

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

дипломна дослідження на здобуття ступеня “Бакалавр”

на тему:

**ВІРТУОЗНІ РОМАНТИЧНІ СКРИПКОВІ ФАНТАЗІЇ
І ПОЕМИ: ЖАНРОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ
АСПЕКТИ**

Виконавець:

студентка 4 курсу

денної форми здобуття освіти

профілізації “Скрипка”

спеціальності 025 “Музичне мистецтво”

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ЗАСЯДКОВИЧ Майя Ігорівна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор,

Doctor of philosophy in musical arts sciences

Володимир Заранський

Рецензент:

Проректор з наукової роботи, професор,

заслужений діяч мистецтв України,

лауреат Національної премії ім.Т.Шевченка

Віктор Камінський

Львів – 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I Віртуозні скрипкові твори – фантазії та поеми епохи романтизму.	
1. Взаємозв'язок творчості композиторів з концертною діяльністю видатних виконавців.....	5
2. Про одночастинність в інструментальній музиці XIX -початку XX століття.	8
Розділ II	
Жанрова типологія одночастинних скрипкових композицій.....	10
1. Сутність транскрипції як творчого методу.....	10
2. Фантазії-транскрипції на оперні теми.....	14
Г.Ернст–Фантазія на теми опери Россіні “Отелло”.....	15
Г. Венявський – Фантазія на теми опери Ш.Гуно “Фауст”.....	17
П. Сарасате – Фантазія на теми опери Ш.Гуно “Фауст”.....	20
А. В'єтан – Фантазія на теми опери Ш.Гуно “Фауст”.....	22
П.Сарасате- Концертна фантазія на теми опери Ж.Бізе “Кармен”.....	23
Д.Аляр-Фантазія на теми з опери Дж.Верді “Травіата”.....	26
3. Фантазії та поеми на оригінальні теми.....	28
Ф.Шуберт – Фантазія для скрипки і фортепіано ор. 159.....	29
Р.Шуман - Фантазія для скрипки і фортепіано ор.131.....	30
А.В'єтан – Фантазія-аппасіоната.....	34
Е.Ізаї – Елегійна поема.....	36
Е.Шоссон – Поема для скрипки з оркестром.....	38
Розділ III	
Особливості романтичного скрипкового виконавства.....	41
Висновки.....	45
Список використаних джерел.....	47

Вступ

Українське музикознавство приділяє сьогодні велику увагу проблемам теорії жанрів. Вивчення еволюції того чи іншого жанру дає можливість пізнання творчого музичного процесу і викликає необхідність розгляду вже відомих явищ в сучасному контексті. Великі скрипкові композиції поемного типу – це багатий художній світ, що в добу романтизму давав можливість об'єднати в одній творчій особистості композитору і виконавцю.

Плеяда видатних музикантів, їх вагомі досягнення в скрипковому мистецтві, методики, педагогіки, створення значної кількості яскравих, глибоких за змістом, оригінальних за формою творів, знаходять велике, значне використання в концертній практиці і навчальному процесі і дозволяють високо оцінювати цей винятковий доробок.

Дане дослідження має на меті розкрити естетичний зміст таких жанрів, як скрипкова фантазія на оперні і оригінальні теми та поеми доби романтизму. Це дозволить вивчити тенденції музично-історичного процесу на рівні обраного жанру, уявити його особливості в нерозривному зв'язку зі специфікою скрипкового виконавства.

Наукова новизна пов'язана з тим, що серед широкого кола джерел українських та зарубіжних науковців, присвячених специфіці та стильовій еволюції скрипкової одночастинної композиції, відсутні спеціальні розробки, що розглядають це художнє явище в єдності з проблемами романтичного виконавства.

У ході дослідження окреслено такі **завдання**:

- 1) виявити передумови поєднання композиторської творчості зі скрипковим виконавським романтичним мистецтвом;
- 2) визначити передумови та основні етапи розвитку жанру одночастинних форм;

- 3) з'ясувати розуміння методу транскрипції та його різновидів;
- 4) встановити особливості співвідношення солюючої та акомпануючої партій;
- 5) обґрунтувати фундаментальні засоби та критерії скрипкової виконавської майстерності - культура звуку, штрихів, віртуозних прийомів гри (*пасажі, акордова техніка, подвійні ноти*) при інтерпретації аналізованих творів;
- 6) розкрити специфіку романтичного стилю виконавства.

Метод дослідження базується на музикознавчих принципах аналізу творів, що дає можливість максимально наблизитися до суті обраного явища і вимагає посиленої уваги до створення поетики в цих скрипкових композиціях в контексті тенденцій західноєвропейського романтичного мистецтва. Це зумовлює надати досліджуваному явищу комплексний методичний, культурологічний та теоретико-аналітичний характер.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали можуть бути використаними в спецкурсах з Методики викладання гри на скрипці та Історії скрипкового мистецтва в музичних навчальних закладах.

Структура дипломної роботи традиційна. Вона складається із Вступу, 3-х розділів, Висновків, Бібліографії та нотних прикладів.

Розділ I

Віртуозні скрипкові твори – фантазії та поеми епохи романтизму.

1. Взаємозв'язок творчості композиторів з концертною діяльністю видатних виконавців.

Вже на початку XIX століття відчутний процес поділу музичного мистецтва на самостійні галузі – композицію і виконавство. Зріст кількості оперних театрів, симфонічних оркестрів, камерних ансамблів зумовив значний попит на музикантів конкретної профілізації. Якщо в попередні часи музикант об'єднував в одній особі композитора, виконавця і педагога, то згодом існувала думка, що найкращим фахівцем вважається той, хто є найбільшим в конкретнішому.

Суб'єктивність романтичної естетики висуває в центр уваги особистість артиста, його унікальність, індивідуальну обдарованість, своєрідність його художньо-естетичних позицій. Прагнення до самоствердження, характерне для середовища романтичних мистців, породило культ соліста з неймовірними “трансцендентними” віртуозними можливостями. На початку сформувалася видатна плеяда оперних віртуозів, що спонукали композиторів (передусім представників італійської школи – Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті) до вишуканої виконавської досконалості з врахуванням неймовірних можливостей співаків стилю *bel canto*.

В інструментальному музикуванні кульмінація виконавської віртуозності проявляється в середині XIX століття. Формується перше покоління концертуючих артистів, що виступають на відомих європейських сценах. Їх мистецтво усвідомлюється критикою і публікою як мистецтво унікальне, як самостійна галузь культурної діяльності. Виняткова, несамоविта віртуозна техніка часом перетворювалася на своєрідний спектакль, майже циркову

атракцію. У слухачів часто виникало враження, ніби вони присутні не при виконанні, а при створенні твору – так багато нового, невідомого, раніше нечуваного і неочікуваного відкривав у музичному тексті артист. Музичні віртуозні “витівки” (*гра на одній струні, pizzicato лівою і правою руками, пасажі, флажолети, штрихова техніка тощо*) не виходять за рамки художньо-естетично досконалого, але вони значно розширюються. Н.Паганіні, який в 20 – 30-ті роки був визнаним першим скрипалем, сприймався одночасно і як геній, і як втілення граничного авантюризму в мистецтві.

Загалом же серед інших сольо-концертуючих інструментів на перший план висувається скрипка, наділена практично безмежними можливостями як в кантилені, так і в блискучій акордово-пасажній техніці. Її звучання вирізняється багатством динамічних та барвистих темброво-кolorистичних відтінків.

Надзвичайно важливими і плідними стають творчі контакти між композиторами та видатними виконавцями: Р.Шуман – К.Вік, Ф.Мендельсон – Ф.Давид, Й.Брамс – Й.Іоахім, Е.Шоссон – Е.Ізаї¹.

Найбільш оптимальною формою вияву художньо-технічних можливостей геніальних виконавців поступово стає велика одночастинна композиція, що охопила доволі широкий діапазон жанрів – від поеми, варіацій до фантазії. Особливою популярністю з-поміж інших користувався жанр фантазії на оперні, або на власні, оригінальні теми. Жоден виконавець не міг розраховувати на успіх в концерті, не маючи в репертуарі творів, заснованих на мелодіях улюблених опер. Саме інтерпретація варіацій, рапсодій, фантазій,

¹ Подібні творчі тандеми спостерігаються і в мистецькій практиці ХХ століття: Б.Барток – Є.Менухін, Д.Шостакович–Д.Ойстрах, С.Прокоф'єв–М.Ростропович, в творах композиторів попередніх епох - Ф.Крейслер, Я.Хейфец.

капріччю заснованих на авторському матеріалі, або на перекладах фрагментів з оперних партитур (*сцен, ансамблів, арій, симфонічних епізодів*) нерідко визначала рівень популярності і володіння фаховою майстерністю музиканта.

“Естетика романтизму, що бурхливо розвивався, висувала свої вимоги до інструментальних жанрів і форм. Тут і пануючий особистісний, суб’єктивний тон, і стремління до усього характерного, індивідуально-неповторного, і жадоба оновлення мистецтва, насичення його новими образами”, – зауважує В.Краукліс [17, 18]. Монументальні, або камерні, яскраві за драматичними контрастами та вибагливістю фактури одночастинні концертні твори для скрипки в супроводі оркестру. або фортепіано якнайкраще репрезентували новий виконавський *style brillant*. Своєрідність і свобода їх композиційної структури несли в собі передумови витонченості і барвистої багатогранності індивідуальних конструктивних рішень.

Експресивні та віртуозно-філігранні фантазії П.Сарасате “Фауст”, “Кармен”, “Чарівна флейта”, “Фантазія-*appassionata*” А.В’єтана, “Елегійна поема” Е.Ізаї та “Поема” Е.Шоссона стали шедеврами скрипкового репертуару на всі часи. Феноменальний рівень виконавської майстерності, що вимагав процес їх виконання і породив факт безмежного захоплення видатними артистами, що у віртуозних творах надавало можливість найповніше виявити їхній неймовірний талант і популярність.

2. Одночастинність в інструментальній музиці другої половини ХІХ - початку ХХ століття.

Тут необхідно згадати про передумови, що підготували ґрунт для великої одночастинної віртуозної скрипкової композиції як нової, самостійної в традиційній системі інструментальних форм. Вважається, що це – “особлива широта обріїв, що вимагала втілення великих життєвих картин, контрастних подій в бутті людини, які в рамках першої частини класичного сонатно-симфонічного циклу навряд, чи можна було донести” [22, 109].

Чіткість схеми є неприйнятною у романтиків, їх зацікавлюють непередбачувані почуття і барвисті, яскраві красоти. Замість прямих раціоналістичних проявів – непередбачуваність, несподіваність. Конкретні кадансові закінчення, цезури змінюються знаком запитання або багатокрапкою. Принцип імпровізаційності, що передбачає включення мобільних структур у процес розвитку, посилює свободу, випадковість, імпровізаційність цілого. Цей комплекс специфічних виразових особливостей відповідає новому, некласичному художньому баченню світу. “Головний інтерес романтиків відноситься до невтіленого. Для них найважливішим є те, що ще не народилося, і позбавлене твердих контурів, те, що твориться, але ще не створене”, – зазначає Л. Гінзбург [9, 82]. У майбутньому це призведе до вільної відкритої форми, а згодом і до розмивання та трансформації художнього формотворчого процесу композиції.

Музична логіка творчості романтиків – це логіка вільної емоційної стихії, розкутої творчої уяви. Цікаво, що саме фантазійний синтаксис точно відтворює стадії зародження думки, її реалізації та імпульсивного розгортання. Полярні контрасти розкривають двоїстість романтичного світосприйняття, коли на рівні форми цілого вступає в силу прийом різких несподіваних видозмін внутрішньої сутності образу.

Емоційно-психологічних тон музики романтиків вирізняється складною неповторною яскравістю і мінливістю відтінків, загостреною емоційною експресією.

Образи і настрої романтичного мистецтва калейдоскопічні, їх зміни непередбачувані. Гранична індивідуалізація способу музичної мови породжує різного роду творчі знахідки, необов'язковість зв'язок-переходів, відсутність регламентованого традиційного логічного мотивування.

XIX століття – час формування одночастинної симфонічної поеми (“*Simphonische Dichtung*”), яка є вагомим доказом взаємодії музики і поезії. Безпосередній прообраз – оперна увертюра, якій притаманна компактність, динамічність розвитку і презентація дійових осіб та загального емоційного настрою сюжету.

Риси концертної одночастинної форми: вишуканість музичної мови, деталізація фактури, ускладненість ансамблевої взаємодії. Імітації, запитально-відповідальні взаємозв'язки надавали музичній мові характеру жвавого невимушеного діалогу. Саме тому фактурний виклад вражає поєднанням простоти та вишуканої несподіваної винахідливості елементарних прийомів скрипкової техніки і витончених знахідок.

Під поняттям “вільні” одночастинні форми Л.Мазель має на увазі незалежність від класичних принципів формотворення, свободу поєднання і переплетення тих композиційних ознак, які раніше існували нарізно: сонатного *allegro*, циклу варіацій, рондо, тричастинності тощо. Усе це спочатку синтезувалося у великих фортепіанних п'єсах композиторів-романтиків: баладах та Фантазії *f-moll* Ф.Шопена, Фантазіях Ф.Шуберта і Р.Шумана, а згодом стало своєрідною композиційною парадигмою для багатьох інших інструментальних жанрів. Серед них і концертні фантазії, і варіації на основі транскрипцій оперних тем, і фантазії на оригінальні теми [18].

Розділ II

Жанрова типологія одночастинних скрипкових композицій.

1. Сутність транскрипції як творчого методу

Оперний жанр XIX століття був найпотужнішим рушієм формування і розквіту концертної скрипкової фантазії. Дві основні лейтсфери, властиві західноєвропейській опері – любовне томління і фатум, зло, помста – виявилися найбільш співзвучними настрою почуттів інструменталістів-віртуозів, які тяжіли до різких перепадів емоцій, до дещо гіперболізованих контрастів.

Жанр оперної транскрипції за походженням є породженням французької музичної традиції. Слухачі охоче сприймали в скрипковому перекладі те, що раніше їх захоплювало в опері. Найбільшим успіхом вони користувалися в провінційних містах, де не було оперних театрів і публіка охоче долучалася до новин столичної оперної сцени. Мистецтво французької “Grand-opera” було особливо близьким романтичному мистецтву інтерпретації.

Отже, тут необхідно з’ясувати саме поняття *транскрипції*. Будучи однією з форм виконавської творчості, транскрипція відображає художньо-естетичні засади музиканта та рівень розвитку композиторської уяви в кожен конкретну епоху. Стил транскрипцій безпосередньо пов’язаний з естетичними смаками епохи, країни, школи тощо. По тих змінах та авторських вказівках, що вносяться в оригінал, можна оцінювати виконавський задум, індивідуальну спрямованість творчого методу музиканта. Транскрипція – це певний акт співтворчості виконавця з композитором, що відтворює контекст першоджерела, його драматургічні та стилістичні особливості. Чим буквальніший переклад, тим більше втрачає його художній зміст. Творець транскрипцій як досвідчений “перекладач” повинен відійти в тінь і знайти найбільш відповідні виразові засоби для донесення задуму автора. Саме тому

призначення більшості транскрипцій є суто популяризаторським. Транскрипція об'єднує такі принципи композиторської інвенції, як художня обробка, аранжування, парафраза, фантазія. Різниця між ними, мабуть, полягає в мірі авторської корекції першоджерела— адже кожен композитор вкладає у свої твори власний світогляд, розуміння оригіналу абсолютно перевтілюється, трансформується в ньому і надає авторського своєрідного відтінку тощо. Отже, діяльність автора транскрипцій спирається на наступні прийоми:

- *переклад* – це точне збереження авторського тексту в умовах іншого тембру, або ансамблю тембрів; самотніть перекладу виявляється лише під час виконання, тобто основний акцент падає на мистецтво інтерпретації. Зазвичай, переклади створюються з учбово-методичною метою. Віковий і професіональний рівень виконавців стає жорстким обмеженням у виборі технічних скрипкових засобів виразовості.

Відмінність між педагогічними і художніми перекладами полягає в тому, наскільки органічно автору вдалося поєднати найбільш визначні і характерні риси стилю оригіналу з комплексом методичних знань:

- *обробка* – збагачення оригіналу новими художніми рисами через фактурні зміни і темброві забарвлення, вільні каденційні зони-коментарі, купюри тощо²;
- *аранжування* – відтворення точності оригінального тексту з акцентом на індивідуальній позиції транскриптора;
- *парафраза* побудована на збереженні оригінальної послідовності тематичного матеріалу інструментального, або оперного твору при інтенсивних змінах його інтонаційного, ладо-гармонічного та фактурного профілю, звернення до варіаційної техніки тощо;

² Обробками чужих творів не нехтували такі композитори, як Й.С.Бах, Й.Брамс, Ф.Ліст, К.Сен-Санс, С.Рахманінов, С.Прокоф'єв, П.Сарасате, Е.Ізаї, Ф.Крейслер, Я.Хейфец та ін.

- *фантазія* – вища форма транскрипторської діяльності, підвладна лише обдарованим мистцям. Оригінал тут трактується лише як тематизм і образна сфера для створення самостійної скрипкової п'єси. Для концертних фантазій характерна велика міра корекції оригіналу, його суттєві зміни, принцип докомпоновування, перетворення. На концепцію концертної фантазії впливає і індивідуальна майстерність автора-виконавця, його творча винахідливість, синтез художніх та віртуозних професійних можливостей. [22], [23]

Створення фантазій на вокальний оригінал пов'язане із значними ускладненнями, адже механічне збереження вокальної партії приховує подвійну небезпеку – спростити оригінал та порушити органічні інструментальні можливості скрипки. Тому композитори-скрипалі в кращих, довершених зразках пропонують цілком новий “сценарій”, де партія скрипки постає в усьому багатстві своїх природних можливостей. Передусім йдеться про стремління *вокалізувати* скрипкову партію (*bel canto, sotto voce, portamento*). Використовується весь віртуозний арсенал – пасажі, трелі, подвійні ноти, флажолети, гострі штрихи, різні піццікато, вільні каденції як авторські коментарі. Суттєвої композиційно-драматургічної ваги набувають різного роду вступи та завершення, вільне компонування тематичного матеріалу з усіх дій оперного цілого, контрапунктичне насичення фактури акомпанементу³.

Отже, метод транскрипції означає таку обробку оригіналу, яка, зберігаючи в основному форму першоджерела, намагається перекласти його образний світ на мову іншого інструменту, надати нового звучання.

³ В першу половину XIX століття великого розповсюдження отримала не лише скрипкова, але й фортепіанна транскрипція. То була пора розквіту фортепіанної віртуозності, коли на сценах панували легендарні Ф.Ліст, С.Тальберг І.Мошелес та інші.

Автор транскрипції розглядає оригінал як своєрідний *Urtext*, який гнучко підкорюється мистецтву інтерпретатора, його психології, національній ментальності, драматургічній уяві. Усі п'ять різновидів транскрипторської діяльності побудовано на акті абсолютної співучасті задумів композитора і виконавця.

У першій половині XIX століття транскрипції створювалися здебільшого “не на користь” оригіналу, ідея його цілісного відтворення не реалізовувалася. Згодом інструментальна скрипкова фактура активізує мислення транскрипторів, збуджує їх творчу фантазію, слухову уяву, породжуючи цілий ряд асоціацій – тембрових, образно-сміслових, психологічних.

2. Фантазії-транскрипції на оперні теми.

В епоху романтизму фантазія стає універсальною жанровою одиницею, символом творчої свободи. Романтична літературно-поетична фантазія виникає на основі взаємодії з живописом минулого. Це “Фантазія в манері Калло” Е.Т.А. Гофмана, цикл віршів А. Бертрана “Гаспар з темряви”, жанр яких визначений поетом, як “Фантазія в манері Рембрандта і Калло”.

Жанр фантазії в епоху романтизму стає втіленням однієї з провідних ідей епохи – *Gesamkunstwerk*. Зберігаючи імпровізаційну свободу, романтична фантазія набуває художньої самодостатності, концепційності, філософічності.

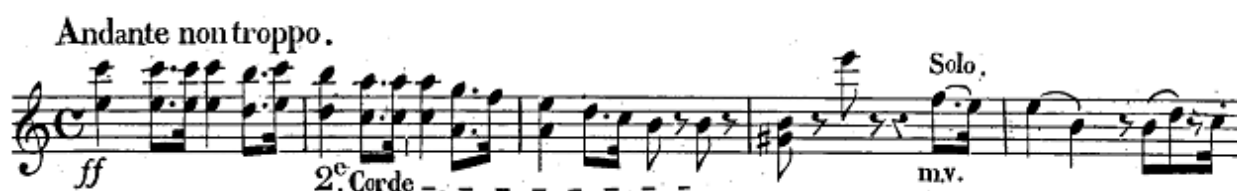
Передісторія цього жанру в музиці сягає ще часів французького клавесинізму. Для клавесину часто робилися переклади уривків з опер, оперних арій, ансамблів тощо. 30-ті роки XIX століття – початок бурхливого захоплення фантазіями на оперні теми в середовищі паризьких музикантів-віртуозів, адже саме тоді Париж стає визнаним центром світової культури, зокрема, культури музичної. “Місто геніїв, скарбниця мистецтва, цитадель талантів та культури”, – з захопленням пише Г. Гейне [7, 239]. На паризьких оперних сценах панує блискучий, віртуозний стиль виконання, вокальні партії солістів насичувалися численними фіоритурами та каденціями. Скрипкова концертна фантазія виросла саме з цих стильових джерел. Вже ранні варіації на оперні теми, наприклад, знаменитий твір Н. Паганіні “Моїсей” за мотивами опери Дж. Россіні, вирізняється масштабністю, драматичною мовою, безліччю речитативних епізодів, віртуозними каденціями-вставками.

Транскрипції геніальних виконавців мають для скрипкового мистецтва історичне значення, вони поклали початок інтенсивному оновленню концертного репертуару, безмірно збагатили художні обрії використання скрипки як ефектного віртуозного інструменту.

У романтиків великою повагою і попитом користувалася варіаційна форма, яка, будучи побудованою на запозичених темах, дає цілу низку безмежних творчих фантазій і можливостей, а також і обробок.

Серед найбільш поширених і блискучих творів-шедеврів досліджуваного жанру – **Фантазія Генріха Ернста на теми опери “Отелло” Дж.Россіні.**

З власного виконавського концертного досвіду можу підкреслити, що цей твір урочисто розпочинає виразний маршовий вступ, який покликаний зосередити і активізувати увагу слухачів. *Приклад 1.*



У майбутньому тема та лейтритм маршу слугуватиме основою трьох перших варіацій, кожна з яких в своєму роді є надзвичайно характерною, подібною до самотійної скрипкової мініатюри або експромту.

Варіація № 1 (A-Dur) витримана в дусі доволі рухливої карбованої ходи.

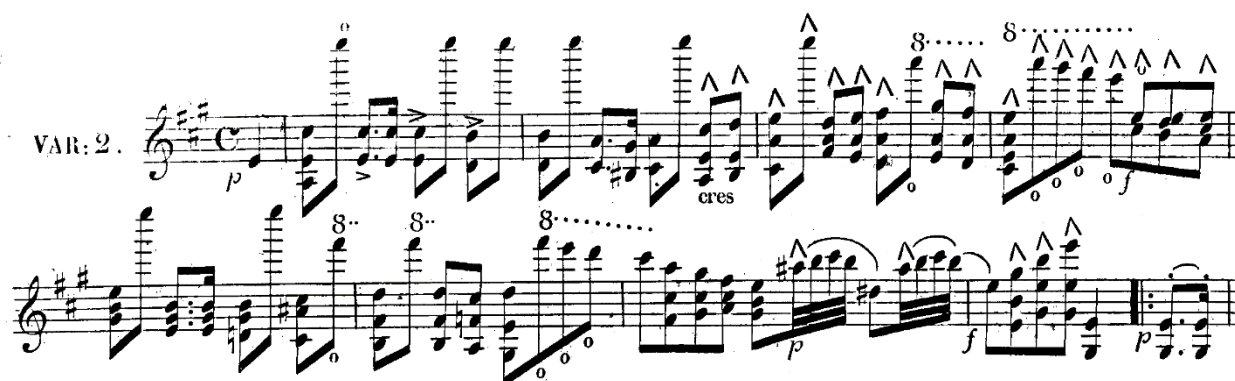
Приклад 2.



Побудована паралельними секстами, терціями, октавами в їх різних штрихових комбінаціях - на легато, дві легато+дві стакато і ін. В даній варіації використано широкі нюансові градації в діапазоні від *p* до *fff*.

Друга варіація має свої специфічні скрипкові особливості. Тематичний матеріал переходить у сольну каденцію, яка дозволяє розкрити технічні можливості виконавця. Каденція збагачена мелізматикою і хроматичними вкрапленнями-наповненнями.

Приклад 3.

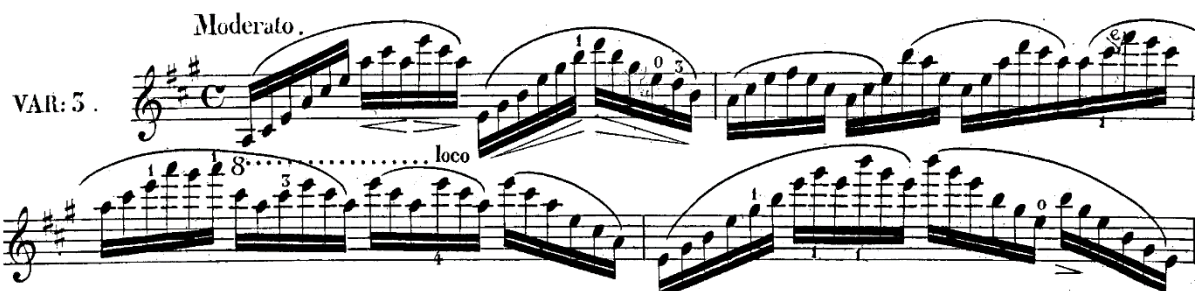


Представлені акорди вимагають синхронного звучання струн, що являє певну технічну скрипкову виконавську складність. Розкладені щільні вертикалі та подвійні ноти не повинні порушувати точність ритмічного малюнку. Ще одну інтерпретаційну проблему в I-й варіації являє собою швидке переключення динамічних відтінків від **ff** до **p**, а також зміна штрихів *detache-staccato*. Не дивлячись на вибагливу і мінливу фактуру, необхідно озвучувати кожен інтервал, кожную ноту, навіть там, де використовується штрих *rikochet*. Друга варіація являє собою вельми цікаве фактурне рішення, що поєднує акорди з далекими стрибками на флажолеті “Е”. Від виконавця тут вимагається досконале володіння смичком, рівноцінне використанню зон біля колодки, в середині та вверху смичка.

Між другою і третьою варіацією автор розташовує “Романс”. *Andante* – чудова прониклива, вельми наспівна кантилена, зразок вишуканої італійської оперної арії, де “співає” скрипка під ніби “гітарний” акомпанемент. Г.Ернст тут цитує фрагмент передсмертної арії Дездемони, який по суті стає темою мініатюрного варіаційного циклу. Скрипалю доручається виконання вибагливих трелей, орнаментальних прикрас, примхливих хроматизмів, які фокусуються в розгорнутій каденції соліста. Таким чином віртуозність перетворюється навіть у зону наспівного ліричного інтермеццо.

Перед третьою варіацією автор створює невелику, але технічно вельми складну пасажну віртуозну Каденцію *ad libitum*.

Третя варіація – одна з найскладніших в циклі, вона базується на поєднанні арпеджіоподібних пасажів на *legato* та стрибків октавами. *Приклад 4*.



Запорукою повноцінного чистого звучання має бути гнучка права кисть скрипаля, непомітні, плавні переходи в позиціях. І знову, після цих пасажів по всьому грифу, знову повертається маршовий образ, утворюючи композиційну арку до початку твору. Однак, завершальний епізод варіаційного циклу суттєво відрізняється від вихідного образу передусім за рахунок зміни штрихів – у даному випадку композитор використовує летюче стакато і флажолетну техніку.

Цей твір виконувався мною в концертах і в супроводі фортепіано з п.Юлею Маківничук, і в супроводі Академічного камерного оркестру Рівненської філармонії під орудою диригента і скрипаля Ігора Муравйова.

Етапним явищем в еволюції жанру скрипкової фантазії на оперні теми є геніальна **Фантазія “Фауст” Генріка Венявського (1867)** за мотивами одноіменної опери Шарля Гуно⁴. То був час абсолютної зрілості композитора, адже він в середині 60-х років постає як досвідчений майстер, автор відомих

⁴ На теми з опери “Фауст” скомпоновано багато фантазій і парафраз – А.В’стана, Д.Аляра, Г.Леонара, П.Сарасате, однак популярність зберігають лише твори Г.Венявського та П.Сарасате.

скрипкових фантазій на теми опер А.Гретрі (“Левове серце”), Г.Доніцетті (“Люція ді Лямермур”), Дж.Мейєрбера (“Пророк”). Крім того шаленої популярності набуває фантазія “Grand Duo Polonaise” (op. 8) Г.Венявського.

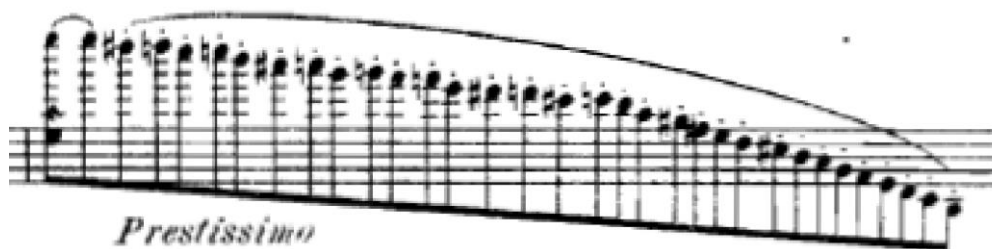
В інтерпретації багатющого тематичного матеріалу опери Г.Венявський не пішов найпростішим шляхом попурі, а спробував створити нову художню концепцію. Композитор обирає декілька найбільш яскравих образів, зокрема в переважній більшості Маргарити, і на них будує свій задум. Потім це куплети Мефістофеля, світлі ліричні теми кохання Маргарити і молодого Фауста, танцювальний комплекс, в переважній більшості вальсовий. Як і в інших поемно-одночастинних інструментальних творах композиторів-романтиків композиція Фантазії “Фауст” розкладається на три відносно великих розділи. Перший – після повільного вступу (в опері це матеріал сцени “Кабінет Фауста”) та епізоду ліричного освічення в коханні (тема любовного дуету Маргарити і Фауста з I дії). урочисто-саркастична кульмінація на темі куплетів Мефістофеля.

Другий розділ – повільно-ліричний, побудований на темі з арії Фауста з II дії опери Ш.Гуно. Приклад 5.



Третій розділ – варіації на темі вступу зі сцени “На ярмарку”, їм притаманна вальсова танцювальність. Згодом автор тут використовує колоритні флажолети, що поєднуються з гамоподібними пасажами та розмаїттям вишуканої штрихової палітри.

Зокрема, застосовується штрих *ricochet* на *glissando* лівою рукою, що створює яскравий специфічний ефект звучання: *Приклад 6.*



Таким чином в межах одночастинної вільної форми ніби оживають контури романтичного тричастинного концертного циклу (А– f – А). Водночас концертну фантазію “Фауст” можна порівняти з розгорнутою багатоепізодною оперною сценою або навіть з одноактною оперою. Серед виразових прийомів, властивих індивідуальному скрипковому стилю Г.Венявського, – колористичне, насичене, барвисте звучання солюючого інструменту, привнесення рис тембрової діалогічності в партію скрипки. Не порушуючи логіки мислення автора опери, Г.Венявський сміливо вводить широкий арсенал віртуозних прийомів, перетворюючи вільну послідовність запозичених тем-цитат у велику, блискучу концертну форму. Як високохудожній твір, Фантазія “Фауст” Г.Венявського завжди захоплює слухачів. Своєрідність мислення і винятковий підхід до скрипкової техніки не затьмарюють піднесено-патетичний пафос романтичного способу висловлювання. За документальними свідченнями сучасників, виконання Г.Венявським власних транскрипцій викликало щиру бурхливу реакцію слухацької аудиторії, вражало емоційною напругою та глибиною змісту.

Фантазія П. Сарасате на теми опери Ш. Гуно “Фауст” є ще однією версією романтичної теми фаустіанства. Цей твір є надзвичайно вартісним як з боку змістовності, так і з боку виразового арсеналу, здатного вимагати від виконавців вдосконалення своєї технічної майстерності. Основна увага П.Сарасате прикута до образів Фауста і Маргарити, історії їхнього кохання.

Як і в попередньому творі, композитор використовує тематичний матеріал переломного моменту опери – сцену біля храму з III дії. Це психологічна кульмінація образу головної героїні. Насторожений похмурий вступ створює гнітючу атмосферу, передає збентеженість і розпач молодої жінки. Безвихідь та страждання приводять Маргариту в храм Божий. Хоральність оркестрової фактури викликає прямі асоціації із звучанням органу. Їй протиставляються остинатні повторення в партії соліста на тлі тремолуючого тонічного та домінантового органного пунктів.

Невелика каденція соліста приводить до I розділу контрастно-складової форми фантазії. В його основі – молитва Маргарити за III д. опери Ш.Гуно. Автор змінює тональність на D-dur (замість C-dur в оригіналі). Зрозуміло, що це зумовлено якнайбільшою зручністю і якістю звучання для скрипаля. Загалом I розділ - це складний період з невеликим доповненням. Відсутність яскраво вираженого кадансу, зупинка на нестійкій домінантовій гармонії свідчить про стан очікування майбутніх драматичних подій.

Другий розділ різко контрастує до першого. Розмір 4/4 змінюється на 6/8, помірний темп Moderato на Allegro maestoso, D-dur на a-moll. В основі – куплети Мефістофеля з I д. опери (у першоджерелі тональність куплетів c-moll). АВА₁В₂А₃, де А – вступ, який бере активну участь у розвитку куплетів.

Надзвичайно віртуозною є партія скрипки: тут і подвійні ноти, і октави, і регістрові стрибки в швидкому темпі. Невелика зв'язка (6 тактів) дає змогу солісту настроїтися в русло романтичних любовних почуттів Маргарити і Фауста.

У III розділі композитор використовує відразу 2 фрагменти опери: дует Маргарити і Фауста з II дії і каватину Фауста “Привіт тобі”.

Четвертому розділу передують велика зв’язка, побудована на інтонаціях теми любовного дуету. Далі внаслідок зміни метру в оркестрі зароджується вальсовий ритм. Так починається останній розділ фантазії.

Звертаючись до музики вальсу з I д., П.Сарасате повертає слухача до початку опери. Саме в розпалі народного свята, на тлі вальсу відбувається знайомство Маргарити і Фауста (зав’язка драми), після чого розвиток дії стрімко спрямовується до трагічної розв’язки.

Фантазія завершується ефектною блискучою кодою на матеріалі теми вальсу, що є традиційним для цього жанру і вимагає справжньої майстерності у володінні арсеналом віртуозної скрипкової техніки.

Фантазія “Фауст” завжди користується неймовірною популярністю серед скрипалів. Леопольд Ауер вважає, що “цей твір нічим не поступається геніальній Фантазії Ф.Ліста на теми “Дон Жуана” Моцарта [2, 198].

Поруч з Г.Ернстом, Г.Венявським та П.Сарасате в 30 – 40-і роки XIX століття розпочинав свою виконавську і композиторську діяльність видатний бельгійський скрипаль Анрі В’єтан. Він міцно пов’язаний з традиціями класичної французької скрипкової школи Дж.Б.Віотті-П.Байо-П.Роде. Водночас – це яскравий, стихійний романтик. У стремлінні до колористичної блискучої віртуозності, до піднесено-мужньої манери гри вгадується тип “паганінієвської” артистичної натури. Як виконавець А.В’єтан завжди досягав вирізьбленої скульптурності музичної форми – це була його сильна риса, яка позначилася і на композиційних задумах його оперних фантазій. Відповідаючи смакам найширшої аудиторії слухачів, А.В’єтан написав понад 30 опусів цього жанру. Серед кращих – Фантазії на теми з опери “Норма” В.Белліні (ор. 18), на теми з опери “Ломбардці” Дж.Верді (ор. 29), “Згадка про

Америку” (ор. 17), “Капріччіо на англійські народні пісні XVII століття” (ор. 42).

У Фантазії на теми з опери Ш.Гуно “Фауст” Анрі В’єтана тенденція репрезентації скрипкових засобів виразності є не заради ефекту, а для втілення серйозного образного змісту спричинила стримане, але майстерне застосування віртуозної техніки, підкорення її завданням відтворення художніх образів цієї опери. Тут використовується тематичний матеріал характеристик усіх основних персонажів твору.

Вступ побудовано на інтонаціях прологу; відразу після нього звучить демонічний рефрен з куплетів Мефістофеля. Скрипковою знахідкою А.В’єтана є використання штучних флажолетів на *sforzando*.

Згодом з’являється фрагмент з пісні Зібеля “Розкажіть ви їй, квіти мої” (II д.). Мелодичні побудови пісні посилені октавними подвоєннями. Цей розгорнутий епізод завершується станом умиротворення, відводячи тихе звучання скрипки тріолями вгору. Музика органічно переходить до епізоду Moderato, де після невеликого оркестрового tutti скрипка замість Маргарити співає “Баладу про Фульського короля” (II д.). Відтак, композитор будує на цій яскравій темі мініатюрний цикл віртуозних варіацій, де використовує широкий арсенал штрихів та технічних прийомів.

Варіаційний епізод виконує роль своєрідного жанрового інтермеццо між двома лірико-наспівними епізодами. Якщо першим з них був романс Зібеля, то другий побудовано на темі з дуету Фауста і Маргарити (остання сцена II дії). Цікаво, що майже весь цей епізод соліст виконує для збереження тембру на струні “соль”.

Фінал побудовано на трансформації теми вальсу зі сцени “На ярмарку” (I дія). Це – завершення твору, його позитивний висновок.

Кульмінаційною вершиною композиторської транскрипторської діяльності видатних скрипалів-віртуозів по праву вважається **Концертна фантазія на теми з опери Ж. Бізе “Кармен” Пабло Сарасате (ор. 25)**. Твір складається з 6 контрастних розділів, які тісно пов’язані між собою послідовністю сюжетних подій⁵.

I – *антракт з IV дії*; II – *драматичний монолог Кармен з III дії*;

III – *хабанера з I дії*; IV – *пісенька Кармен з I дії*;

V – *сегіділья з II дії*; VI – *циганська пісня з II дії*.

В композиційному рішенні, це типова контрастно-складова форма. Автор використовує центральні моменти опери, змінюючи їх послідовність. Починається твір відразу з кульмінації – картини народного свята. Наступний розділ – психологічна кульмінація, переломний момент в характеристиці героїні. Відбувається різкий поворот від об’єктивного до особистісного. Усі наступні розділи переключають увагу на відображення колориту і зовнішнього плану та узагальнюють найбільш характерні жанри іспанської народної музики.

Отже, в першому розділі в темі антракту міститься інтонаційне зерно хабанери та циганської пісні (правда в оберненому вигляді). Композитор переважно зберігає ті самі тональності, що і в опері, змінюється лише фактура. П.Сарасате прикрашає проведення теми віртуозними арпеджіованими злетами, культивує високий регістр, дрібну пасажну техніку.

Оригінальною знахідкою композитора є використання *pizzicato* скрипки при повному замовканні оркестру; при цьому тут повертається тема I розділу,

⁵ Цікавим є той факт, що Ж.Бізе, ніколи не перебуваючи в Іспанії, пише оперу з іспанським національним колоритом, тоді, як П. Сарасате використовує матеріал французької опери, присвячений власній іспанській музичній культурі, її традиціям, ментальності.

де віртуозно виконуються натуральні флажолети. Високий регістр звучання скрипки залишає в кінці вступного розділу враження повного розчинення, повільного згасання.

II розділ значно менший за масштабами, музика передає передчуття трагічної розв'язки, холодний подих смерті. Тональність змінюється з f-moll на d-moll. Це єдина істотна відмінність від оригіналу. Форма розділу проста - двочастинна. Виразна, прониклива тема переростає у звернення, пристрасну мольбу.

Емоційний настрій різко змінюється в III розділі, де звучить хабанера. Порівняно з оперою композитор зберігає тональність і форму, побудовану на співставленні двох контрастних тем. По суті – це приклад куплетно-варіаційної форми в інструментальній музиці.

III розділ – центральний, він не випадково побудований на найбільш популярній темі опери – темі хабанери. Схематично будова розділу виглядає так:

<u>A(a) B(a₁)</u>	<u>C(b)</u>	<u>A₁(a₁) B₁(a₁)</u>	<u>C₁(b) C₂(b)</u>
заспів	приспів	заспів	приспів

IV розділ – в основу покладено пісеньку Кармен з I д. опери. Звертає на себе увагу майже прозора фактура супроводу, що, за думкою автора, не має заважати концентруватися на партії соліста. Після першого проведення теми звучить переосмислений варіант лейтмотиву трагічної долі. Важливого значення тут набуває відсутність інтервалу збільшеної секунди, ознак циганського ладу, що майже зовсім нейтралізує відчуття фатальності, приреченості – тобто тих рис, які присутні у першоджерелі.

V розділ – Сегіділья автор фантазії зберігає тональність, лад, форму першоджерела; істотні зміни спостерігаються лише на фактурному рівні: фортепіано (або оркестр) імітує гру на гітарі.

VI розділ – перед заключним проведенням вихідної теми звучить досить розгорнутий вступ, хоча тут яскраво відчувається завершеність музичної думки, динаміка гармонічного руху спонукає до активного розвитку матеріалу (с, d, C, H → e і т.д.). Цей танець органічно зливається з циганською піснею. І знову варіаційний принцип стає домінуючим. Кода фантазії “Кармен” – апогей технічних можливостей скрипки: неймовірна біглисть пальців, акордова та двоголосна техніка, трелі, регістрові стрибки, форшлаги, натуральні флажолети тощо.

Усе це пояснює виняткову популярність цієї фантазії, актуальність і прихильність широкої аудиторії слухачів.

Фантазії на теми з опери Ж.Бізе “Кармен” побачили світ у знаменитого угорського композитора і скрипаля Еніо Губая, чеського творця музики Франца Дрдла, але останніми десятиліттями найбільш репертуарною є Фантазія Франца Ваксана. На сучасному концертному і конкурсному репертуарному небосхилі увійшла і композиція Алекса Розенблата, що проживає в США.

Отже, проаналізувавши декілька найбільш відомих скрипкових фантазій на оперні теми, можна зробити деякі узагальнюючі висновки.

Більшість з них починається відразу з кульмінації – тобто з певного результату, до якого йшов перебіг сюжетних подій в опері. І лише після цього композитор відтворює фабулу першоджерела. Відтак пропонується власна композиторська версія бачення матеріалу оперних шедеврів.

Спільною рисою пропонованих творів є використання контрастно-складової форми, яка найбільш адекватно втілює ідею єдності в багатогранності.

Характерним є також взаємопроникнення вокального та інструментального начал, що впливає на деякі особливості музичної мови композитора. Зустрічається вільна зміна тональностей. Якщо в “Кармен” П.Сарасате панує тональність d-moll, то в “Фаусті” того ж автора спостерігається декілька тональних центрів: d – D – g – C – G.

Ладо-гармонічна мова є доволі прозорою і простою. Оркестр здебільшого виконує роль акомпанементу, лише іноді беручи на себе роль відображення і проведення основних тематичних персонажів.

Отже, варіації і фантазії на теми, запозичені з шедеврів світової оперної літератури, спираються на принцип віртуозного збагачення і водночас концептуального спрощення, схематизації. Виняткова цінність проаналізованих творів полягає в тому, що кожен з них являє собою передусім виконавське відображення автора, віддзеркалення його віртуозних можливостей і стилю романтичної епохи.

Фантазія Д.Аляра на теми з опери Дж.Верді “Травіата” є також яскравим прикладом високохудожнього репертуарного опусу, де представлені музичні характеристики всіх дійових осіб - Віолетти, Альфреда і Жермона. Твір правда починається в оберненому експонуванні матеріалу - спочатку фінальна передсмертна арія Віолетти, потім її арія-вальс на балу, *Cantus brindisi* (застольна пісня) Альфреда, арія Жермона, любовний дует Віолетти і Альфреда і феєричний вальс, традиційно для блискучого завершення фантазій на оперні теми.

Слід згадати тут ще й талановиті фантазії молодого віртуоза-скрипаля Тараса Зданюка: Фантазія на теми з опери С.Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” присвячена своєму професору Володимирі Заранському; Фантазія на теми з опери Дж.Верді “Ріголетто” присвячена своїй матері п.Оксані Йосипенко-Зданюк; Парафраз на теми з опери М.Лисенка “Тарас Бульба” присвячений своїй вчительці по скрипці п.Ользі Корінець. Це

вельми майстерні з композиційного огляду та по-справжньому віртуозні скрипкові твори.

Ефектним віртуозним твором Тараса Зданюка є ще “Український карнавал”. Твір скомпоновано таким чином, що він нагадує “Венеційський карнавал” Н.Паганіні (тема пісні “Mia mamma cara” перетворюється в основну тему Капрису №24 в цій же тональності a-moll). Після вступу з почерговим звучанням паганінієвських тем в епізоді *Allegretto* зароджується українська жартівлива пісня “Підманула-підвела”. Тут молодий автор застосовує весь арсенал скрипкових технічних засобів, що зустрічаються у творчій спадщині легендарного італійця. Цим і пояснюється використання в інтродукційній частині згаданих ефектних цитат легендарного італійського віртуоза.

Знаковою в сучасному контексті трагічних подій останнього воєнного десятиліття в Україні є “Фантазія” для скрипки соло на дві українські пісні молодого, талановитого концертуючого скрипаля, лауреата численних міжнародних конкурсів і композитора Марка Бушкова-Вайцнера, родина якого походить зі Львова. Тут автор використовує дві українських пісні “Взяв би я бандуру” та “Плине кача по Тисині...”. Після вступного імпровізаційного медитативного розділу, що побудований в акордовій фактурі і дещо наближається до сольних сонат Е.Ізаї, поступово зароджується і згодом повноцінно звучить пісня “Взяв би я бандуру”. Після її експозиції звучання перетворюється в тужливі образи *funerale*, що з’являються в пісні “Плине кача по Тисині”. Цей твір автор виконує “на біс” з величезним, тріумфальним успіхом в своїх концертах, віддаючи шану і данину Батьківщині своїх родичів.

3. Фантазії та поеми на оригінальні теми

У жанрі фантазії композиторський і скрипково-віртуозний рівні знаходилися у постійній взаємодії. Навіть у авторів великої кількості фантазій на оперні теми (зокрема у К.Ліпінського) центр ваги переміщується в бік оригінальної творчості. Діяльність на ниві композиторського транскрипторства поступово перетворювалася в анахронізм, поступаючись місцем опусам, створеним абсолютно незалежно від запозиченого матеріалу.

Композитор, будучи озброєним тематичним та фактурним фондом, активізує власне драматургічне мислення, образну уяву, не роблячи такий явний акцент на віртуозності. Кожен найменший елемент музичного тексту прагне максимальної багатозначності: вступає в силу правило раптових переключень контрастних емоційних планів, неочікувані паузи, затримання, різного роду підміни. Закони імпровізації, які були квінтесенцією стилю бароко, в епоху віртуозів переживають своє нове життя.

Ст. Крель у своїй “Musikalische Formenlehre” пише: “Під фантазією як музичною формою мається на увазі співставлення кількох музичних думок без того, щоб одна була логічним наслідком іншої. Випадковість, з якою теми тут співвідносяться між собою, є однією з найголовніших ознак. В цілому фантазія створює враження імпровізації” [22, 137].

Ось, яку дефініцію пропонує В. Руденко: “Жанр інструментальної фантазії виявляє свою індивідуальність через відхід від загальноприйнятих для свого часу норм побудови, рідше – через незвичне образне наповнення традиційної композиторської схеми... У всі часи контури жанру залишаються нечіткими” [23, 183].

Один з перших романтичних творів даного жанру – **Фантазія для скрипки і фортепіано оп. 159 Франца Шуберта**. Натхненням задуму стала для композитора його власна пісня “Привіт”, цитата з якої перетворилася в матеріал для численних інтонаційно-ритмічних модифікацій. В цьому сенсі можна провести деяку паралель до відомої фортепіанної Фантазії Ф.Шуберта “Мандрівник”, де монотематичною основою чотирьох контрастних розділів виступає фрагмент одноіменної пісні на слова К.Шмідта. Нерідко прийом цитування власних пісень зустрічається і в камерних ансамблях австрійського Майстра, згадаймо “Forellenquintet”, “Дівчину і смерть” тощо. Водночас слід відразу зазначити суттєву відмінність в трактовці запозиченого пісенного матеріалу в камерних ансамблях та інструментальних фантазіях. Зокрема, в Скрипковій тема пісні утворює стрижень структури не наскрізного розвитку твору, в той час, як в ансамблях вони потрактовані як деякий прихований в підтексті епіграф, що співвідноситься з образно-емоційним змістом твору вельми опосередковано.

Ще однією специфічною особливістю Фантазії Ф.Шуберта є місцезнаходження теми-цитати – вона вперше з’являється в цілому вигляді лише в середині твору. Відтак звичний, усталений композиційний план одночастинно-поемної структури набуває несподіваного ракурсу. Ліричною кульмінацією стає кантиленний, наспівний *As-dur*’ний епізод *Andantino*, який докорінно змінює сутність і значення теми-цитати. Це – своєрідний лірико-філософський центр цілого.

Всі інші теми Фантазії не є близькими до пісенної цитати. Момент суттєвого оновлення бере верх над моментом варіантно-варіаційної зміни. Певним недоліком можна вважати деяку розпливчастість форми, надто великий масштаб, її тривалість. Інтонаційні зв’язки між чотирма розділами виявляються тут значно слабшими, ніж в Фантазії “Мандрівник”, чи Фантазії для двох фортепіано. Про принцип монотематизму навряд чи може йти мова.

Радше тут можна констатувати наявність інваріантного терцевого зерна, яке відтворюється в інтонаційних контурах навіть контрастних тем. Симптоматичним з огляду на майбутні перспективи формування романтичної поємності є те, що принципи сонатності тут відсунуто на другий план.

Стремління Ф.Шуберта внести в атмосферу Фантазії відтінок урочистості і навіть героїки вказує на захоплення композитора стилістикою німецького бароко. Зокрема, у вступі ніби оживає ліричний напрям бахівських арій-*lamento*. Водночас це типова для пісень Ф.Шуберта тема знедоленості, передана через секундово-щемливі інтонації. Отже, прийоми і засоби пісенної творчості в інструментальній фантазії раннього віденського романтика поставлено в основу більш складної розгорнутої драматургії великої одночастинної форми.

У Фантазії для скрипки і фортепіано співвідношення традицій і новаторства набуває особливої форми. Композитор переосмислює досвід класиків, висуваючи на перший план ліричну перспективу розвитку. Твір знаходиться на зламі двох стильових епох – класицизму і романтизму.

Фантазія для скрипки з оркестром або фортепіано C-dur op.131 Роберта Шумана написана для видатного скрипаля і друга композитора Й.Йоахіма. Вона була створена у вельми стислі терміни, буквально за декілька днів. В листі до Й.Йоахіма, Р.Шуман згадує: « Створюючи Фантазію, більше всього думав про Вас [...] вона – моя перша спроба, перший досвід». [23, 350.] Прем'єра відбулася у Дюсельдорфі під орудою самого композитора - 27 жовтня 1853 р. Фантазія дуже сподобалася Й.Йоахіму і він залучив її у свій концертний репертуар. Перша власна оригінальна редакція існує зі штриховими виконавськими рекомендаціями Й.Йоахіма на прохання

Р.Шумана. Видатний австрійсько-американський скрипаль і композитор Фріц Крейслер створив вільну обробку Фантазії та власну Каденцію у 1937р.

Форма твору виглядає наступним чином: **Вступ – Експозиція** [*Головна партія – Сполучна партія – Побічна партія – Зв’язкова партія*] – **Розробка –** [*Gn– Cn – Pn – Zn*] – **Каденція – Код**

Твір починається зі **Вступу** в a-moll «*Im mässigen Tempo*» *Moderato, sempre, ma espressivo* (в помірному темпі), що в свою чергу складається з трьох речень. У сольній партії скрипки, речитативного, каденційного вступу переважає виклад пасажною технікою, що має імпровізаційний характер. Після цього, з’являється основний розділ умовної експозиції Фантазії *rubato, maestoso, nobilmente*, «*Bescheleunigend bis zum Lebhaft*» (*поступове пришвидшення до рухливого темпу*), C-dur, який побудований у *Сонатній формі*. Згодом появляється розділ *Allegro marcato e molto moderato*. *Головна партія* складається з трьох речень з дещо розширеним другим. У соліста перша фраза - експозиція головної партії має урочистий, але легкий настрій, його створено за рахунок використання штриха *staccato*. Друга фраза побудована і демонструє більш віртуозні арпеджіо. Третя фраза починається з оркестрового проведення, а згодом соліст штрихом *spiccato* гамоподібними ходами вибудовує і продовжує її, завершуючи короткими групуваннями тривалостей нот на *legato*. Головна партія має певні риси танцювальності і виступає яскравим, барвистим контрастом до побічної партії. *Побічна партія Maestoso, Piu tranquillo, dolce, molto espressivo* - традиційно кантиленного характеру, наспівна мелодична побудова з експресивним початковим у 3-му такті стрибком на септіму. Побічна партія розгортається в тональності G – dur, це домінантове співвідношення, але опиняється в ній не одразу, модулюючи з a-moll через C-dur. Далі з’являється *Сполучна партія* токатного характеру (a-moll – G-dur), тут знайшли своє застосування дуже різноманітні композиційні прийоми і технічні засоби: штрих *spiccato I ben marcato*, застосування подвоєння секстами, септімами і октавами, гамоподібні побудови, вишукані секвенційні ходи.

Після сполучної партії наступає *Заклучна партія* в G-dur, яка продовжує характер головної партії. 3

Поява *Розробки* свідчить, що вона є досить невеликою за обсягом (т.120-156) в тональності e- moll. Спочатку мелодична побудова тривалістю в 19 тактів немає ні тональних, ні темпових змін, проте характер трансформується в більш кантиленний, наспівний та імпровізаційний. Після цього мелодичного фрагменту у соліста з'являються пасажні конфігурації на основі тризвуків, що виконувалися на *spiccato*, потім вони перетворюються в пасажні арпеджіо. Реприза із Зв'язкою партією будуються на тематичному матеріалі Головної. Після завершення репризи з'являється Каденція дещо лаконічна, нетривала, коротка, проте насичена технічними скрипковими труднощами. Вона при раптовому вступі оркестру переходить у Коду. Такий прийом нагадує 1ч. Скрипкового концерту e-moll Ф.Мендельсона-Бартольдї. Поліфонічні прийоми, що висвітлюються двоголоссям в якому є мелодична лінія і акомпанемент (як у 1ч. цього ж концерту), пасажні ходи і акорди, потім проходить фрагмент з баріолажними арпеджіо. Завершується Фантазія тематичним матеріалом *Grandioso, poco a poco allargando*. Слід відзначити, що представлений твір насичений частими авторськими ремарками, що свідчить про змінність темпів і емоційних станів почуттів, характерних для творчості Р.Шумана.

Що стосується вільної обробки Ф.Крейслера, то вона більш витончена і сприймається з певним полегшенням і святковістю, оскільки Ф.Крейслер в деяких епізодах спростив фактуру і видозмінив деякі фрагменти. Вступ у першому реченні без змін, у другому - (25т.) змінений, тут автор використовує подвійні ноти на відміну від тексту Р.Шумана: *Приклад 7*.



З 27т. відбувається скорочення супровідного сольного програвання, але з 35т. до початку основної частини все без суттєвих змін. Головна партія використана без суттєвих видозмін, окрім від 60 до 63т., де зустрічається зміна октав у соліста, певних новацій зазнають нотні конфігурації і ритм. У сполучній партії, а саме з 65т. відбувається спрощення другої долі такту і заміна певних гармонічних конфігурацій, які полегшують дещо перенасичену фактуру.

В заключній партії зауважуються гармонічні заміни (т.104). *Приклад 8:*



Для порівняння- в оригіналі: *Приклад 9.*



І такі гармонічні заміни доволі часто використовує Ф.Крейслер у своїй вільній обробці. Це пояснюється тим, що Р.Шуман був піаністом і komponував свій твір можливостями насиченої фортепіанної гармонії. В заключній партії також відбуваються деякі спрощення нотографічних конфігурацій, а саме у 108 і 109т., видозмінюється другі долі тактів ритмічно і гармонічно. В 110т. знаходимо зміну групування тривалостей. Р.Шуман в оригіналі застосовує в пасажах по 8 і 17 нот на долю, а Ф.Крейслер міняє групування на 12 і 13 нот на одну долю такту. У першоджерелі оригіналу на початку мелодична лінія триває 19т., а у вільній обробці вона розширена до 29т. У 135т. відбувається подальше розширення представленої мелодичної побудови, спостерігається її розвиток. Подальша розробкова частина вже проходить в G-dur з композиційним розширенням. Реприза побудована в C-dur і порівняно з оригіналом має певні скорочення. На противагу цьому- Каденція Ф.Крейслера змінює деякі гармонії і після її завершення вступає фортепіано, де Р.Шуман виклав пасажні арпеджіо тріольними шістнадцятими нотами, а Ф.Крейслер

перетворив їх на тридцять другі тривалості групуючи їх квартолями. Кода у вільній обробці будується на матеріалі головної партії, гармонічно і мелодично більш розлога, наповнена композиторським скрипковим стилем Ф.Крейслера.

Фантазія традиційно для свого жанру має імпровізаційний характер з каденційно–віртуозними розділами у соліста, де зустрічаємо також часту зміну темпів, емоційних настроїв, що є притаманним для цього жанру. Слід нагадати, що це була перша спроба створення Р.Шуманом твору для скрипки як солюючого інструменту. Традиції жанру інструментальної фантазії були закладені Ф.Шубертом і Р.Шуманом. Їх продовжив і розвинув Й.Брамс. Стосовно самого жанру фантазії- то найвищого розквіту він досягнув саме в епоху романтизму. Основними інструментами для яких створювали фантазії були саме скрипка і фортепіано.

На тлі класицистських рис шубертівської великої інструментальної композиції, **“Фантазія-апасіоната” А. В’єтана (1840)** значно яскравіше демонструє романтичну свободу висловлювання. Назва „Фантазія-апасіоната” цілком виправдовується її ліризмом, драматичним характером, пристрасним поривом почуттів. Твір було написано в період найбільшого розквіту таланту скрипаля-віртуоза та композитора в одній особі. Саме тоді, у своєму шедевр – П’ятому скрипковому концерті автор досягає особливої цільності та органічності форми, що поєднує контрастність розділів з їх внутрішньою інтонаційною спорідненістю.

“Фантазія-апасіоната” починається з невеликого оркестрового tutti, після цього скрипка вступає з енергійною повнозвучною темою.

Своєрідною квінтесенцією емоційної атмосфери твору є патетична речитативність, що зберігається і в наступному розділі (Andante), який по суті виступає своєрідною прелюдією до Moderato (G-dur). Саме ця тема стає основою мініатюрного циклу варіацій, де здебільшого використовується дрібна віртуозна скрипкова пасажна техніка.

Після піднесено-схвильованого настрою поступово встановлюється довгоочікуваний наспівний спокій. Поетична, виняткової краси кантилена скрипки звучить на тлі збентеженого синкопованого оркестрового акомпанементу, що буквально повноцінно виринає в епізоді росо *più mosso appassionato*. Поривчастість, імпульсивність, так властива романтичній поетиці, посилюється за рахунок стрімкості висхідних пасажів солюючої скрипки і домінує звучанням мелодичних вершин. Типовими ознаками концертності тут виступає гармонічна нестійкість діалогу в змаганнях соліста і оркестру, де наявні ефектні імітаційні переклички.

В кульмінаційний момент неочікувано з'являється доволі лаконічна каденція скрипки, повертаючи скорботний настрій оркестрового вступу. Звучить величне *Largo maestoso*. Музика поступово завмирає на трелях соліста у високому регістрі. Несподівано вривається домінантовий акорд оркестру, декларуючи початок завершального розділу – *Allegro vivace* (G-dur). Так само, як і в багатьох романтичних інструментальних концертах (Ф.Мендельсона, К.Сен-Санса, Е.Лало), оригінальний епізод витримано на зразок *alla saltarella*. Автор робить акцент на високому флейтово-сріблястому звучанні солюючої скрипки; в її партії знову домінує пасажна техніка, а також штрихи “*volante*” – *staccato, spiccato, rikoche*.

Отже, окремі і доволі тендітні прояви вільної поемно-рапсодійної структури, знайдені А.В'єтаном у “Фантазії-Апасіонаті”, здійснили вагомий вплив на майбутніх представників франко-бельгійської виконавської та композиторської школи. Передусім це стосується Ежена Ізаї, найбільш яскравими досягненнями якого є його Шість сонат для скрипки соло та Чотири поеми для скрипки і фортепіано. Художній прообраз своїх власних творів Е.Ізаї бачив у симфонічних поемах та одночастинних фортепіанних концертах Ф.Ліста, у стихійності його емоційних поривів, у примхливості його формотворчої фантазії. “Взагалі поемність постійно приваблювала мене, вона

є найбільш вдячною для втілення почуття і не потребує тих конструктивних обмежень, які нав'язує форма концерту. Зміст поеми може бути драматичним або ліричним, стилістика романтичного або імпресіоністичного, автор може спонукати в ній плакати і співати. Цей жанр є дзеркальною призмою світла і тіні і не зобов'язує композитора керуватися конкретними програмними назвами, абстрагуючись від літературної канви", – окреслює власну позицію Е. Ізаї [10, 203].

Чотири інструментальних поеми франко-бельгійського віртуоза-скрипаля і композитора Е.Ізаї написано для скрипки і фортепіано: "Елегійна поема", "Сцена біля прялки", "Зимова пісня", "Екстаз" (*ці оригінальні програмні назви виникали вже після завершення komponування творів*).

Зупинимося коротко на **"Елегійній поемі" Ежена Ізаї** (d-moll, op. 12). В цьому творі Ежен Ізаї вводить так звану *scordatura* – перестроювання найнижчої струни G на секунду вниз, на *F*, що поєднує темброве звучання скрипки і альту. Характер і пануючий емоційний настрій твору виправдовує свою назву, хоч подекуди музика сягає найвищої емоційної напруги і драматизму. На композиційному та інтонаційному рівні спостерігаються риси імпровізаційності, створеної репризною тричастинною формою. Специфічним є також темпове співвідношення розділів: перший та репризний швидкі (*Tres modere*), середній – дуже повільний, витриманий в дусі траурної, жалобної ходи *quasi sarabande*, (*Grave et Lent – Scene Funebre*). Ознакою пізньоромантичної естетики є грандіозна масштабність кульмінаційних зон. У межах кожного з трьох розділів розвиток сягає найвищого піку і розквіту експресії, що надає музиці не так елегійного, як величавого екстатичного характеру.

Партія скрипки з перших же тактів полонить красою та чарівністю мелодичного звучання і образу, його інтенсивним і неухильним розвитком. Е. Ізаї протягом цілої поеми вдалося багатогранно розкрити кантиленні

можливості скрипки. В кульмінації I-го розділу (*Meno vivo e largamente*) фактура фортепіано насичується акцентами та різкими синкопами, динаміка сягає *fff*. Вихідний тематичний матеріал партії скрипки також істотно трансформується, змінює своє звучання.

Середня частина урочисто-патетичного характеру. Маркатовані акценти на сильній долі підкреслюють помірну ходу: скрипка здебільшого звучить в нижньому регістрі ніби альт, нагадуючи траурно–драматичний монолог прощання з життям. Тривалий передкульмінаційний передікт концентрує найскладніші прийоми скрипкової техніки – пасажі подвійними нотами, розкладені та синхронні акорди, чергування відкритих та притиснутих струн тощо. Майстерне співставлення далеких регістрів у різних типах фактурного викладу створює враження загостреної тембрової колористичності.

Репризу істотно скорочено, очевидно, задля того, щоб досягнути останньої драматичної кульмінації в коді. Її стихійна поривчастість мимоволі нагадує коди-катастрофи в баладах Ф. Шопена.

Ще раз варто процитувати самого Е. Ізаї: “Поема видається мені прогресом в моїй музичній творчості, вона означає для мене найвищий прояв зрілого композиторського досвіду, бажання поєднати незвичність образів з блискучою віртуозністю. Наголошу – це справжня віртуозність, яку намагаються відтворювати в тексті своїх творів лише ті, хто володіє справжніми професійними таємницями” [10, 204]. Отже, поеми для скрипки і фортепіано Ежена Ізаї – це типово романтичний жанр, що поєднує високий рівень технологічної складності в трактовці солюючого інструменту з витонченою гнучкістю та вибагливістю форми. Інтенсивний тематичний розвиток посилюється примхливістю ритмічної організації, контрастами щільних акордових вертикалей зі стрибками та каскадами пасажів, охоплюючи позиційно весь гриф. Саме така багатоплановість використання виразових можливостей скрипки здійснила очевидний вплив на Ц.Франка та Е.Шоссона.

Особливої популярності в концертному репертуарі скрипалів набула **“Поема для скрипки з оркестром”** ор. 25 **Ернеста Шоссона** (рік написання 1896). Глибина змісту, вишуканість і своєрідність ладо-гармонічної мови, делікатність тембрової палітри викликали вельми схвальні відгуки сучасників, зокрема, К. Дебюссі, який неодноразово висловлював щире захоплення цим твором.

Поемно-фантазійна свобода будови цілого зумовила безперервність наскрізного розвитку музичного матеріалу, що, звісно, ускладнює можливість чіткого виокремлення певних композиційних розділів. Сонатність трактована автором досить вільно з домінуванням і зосередженістю та акцентом на варіантних змінах тематичного матеріалу.

Схематично	загальна			структура	твору			виглядає
так:	тема	<u>a b a</u>	<u>c c₁ d d₁ e d₂</u>	тема	<u>a₂ d₃ d₄ d₅ d₆ b₁</u>	<u>кода</u>		
	вступу			вступу				
	сфера	сфера П.п.			репризний			кульмі-
	Г.п.	з епізодом танцю-			розділ			нація
	вального характеру							

Поема починається повільним вступом, що складається з 2-х елементів. Похмура, сповнена затамованої пристрасті оркестрова тема вводить у світ примарних, трагічних образів. Автор застосовує вельми широкий спектр виразових засобів: гнучку динаміку, своєрідну гармонію, темброві співставлення тощо. Виняткової ролі набувають збільшені і зменшені співзвуччя, хроматичні заповнення вузьких інтервалів (терції, секунди), різного роду затримання.

Другий елемент теми вступу створює відчуття просвітлення (в оркестрі яскраві, виразні низхідні інтонації на тлі ніжного “мерехтіння” струнних). Невдовзі знову повторюється перша хвиля вступного розділу, яка,

зупиняючись на домінантовому органному пункті, приводить до викладу основної теми в партії соліста.

У центральній частині твору можна виділити три розділи. І розділ – сфера Головної партії, яка являє собою симетричну побудову aba_1 + невелике доповнення каденційного плану на матеріалі “b”. Виразна тема проводиться двічі: за першим разом – у партії соліста, за другим – більш повно і об’ємно оркестром. Соло скрипки в цілковитій тиші сприймається як схвильована драматична мова. Невеликий серединний епізод “b” веде до репризи; проведення основної теми тепер звучить більш впевнено і відкрито. Сягаючи кульмінаційної вершини, вона органічно входить в зону побічної партії.

Відтак розпочинається розділ “c”, який вважається деякою вступною побудовою; c_1 – проведення другої теми центрального розділу в тональності B-dur. Надзвичайно цікавою є гармонічна забарвленість партії оркестру. Використання “неаполітанської” гармонії надає музиці особливо збентеженого звучання. Цю тему можна визначити як символ плинності часу або як символ нескінченного вирування водної стихії.

Для драматургічного задуму Поєми Е.Шоссона змагання між партією соліста та оркестру не є характерним. В творі вони поєднуються паритетно і гармонійно, злагоджено, постійно взаємодоповнюючи одне одного. Світлий, майже “божественно небесний” регістр основної теми, її широке дихання, екзальтована піднесеність створюють враження катарсису.

Тема “d” і велика кількість її варіантних проведень ($d_1, d_2, d_3...$) як в даному, так і в наступних розділах свідчать про її домінуючу роль в процесі інтонаційного становлення твору. Це ще одна кантиленна, по-справжньому неймовірно чарівна скрипкова тема вирізняється особливою експресією.

Оркестрова зв’язка привносить доволі несподіваний в контексті цілого танцювальний елемент і відтак починається яскравий жанровий епізод “e”. Він є досить невеликим, і все ж поділяється функцією світлої кульмінації цілого.

Тема “d₂” – проводиться в октавному подвоєнні у соліста при підтримці насиченого звучання оркестру.

Експресивне наповнення теми вступу знаменує початок динамічної репризи. З’являється тональність h-moll, в якій проходить початкова тема твору („a”). Варіанти проведення теми “d”, яка контрапунктично вплітається в інтонаційний контур вступу, призводять до коди, яка обрамлює поему і символізує типово романтичну ідею замкненого кола. Г.Берліоз писав: “Заставити володарювати інструмент соло, не вимагаючи зречення з боку оркестру, – такою була задача, яку вперше розв’язав Бетховен. Щоправда, у нього (*Бетховена*) оркестр домінує, напевно, поки що не на користь соло, але в системі, прийнятій Е.Шоссоном, Г.Ернстом, рівновагу вже досягнуто” [3, 196]. Отже, Е.Шоссон деформує концертний жанр, видозмінює, збагачує усталені традиції. Передусім це стосується підходу до форми, співвідношення партії соліста і оркестру. Поема Е.Шоссона безпосередньо передбачує модерні тенденції у французькій інструментальній музиці початку ХХ століття [7, 118].

Розділ III

Особливості романтичного скрипкового виконавства.

“Чим би була музика без віртуозів?
Мертвою буквою”.

А. В'єтан

“Скільки життя може дати творові
самобутня інтерпретація!”

Е. Ізаї

В докласичну епоху поняття “музикант” неодмінно включало в себе композиторський і виконавський компоненти. Згодом ці дві іпостасі відокремилися, автономізувалися. Романтична скрипкова і фортепіанна музична література ніби відновлює тип музиканта-універсала, практика - реалізатора своїх власних ідей.

Скрипкове мистецтво першої половини XIX століття характеризується яскравою динамічністю, ризикованою сміливістю художніх рішень, піднесеністю емоційного тону. Все нове в драматургії і композиції вимагало і відповідних відкриттів в сфері інтерпретації. Більшість видатних скрипалів були композиторами і виступали доволі часто зі своїми власними творами. Досить довгий час – аж до останньої третини XIX століття – виконавська культура романтичної епохи розвивалася під благословенним знаком єдності автора і виконавця. Це був період бурхливого розквіту сольного начала в скрипковому мистецтві. Діяльність музиканта-соліста стає подібною до діяльності оратора, що володіє особливою силою впливу на публіку. Потрібно було полонити серця слухачів, владно керувати їх уявою, щоб художні враження залишилися в пам'яті слухачів назавжди.

Ще за часів барокової інструментальної традиції віртуози за звичай виступали і як чудові композитори. А.Кореллі, А.Вівальді, Б.Джемініані, Дж.Тартіні, А.Верачіні були “поетами скрипки” і видатними мистцями. Ідеалом цього є синтез, коли музичний геній узгоджується з генієм

інструментальним. Видатні виконавці XIX століття розрізнялися між собою характером і масштабом артистичної індивідуальності, свідомим, творчим відношенням до авторського тексту. Техніка і майстерність не синоніми, у справжніх виконавців техніка витікає з ідеї. Гіпертрофований культ техніки, надмірна віра в її універсальну силу витісняє із свідомості скрипаля головне – вияв на інструменті дару переконливої музичної мови. “Будь-яке виконання вже є транскрипція”, – слушно зауважував Ф. Бузоні [5, 7].

Обов’язковою умовою виконання фантазій на оперні або оригінальні теми є детальне вивчення першоджерела – тобто художньої фабули твору, що послужила основою транскрипції. За таких умов деякі аспекти вирішуються непомітно для виконавця – ніби самі собою, завдяки досвіду та інтуїції. В ході роботи над скрипковими транскрипціями вокальних творів необхідним є також знання особливостей словесного тексту, манери його донесення співаками, що нерідко призводить до збагачення скрипкової палітри вокальними прийомами: атака звуку, вібрація, *portamento*, штрихова і темброва барвистість, багатогранність виразного речитативного інтонування, декламаційність.

Серед виконавців оперних фантазій та скрипкових концертів XIX століття особливо яскраво виділявся Анрі В’єтан. “Цей майстер конгеніальний Бетховену за композицією, у виконанні досягнув найвищої майстерності”, – висловлювали своє захоплення сучасники [3, 190]. Інтерпретації бельгійського музиканта вирізнялися філігранною довершеністю, красою звучання, художнім розрахунком, здатністю перевтілюватися на сцені. Органічне злиття інтелектуального та чуттєвого начал призвело до гармонічної врівноваженості стилю, в якому все ж провідною залишалася інтелектуальна основа. Це ще раз підтверджує те, що А.В’єтан є спадкоємцем класичної школи Дж.Б.Віотті і П.Роде. Однак, серед виконавців-романтиків були і антагоністи, що звинувачували видатного музиканта в еклектизмі, в поступках класичній

школі, що гіперболізує фактори самоконтролю та холодного раціоналізму навіть в момент романтичного піднесення.

Натомість раціонально-аналітичний фактор виступає як провідний при виконанні творів романтичної доби скрипалями ХХ століття. За звичай, пропонуються нові штрихи, динаміка, текст стає строгішим за рахунок скасування зайвих “декоративних” прикрас та каденцій. В роботі над романтичним матеріалом з’являється процес порівняння різних типів уяви та свідомості, що несе з собою прискіпливий відбір відтінків та прийомів ефектного донесення музичного тексту до слухачів. Ось, як пише про свою виконавську позицію Д. Циганов: “Я намагаюся знайти такі прийоми, щоб скрипковий варіант вокального твору зазвучав як інструментальний закінчений твір. До того ж, специфіка жанру транскрипції вимагає, щоб музику було представлено вирашно, ефектно, з концертним блиском” [25, 18].

Отже, серед знаменних ознак практично усіх проаналізованих творів – яскрава характеристичність тематизму, збагаченого романсовими, оперними та речитативно-декламаційними жанровими рисами, експансія колоратурного “bel cant’ного” елементу, принцип контрасту між кантиленою і рухливістю. Мелодична опуклість партії соліста органічно поєднується з віртуозністю як ознакою найвищого професійного рівня виконавця.

Саме Н.Паганіні заснував еру і початок нового жанру романтичної композиторської та віртуозної скрипкової творчості, яка отримала свій подальший розвиток у Л.Шпора, А.В’єтана, Г.Ернста, Д.Аляра, Г.Венявського, П.Сарасате, Е.Ізаї та ін. Їх вирізняє масштабність композиції, використання репрезентативних, яскравих віртуозних технічних можливостей скрипки, домінування солюючої партії над оркестровою. Особливу увагу згадані композитори надавали вияву співучих, кантиленних можливостей скрипки,

максимальному наближенню її партії до людського голосу, до вокалізації або речитативу.

Засади поємності припускають багатотемність, об'єднану наскрізною інтонаційною ідеєю, де виразно окреслюються тенденції ліризації та драматизації жанру.

Фантазії та поеми на оперні і оригінальні теми, одночастинні скрипкові композиції-варіації стали визначальними для оцінки мистецького внеску їх авторів у скарбницю світової музичної культури.

Транскрипції виконавців-романтиків мали для скрипкового мистецтва історичне значення. Вони поклали початок інтенсивному оновленню концертного репертуару, збагаченню тематичного та фактурного фонду.

Завдяки жанру транскрипції вдалося заповнити суттєві репертуарні прогалини і виявити нові, несподівані можливості інтерпретації творів тих композиторів, які ніколи не писали скрипкової музики.

Виконавська культура того періоду викарбувала такі фундаментальні критерії скрипкової майстерності, як культура звуку, штрихів, віртуозних виразових засобів, неймовірний арсенал пасажної техніки лівої руки, новий інтерпретаторський стиль, який дав би можливість щоразу більшого впливу на слухача.

Отже, романтичну композиторсько-виконавську творчість можна розцінювати як один з факторів формування цілісної уяви про шляхи розвитку музичного мистецтва другої половини XIX та першої половини XX століть.

Висновки

Аналіз романтичних скрипкових творів, представлений в даній бакалаврській дипломній праці, значно поглиблює нашу уяву про естетичні запити XIX століття, яке пройшло під гаслом віртуозно-блискучого стилю виконавства. Скрипка поступово стає інструментом знаковим. Блискуча своєрідність, національний колорит, поєднання логічної завершеності форми з живою природністю музичної мови, співставлення проникливо-аріозної наспівності із захоплюючою стихією танцю – спільні риси романтичних фантазій, поем, варіацій. Опора на відомий оперний матеріал сприяє посиленню образно-асоціативного мислення слухача, який спочатку впізнає знайомі образи, а згодом починає виділяти лінію інтерпретації автором-скрипалем запозиченого музичного матеріалу. Активна творча основа спочатку відчувається в глибинах власних відчуттів композиторів і виконавців, а лише згодом співвідносить їх з іншими – запозиченими з шедеврів світової оперної класики.

Водночас кожен з розглянутих творів містить чимало своєрідного. Передусім – це індивідуальний ліризм. Тут і яскраво емоційна пісенно-романтична стихія, то таємничо-прониклива (Е.Шоссон, Е.Ізаї), то драматично-пристрасна (П.Сарасате, А.В'єтан), це мелодичний потік, в якому поетичний настрій змінюється збентеженням (Г.Венявський), а ламентацийні інтонації перетворюються в рішучі вольові звороти (Г.Ернст, Д.Аляр та ін.).

Особливо слід підкреслити скрипкову декламаційність та імпровізаційність, що декларується самими назвами творів. „Імпровізуючи, музикант цілком віддається натхненню. Відчуваючи неабияке піднесення і творче осяяння, він створює щось особливо цінне. Але це ще не відшліфований камінь, над котрим слід довго і сумлінно працювати”, – вважає Ф.Ліст. У скрипкових фантазіях, поемах, варіаціях композиторів-романтиків імпровізаційність поєднується з класичною формою, емоційна свобода з внутрішньою самодисципліною.

Великі скрипкові композиції фантазійно-поемного та варіаційного плану можуть послужити фундаментом більш детального вивчення формотворчого та драматургічного принципів мислення романтиків. Це відносно новий, вельми багатий матеріал для дослідження стильової еволюції композиторів, чий творчі уподобання більше пов'язані з оперою (А.В'єтан, П.Сарасате) піснею (Ф.Шуберт), програмною скрипковою композицією (Г.Венявський, Г.Ернст, А.В'єтан, Д.Аляр, П.Сарасате), поемами (Е.Ізаї, Е.Шоссон).

В історії скрипкового мистецтва твори, представлені в пропонованій дипломній роботі, посідають винятково важливе місце. Вони здійснили величезний, могутній вплив на майбутні шляхи розвитку європейської скрипкової музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Творчість Нікколо Паганіні та деякі проблеми сучасного виконавства // Музична культура Італії і Франції від бароко до романтизму. – К., 1994. – С. 113 – 122.
2. Ауэр Л. Моя школа гри на скрипці. – М.: Музыка, 1965. – 278 с.
3. Берліоз Г. Мемуари. – М.: Сов. композитор, 1962. – 45 с.
4. Берфорд Т.В. Нікколо Паганіні. Стильові істини творчості. –Изд-во імені Н.І.Новикова. СПб, 2010, 480с.
5. Бузони Ф. Цінність обробки // Школа фортепіанної транскрипції. – М.: Музыка, 1967. – С. 5 – 6.
6. Гейне Г. Письма о французской сцене // Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка. Т. II., 1988.
7. Гинзбург Л. Пабло Сарасате //Музыкальная жизнь. –1958. –№ 8. –С.12 – 13.
8. Гинзбург Л. Анри Вьетан. – М.: Музыка, 1965. – 176 с.
9. Гинзбург Л. Эжен Изаи. – М.: Сов. композитор, 1959. – 200 с.
10. Годовский Л. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз //Транскрипции для фортепиано. – М.: Музыка, 1970. – С. 3 – 4.
11. Горюхина Н. Из истории свободных форм (Бах – Шостакович) //Украинское музыковедение. – К.: Муз. Украина, 1966. – С. 5 – 25.
12. Григорьев В. Анри Вьетан //Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1973. – С. 189 – 213.
13. Григорьев В. Генрик Венявский. – М.: Музыка, 1966. – 119 с.
14. Гринберг М. Скрипкова школа Паризької консерваторії //Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна. Вип. 10, 1975. – С. 33 – 45.
15. Изаи Э. Анри Вьетан – мой учитель //Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1973. Вып. 8. – С. 213 – 237.
16. Коган Г. Феруччо Бузони. – М.: Сов. композитор, 1971. – 286 с.
17. Крауклис В. Симфонические поэмы Ф.Листа. – М.: Музыка, 1972. – 144 с.
18. Мазель Л. Исследования о Шопене. – М.: Сов. композитор, 1971. – 249 с.
19. Музыка Австрии и Германии XIX века. Т. I. – М.: Музыка, 1975. – 505 с.

20. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки. – Л.: Музыка, 1967. – 312 с.
21. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Биографические очерки. – Л.: Музыка, 1969. – 281 с.
22. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации //Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка. Вып. 80, 1979. – С. 44 – 59.
23. Руденко В. Инструментальные обработки в учебно-педагогическом репертуаре //Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1970. Вып. 2. – С. 72 – 93.
24. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. – К.: Муз. Україна, 1980. – 51 с.
25. Цыганов Д. О транскрипции. – М.: Музгиз, 1954. – 41 с.
26. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. – К.: Муз. Україна, 1974. – 138 с.
27. Ямпольский И. Пабло Сарасате //Музыкальная жизнь. – 1958. – № 11. – С. 12 – 13.
28. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1968. – 448 с.
29. Ямпольский И. Фриц Крейслер. – М.: Музыка, 1975. – 160 с.
30. Bachmann A. An Encyclopedia of the Violin. New York : Library Press Limited, 1952.- 470 p.
31. Calleis J. E. Shausson. L'homme et eux oeuvres. – 1967. – 211 p.
32. Dalacroze Jacquet-Emil. Eugen Ysaye. Quelques notes et souvenir., “La revue musicale”, Liege, 1959, Janvier-Febrier, №188, P. -P.67-81.
33. Einstein A. Schubert. Portrait d'un musicien. Paris, 1958,- 86p.
34. Grebnikowski E. H. Wieniawski. – Warszawa, 1985. – 376 s.
35. Isaye E. Centenaite de la naissance de Eugene Ysaye. – Liege, 1958. – 112 с.
36. Isaye A. Eugene Isaye. Sa vie-Son oeuvre-Son influence. D'fpres les document, recuillis par son fils. Preface de Jehudi Menuhin. Bruxelles, 1957.-193.
37. Lobaczewska S. Zarys historii form muzycznych. PWM, Krakow, 1954, -229s.

38. Marek T. Schubert. PWM, Krakow, 1974, 229s.
39. Pincherle M. Les violonistes compositeurs et virtuoses. Paris, 1962, 197p.
40. Pincherle M. Feuilles d'Histoire du Violon. Paris, 1957, 186p.
41. Powroźniak I. Paganini. – 1982. – 351 c.
42. Sarasate Pablo de: Actions Spanish composer Also known as: Pablo Martin Melitón de Sarasate y Navascuéz Written and fact-checked by The Editors of Encyclopaedia Britannica Article History. London.1986, -537p.
43. Reiss J. Skrzypce i skrzypkowie. PWM, Krakow, 1954, 219 s.
44. Roth H. Violin virtuosos: from Paganini to the 21s century. Los-Angeles: California Classic Books, 1997. 372 p.
45. Sagardis A. Sarasate. – Pianencia, 1956. – 96 c.
46. Systemans G. H. Vieuxtemps. – Brussel, 1926. – 81 c.