

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

Дзигасової Ренати Артурівни

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТА ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
СКРИПКОВОЇ СОНАТИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Скрипка

Бакалаврська робота

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри скрипки

ПОСЛАВСЬКА Наталія Павлівна

Рецензент:

кандидат педагогічних наук,

заслужений діяч мистецтв України,

професор

Соколовський Юрій Анатолійович

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ....	5
1.1. Поняття та специфіка музичної інтерпретації.....	5
1.2. Музична інтерпретації в її різновидах та специфічних рисах.....	9
РОЗДІЛ 2. Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ О. КРИСИ: РАКУРС БАЧЕННЯ.....	14
2.1. Скрипаль О. Криса з позицій української виконавської діаспори...	14
2.2. Інтерпретація О. Криса скрипкової сонати Б. Лятошинського з позиції її проблематики.....	15
ВИСНОВКИ.....	20
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	21

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасний стан наукових розвідок, які б стосувалися інтерпретаційної специфіки скрипкових творів українських композиторів є поодинокими. Ймовірно, останні десятиліття наше музикознавство, перебуваючи під впливом сусідніх держав, більше висвітлювало виконавство творів іноземних митців, не надаючи належної ваги вітчизняним композиторам. З іншого боку, доступність нотних джерел та популярність української скрипкової спадщини не завжди була актуальною, проте, зараз часи кардинально змінилися, і перед дослідниками сучасності відкриваються все більше можливостей для піднесення свого, українського, на якісно новий, професійний щабель.

Мета роботи – дослідити інтерпретацію скрипкової Сонати Б. Лятошинського

Поставлена мета передбачає розв’язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** позиціонування жанру скрипкової Сонати у творчості Б. Лятошинського.
2. **Відстежити** варіант інтерпретації скрипкової Сонати в контексті виконавського аналізу твору.
3. **Проаналізувати** чинники, які впливають на інтерпретаційний варіант та чим вони продиктовані.
4. **Розглянути** специфіку та місце скрипкової сонати Б. Лятошинського в контексті репертуарних світових скрипкових творів.

Об’єкт дослідження – камерна спадщина Б. Лятошинського.

Предмет дослідження – інтерпретація Сонати для скрипки Б. Лятошинського.

Матеріал дослідження – музикознавча та педагогічна, історична, інтерпретаційна література, що окреслює період кінця XIX – середини XX ст. з точки зору позиціонування жанру скрипкової сонати.

Хронологічні рамки дослідження: кінець XIX – початок XX століття.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, застосованого для встановлення історії написання скрипкової сонати;

- *компаративно-типологічного* - для характеристики та класифікації інтерпретаційної специфіки скрипкової Сонати;

- *жанрово-стильового* - задля визначення специфічних інтерпретаційних особливостей скрипкового зразку жанру;

- *структурно-функційного* - для музично-виконавського аналізу сонати Б. Лятошинського.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

1.1. Поняття та специфіка музичної інтерпретації

Про специфіку музичної інтерпретації В центрі нашої уваги знаходиться творча діяльність професійного музиканта, яка націлена на створення музичного твору. У цій діяльності ми розрізняємо творчо-пошукову, інтерпретуючу та виконавсько-втілюючу спрямованості. Творчо-пошукова лінія найбільш повно розкривається у процесі творення музики. Інтерпретуюча – при розкритті її виразового потенціалу. Назва «виконавсько-втілююча» говорить сама за себе. Йдеться про реалізацію музичного твору в звучанні [14, с.4].

У музичній творчості ці спрямованості доповнюють одна іншу. Створюючи музику, композитор подумки або «вголос» її виконує. Виконавець, реалізуючи твір у звучанні, коригує («до-створює») його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію. Формування ж цієї версії є неможливим без участі творчо-пошукового («композиторського») начала. Звернемося до найбільш загального значення поняття «інтерпретація». У Філософському енциклопедичному словнику надається наступне загальне визначення: «Інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи».

Найближчою за смислом до слова «інтерпретація» є «герменевтика». Це слово походить від грецького *germēneutikē*. І латинське *interpretatio*, і *germēneutikē* перекладаються як «роз'яснення», «тлумачення». Але у науковому значенні терміни «інтерпретація» і «герменевтика» різняться. Вважається, що слово «герменевтика» пов'язане з ім'ям Гермеса – вісника

богів у давньогрецькій міфології. В Логічному словнику-довіднику герменевтика характеризується як «...мистецтво тлумачення, перекладу переважно стародавніх літературних текстів, яке базується на граматичному дослідженні мови, вивченні закономірностей конкретних типів літературних творів та відповідних до даного тексту історичних пам'яток, на виявленні підтекстового, замаскованого з якихось причин смислового змісту і т. п. У тих випадках, коли необхідно виразити в понятті процес тлумачення, пояснення, роз'яснення, застосовується наукове поняття “інтерпретація”, яке розповсюджується як на тлумачення стародавньої, так і сучасної літератури та її текстів».

Сприймавши плідні ідеї герменевтики, інтерпретація поступово розповсюджує свою увагу на найрізноманітніші сфери людської діяльності, включаючи музичне мистецтво. Слід звернути увагу на те, що дослівні переклади латинського *interpretatio* – «роз'яснення» чи «тлумачення» – недостатньо повно розкривають творчу роль інтерпретатора музичного твору. Призначення музичної інтерпретації також полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу.

В «Музичній енциклопедії» ми прочитаємо, що інтерпретація – це «...художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразовими і технічними засобами виконавського мистецтва». Як бачимо, за таким підходом інтерпретаторами художнього твору є виконавці, і лише вони [31, с. 301].

Ми ж відносимо до кола музичних інтерпретаторів не тільки музикантів-виконавців, але також музикознавців (істориків, теоретиків, критиків музики тощо), музичних режисерів, викладачів музики, музичних письменників і всіх інших, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з досягненням її виразово-смилово-

потенціалу. Включимо у це коло і тих композиторів, які у своїй музиці звертаються до перетворення художнього матеріалу з творів інших авторів або ж із своїх власних творів.

Специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє, особливостями інтерпретуючої діяльності. «Жоден твір не може бути цілком зрозумілим, окрім як у взаємозв'язку зі всім обсягом уявлень, з яких воно виникло, і за допомогою знання всіх життєвих відносин, як письменників, так і тих, для кого вони писали», – відзначає видатний представник герменевтичного вчення Ф. Шлейєр-махер [28]. Ця думка має пряме відношення до творчої діяльності музиканта-інтерпретатора. Однак безпосереднім об'єктом його уваги усе ж таки є музика, що презентовано музичними творами.

Відомо, що мові музики не властива предметність, «наочність» значень, що характеризує більшість інших мов. Не можна у звичайному розумінні говорити й про стійку лексику⁶, а тому й про словник музичної мови. Нотним записом фіксується лише деяке «русло», берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки. Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості – усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу заново.

Уточнюючи завдання, які вирішуються музичною інтерпретацією, можна звернутися до порівняння споріднених інструментів пізнання музичного твору – аналізу і інтерпретації.

1. «Інтерпретацію» вважатимемо більш загальним поняттям, «аналіз» – однією з її базових складових.

2. В «аналізі» переважно досліджується форма музичного твору. У «музичній інтерпретації» ми намагаємося пізнати музичний твір у повному обсязі.

3. В «аналізі» переважно досліджується «відстояний» результат композиторської творчості, що фіксується у нотному запису. Музикант-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну інтерпретаційну версію твору [21].

4. Відповідно, до сфери уваги інтерпретатора потрапляє не лише «об'єктивований», зафіксований нотним записом план композиторської музичної думки, але й будь-які раніше створені або гіпотетично можливі версії – варіанти художніх, аналітичних, критичних чи яких-небудь інших «прочитань» музичного твору.

5. Серед цих версій особлива увага приділяється виконавським трактуванням музичного твору. В них відкладається художній досвід осягнення його смислової сфери, котрим збагачуються слухові уявлення інтерпретатора.

Одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору. Згідно з цим, в курсі музичній інтерпретації розрізнятимемо поняття «твір композитора» та «твір виконавця».

У музичній практиці використовуються три різні значення «інтерпретації»:

- а) широке значення, коли цим терміном позначається дана галузь наукового знання;
- б) сама діяльність задля осмислення-тлумачення музичного твору;
- в) більш вузьке значення, коли терміном «інтерпретація» позначається результат такої діяльності.

Враховуючи таку багатозначність, для характеристики діяльності, що пов'язана з тлумаченням музичного твору або інших об'єктів, використовуватимемо термін інтерпретування. Результат інтерпретування музичного твору позначатиметься терміном інтерпретаційна версія, або ж

просто версія. За терміном інтерпретація зберігається узагальнююче значення. Якщо йдеться про музичну інтерпретацію, то цим терміном позначаються будь-які види творчої діяльності, що націлена на тлумачення музичного висловлювання, а також відповідна галузь музичного знання.

Особлива увага в курсі музичної інтерпретації приділяється теоретичним та методичним аспектам музичного інтерпретування. Для їх роз'яснення використовуватиметься відповідний поняттєвий апарат, а поняттям, з яких складається цей апарат, будуть надані визначення. Роль таких визначень може бути порівняна з темами музичного твору, котрі потребують свого розвитку та додаткового розкриття у подальшому. Кожне формульне визначення поняття – це свого роду вершина умовної піраміди. Спускаючись з вершини на нижчу і більш широку сходинку піраміди, ми розширюємо й наші уявлення про поняття, яке визначається.

1.2. Музична інтерпретації в її різновидах та специфічних рисах

Поняття «музичне інтерпретування», яке є провідним для курсу музичної інтерпретації – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору. Подане визначення викликає низку запитань, від відповіді на які залежить його більш поглиблене розуміння, наприклад: «Якою є роль інтелекту у музичному інтерпретуванні?» або «Що мається на увазі під музичним мисленням?», «Що мається на увазі під музичним твором?» [33, с. 271].

У науковій літературі за способом інтерпретування розрізняються буденний, науковий та художній різновиди інтерпретації. Може видатися, що музичне інтерпретування відноситься тільки до художнього різновиду.

Однак на практиці в ньому синтезуються можливості всіх трьох різновидів. Наприклад, властивості «буденності» у сприйнятті музики можуть не лише не суперечити «художності» або «науковості», але навпаки – сприяти їх поглибленню. «Буденність» сприяє безпосередності сприйняття, ефекту емоційного одкровення («як уперше!»). З іншого боку, усвідомлення загальних та індивідуальних властивостей музичної форми (аспект «науковості») допоможе природніше вибудувати музичний твір-ціле, прояснити для інтерпретатора логіку розгортання музичного смислу.

Розподіл на буденну, наукову і художню інтерпретацію стосується не лише музики. Він має ширше значення і може використовуватися як один з універсальних інструментів пізнання. Однак для музики продуктивнішою представляється класифікація, в якій за точку відліку береться результат інтерпретування – власне інтерпретаційна версія. Враховуючи відміни у змісті та способі існування інтерпретаційних версій музичного твору, виділимо наступні різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу.

До різновидів музичної інтерпретації також віднесемо виконавське перекладення. Деякі з цих різновидів вже добре нам відомі, інші потребують додаткових роз'яснень [39, с. 15].

1. **Слухацька інтерпретація.** У даному різновиді версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях. Слухові уявлення професійного музиканта стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації.

2. **Редакторська інтерпретація.** У цьому різновиді підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору.

3. **Виконавська інтерпретація.** Вона виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію. Прислухаємося до відомого афоризму Ф. Бузоні: «Виконання твору – тяж

транскрипція». У наведених слова відчувається стремління підкреслити творчий характер музично-виконавського мистецтва.

4. Виконавське перекладення. Для цього різновиду інтерпретації є показовим виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор. Тут можуть робитися коректури авторського нотного запису (редакція), якими, однак, не повинна порушуватися музично-образна структура першоджерела.

Так, піаністи грають музику, що написана для клавіру, альтисти виконують на своєму інструменті музику, що написана для скрипки або для віолончелі, віолончелісти – музику, написану для альту тощо. На баяні або на акордеоні часто виконується музика для клавіру або фортепіано. При цьому виконавці намагаються, щоб їхнє трактування відповідало первісному характеру звучання «твору композитора».

5. Композиторська інтерпретація. Відмітною рисою цього різновиду є творча переробка у новому музичному творі: а) музичного чи якого-небудь іншого, найчастіше словесного, матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого стильового типу при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела.

Композиторська інтерпретація може виражатися:

а) Жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо.

б) Різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо).

в) Програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксований у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при творенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо.

6. Режисерська інтерпретація. Для неї показові такі суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у його драматургічній

організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність. Наприклад, робляться купюри, змінюється послідовність частин у циклі, коригуються задумані композитором драматургічні акценти, в опері або балеті придумується оновлене чи зовсім нове, порівняно з первинним, лібрето, звучання музичного твору доповнюється відеорядом тощо.

7. Технологічна інтерпретація.

Тут відбувається редагування звучання, а також «зорової картинки» музичного виконання за допомогою спеціальних технічних устроїв. Таке редагування може проводитися: а) в процесі запису виконання; б) у подальшій технічній роботі. Метою може бути покращання якості звучання, очищення його від зайвих, подекуди випадкових шумів, призвуків тощо. У старих або зіпсутих часом записах робиться реставрація звучання.

Окремим різновидом технологічної інтерпретації є монтаж відеозапису музичного виконання, музичного спектаклю, який був зроблений одночасно декількома камерами і в різних ракурсах. Такий монтаж робиться з метою якнайкращого сприйняття слухачем/глядачем художнього цілого або деталей виконання, концентрації уваги на майстерності диригента, окремого виконавця – учасника ансамблю, оркестру тощо.

8. Музикознавча інтерпретація. Це – єдиний різновид, у якому версія музичного твору виражається «немузичною», найчастіше вербальною мовою. Музикознавча версія може також виражатися умовними символами, графіками, таблицями, схемами і т. д. У даному випадку слово «музикознавча» трактується в особливому, розширеному значенні, а саме – як набування й володіння певними знаннями про музику. Причому, маються на увазі не лише знання професійного музиканта, але й знання будь-якого освіченого знавця музики.

Спробуємо написати слово «музикознавство» через дефіс: «музикознавство»⁸. Тоді воно предстане у своїх витоках і виявить значення: знання,

пізнання музики. У музикознавчій інтерпретації виділимо дві тенденції: наукову та художню. Одним із яскравих прикладів наукової інтерпретації є так званий «музичний аналіз». Тут є показовим тяжіння до точності, однозначності вербальних або виражених іншими засобами характеристик музичних явищ. Для художньої тенденції, навпаки, є показовою образність і можлива «розмитість» змістовних значень слова. На практиці наукова та художня тенденції виступають у синтезі, проте найчастіше з переважанням однієї з них.

Перелічені різновиди музичної інтерпретації зовсім не обов'язково використовуються тільки представниками відповідних до їх назви музичних професій: виконавська інтерпретації – виконавцем, композиторська – композитором і т. д. Так, виконавець, який попередньо створює або імпровізує каденцію в інструментальному концерті, реалізує принцип композиторської інтерпретації. Композитор, який виконує на публіці свій твір, пропонує власну, але все одно – тільки одну з можливих виконавських версій цього твору (принцип виконавської інтерпретації). І композитори, і виконавці виступають у концертах із словесними поясненнями музики і, таким чином, користуються засобами музикознавчої інтерпретації. Налаштовуючи апаратуру для запису музики, регулюючи при демонстрації запису якість музичного звучання або параметри візуального зображення, ми здійснюємо технологічну інтерпретацію.

РОЗДІЛ 2. Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ О. КРИСИ: РАКУРС БАЧЕННЯ

1.1. Скрипаль О. Криса з позицій української виконавської діаспори

Популяризація української музики в світовому просторі належить до стратегічних завдань діяльності національних музикантів. Адже видатні досягнення українських композиторів минулого і сучасності ще надто мало відомі світовому загалу і вимагають ширшої репрезентації. Отже, важливою проблемою музикознавства видається дослідження виконань національного репертуару на сценах провідних європейських та інших культурних центрів видатними вітчизняними інтерпретаторами. В ряду сучасних представників діаспори, тих, хто постійно дбає про присутність українських творів у своїх програмах, одне з провідних місць належить видатному скрипалеві Олегу Крисі.

Проте його доробок в цьому плані поки що не ставав об'єктом наукового узагальнення, що й зумовило актуальність поданої теми. Основними науково-теоретичними джерелами – за відсутності тих, що безпосередньо стосуються обраної теми – стали праці з історії української музики, монографії, присвячені композиторам – авторам виконуваних творів, та інтерв'ю Олега Криса.

Український репертуар посідає в доробку Олега Криса достатньо вагоме місце. Важливо підкреслити, що, незважаючи на всі радикальні життєві переміни, скрипаль не змінював свого відношення до виконання української музики – здебільшого, сучасної. Сам артист наголошує: виконання української музики в Новому Світі є для нього природним. На питання кореспондента: «Яка роль української музики у світі? Чи часто Ви виконуєте українську музику? І взагалі, чи часто звучить українська музика

саме в Америці?», – скрипаль відповів виважено: «Рідко... Переважно в авторських концертах, фестивалях, спеціальних проектах, пов'язаних з українським мистецтвом. Я особисто багато граю української музики. Можна навіть сказати, що виконую її постійно. Зокрема, записав три концерти з оркестром Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка та Мирослава Скорика, записав цілий диск творів Скорика, виконую музику Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Івана Карабиця, причому дещо народжувалося у співдружності. На мою думку, музика цих композиторів – прекрасна, це міжнародний рівень. Ось тільки одна деталь: коли я приніс запис Першого концерту Скорика Ойстраху, він, послухавши його при мені, попросив: “Давай іще раз!”. Причому не просто послухав вдруге, а попросив партитуру. Після цього дуже уважно приглядався до творчості Скорика. Навіть сам хотів грати його музику. На жаль, смерть завадила.

Так що, за можливості, я стараюся пропагувати українську музику. Це непросто! Треба бути активним. Часом, можливо, українським композиторам здається, що я мало виконую їхні твори, мовляв, міг би й частіше... Вважаю, що я роблю збалансовані програми» [19].

2.2. Інтерпретація О. Криси скрипкової сонати Б.

Лятошинського з позиції її проблематики

Інтерпретація Олега Криси Сонати для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського, ор. 19. постає в чудовому дуєті з піаністкою Тетяною Чекіною.

Початок *першої частини* позначений тривожністю й експресіоністичною загостреністю, притаманною стилю Лятошинського раннього періоду. Для створення глибокого, насиченого емоційними

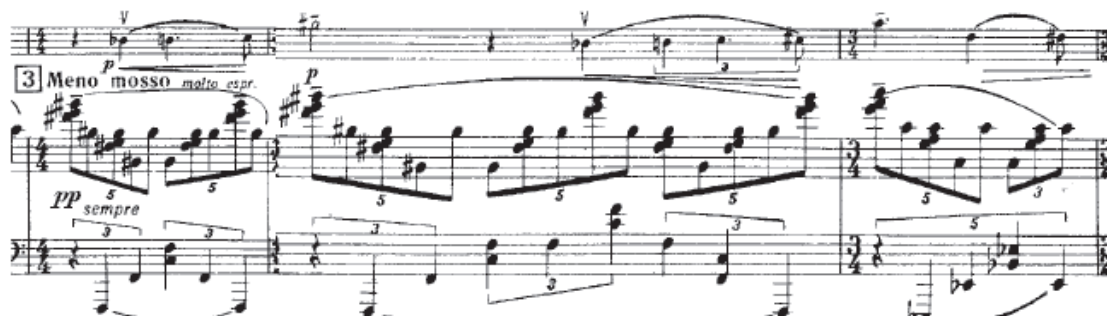
перепадами, образу композитору потрібні обидва виконавці – скрипаль і піаніст, настільки щільним і об’ємним є звуковий простір. Дует Олег Криса – Тетяна Чекіна оминає найбільшу небезпеку, яка може виникнути у виконання головної партії – агресивної одноманітності звукового потоку і досягає вельми вишуканої диференціації звучань, вкладаючи в трагічно-експресивний образ головної партії гаму почуттів: тривогу, розгубленість, рішучість, відчай, протистояння...

Приклад 1.



Яскравим контрастом звучить побічна партія, витримана в стилі імпресіоністичної звукописі, проявленому у вишуканій «арабесково-орнаментальній» мелодиці, примхливій ритміці, ладотональній світлотіні, фактурних переливах.

Приклад 2.



Виконавці знаходять продуману палітру виразових прийомів, в якій, передусім, варте згадки утворення широких арок у поєднанні фраз, свого роду «безкінечна мелодія», що зчіплює інтонаційно доволі тривалий етап

розгортання; слідом – динамічні градації, що не виходять в основному за межі середньої і тихої гучності, а також гнучкі агогічні мікровідхилення.

Розробка першого акту інструментальної драми вирішена на бетовенських засадах драматургії, коли серединний розділ сонатної форми розподіляється на три хвили, кожна з яких осягає вищої вершини, ніж попередня, а головна кульмінація припадає на початок репризи. Лятошинський переосмислює драматургійний канон інакше: генеральна кульмінація справді припадає у нього на початок репризи, проте це тиха кульмінація, і в стриманості звучності криється значно більший драматичний потенціал, аніж у найголоснішому воланні.

Таке концептуальне рішення вимагає вельми активної співтворчості виконавців, щоби не втратити цього «акценту тиші», не «проскочити» його як маловажливий та змусити слухачів зануритись у цю тишу, співпереживаючи кульмінацію. Цей прийом ще й тому суттєвий, що реприза вирішується на активному підйомі, на сильній, почасти навіть агресивній, гучності, і попередня тиха кульмінація тим сильніше й емоційніше співпереживається, що змінюється такою навалою. Тільки закінчення, останні такти, повертають знову «зону тиші», але в коді вона отримує інше значення – очікування гармонії.

Дует надзвичайно переконливо і цілісно проходить всі ці етапи, естетизуючи не лише драматичні монологи героя інструментального театру, але й агресивні дисонантні фрагменти. А епізод «очікування гармонії» стає немовби смисловим предиктом до другої частини, в якій благословенна тиша розкривається у вишуканих імпресіоністичних образах.

Повільна частина *Tempo e precedente – Sostenuto e tranquillo – Lento* позначена споглядальною врівноваженістю і безконфліктністю, незвичними для Лятошинського, почасти нагадуючи написану кілька десятиліть згодом першу фортепіанну прелюдію з «Шевченківського» циклу. Але цей благословенний стан триває коротко. В останньому епізоді *Lento* скрипка продовжує вести свою прекрасну ліричну мелодію, але у фортепіано

з'являються загрозливі низхідні ходи у низькому регістрі: вони означають, що короткому заглибленню у сферу добра і краси прийшов край. Знову відзначимо бездоганний художній такт виконавців, які майже до кінця частини «тримають інтригу» і лише в кількох останніх тактах висвітлюють цю образно-змістовну модуляцію в інший – реальний і загрозливий – світ.

Як і в переході від першої до другої частини, завершення попереднього етапу драми виявляється містком до наступної. У заключній частині *Allegro molto risoluto* атмосфера згущується і насичується темними барвами навіть більше, ніж в першій – в ній хоча би на мить виринало просвітлення побічної партії, у фіналі немає і його, а є безперервний ланцюг дисонантних жорстких звучностей, що нагадують ті диспропорційні потворні і нещасливі постаті, які зображали на своїх картинах представники експресіоністичних художніх угруповань «Блакитний вершник» чи «Міст».

Якщо врахувати, що Соната написана в 1926 р., в той же часовий відрізок, що й Камерний концерт А. Берга (і раніше за його скрипковий концерт!), Варіації для оркестру А. Шенберга чи Струнне тріо А. Веберна, тобто камерна музика «нововіденців», де вже апробувались додекафонні ідеї, то інноваційність мислення українського композитора не викликає сумнівів.

Така виразова система виявляється достатньо складною для інтерпретації, особливо, якщо врахувати, що Лятошинський обирає її не для втілення експериментальних ідей, а вкладає в складну, щільну, сповнену гострих контрастних дисонансів звукову матерію глибокий філософський сенс. Але саме як філософську притчу про протистояння і мужність залишатись собою прочитують цю відносно ранню сонату О. Криса і Т. Чекіна. Для того вони відмовляються від характерних для виконання модерної музики прийомів, зокрема, від безособової, холодної і рафінованої манери, що покликана наголосити примат *ratio*, або імітації *Sprechstimme*, притаманної виконанню інструментальних опусів нововіденців, від естетизації дисонантної розбалансованості й умисної дифузії музичної

тканини. Всіх цих засобів створення суто раціонального, побудованого на пошуку математичної точності, механістичного музичного звучання українські митці уникають. Натомість їм вдається унікально тонко і глибоко передати те відчуття протистояння мудрого, мислячого і талановитого митця довколишньому безглузду й позбавленому любові оточенню, яке часто усвідомлюється й фіксується композитором в його листах, наприклад, в такій характерній фразі: «Я дуже засмучений тим, що про мене кажуть: Лятошинський нічого не визнає. А чи краще було б, коли б я виступив і сказав: я такий-сякий, більше не буду?» [25, с. 77].

Трагічність естетико-філософського світосприйняття Лятошинського постає у виконанні дуету тим ментальним романтичним стрижнем, довкола якого музиканти розгортають багатоманітну інструментальну драму. Українська музика, зрештою, цікавить видатного скрипаля не лише в історичному вимірі, навпаки, він всіляко прагне популяризувати творчість сучасних йому авторів, тих, кого вважає гідним витримати будь-яку конкуренцію на світовому рівні. Тому особливої уваги заслуговує також виконання Олегом Кривою трьох концертів українських композиторів різних поколінь і стильових уподобань: Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка і Мирослава Скорика, яке він здійснив з Національним симфонічним оркестром України під орудою Володимира Кожухаря.

ВИСНОВКИ

Згідно з окресленою метою у бакалаврській роботі – було досліджено інтерпретацію скрипкової Сонати Б. Лятошинського, а також, розв'язано цілу низку завдань:

1. **Розглянуто** позиціонування жанру скрипкової Сонати у творчості Б. Лятошинського, а саме, єдиного твору в даному жанрі у творчості митця.
2. **Відстежено** один з кращих варіантів інтерпретації, а саме виконання Олега Криси та його тлумачення даного твору Б. Лятошинського.
3. **Проаналізовано** чинники, котрі впливають на інтерпретаційний варіант, а саме, доступність аудіо-записів, якісного нотного матеріалу, детальне ознайомлення з біографічними даними Б. Лятошинського з епістолярної спадщини та записів в щоденнику – задля кращого усвідомлення світогляду митця та його справжнього внутрішнього світу.
4. **Розглянуто** позиціонування скрипкової Сонати в репертуарі українських та зарубіжних виконавців. Необхідно відзначити, що, українцям, навіть в діаспорі, набагато краще вдається передати образно-ідейний зміст твору, аніж представникам європейських країн, проте, у них є свої переваги, а саме надто емоційне тлумачення драматизму скрипкового твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шресер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики, ч.2. К., Мистецтво, 1964. 310 с.
2. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Мистецтво композиції у вимірах творчості, науки та педагогіки (пам'яті Г. І. Ляшенка)*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 110–124.
3. Бодіна О. Деякі естетико-методологічні принципи аналізу виконавського мистецтва. *Українське музикознавство*. 1975. №10. С.138-151.
4. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019. 277 с.
5. Гаргай О. М. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець XIX – 70-ті роки XX ст.): автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
6. Гордійчук М. Українська радянська музика. Київ, 1973. с.
7. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. З XX у XXI століття*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
8. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 104–110.
9. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики /Камерно-інструментальні жанри. Т.2. К.: Муз. Укр., 1967. С.189-210.
10. Дувірак Д. Сонорні засоби музичної виразності у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ, 1988. Вип.23. С.48-54.

11. Зінькевич О. С. Камерно-інструментальна творчість. *Історія української радянської музики: Муз. Культура Рад. України*. Київ: Муз. Україна, 1990. 296 с.
12. Зінькевич О. Український авангард. *Музика*. Київ, 1992. №4. С.45, 26.
13. Зіньків І. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики*. т.2. Київ: Наукова думка, 1985. С.248305.
14. Іванов О. К. Суспільний діалог як умова формування демократичного і гуманного соціального клімату в багатонаціональній державі. *Науковий часопис*: Вересень № 3–4(68–69). Миколаїв, 2014. С. 20–24
15. Ігнатченко Г. Фактура і форма-процес: принципи композиційного взаємозв'язку (на прикладах з творів українських радянських композиторів). *Українське музикознавство*. 1989. №24. С.75-82.
16. Історія української дожовтневої музики. Заг. ред та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ, Музична Україна, 1969. 587с.
17. Історія української радянської музики: Музична культура радянської України. Київ: Муз. Україна, 1990. 296 с.
18. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану засл. діячки мистецтв, композиторки, к. мист. Б. Фільц*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 171–197.
19. Козирева Т. Век Крысы. Зеркало недели. Украина. 2008. № 41. 31 жовтня.
20. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст.: сучасні тенденції осмислення жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: Зб. ст.* Дрогобич, 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 57–66.
21. Кононова М. В. До проблеми формування категоріального апарату теорії музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 91: Виконавське музикознавство:

- методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ, 2010. С. 197–209.
22. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
 23. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
 24. Кумеда Т. Постать Б. М. Лятошинського в історії української музичної Культури. Elar. С. 1-10 [URL: <http://elar.naiu.kiev.ua/jspui/handle/123456789/21890> , дата останнього звернення: 21.04.2023]
 25. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Б. М. Лятошинський; упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 2002. 768 с., с. 77.
 26. Лятошинський Б. Спогади, листи, матеріали: кн. 1. Київ: Музична Україна, 1985. С. 57-165.
 27. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 19 с.
 28. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації / В. Г. Москаленко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. № 1. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106–111.
 29. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
 30. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
 31. Олексюк О. М. Ціннісно-сміслова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця. *Науковий вісник Національної музичної академії*

- України імені П. І. Чайковського*. Вип. 82: Виконавське музикознавство. Київ, 2009. С. 295–302.
32. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70– 90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму): автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 21 с.
 33. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
 34. Пославський А. О. Специфіка струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів нововіденської школи : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2014. 16 с.
 35. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ: Мистецтво, 1974.
 36. Стоянова А. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століть: дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2019. 220 с.
 37. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. ... канд. мист. Київ, 2003. 21 с.
 38. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології.: дис. ... доктора мист. Одеса, 2021. 40 с.
 39. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія. Київ: ДАКККиМ, 2009. С. 19.