'єтан перший з композиторів-скрипалів увів арфу, яка задіяна тільки в другій частині твору, яка побудована за типом арії, що свідчить не тільки про симфонічні, але і певні оперні риси Концерту.

Перша частина концерту написана в характері оперної сцени, друга – арії, третя – симфонічного скерцо, четверта є героїко-романтичним маршеподібним фіналом. У порівнянні з Паганіні, у В'єтана вся перша частина Концерту витримана в характері оперної сцени. Унісон фрази струнних і оркестрові педалі, по черзі виконують гобої та флейти, скрипки і віолончелі. Перша частина незвичайна вже своїм темпом *Andante*. Її форма поєднує риси

оперної увертюри (оркестровий вступ), речитативу і арії, а також сольної каденції симфонізованого типу. Всі ці складові дозволяють визначити її структуру як велику оперну сцену. «Змагальність» у першій частині відбувається на рівні великих епізодів. Після масштабного вступу оркестр відступає на другий план і впродовж всієї частини обмежується акомпанементом оперного типу (тремолоючий супровід речитативних фраз скрипки соло; мірна пульсація віолончелей на тлі довгих тривалостей у інструментів духової групи). У другій частині проявляються риси протиставлення на рівні тематизму. У репризі головна тема частини звучить у віолончелей, соліст паралельно веде свою «контрмелодію» у високому регістрі. Е. Ізаї характеризував оркестровий вступ як чудове вступне *tutti*, урочистість якого підкорює, «багато речей виявляються в скрипковому концерті вперше: різноманітність тембрів, природа *crescendo*, коротше, все виходить за межі встановленого традиціями. Чудовий початок викладається у формі поеми і готує драму. Все похмуре і загрозливе. Це симфонічна картина, яку можна було б слухати окремо, так як вона сама по собі значна і чарівна. Автор міг би надати своїй концепції ще більш широкого розмаху, якби не хотів зосередитися виключно на своєму інструменті» [23, с. 234].

Друга частина – *Adagio religioso* контрастує першій частині. Зіставлення характерів двох стихій є цілком типовим для романтиків прийомом у побудові циклу. Також звертає на себе увагу багатофункціональність тематизму: пульсація духових, яка в першому розділі частини несла тематичне навантаження, у другій стає акомпанементом до нової теми та звучить у соліста.

Третя частина – *Скерцо* найбільш симфонізована з усіх чотирьох частин і досить велика за обсягом. Вона є складною перш за все для оркестру, а партія соліста не виявляє значної віртуозності. У третій частині соліст і оркестр взаємодіють набагато тісніше. Для цієї частини характерні постійні мотивні переклички оркестрових груп як з солістом, так і між собою. Така щільність і частота обміну репліками можуть бути віднесені до рис романтичного скерцо,

оскільки для класиків настільки часті темброве-інструментальні переклички – явище не типове. Написана в тричастинній формі вона є «своєрідним «апелюванням» В'єтана до Бетховена. Це простежується як в інтонаціях тематизму частини, так і в деяких прийомах інструментування. Композитор зумів блискуче поєднувати усталені симфонічні принципи (розвиток матеріалу в оркестрі, широке використання духової групи на рівні проведення тем) зі стилем романтичного концерту, де провідна роль належить солістові. Один із доказів тому – реприза другої частини Четвертого концерту. Головна тема написана в характері хоралу. Її інструментування зазнало постійних змін протягом частини. В середньому розділі другий елемент теми (остінатна пульсація в оркестрі) трансформується в акомпанемент до нової теми скрипки *solo*, що виявляє симфонічний принцип біфункціональності тематизму. Середній розділ відзначений «змагальністю мотивів, а також «віртуозністю» викладу оркестрового акомпанементу» [9, с. 196]. У репризі композитор повністю виключає з теми «хоральну складову», залишаючи тільки мелодію, яка спочатку звучала у соліста. Її проводять віолончелі на тлі фігурацій акомпанементу струнної групи (*pizzicato*), акордів дерев'яних (флейт і кларнетів) і широких арпеджіо арфи (соліст паралельно з темою віолончелей веде свою «контрмелодію» у високому регістрі). Гобої, з їх специфічною «в'язкістю» тембру, композитор використовує в другій половині теми, на мелодичних підголосках», – зазначає Л. Гінзбург [16, с. 137].

Е. Ізаї в зв'язку з цим писав: «Маєстро розповідав мені, що Скерцо проходило з такими труднощами, що він близький був до думки вилучити його. Тоді не розуміли, що супровід інструментального концерту може зажадати не однієї репетиції. В'єтан, безсумнівно, вважав, що з цієї причини його Четвертий концерт не збережеться в репертуарі. Тому при його виданні він позначив на першій сторінці, що при бажанні Скерцо може бути випущено; в наш же час труднощі його виконання виникають тільки при невмілому диригуванні. В'єтану не вистачило сміливості, і, без сумніву, він нашкодив своєму твору. Оскільки Скерцо було оголошено частиною, якою можна пожертвувати, то нею

і пожертвували» [23, с. 233]. На жаль, слова Е. Ізаї виявилися пророчими, оскільки концерт часто виконують без третьої частини і до цього дня, що порушує його симфонічну концепцію і з точки зору вибудованості циклу, на думку багатьох науковців, є неприйнятним.

Ідентичність звучання крайніх розділів форми (третій розділ повністю повторює перший без будь-яких змін як в партії соліста, так і в оркестрі) дозволяє провести паралель з композиторами-класиками і формою побудови частини *da capo*. Коротка інтерлюдія (*Andante*) між третьою частиною і фіналом створює арку до першої частини Концерту, інтерлюдія в стретному (зжатому) вигляді та більш насиченим інструментуванням повторює тематизм оркестрового вступу концерту.

Найбільшою симфонічністю відрізняється четверта частина *Концерту – Finale marziale*. Про це свідчать сонатна форма частини (на відміну від рондо або рондо-сонати), а також тематичні образи, як явні, так і завуальовані. Це своєрідний підсумок циклу, його повноцінне симфонічне завершення. За всіма законами у фіналі романтичного концертного циклу повинна переважати сольна партія, як це утвердилося в творах Паганіні, Венявського та інших. Тут композитор виявився передбачуваним, оскільки солююча скрипка домінує у фіналі Четвертого концерту. За словами Е. Ізаї, «цікава інструментовка не заважає віртуозу з блиском володарювати в творі» [23, с. 235].

Якщо в Концерті Бетховена скрипкова партія носила кілька «підлеглий» загальному симфонічному розвитку характер, в концертах Паганіні була зразком блискуче-віртуозного стилю, повністю домінуючи над оркестром, то в Четвертому концерті В'єтана обидві лінії виступають у взаємодії. Композитор зумів не затьмарюючи блиску сольної партії, зробити її органічним учасником загального розвитку масштабної музичної ідеї. Цей фактор є основним в оцінці творчості В'єтана як композитора. Створити повноцінні симфонічні полотна і при цьому не затьмарити яскраву віртуозність соліста, засновану на прийомах скрипкової техніки, виявилось під силу В'єтану, оскільки поєднання саме двох цих складових визначає манеру оркестрової творчості композитора.

Взаємодія соліста і оркестру в кожній з частин Четвертого концерту розгортається в різних площинах. Так, в сольних епізодах скрипка залишається лідером, що виявляє мислення В'єтана-скрипаля. Солюючий інструмент в жодному з епізодів не трактується композитором як оркестровий, дублюючий партії окремих груп, або виконуючий теми паралельно з ними в варіативному вигляді. Єдиний виняток – перехід до репризи в Скерцо, де соліст дублює партію перших скрипок. Але цей приклад непоодиноким і не характеризує загальну спрямованість до трактування взаємодії інструменту соло і оркестру.

Новаторством композиторського письма стало привнесення в концертний жанр властивостей оперної драматургії. Але «структура викладу тематизму, його розвиток у соліста і оркестру дозволяють зробити висновки про четверту частину саме як про повноцінний симфонічний фінал циклу. Про це свідчить ряд факторів, зокрема маршеподібний характер тематизму, на відміну від традиційного віртуозно-танцювального. Головна партія будується по звуках висхідного арпеджіо, і на кожній фразі соліст немов «злітає» на третю октаву. Зв'язуюча партія являє собою акордову тему соліста, в якій чути інтонації як головної, так і побічної. Акомпанемент оркестру фактурно лаконічний. Заключна тема звучить в оркестрі на тлі арпеджіо соліста і є нічим іншим, як трансформованим варіантом мотиву із заключних тактів крайніх розділів скерцо, заснованого на низхідному русі по півтонах. «У коді частини звучать мотиви з концертів інших композиторів, що є небувалим нововведенням. Вони настільки ретельно завуальовані автором, що не справляють враження таких, але при уважному розгляді їх можна виявити. Коду частини починається проведенням теми оркестрового вступу у валторні і дерев'яних духових на тлі остинатної трелі віолончелей. Перша прихована цитата: фрази соліста, виконувані дубль-штрихом – аналогія з кодою з фіналу концерту Мендельсона очевидна. Друга цитата: на тлі теми соліста в оркестрі звучать остинатні удари литавр – лейтмотив першої частини концерту Бетховена» [47, с. 39].

У розробці звучить тема оркестрового вступу. З коротких фраз, що перериваються паузами, вона перетворюється в широку мелодію соліста на тлі мірної пульсації струнної групи. У репризі, при повторному проведенні побічної теми змінюється інструментування: пульсація восьмими звучить в партіях флейти, гобоя, кларнета і валторни. Змінюється і характер теми: вона виконується солістом з ліричним відтінком (замість *staccato* звучать *legato*).

Змінено також роль сольної партії впродовж розділів, а також функції соліста і оркестру у викладі тематизму, зокрема у заключній темі соліст бере на себе роль гармонічного заповнення фактури. Тут виявляється поєднання симфонічності та віртуозності: пасажі соліста складні для виконання і звучать в яскравому регістрі, вони не стають метою для показу технічних можливостей виконавця, але служать загальній ідеї, закладеній композитором для фіналу. Після авторського виконання Четвертого концерту Серов писав: «Якість, яке переважно відрізняє В'єтана від його суперників, – його композиторський талант значний. Концерт, виконаний ним, надзвичайно цікавий твір, це не просто – майстерне подоланих віртуозних труднощів, а музика, хороша музика, з чисто симфонічними прийомами, з чудовими оркестровими поєднаннями, з теплотою і серйозністю внутрішнього спрямування. Тут є справжня музикальність, якої часто й сліду не має в тому, що грають і пишуть горезвісні віртуози» [16, с. 134].

Таким чином, четвертий концерт В'єтана став унікальним у своєму роді прикладом глобалізації віртуозно-концертного циклу. Масштаб твору, чотирьохчастинна симфонічне побудова дозволили твору стати одним з найпомітніших в жанрі скрипкового концерту. Насичений багатьма оркестровими барвами, він демонструє слухачеві розгорнутий художній образ, втілений новаторськими засобами композиторського письма, який належать то романтичного стилю.

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

В'єтан створив свій індивідуальний стиль і яскравим прикладом новаторства композиторського письма став жанр концерту. Застосовані композитором принципи симфонізації музичної драматургії мали значний вплив на музичне мистецтво періоду романтизму. Концерти Анрі В'єтана переважно відносяться до віртуозно-романтичного стилю. Вони зберігали риси концертів віртуозного типу, проте в них простежується тяжіння до симфонізації. Як «істинно симфонічний концерт» з масштабністю оркестровки був відзначений Л. Ауером Перший скрипковий концерт А. В'єтана (1839) [2, с. 183]. Про інструментування цього концерту з захопленням відгукувався Г. Берліоз: «Його Концерт *E-dur* - чудовий твір, прекрасний в цілому, він заповнений цікавими деталями як в сольній партії, так і в оркестрі, інструментував з великою майстерністю. Жоден артист оркестру не забутий в партитурі; він змусив кожного сказати що-небудь «пікантне». Він домігся неймовірного ефекту в *divisi* скрипок, розділених на 3-4 партії з альтом в басу, які грають тремоло під час акомпанементу соло головної скрипки. Це – свіжий, незвичайний прийом, який викликає враження, що королева скрипка ширяє над маленьким тремтячим оркестром і змушує вас слухати. Наповнення музичної форми прийомами симфонізації, радикальне ускладнення фактури, яке вимагає неабиякої виконавської майстерності, виявляють у одному з найромантичніших і яскравих творів Анрі В'єтана – Четвертому скрипковому концерті (1849). Новизна його була значною, композитор довго не наважувався виконати твір публічно і зробив це лише у 1851 в Парижі. Відомий німецький композитор і музикознавець А. Шерінг визнавав новаторське значення цього твору: «В'єтана-композитора скрипкового концерту можна було б з певними застереженнями і обмеженнями поставити поруч з Лістом. Його можна віднести до найбільш цінного в романській скрипковій літературі. В концерті *d-moll* перед нами твір, пов'язаний з реформою цього жанру. Не без коливання композитор зважився видати його. Він боявся порушити протест новою

формою свого концерту. У той час коли концерти Ліста були ще невідомі, цей концерт В'єтана міг, мабуть, викликати нарікання» [12, с. 210]. П. Чайковський характеризував Четвертий концерт А. В'єтана як «пречудовий, ефектний, красивий, поетично задуманий і відмінно інструментований» [5, с. 99]. Г. Берліоз назвав концерт «чудовою симфонією з солюючою скрипкою» [8, с. 60]. Четвертий скрипковий концерт викликав особливе захоплення критика О. Серова: «Це не просто майстерний твір ефектно подоланих віртуозних труднощів, а музика, хороша музика, з помахами пензля чисто симфонічними, з чудовими оркестровими поєднаннями, з теплотою і серйозністю внутрішнього спрямування. Тут є, одним словом, справжня музикальність, якої часто й сліду не виявляється в тому, що грають і пишуть горезвісні віртуози» [цит. по: 12, с. 79]. Романтичний стиль скрипкових концертів А. В'єтана проявляється в посиленні яскравих авторських, індивідуальних рис композиторської творчості, що виражається в створенні нових, нетрадиційних концертних форм, зокрема чотирьохчасної та одночасної, зміні логіки концертного циклу.

ВИСНОВКИ

1. Основоположні принципи жанру концерту, закладені Антоніо Вівальді, залишалися незмінними до середини ХІХ століття: тричастинність, чергування частин за принципом темпового контрасту, протиставлення соліста і оркестру та інші. Старовинна форма першої частини вівальдієвського концерту в творчості Моцарта і Бетховені змінилася сонатною та обов'язково включала каденцію-імпровізацію, у класицизмі тема набула більшої рель'єфності ніж у бароковій музиці. Якщо для бароко характерне використання ансамблів і оркестрів з нестабільним складом, то у класицизмі відбулася стабілізація складу оркестру без обов'язкового чембало. Збереглося число оркестрових груп, проте збільшилася кількість тембрів і солістів, розширилася група ударних. Бах і Бетховен внесли новації до другої частини своїх концертів, проте тричастинність концерту залишалася незмінною і першим композитором, хто змінив ці устої був А. В'єтан, його четвертий концерт *d moll, op. 31* став прикладом розширення циклу до симфонічних масштабів, цей концерт – єдиний твір в епоху Романтизму, який має чотири частини.

2. Мистецтво Анрі В'єтана – один з найважливіших періодів у становленні і розвитку основних тенденцій світового скрипкового мистецтва. Його творча спадщина об'єднує художні принципи класицизму і романтизму, відображає процес посилення експресії та свободи творчого самовираження. Віддаючи данину раціональності періоду класицизму і ефектності сучасного композитору романтизму, В'єтан створив свій індивідуальний стиль і яскравим прикладом новаторства композиторського письма став жанр концерту. Застосовані композитором принципи симфонізації музичної драматургії мали значний вплив на музичне мистецтво періоду романтизму.

3. Новаторством композитора стало привнесення у жанр скрипкового концерту також і рис оперної драматургії. Структура викладу тематизму, його розвиток у соліста і оркестру дозволяють зробити висновки про четверту

частину як про повноцінний фінал симфонічного циклу. Про це свідчить ряд факторів: маршеподібний характер тематизму, на відміну від традиційного віртуозно-танцювального; акомпанемент оркестру фактурно лаконічний; у кодї частини звучать мотиви з концертів інших композиторів, що є небувалим нововведенням; у репризі, при повторному проведенні побічної теми кардинальним чином змінюється інструментування, змінюється і характер теми; у заключній виявляється поєднання симфонічності та віртуозності: пасажі соліста складні для виконання і звучать в яскравому регістрі, вони не стають метою для показу технічних можливостей виконавця, але служать загальній ідеї, закладеній композитором для фіналу.

4. Четвертий концерт відзначається бурхливим і дещо театральним драматизмом каденцій, аріозністю лірики, близької оперній ліриці французьких композиторів-романтиків Ш. Гуно і Ф. Галеві. Четвертий концерт В'єтана став унікальним у своєму роді прикладом глобалізації віртуозно-концертного циклу. Масштаб твору, чотирьохчастинна симфонічна побудова дозволили твору стати одним з найпомітніших в жанрі скрипкового концерту. Концерт № 4 *d-moll* є чотирьохчастинним твором, своєрідним «симфонічним» полотном. Насичений багатьма оркестровими барвами, він демонструє слухачеві розгорнутий художній образ. В'єтан свідомо розширює традиційну для музичного класицизму трьохчастинну форму концерту до чотирьох частин, більш характерною для симфонічного жанру. При цьому композитор радикально оновлює саму логіку циклу: в якості першої частини концерту замість *Allegro* тут виступає *Andante*. Драматичну зав'язку композитор свідомо замінює лірично-епічним началом, що є характерно для романтизму, в якому змінюються уявлення про роль жанрів. У романтичному мистецтві жанр позбавляється класицистичної обов'язковості формотворчих ознак, його завданням стає відображення вільних від обмежень творчих імпульсів людини. Анрі В'єтану вдалося зв'язати спадкоємність поколінь європейської скрипкової традиції XIX століття і вписати яскраву сторінку в історію музики і історію академічного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2011. 20 с.
2. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2011. 248 с.
3. Анисимов А. В. Оркестр в скрипичных концертах композиторов-романтиков (на примере Концерта для скрипки Ф. Мендельсона) // Оренбуржье музыкальное, № 1 (21): Оренбург, 2006. С. 21–26.
4. Антонець О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII-XVIII століть: навч. посіб. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. 120 с.
5. Арановский М. Г. Романтизм и русская музыка XIX в. // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград, 1965. Вып. 4. С. 87–105.
6. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Издательский дом «Классика-XX1», 2007. 280 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
8. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 274 с.
9. Башмакова Н. В. Концерт для різних інструментів С-dur А. Вівальді в аспекті взаємодії категорій єдності і множинності // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:зб. наук. ст. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 188–200.
10. Берляничик М. М. Основы начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: уч. пособие. СПб: Изд-во «Лань», 2000. 256 с.

11. Боккарди В. Вивальди / пер. с ит. А. Махова // Жизнь замечательных людей: Москва: Молодая гвардия, 2007. 249 с.
12. Браудо Е. М. Общая история музыки: в 2-х томах. Т. 2. От начала XVIII до середины XIX столетия. Москва: Музыка, 1930.
13. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва: Искусство, 1966. 404 с.
14. Вольдман Я. И., Токина Н. Н. Венское скрипичное искусство XVIII–XIX веков. Саратов: Издательство *Саратовского* университета, 1981. 58 с.
15. Вольдман Я. И. Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII – начала XIX века. Саратов, 1981. 38 с.
16. Гинзбург Л. Анри Вьетан: монография. Москва: Музыка, 1983. 176 с.
17. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Москва: Искусство, 1990. Вып. 1. 285 с.
18. Гинзбург Л. Эжен Изаи. Москва: Сов. композитор, 1959. 200 с.
19. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 2011. 24 с.
20. Григорьев В. Анри Вьетан в России в отзывах русской прессы // Музыкальное исполнительство / упоряд. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1973. Вып. 8. С. 189–212.
21. Друскин М. К полемике о романтизме // Избранное: монографии, статьи. Москва, 1981. С. 166–195.
22. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України. Київ: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 256 с.
23. Изаи Э. Анри Вьетан – мой учитель / пер. с фр: Л. Гинзбурга // Музыкальное исполнительство. Москва, 1973. Вып. 8. С. 213–238.
24. Карпенко В. С. Разнообразный ансамбль в российской музыке // Музыкальная академия. 2012. № 4. С. 75–78.
25. Ландовска В. О музыке. Москва: Издательский дом «Классика-XX1», 2005. 368 с.

26. Ландовска В. Старинная музыка. Москва: Изд-во Юргенсона, 1913. 133 с.
27. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт теоретического музыкознания и эстетики. Москва: Сов. композ, 1978. 352 с.
28. Майтесян Т. Д. Русско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 Теория и история искусства. Саратов, 2013. 26 с.
29. Музыка Австрии и Германии XIX века / под общ. ред. Т. Цытович. Москва: Музыка, 1975. 509 с.
30. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 987–989.
31. Ненашева Т. А. Основные черты концертных форм XVII-XVIII веков и принципы переложения концертов Антонио Вивальди для домры: уч.-метод. пособие. Пермь: Пермский гос. ин-т искусства и культуры, 2008. 123 с.
32. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. Москва: Музгиз, 1956.
33. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
34. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Москва-Ленинград: Музыка, 1967. 312 с.
35. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Ленинград: Музыка, 1978. 200 с.
36. Раабен Л. Скрипка. Москва: Музгиз, 1963. 200 с.
37. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка. 1967. 176 с.
38. Рабей В. О. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. Москва: Классика-XXI, 2003. 172 с.
39. Розеншильд А. А. История зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1978. 56 с.

40. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учеб. по анализу. СПб: Композитор, 1998. 268 с.
41. Самин Д. К. 100 великих музыкантов. Москва: Вече, 2002. 480 с.
42. Сахарова Г. П. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. Москва, 1980. Вып. 4. С. 45–57.
43. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2018. 201 с.
44. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2009. 17 с.
45. Словарь иностранных музыкальных терминов. Ленинград: Музыка, 1982. С. 135.
46. Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство. СПб, 1994. 197 с.
47. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. Москва: Знание, 1986. 56 с.
48. Фельдгун Г. Г. История зарубежного скрипичного искусства. Новосибирск. 1983. 205 с.
49. Чеботарева Ю. В. Принципы музыкальной драматургии скрипичных концертов Анри Вьётана как отражение романтической эстетики // PHILHARMONICA. International Music Journal. Вып. 4. Москва: Notabene, 2015. С. 11–22.
50. Шеринг А. История музыки в таблицах. Ленинград: Academia, 1924. 155 с.
51. Энциклопедический музыкальный словарь / изд. 2-е, доп. ; авт.-сост. Б. Штейнпресс и И. Ямпольский. Москва: Сов. энциклопедия, 1966. 632 с.

52. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вст. ст. и коммент. А. Михайлова ; редкол. М. Овсянников и др. Москва: Искусство, 1986. 736 с.