Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ АНРІ В'ЄТАНА НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТІВ №2 fis-moll op.19, №4 d-moll op.31 ТА №5 a-moll "Le Grétry"

Виконавець: студент 2 курсу
Денної форми навчання
Профілізації «Скрипка»
Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Ступеня вищої освіти «Магістр»
Кісюк Назар Павлович

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри скрипки
Гаргай Оксана Миронівна

Рецензент: заслужений діяч мистецтв України,
доктор філософії, професор
Соколовський Юрій Анатолійович

м. Львів – 2022

ЗМІСТ

Вступ3

Розділ 1. Жанр скрипкового концерту. Історія та передумови виникнення…….5

1.1. Історія виникнення та розвитку жанру скрипкового концерту..5

1.2. Трансформації жанру скрипкового концерту у XVIII-XIX століттях…….14

Розділ 2. Анрі В’єстан. Життя та творчість композитора……27

2.1. Життєвий та творчий шлях Анрі В’єстана……..27

2.2. Роль та місце скрипкових концертів у творчості композитора…….38

Розділ 3. Аналіз вибраних скрипкових концертів Анрі В’єстана……..44

3.1. Концерт №2 для скрипки з оркестром fis-moll op. 19 з точки зору раннього твору у спадщині композитора……..44

3.2. Концерт №4 для скрипки з оркестром d-moll op. 31 як зразок реформи та новацій у жанрі скрипкового концерту……47

3.3. А. В'єстан. Концерт №5 a-moll "Le Grétry". З точки зору особливостей формоутворення та тематичної організації……..54

Висновок……..61

Список використаних джерел…….63

ВСТУП

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день істотне значення для вивчення скрипкової творчості романтичної епохи, а в її контексті – скрипкових концертів Анрі В'єтана, має монографія Л. Гінзбурга «Анрі Вьетан» (1983), присвячена творчості найяскравіших представників франко-бельгійської скрипкової школи. Музикознавець розглядає особистість бельгійського музиканта з ракурсу біографічних фактів, виконавських та композиторських особливостей творчості, увага приділяється і педагогічній діяльності А. В'єтана. Л. Гінзбург характеризує його, як творця неповторного стилю у виконавстві, так і в творах, що концентрують гармонійне поєднання класичних та романтичних рис.

Ми ж, у свою чергу, хочемо розглянути музичну драматургію саме з точки зору скрипкових концертів композитора, а саме на прикладі Концерту №2 fis-moll op.19, Концерту №4 d-moll op.31 та Концерту №5 a-moll "Le Grétry".

Мета роботи – дослідити та проаналізувати скрипкові концерти Анрі В'єтана, а саме, найпопулярніші у виконавській практиці – Концерт №2, Концерт №4 та Концерт №5 a-moll "Le Grétry". Виявити специфіку виражальних засобів та виконавські особливості у цих творах автора.

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

1. Ознайомитися з історією виникнення та розвитку жанру скрипкового концерту.
2. Розглянути аспекти життя та творчості Анрі В'єтана.
3. Розглянути місце скрипкових творів Анрі В'єтана у контексті скрипкової спадщини в цілому.
4. Проаналізувати вибрані популярні у виконавському репертуарі зразки жанру А. В'єтана.
5. Виявити традиції та новації жанру скрипкового концерту по відношенню до його класичного зразка.

6. Дослідити специфіку виражальних засобів, прийомів та технік у скрипкових концертах А. В'єтана, обраних для аналізу.

Об'єкт дослідження – скрипкова спадщина А. В'єтана.

Предмет дослідження – музична драматургія скрипкових концертів А. В'єтана.

Матеріал дослідження – концерти для скрипки з оркестром А. В'єтана, а саме Концерт №2 fis-moll op.19, Концерт №4 d-moll op.31 Концерт №5 a-moll "Le Grétry".

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

Теоретична база дослідження – статті музикознавців, що стосуються творчої спадщини композитора А. В'єтана, окремі згадки сучасників, енциклопедичні дані, нотний матеріал його скрипкової спадщини.

Новизна дослідження. Дана робота покликана більш детально охарактеризувати драматургію творчості композитора, що у подальшому, може бути використане під час індивідуальних занять із творами Анрі В'єтана, для більш точної передачі стану епохи написання творів композитора. Дане дослідження може використовуватися, як для історичного екскурсу під час проведення занять із спеціальності, музичної педагогіки, музичної історії, так і для проведення лекційних занять пов'язаних із творчістю Анрі В'єтана.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів і семи підрозділів основного викладу матеріалу, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1. ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ. ІСТОРІЯ ТА ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ

1.1. Історія виникнення та розвитку жанру скрипкового концерту.

Жанр скрипкового концерту пройшов тривалий шлях розвитку, видозмінюючись та трансформуючись під впливом нових стильових напрямків, відображаючи художні запити суспільного життя. Цей жанр зародився в епоху музичного Бароко. Саме тоді в ньому були визначені характерні риси музичної драматургії. Це, перш за все, принцип «змагання». Вперше він був покладений в основу жанру Concerto Grosso у творчості А. Кореллі, Й С. Баха (переважно у Бранденбурзьких концертах) та інших композиторів того часу. У їхніх концертах принцип «змагання» відбувався між оркестром та групою солістів.

Жанр сольного концерту кристалізувався та поширився, завдяки, перш за все, творчості ще одного представника епохи Бароко - А. Вівальді. Саме в його творчості найчіткіше прослідковується оце «змагання» соліста з оркестром (tutti, solo). Кардинально розширюються виразові можливості соліста й оркестру, визначаються і закріплюються нові формотворчі принципи у спадщині віденських класиків - Л. Бетховена, В. Моцарта, Й. Гайдна. В якості зміни трактування жанру концерту композиторами цієї епохи можна вважати його симфонізацію, використання в першій частині форми Сонатного Allegro. Подальше осмислення можливостей концертного жанру пов'язано з епохою романтизму і яскраво представлено в творчості Ф. Мендельсона [17, с. 2].

Для даної роботи найсуттєвішим фігурує жанр інструментального концерту, твори в якому написані для скрипки, тому його подальший історичний розвиток розглядатиметься саме з цього ракурсу. До прикладу, у творчості французьких скрипалів жанр сольного концерту всього за кілька десятиліть зазнав еволюції від музики «розважального» типу до, фактично, класичних його зразків. Якщо перша покликана привернути увагу публіки демонстрацією

віртуозної майстерності: Ж. Сен-Жорж, рання творчість Дж. Віотті, хоч останній і був італійцем. Також концерти, створені в дусі героїчного французького класицизму, де, знову ж таки, першочергово фігурує італієць Дж. Віотті, Р. Крейцер, впритул наблизився до романтичної епохи – П. Роде. Органічно вбираючи кращі досягнення музичного мистецтва, процес кристалізації жанру проходив під безпосереднім впливом різних національних традицій - італійської, мангеймської, австрійської та французької [25, с. 4].

Велику роль в становленні форми концерту, ролі соліста в діалозі з оркестром, розширенні образно-змістовних уявлень та віртуозних можливостей інструменту зіграв його тісний зв'язок з іншими жанрами, а це - італійська опера та симфонія. Ймовірно, саме тому на початках та всіх наступних етапах формування, французький сольний скрипковий концерт був можливим до виконання виключно професійними музикантами. Звідси, високі вимоги до соліста, завдання якого полягає не тільки в прояві свого професіоналізму, але і в донесенні ідеї, основної музичної думки автора до слухача.

Шлях становлення і розвитку жанру сольного скрипкового концерту у Франції умовно можна розділити на кілька етапів. Кожен з них відзначений іменами найвидатніших музикантів XVIII століття і збагачувався їх досягненнями в галузі виконавства та композиторської творчості. До того моменту, як на межі XVIII-XIX століть жанр уже цілковито сформувався, велику роль зіграло багато факторів, серед яких варто виділити основний. Це - розширення паризького концертного життя, внаслідок чого, відбувалися впливи інших національних скрипкових традицій, в першу чергу, італійські.

Увесь розвиток умовно можна розділити на своєрідні етапи, ***перший*** з яких пов’язаний з появою інструментальних концертів у творчості скрипаля-віртуоза Ж. Обера. Незважаючи на захоплення італійськими творами, Ж. Обер дбав про збереження національних традицій. Партія солюючої скрипки в його концертах не характеризується яскравістю та концертністю, як, наприклад, в творах А. Вівальді, проте, це вагомий початковий етап розвитку для подальшої еволюції жанру. Концерт у творчості Ж. Обера виходить за межі типового для французької

музики першої третини XVIII століття спільного ансамблевого музикування і довіряє провідну роль солісту.

Серед виконавців та композиторів, які внесли свої корективи в розвиток жанру інструментального концерту (а саме скрипкового його різновиду), варто назвати Ж.-М. Леклера. Він значно збагатив віртуозно-виразну палітру, переосмислив драматургічні принципи взаємодії соліста та оркестру, наблизивши, таким чином, сольний скрипковий концерт до зразків, що сформувалися на межі XVIII - XIX століть. Його творчість можна вмістити у ***другий*** етап в еволюції жанру. Композиторська спадщина Ж. Леклера – це 12 концертів, розміщених у два збірника по 6 в кожному. Після виходу в світ останніх його концертів, а це 1745р, майже протягом двадцяти років в Парижі не було видано жодного нового скрипкового концерту. Проте, жанр продовжував розвиватися та набирати популярність. Провідні місцеві скрипалі – П. Гавін, П. Вашон та інші, виконували, як власні, так і твори італійських композиторів. Наприклад, А.-Н. Пажен відкрив паризькій публіці концерти Дж. Тартіні.

В цілому, з французької музичної практики поступово стала зникати традиція трактування жанру концерту, як ансамблю концертуючих інструментів. Вирішальну роль у цьому зіграла концертна діяльність гастролюючих в середині XVIII століття іноземних віртуозів, таких як Ф. Джардіні, Г. Пуньяні, Д. Феррарі, І. Стаміца. Вони незмінно підкорювали глядачів своїм високим рівнем майстерності [25, с. 5]. Французький скрипковий концерт продовжував розвиватися своїм шляхом, перебуваючи під сильним впливом різних національних традицій, італійської з одного боку та мангеймскої - з іншого.

Велика заслуга у формуванні ***третього,*** «перехідного» етапу належить П. Гавіну та його учням. Також, концерти для скрипки створюють інші відомі французькі скрипалі-віртуози, такі як М. Генен, Ж. Тушмулен, Ф. Бартельмон, Е. Ледюк, Ж. Сен-Жорж, Л. Пезібль. Хоча їхні твори стилістично різноманітні, в цілому вони слідують уже сформованим традиціям концертного жанру.

На фоні цієї блискучої плеяди особливе місце займає композиторська спадщина Ж. Сен-Жоржа. У використанні прийомів оркестрового письма, в

трактуванні сольної партії, в характері тематизму вона має багато спільного з традиціями інших національних шкіл, з творами Й. Гайдна та мангеймських композиторів. В першу чергу, це віртуозне трактування сольної партії, деякі елементи якої передбачають твори Дж. Віотті. Якщо порівнювати деякі концерти В. А. Моцарта, то вони містять окремі частини, які міг би виконати і непрофесійний музикант, а щодо творів цього жанру у доробку Ж. Сен-Жоржа, то тут таких зразків просто не існує.

Одним з найбільш яскравих скрипкових концертів Ж. Сен-Жоржа варто назвати Op. 5 № 2 A-dur. Чим він є вартісним з точки зору еволюції жанру:

1. Перша частина написана в формі Сонатного Allegro, з повною оркестровою експозицією.
2. У першій частині чітко прослідковуються характерні для французьких скрипкових концертів періоду XVIII - XIX століть композиційні прийоми: наспівні теми автор чергує з яскравими віртуозними епізодами, а особливо в репризі.
3. Повільна частина (Largo) написана в жанрі французького романсу. Музика дуже виразна, сповнена чарівності.
4. Фінал концерту (Rondeau) будується на нескладних у музичному відношенні темах водевільного характеру, а за ступенем розвитку матеріалу він ще значно поступається заключним частинам концертів Дж. Віотті.

В цілому, твори Ж. Сен-Жоржа можна розглядати як поєднання музики розважального характеру з елементами бравурного стилю. Дуже часто, аби досягти успіху, у скрипкових концертах Ж. Сен-Жорж вдавався до створення наспівних мелодій, використовував нові технічні та цікаві виражальні прийоми, а також вражав виконавською майстерністю.

Таким чином, процес становлення французького сольного скрипкового концерту відбувався під впливом двох важливих факторів. З одного боку, він підтримувався активною творчою діяльністю скрипалів-композиторів, які в створенні концертів орієнтувалися на власну майстерність. З іншого -

зростанням до нього в останній чверті століття уваги паризької публіки. Завдяки таким сприятливим умовам, де однаково перетиналися інтереси виконавців та слухачів, концерт поступово наближався до тих зразків, які склалися в творчості Дж. Віотті та його послідовників [25, с. 8].

Велике історичне та музичне значення має творчість Джованні Батіста Віотті в розвитку жанру сольного скрипкового концерту. «Епоха» цього композитора позначила ***четвертий***, ключовий етап у розвитку жанру. Скрипкові концерти митця пройшли шлях еволюції від перед-класичного галантного стилю до романтизму. Твори демонструють не лише високий рівень майстерності, багатство творчої фантазії музиканта, а й еволюцію самого Дж. Віотті, як композитора.

У концертах автора відбувається злиття кращих стилістичних та композиційних досягнень виконавського мистецтва. Серед них - принцип «концертування», «змагання» груп оркестру, відповідність структури твору класичному його періоду, ясність мелодичної лінії. Барокова модель доповнена в його творчості тенденціями ранньої романтичної епохи, де важливою характеристикою фігурує опора на ліричне начало, наявність народнопісенних та танцювальних тем.

У формуванні класичної форми сольного скрипкового концерту важливим етапом стало ствердження його змістовно-жанрової структури, що намітилася вже в творчості П. Гавіна. У концертах Дж. Віотті всі перші частини – це Сонатне Allegro з подвійною експозицією, образна сфера більшості з них носить героїчний характер з елементами декламаційності та яскравою контрастною динамікою. Середні розділи переважно написані у двочастинній або тричастинній формі. Вони найчастіше писалися у жанрі французького романсу, лірико-мрійливий характер якого був розвинений ще в творах Ж.-М. Леклера. Жанрово-танцювальні фінали переважно створювались у формі рондо, іноді – рондо-сонати. У них чітко проявляються витоки з народної творчості та навіть балетні риси.

Істотні зміни в побудові експозицій перших частин прослідковуються в концертах П'єра Роде. Наприклад, Дж. Віотті у своїх концертах «готує» вступ соліста, який проводить головну тему, що уже звучала в оркестровій експозиції. Часто вона має видозмінену форму. У той час, коли П. Роде будує партію соліста на абсолютно новому музичному матеріалі. До прикладу, у концертах № 7 a-moll (1803), № 8 e-moll (1803-1804) , № 10 B-dur (1804-1808), 11 D-dur (1813).

У Франції провідна роль соліста остаточно закріпилася лише в концертній творчості Дж. Віотті, Р. Крейцера та П. Роде. Введення в солюючу партію скрипки різноманітних фігурацій та пасажів, які завжди чітко розмежовані від випереджуючої мелодичної лінії, слугували чудовою демонстрацією технічної майстерності виконавця. Витоки такого композиторського прийому можна знайти і в оперному мистецтві. Соліст мав право на вільну імпровізацію у віртуозних сольних каденціях, та у пасажах, що були розвитком основного матеріалу. Щодо каденцій, то практика їх створення самими музикантами-виконавцями зберігалася до другого десятиліття XIX століття. В епоху романтизму каденція виступає в концерті в ролі міні-твору, де присутні драматургія та динаміка розвитку, використовуються основні теми концерту.

Чітку еволюцію, що можна визначити, як шлях від класичного стилю до романтизму, від адаптації різноманітних впливів - до власної, оригінальної манери письма, зазнав стиль скрипкових концертів Родольфа Крейцера. З традиціями музичного романтизму в своїй творчості ще ближче зіткнувся П'єр Роде.

Як і Р. Крейцер, він взяв за зразок жанрову модель останніх «паризьких» концертів Дж. Віотті. У перших частинах П. Роде продовжує його лінію в трактуванні художніх образів. Проте, уже в ранніх творах композитора чітко прослідковуються відмінності його власного виконавського стилю: витонченість фразування, наспівна кантилена та інші романтичні тенденції. В першу чергу це відчутно у викладенні головних партій, значно розширених у П. Роде завдяки зіставленню різних регістрів. У своїх творах він використовує нетиповий для тієї епохи прийом різкого тембрового контрасту в поєднанні зі сміливими стрибками

через весь діапазон скрипки. Така новаторська тенденція, пов'язана з пошуком тембрових можливостей інструменту, не характерна для творчості Дж. Тартіні чи Г. Пун’яні, намітилася ще в ранній творчості Дж. Віотті.

В середніх частинах французьких скрипкових концертів виражене особливе ставлення до вокальної творчості. Мистецтво «співу на інструменті», органічно сприйняте учнями та послідовниками Дж. Віотті, отримало розквіт в творчості скрипалів романтичного періоду. Багато повільних частин концертів кінця XVIII століття написані в жанрі каватини або романсу, який часто зустрічався в композиторській спадщині французьких скрипалів останньої третині XVIII століття. Середні частини концертів П. Роде, хоч близькі оперним аріям, все ж, менш самостійні, ніж у Дж. Віотті, і набувають роль зв'язки між крайніми частинами. Ймовірно, тому Н. Паганіні, включаючи концерти П. Роде і Р. Крейцера в програми своїх закордонних гастролей, складав до них власні повільні частини [25, с. 9].

Ще у 1770-х роках в заключних частинах французьких скрипкових концертів (як і в інших концертних жанрах) чітко ствердилась форма рондо, близька до форми рондо французьких клавесиністів. Вплив вишуканого мелодичного стилю Ф. Куперена та Ж. Рамо є відчутним в мелодичних лініях багатьох фінальних частин творів Дж. Віотті.

Як правило, скрипалі використовували типову для того часу структуру рондо – три рефрени, два епізоди та коду. Теми рефренів, що визначають загальний характер частини, зберігали пісенно-танцювальні риси, але нерідко могли бути побудовані і в простій дво- або тричастинній формі. Епізоди не лише представляли традиційний контраст по відношенню до головної теми, а й були наповнені яскравою художньої змістовністю. Велике тематичне розмаїття фіналів концертів Дж. Віотті має спільні риси зі скрипковими концертами В. Моцарта. Найбільше це стосується яскравої бравурної коди, музичний матеріал якої складається з фігураційних каденційних елементів.

Специфічною особливістю заключних частин французького скрипкового концерту на межі XVIII-XIX століть стає блискуча віртуозність сольної партії.

Для неї композитори обов’язково створювали яскраві теми, що швидко запам’ятовувались слухачем. У концертах Дж. Віотті, Р. Крейцера, П. Роде віртуозний розвиток фактури в партії соліста найчастіше формувався на матеріалі фігураційних повторень. Витонченості, блиску та танцювального характеру темам надавали завдяки багатству та різноманітності техніки штрихів, а також поєднанням з ритмічними фігураціями. Філігранні пасажі зазвичай складалися з діатонічних або хроматичних гам, арпеджіо, ламаних акордів та інших видів техніки, що дозволяє продемонструвати виконавську майстерність. Іноді такі віртуозні розділи навіть можуть виконувати самостійну функцію (наприклад, в концертах Р. Крейцера), не маючи відношення до загальної будови заключної частини циклу.

Значну еволюцію від «камерного» концерту до «симфонічного» зазнає цей скрипковий жанр у творчості Р. Крейцера. В першу чергу, це стосується включення нових тембрів в оркестрову тканину, що простежується з концерту № 11 e-moll. Якщо акомпанемент його ранніх концертів витриманий в традиціях скрипкових концертів В. Моцарта (2 гобоя, 2 валторни, струнні), то в останніх склад оркестру має вже розмах бетховенських симфоній.

Ще у концертах В. Моцарта для клавіру можна прослідкувати процес збільшення ролі духової групи оркестру. Вона змінилась не лише через кількісне зростання, а й у відношенні присутності партій духових інструментів у самій партитурі. Така тенденція помітна у творах, що належать найбільш зрілому періоду роботи композитора. У концертах Р. Крейцера теж прослідковується аналогічна тенденція, і це може свідчити про ріст композиторської майстерності скрипаля.

До кінця XVIII століття французький сольний скрипковий концерт зайняв провідне місце серед інших концертних жанрів. Головним досягненням французької скрипкової школи стала модернізація жанру, котра визначила національно-стилістичні шляхи його розвитку в наступні епохи. В першу чергу, позначився безпосередній зв'язок з оперним мистецтвом. Концерт сприймався,

як певна драматична сцена, де головний герой - соліст, вільно виражає свої думки та почуття.

Основне художнє навантаження в циклі було покладене на першу частину, значно збільшену в масштабах завдяки розширенню музичних образів і демонстрації віртуозної майстерності виконавця. Повільна частина лише завойовувала свою особливу виразність та самостійне значення. У ній органічно знайшли відображення традиції оперної арії, французького романсу, а також дуже популярні віртуозні романтичні тенденції. Фінали концертів вирізнялися жанровістю, блиском та розмахом. Концерт поступово отримував тих рис та характеристик, з якими в подальшому фігурував у наступних століттях.

Отже, розквіт на межі XVIII - XIX століть у Франції жанру сольного скрипкового концерту був підготований рядом важливих передумов, а саме:

- потужним впливом італійської скрипкової школи з самого початку XVIII століття;
- впливи мангеймської музичної традиції з середини століття;
- дбайливе ставлення до власних національних стильових особливостей французьких скрипалів та композиторів привели до нових досягнень у сфері виконавського мистецтва та композиторської творчості.

На основі взаємодії цих чинників удосконалювалася техніка письма, вироблялися основні елементи класичного стилю, пов'язані з мелодичними знахідками, фактурою, драматургією сонатної форми, розвивався концертно-віртуозний стиль. Париж протягом другої половини XVIII століття, приваблював кращих музикантів Європи. Розмаїтим концертним життям міста того часу та «якістю» музичного продукту, що пропонувався слухачеві, він не поступався навіть Відню. Вагомим, та одним з вирішальних факторів було відкриття в 1795 році Паризької консерваторії. Це дозволило об'єднати кращих музикантів та колективи Франції і утворити «школу», в рамках якої були визначені шляхи подальшого розвитку скрипкового мистецтва [25, с. 11].

1.2. Трансформації жанру скрипкового концерту у XVIII - XIX століттях.

Шлях становлення та розвитку жанру сольного скрипкового концерту умовно можна поділити на кілька етапів. Кожен із них відзначений іменами найбільших музикантів XVIII століття і збагачувався їхніми досягненнями у галузі виконавства та композиторської творчості. У процесі наближення до сформованих на рубежі XVIII-XIX століть зразків жанру, велику роль зіграли два взаємопов'язані фактори – розширення паризького концертного життя, і багато в чому, як наслідок, вплив інших національних скрипкових традицій, насамперед італійської.

Перший етап можна пов'язати з появою інструментальних концертів у творчості скрипаля-віртуоза Жака Обера Л. де Лорансі, який надає їм великого історичного значення, відгукуючись як про «перші скрипкові концерти, написані у Франції та Французом» [54, с. 222]. Відомі дві збірки концертів Обера: у першій міститься шість концертів – Concerto à quatre Violons, Violoncello et Basse continue (1734), у другій чотири – Concerto à quatre Violons, Violoncelle et Basse continue (1739). Шлях до них проклали твори Кореллі та Вівальді, що звучали на той час у Concert Spirituel. По всій ймовірності, Обер навіть міг виконувати їх, познайомившись з ними на службі у герцога Бурбонського [52].

Незважаючи на захоплення італійськими творами, Обер дбав про збереження національних традицій і помічав, що більшість французьких молодих виконавців «втратили грацію, точність і прекрасну простоту, властиву французькому смаку» [40]. У цикли він включив елегантні мініатюри, позначені як Aria, де співучасть тем переплітається з граціозними танцювальними елементами. За зауваженням Л.М. Раабена, середні частини такого роду згодом стануть характерними для французьких композиторів – аж до Гавіньє та Віотті [28, с. 67].

Партія солюючої скрипки в його концертах не має такої яскравої концертності, як, наприклад, у творах Вівальді. Але все ж таки вона primus inter

pares – перша серед рівних, як влучно визначив її Л. де Лорансі [53]. Таким чином, концерт у творчості Обера виходить за рамки типового для французької музики першої третини XVIII століття спільного ансамблевого музикування та довіряє провідну роль солісту.

Значно збагатити віртуозно-виразну палітру, а також переосмислити драматургічні принципи взаємин соліста та оркестру, наблизивши таким чином сольний скрипковий концерт до зразків, що сформувалася на межі XVIII – XIX століть, вдалося Ж.-М. Леклеру. З його творчістю можна пов'язати другий етап у розвитку жанру. У композиторській спадщині Леклера налічується дванадцять концертів, які поділені на дві збірки – по шість концертів у кожній. Перша із них вийшла у світ у 1737 році – "Six concerto a Tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello". Через кілька років з'явився друга, також з італійською назвою - VI Concerto a Tre Violini, Alto e Basso» (1745). Незважаючи на заголовки, концерти Леклера містять партію Violino Principale, таким чином, являючи собою концерти для соло скрипки з супроводом струнного квартету та басу (Клавесина або органу).

1740 рік ознаменований появою скрипкових концертів у творчості композиторів Андре-Жозефа Екзоде (1710-1763) [47] та Л.-Г. Гійємена [49]. Відомо про прозвучавший у 1747 році в Concert Spirituel концерт для скрипки та голосу Ж.-Ж. К. де Мондонвіль, виконаний самим автором і мадемуазель Фель. Mercure de France із захопленням відгукувався про цю подію, називаючи концерт Мондонвіля «вдалим і блискучим змішанням симфонії та співу», яке було схвалено знавцями та дилетантами [54].

Після появи останніх концертів Леклера (1745), протягом, майже, двадцяти років у Парижі не було видано жодного нового скрипкового концерту [63, с. 217]. Тим не менш, жанр продовжував розвиватися та набирати популярність. Провідні місцеві виконавці – Гавінье, Вашон, Канава та інші виконували як власні, так і твори італійських композиторів [23]. Наприклад, А.-М. Пажен відкрив паризькій публіці концерти Тартіні. Поряд з творами Вівальді, з 1747 по 1750 вони часто звучали на сцені Concert Spirituel [48]. Загалом із французької

музичної практики поступово стала зникати традиція трактування жанру концерту як ансамблю концертуючих інструментів. Вирішальну роль у цьому відіграла концертна діяльність іноземних віртуозів, що гастролювали в середині XVIII століття, таких як Ф. Джардіні (1716-1796), Г. Пуньяні (1731-1798), Д. Феррарі (1722-1780), І. Стаміц (1717-1757), що незмінно підкорювали публіку найвищим рівнем майстерності.

Перебуваючи під сильним впливом різних національних традицій, італійської з одного боку та мангеймської – з іншого, французький скрипковий концерт продовжував розвиватися своїм шляхом. Велика заслуга оформлення третього, «перехідного» етапу належить П'єру Гавінье та його учням. У 1764 році він публікує свої сольні віртуозні концерти для скрипки у супроводі оркестру – "Six Concertos à Violon principale, Premier et Second dessus, Deux Hautbois, Deux Cors, Alto et Basse". Вних вже очевидно простежується поєднання стилістичних особливостей жанру оперної арії та мангеймської традиції. Перші частини стають найбільш масштабними та віртуозними. Одним із значних досягнень стає проведення основних тем у вступному оркестровому рітурнелі. Соліст же їх майстерно обігрує, розвиває, прикрашає своїми імпровізаціями [45, с. 325.]. О.В. Підколзина зауважує, що «…варіативність викладу, обігравання та розфарбовування солістом матеріалу, що пролунав в оркестрі, імпровізаційність сольної партії» - перше, що концерт запозичив у оперної арії [24, с. 75]. Вражаюча органічність у поєднанні тематизму та сольних entrée, з невичерпною фантазією і вишуканістю варійованого матеріалу, виявилася в клавірних концертах Моцарта [18, с. 313].

Вплив мангеймських симфоністів у концертах Гавіньє виявляє себе як у ясному викладі швидких частин (особливо помітно у концерті № 4 E-dur), так і в частій зміні динаміки, яка включає ефекти «луни», несподівані контрасти, сфорцандо. Сольна партія концертів містить арпеджовані фігурації та пасажі шістнадцятими, але при цьому фактура майже завжди залишається прозорою та плавною [62, с. 221.].

Перші частини концертів Гавіньє мають багато схожих рис із концертами та симфоніями його сучасників. По-перше, всі вони будуються за утвердженим у концертах Тартіні плану: чотири розділи tutti і три solo – структура, яку використовуватиме Моцарт у своїх ранніх скрипкових концертах [24, с. 80–98.]. По-друге, основний матеріал побудований за принципом розмаїття: широкі мелодійні побудови змінюються розділами, де відбувається демонстрація віртуозної майстерності. Цей прийом стане своєрідною «візитною карткою» французьких скрипкових концертів межі XVIII–XIX століть. Середні частини в обох жанрах набувають самостійності (як правило, у Гавінье це задушевний Романс), фінали мають танцювальний характер та містять тематизм, який запам'ятовується [54, с. 325.].

Ч. Уайт називає концерти Гавінье «одними з найкращих пам'яток галантного стилю у Франції», і зазначає, що у своєму ввібранні італійських та німецьких елементів – це «гідні основоположники міжнародного концерту для скрипки, що поширився з Парижа по всій Європі» [61, с. 224.].

Після Гавіньє концерти для скрипки створюють й інші відомі французькі скрипалі-віртуози, такі як Генен, Тушмулен, Бартельмон, Ледюк, Сен-Жорж, Бертом, Пезібль. Хоча їх твори стилістично різноманітні, в цілому вони наслідують вже сформовані традиції концертного жанру.

На тлі цієї блискучої плеяди особливе місце займає композиторська спадщина Сен-Жоржа [42]. Популярність його музики в той час цілком зрозуміла – вона підкорює простотою, витонченістю, ніжною чарівністю та жвавістю.

Тільки протягом одного 1775 року, поряд з великою кількістю інших творів, виходять у світ сім скрипкових концертів цього блискучого віртуоза-концертанта. У використанні прийомів оркестрового письма, трактування сольної партії, у характері тематизму вони мають багато спільних точок зіткнення з традиціями інших національних шкіл, з творами Гайдна та мангеймських композиторів [57, с. 433.]. Написані в один рік із моцартівськими скрипковими концертами KV 211, KV 216, KV 218, KV 219[25, с. 37.], концерти Сен-Жоржа служать уособленням французького мислення останньої чверті

XVIII ст. Насамперед, це віртуозне трактування сольної партії, деякі елементи якої передбачають творчість Дж.-Б. Віотті [43, с. 166.]. В цьому вони відрізняються від моцартівських скрипкових концертів, сольні партії яких містять «технічний арсенал», складно доступний непрофесійному музикантові. Проте у віденського майстра його компенсує «море найкрасивіших оригінальних тем різноманітної емоційної наповненості та неповторної гармонії форми» 25, с. 102.].

Таким чином, процес становлення сольного скрипкового концерту відбувався під впливом двох важливих факторів. З одного боку, він підтримувався активною творчою діяльністю скрипалів-композиторів, які при створенні концертів орієнтувалися на власну майстерність. З іншого – збільшувалась увага публіки до нього в останній чверті століття.. Завдяки таким умовам, де однаково перетиналися інтереси виконавців та слухачів, концерт поступово наближався до тих зразків, що склалися у творчості Віотті та його послідовників. Епоха Віотті позначила четвертий, ключовий етап у розвитку жанру.

Виступи Віотті в Concert Spirituel зі своїми творами викликали у публіки справжню сенсацію. Про них гаряче відгукувався паризький журнал (Journal de Paris, 21 Mai 1782): «Усі його концерти – блискучі, гармонії дуже чисті, а співи надзвичайно приємні; залишається побажати, що наші Віртуози їх візьмуть за зразок і вони будуть почуті з великим інтересом» [51, с. 24.]. Традиція поєднання творів виконавцем була поширеним явищем і зародилося задовго до Віотті. Один із найяскравіших прикладів в історії – клавірні концерти Моцарта: «За рідкісними винятками, він писав все для власних виступів, іноді, судячи з посвят, – для педагогічних потреб» [18, с. 286]. Слід зазначити, що Віотті, на відміну Дж. М. Джорновики (1747–1804), що виступав у 1770-1779-х роках у Парижі, ніколи не був розташований до використання різного роду «трюків», та демонстрації блискучого володіння інструментом, у нього все зводилося лише до застосування різних прийомів, які були розвинені у представників італійської скрипкової школи. Його музика захоплювала слухачів легкою, витонченою

віртуозністю, багатством співучих, повних чарівності мелодій, а також глибокими та патетичними почуттями. Саме цим можна пояснити незвичайну популярність його концертів протягом досить довгого часу [57, с. 432.].

Велике історичне та музичне значення має творчість Віотті в розвитку жанру сольного скрипкового концерту. Зробивши шлях від передкласичного галантного стилю до романтизму, його концерти демонструють не лише високий рівень майстерності та багатство творчої фантазії музиканта, а й еволюцію Віотті як композитора. У концертах Віотті відбувається злиття кращих стилістичних та композиційних досягнень виконавського мистецтва. Серед них – принцип «концертування», «змагання» груп оркестру, дотримання структури класичного періоду, ясність мелодійної лінії. Барочна модель доповнена у його творчості тенденцією ранньоромантичної епохи, опорою на ліричний початок, народнопісенні та танцювальні теми [46, с. 62.].

Скрипкові концерти Віотті були добре відомі по всій Європі: Відні та Санкт-Петербурзі, у Лондоні та Парижі кожен грав Віотті» [59, с. 204.]. Байо, проводячи у своїй методичній праці «Мистецтво скрипки» паралель з творами Глюка та віденських класиків, зазначав, що Віотті був першим, хто ввів «драматичний марш» у свої концерти, що «їх стриманий характер, благородні та виразні мелодії, які написані начебто для слів, привели до розуміння того, що перший із інструментів ніколи не буває більш прекраснішим, ніж у творах, продиктованих глибоким почуттям та потребою швидше порушити емоцію, ніж простим прагненням виблискувати» [41, с. 2.].

У ранніх концертах Віотті можна відзначити прагнення підкорити слухача віртуозністю, темпераментністю виконання, його третій концерт ля мажор [21, с. 71, 84.] П. Байо розцінює як зразок витонченості та величі. У більш пізніх виявляється прагнення драматичності [41, с. 5.]. Так, у творчості паризького періоду (1782-1792) з'являються концерти в мінорних тональностях, що було практично виключено у французьких скрипалів попереднього покоління. Мінорний лад ставив основний тон твору, яскраві патетичні риси пом'якшувалися задушевною лірикою та почуттям світлого смутку. Перший

мінорний концерт Віотті - № 14 a-moll був написаний в 1788, через три роки після появи на світ клавірного концерту Моцарта KV 466 d-moll. Слідом за Віотті в мінорній тональності концерти пишуть Крейцер і Роде. Символічно, що свій перший досвід у цьому жанрі – концерт № 1 d-moll – Роде присвятив улюбленому вчителю – Віотті.

У формуванні класичної форми сольного скрипкового концерту важливим етапом стало затвердження його змістовно-жанрової структури, яка зароджувалась вже у творчості Гавінье. У концертах Віотті всі перші частини – сонатне Allegro з подвійною експозицією, образна сфера більшості з них носить героїчний характер з елементами декламаційності та яскравими контрастами динаміки. У середніх частинах, що мають дво- або тричастинну форму, він використав жанр французького романсу, лірико-мрійливий характер якого був розвинений ще у творах Ж.-М. Леклера. Жанрово-танцювальні фінали написані у формі рондо, іноді – рондо-сонати. У них виявляються народні витоки та балетні риси.

Як було зазначено, у процесі формоутворення перших частин інструментальних концертів позначився вплив опери. Паралелі між вокальною та інструментальною музикою особливо яскраво проявились у музиці Моцарта.

Істотні зміни у будові експозицій перших частин відбуваються у концертах Роде. Наприклад, якщо Віотті готує вступ соліста, який проводить хоч і у видозміненому варіанті, але вже звучащу раніше в оркестровій експозиції головну тему, то у концертах Роде (№ 7 a-moll (1803), № 8 e-moll (1803-1804), № 10 B-dur (1804-1808), 11 D-dur (1813)) entré соліста будується на абсолютно новому музичному матеріалі. Поява в сольних експозиціях, відсутніх в оркестровому рітурнелі нових музичних ідей раніше було характерно для скрипкових концертів Моцарта [24, с. 63.]. У концертах №8 та №11 Роде, оркестрова експозиція ще більше втрачає риси моделі, що склалися у Віотті – головна партія тут має ліричний характер і проходить у нюансі piano, виконуючи скоріше функцію вступу. Таким чином, посилюючи увагу до солюючої партії,

Роде передбачає нові тенденції, розвинені скрипалями-композиторами наступного покоління.

Як в оперної арії, так інструментального концерту мало значення наявність сольної каденції, заснованої на мистецтві імпровізації, яке було обов'язковою умовою виконавської діяльності будь-якого артиста. Виконуючи каденцію, автор отримував можливість перевершити самого себе у віртуозній майстерності та композиторській винахідливості, або, якщо це був просто виконавець, спробувати висловити свою ідею у діалозі з автором, але при цьому зберігаючи стиль та пропорції твору [18, с.327].

Приклади каденцій, що виконуються на органному пункті баса, ми можемо зустріти у творчості Вівальді. У концертах Леклера вони спираються на виконавчі засади П. Локателлі. У першій половині XVIII ст. композитори вказували місце, де можна було вільно імпровізувати, при цьому покладаючись на смак та майстерність виконавця; «супроводжуючі ж голоси мовчать, поки віртуоз виконує своє каприччіо» [56, с. 54].

Питання інтерпретації каденцій XVIII століття торкався Р. Стоувелл: «Каденції різної довжини та нерегламентованої форми […] вводилися в кінці твору або частини на паузі або на витриманому домінантному акорді, або, у випадку з концертами, на тонічному квартсекстаккорді. Закінчуючи трелю на домінантному акорді (септакорд), вони служили засобом демонстрації техніки ...» [60, с. 136.].

Явну еволюцію, яку можна загалом визначити як шлях від класичного стилю до романтизму, від адаптації різноманітних впливів – до власної, оригінальної манери письма, зазнав стиль скрипкових концертів Родольфа Крейцера. Так, у перших п'яти концертах очевидна близькість мангеймській манері письма, що найясніше проявляється у тематичному розвитку. Але вже з концерту № 6 e-moll (бл. 1788), першого мінорного твору Крейцера в даному жанрі, його стиль набуває великої характерності – мелодика тут багато орнаментована, використана властива концертам Віотті віртуозна техніка з

різноманітним застосуванням штрихів. Саме Віотті зіграв найбільш значну роль у формуванні композиторського та виконавського стилю Крейцера.

На більшу відповідність класичній стилістиці мажорних концертів Крейцера 1780-х років, ніж наступних передромантичних мінорних концертів, звертають увагу Б. Шварц [58, с. 248] та американський дослідник Дей Вільямс [63, с. 106]. Останній вказує на цілком конкретні випадки впливу на французького майстра творів віденських класиків Так, у концерті № 16 emoll (1804) Крейцер, по суті, відтворив фрагмент із однойменної симфонії Гайдна (№ 44), безперечна також інтонаційна спільність між темами концерту № 11 C-dur (1802) та темами I частини Першого фортепіанного концерту Бетховена, а в концерті № 14 E-dur є «майже буквальна цитата з Фігаро» [63. с. 106–107.].

З традиціями музичного романтизму у своїй творчості ще ближче зіткнувся Роде. Як і Крейцер, він взяв за зразок жанрову модель останніх "паризьких" концертів Віотті. У початкових частинах Роде продовжує його лінію у трактуванні художніх образів. Так, у концерті №1 d-moll (1794) переважає героїко-драматичний характер, маршеві елементи, що поєднуються з ясністю та виразністю висловлювання. До концертів його вчителя відсилає будову головної теми першої частини за звуками спадного тризвука, а також вживання подібних прийомів, типової орнаментики, послідовностей трелей.

У середніх частинах скрипкових концертів дається взнаки особливе ставлення до вокальної творчості. Мистецтво «співів на інструменті», органічно влите в учнів та послідовників Віотті, набуло розквіту у творчості скрипалів романтичного періоду. Багато повільних частини концертів кінця XVIII століття написані в жанрі каватини або романсу, який часто зустрічався у композиторській спадщині скрипалів останньої третини XVIII століття.

Жанр романсу як самостійна п'єса і як частина концертних циклів з успіхом використали у своїх творах Гавінье та Джорновики [61, с. 65]. Л.В. Кириллина зауважує, що його жанровою основою часто був «улюблений французами гавот із характерним затактом із двох чвертей, проте гавот не жвавий, а витончено-неквапливий» [16, с. 161].

У XVIII столітті романс трактувався як любовна пісня ніжного, або сентиментального характеру, музична мова якої відрізнялася простотою, а в структурному відношенні кожен вірш складався із двох куплетів. Музика відповідала простоті тексту і мала дві чотиритактні фрази,які відрізнялися каденцією [61, с. 64]. Деякі традиції французького романсу 1770-х років збереглися і в XIX столітті і чути їх, навіть, у двох знаменитих романсах для скрипки з оркестром Л. Ван Бетховена.

Ще у 1770-х роках у заключних частинах французьких скрипкових концертів (як і в інших концертних жанрах) міцно утвердилася форма рондо. Вплив вишуканого мелодійного стилю Куперена та Рамо відзначено у мелодиці багатьох фінальних частин творів Віотті [21, с. 75.].

Як правило, скрипалі використовували типову для того часу структуру – три рефрени, два епізоди та коди. Теми рефренів, що визначають загальний характер частини, що зберігали пісенно-танцювальні риси, але нерідко могли бути побудовані і у простій дво- або тричастинній формі. Епізоди не тільки представляли традиційний контраст стосовно головної теми, але й були наповнені яскравою художньою змістовністю. Велика тематична різноманітність фіналів концертів Віотті ріднить їх із моцартівськими скрипковими концертами. Блискуча кода, що стала вже обов'язковою, викладена на основі фігураційних каденційних побудов.

Віотті, слідуючи традиціям його попередників, не уточнює характер руху заключних частин циклу (за винятком фіналу концерту № 13 A-dur (1788) - Tempo di Minuetto). Там, де позначки присутні, Віотті зазвичай вказує лише темп – Allegretto, що найчастіше використовується у фінальних частинах того часу. І навіть останніх частинах концертів № 2 E-dur (1782) та № 13 A-dur (1788), написаних у жанрі полонезу, Віотті не конкретизує характеру.

Роде, навпаки, вже до фіналу свого концерту № 1 d-moll дає вказівку – Polonaise і аналогічно трактує фінал концерту № 10 h-moll – Tempo di Pollaca. Фінальне рондо на 6/8 його концерту №6 B-dur (1800) має риси російської

танцювальної пісні, які ще більше проступають у заключній частині концерту №12 E-dur (1815).

Крейцер також використовує національний колорит та деяким фіналам дає жанрові назви – Polonaise (№ 3 E-dur (1785)), № 5 A-dur (1787) або Bolero (№ 17 G-dur (1805)). Характерні національно-жанрові назви (полонез, полька, болеро, російська танцювальна) служать яскравим прикладом романтичної стилістики, на відміну від класичної, з опорою на жанрово-нейтральні позначення темпів.

Специфічною особливістю останніх частин французького скрипкового концерту періоду XVIII-XIX століття стає блискуча віртуозність сольної партії з використанням яскравого тематизму, що запам'ятовується. У концертах Віотті, Крейцера, Роде - віртуозний розвиток фактури. Партія соліста, як правило, формується на основі фігураційних повторень. Багатство та різноманітність штрихової техніки у поєднанні з цікавими ритмічними варіантами надає їм блиск, витонченість та танцювальний характер. Філігранні пасажі зазвичай складаються з діатонічних або хроматичних гам, арпеджіо, ламаних акордів та інших видів техніки, що дозволяє продемонструвати виконавську майстерність. Іноді такі віртуозні розділи навіть можуть виконувати самостійну функцію (наприклад, в концертах Крейцера), не маючи відношення до загальної будови завершальної частини циклу.

Традиції виконання оперних арій позначилися на принципі застосування оркестрових голосів у розділах tutti та solo. Інтерес композитора полягав у тому, щоб уявити соліста у найвигіднішому світлі. Такий процес підпорядкування оркестру солісту намітився вже у творах французьких скрипалів 1760-1770-х років [44, с. 2]. Відповідно до художніх ідей та особливостей звучання, визначалася функція кожного із оркестрових голосів у партитурі. Причому цей принцип поширювався як на швидкі, так і на повільні частини. Наприклад, духові інструменти, акомпануючи, могли вступати в діалог із солістом, але завжди відповідно до матеріалу, який викладався у солуючій партії.

Для ранніх концертів Віотті та Крейцера характерний склад оркестру їх попередників – струнний квартет, два гобоя, дві валторни і зрідка флейта [24,с.

100]. Провідне значення у tutti займали перші скрипки, що підтримуються середніми голосами та ритмічно варійованим басом. Валторни та гобої виконували однакову функцію – динамічної та гармонійної підтримки верхніх голосів. Коли ж оркестр акомпанував, кількість голосів різко скорочувалося, і соліст виконував свої блискучі пасажі у супроводі скрипок та басу – традиція творів італійських скрипалів.

Помітне ускладнення та розвиток взаємин tutti та solo появилось наприкінці XVIII століття. Оркестр не лише готував вступ соліста, але також створював найважливішу основу для подальшого розгортання тематичного матеріалу у сольній партії. Наприклад, вступ tutti пізніх концертів Віотті, що викладають основний тематизм частини, набувають великої значущості у загальному контексті твору. Таке прагнення до розширення рамок звучання та збільшення функцій оркестру можна пов'язати з впливом симфонічної творчості Й. Гайдна, симфонії якого були на той час дуже популярні в Парижі та Лондоні і навіть виконувались разом із творами Віотті в одних і тих же концертах. Інтерес до багатства тембрової палітри та оркестрова барвистість безсумнівно вказує на розширення художніх рамок трактування сольних скрипкових концертів та зародження нових романтичних тенденцій

Значну еволюцію від «камерного» концерту до «симфонічного» зазнає жанр концерту у творчості Крейцера. Насамперед, це стосується включення нових тембрів в оркестрову тканину, що простежується в концерті №11 e-moll. Якщо акомпанемент його ранніх концертів витримано на традиціях скрипкових концертів Моцарта (2 гобоя, 2 валторни, струнні), то останній склад оркестру вже має розмах бетховенських симфоній. Наприклад, акомпанемент концерту № 19 d-moll (1805–1810) містить дуже близький симфонії Бетховена №5 op. 67 c-moll (1807–1808) склад – флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, струнна група. Процес збільшення ролі духової групи, був відзначений у клавірних концертах Моцарта, створених у пору його найвищої композиторської зрілості [18,с. 315–322]. У концертах Крейцера очевидна схожа

тенденція, що може свідчити про збільшення композиторської майстерності французького скрипаля.

Отже, до кінця XVIII століття сольний скрипковий концерт зайняв значне місце серед інших концертних жанрів. Головним досягненням європейської школи стала модернізація жанру, що визначила національно-стилістичні шляхи його розвитку у наступну епоху. Насамперед, дався взнаки безпосередній зв'язок з оперним мистецтвом. Концерт сприймався як драматична сцена, де головний герой – соліст, вільно виражає свої думки та почуття. Велике художнє навантаження у циклі було покладено на першу частину, значно збільшену у масштабах за рахунок розширення музичних образів та демонстрацій віртуозної майстерності. Повільна частина лише завойовувала свою особливу виразність і самостійне значення. У ній органічно знайшли відображення традиції оперної арії, французького романсу, а також дедалі більш поширені віртуозно-романтичні тенденції. Фінал, маючи яскраву жанровість, відрізнявся розмахом та блиском. «Концерт став тим, чим має бути – виразним, патетичним, величним, грандіозним» [46, с. 137].

Розділ 2. АНРІ В’ЄТАН. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА.

2.1. Життєвий та творчий шлях Анрі В’єтана.

Навіть суворий Йоахим вважав В'єтана великим скрипалем; перед В'єтаном схилявся Ауер, який високо цінував його як виконавця і композитора. Для Ауера В'єтан і Шпор були класиками скрипкового мистецтва, «бо їхні твори, у кожного по-своєму, є зразками різних шкіл музичної думки та виконавства».

Винятково велика історична роль віддається В'єтану у розвитку європейської скрипкової культури. Він був глибоким художником, відрізнявся передовими поглядами, і його заслуги в невпинній пропаганді таких творів, як скрипковий концерт та останні квартети Бетховена в епоху, коли вони відкидалися навіть багатьма великими музикантами, неоціненними.

Щодо цього В'єтан — прямий попередник Лауба, Йоахіма, Ауера, тобто тих виконавців, які стверджували в середині XIX століття реалістичні принципи у скрипковому мистецтві.

В'єтан народився у маленькому бельгійському містечку Верв'є 17 лютого 1820 року. Його батько, Жан-Франсуа В'єтан, суконник за професією, дуже непогано для аматора володів скрипкою, часто грав на вечірках та в церковному оркестрі; мати Марі-Альбертіна В'єтан, походила з спадкової сім'ї Ансельм – ремісників міста Верв'є.

За сімейними переказами, коли Анрі виповнилося 2 роки, хоч би як він плакав, його миттєво можна було заспокоїти звуками скрипки. Виявивши явні музичні здібності, дитину рано почали навчати на скрипці. Перші уроки йому подав батько, але син швидко перевершив його в майстерності. Тоді батько доручив Анрі Леклу-Дежону, скрипалеві професіоналу, який жив у Верв'є. У долі юного музиканта теплу участь взяв багатий меценат М. Женен, який погодився оплачувати уроки хлопчика у Леклу-Дежона. Педагог виявився здатним і дав хлопцеві гарну основу гри.

1826 року, коли Анрі виповнилося 6 років, відбувся його перший концерт у Верв'є, а через рік — другий, у сусідньому Льєжі (29 листопада 1827 р.). Успіх був настільки великий, що в місцевій газеті з'явилася стаття М. Лансбера, який захоплено писав про разюче дарування дитини. Суспільство Гретрі, у залі якого відбувався концерт, подарувало хлопчику в подарунок смичок роботи Ф. Турта, з написом «Анрі В'єтану Товариство Гретрі». Після концертів у Верв'є та Льєжі вундеркінда побажали почути у столиці Бельгії. 20 січня 1828 року Анрі разом із батьком прямує до Брюсселя, де знову пожинає лаври. На його концерти відгукується преса: "Courrier des Pays-Bas" та "Journal d'Anvers" захоплено перераховують надзвичайні якості його гри.

За описами біографів, В'єтан ріс життєрадісною дитиною. Незважаючи на серйозність занять музикою, охоче вдавався до дитячих ігор, витівок. При цьому музика часом перемагала навіть тут. Якось Анрі побачив у вітрині магазину іграшкового півника і отримав його у подарунок. Повернувшись додому, він раптово зник і з'явився перед дорослими через 3 години з аркушом паперу – це був його перший опус – Пісня півня.

У період дебютів В'єтану на артистичній ниві, його батьки зазнавали великих матеріальних труднощів. 4 вересня 1822 року народилася дівчинка, названа Барбарою, а 5 липня 1828 року хлопчик Жан-Жозеф-Люсьєн. Було ще двоє дітей – Ізідор та Марія, але вони померли. Однак і з сім'єю, що залишилися, налічувала 5 осіб. Тому коли після брюссельського тріумфу батькові запропонували вивезти Анрі до Голландії, у нього не вистачило на це коштів. Довелося знову звернутися по допомогу до Женена. Меценат не відмовив, і батько з сином попрямували до Гааги, Роттердама та Амстердама.

В Амстердамі вони зустрілися із Шарлем Беріо. Почувши Анрі, Беріо захопився даруванням дитини і запропонував давати йому уроки для чого вся сім'я повинна була переїхати до Брюсселя. Легко сказати! Для переселення потрібні гроші та перспектива влаштування на роботу, щоб прогодувати сім'ю. Батьки Анрі довго вагалися, але бажання дати синові освіту у такого незвичайного педагога як Беріо взяло гору. Переселення відбулося 1829 року.

Анрі був старанним і вдячним учнем, і так обожнював вчителя, що почав намагатися копіювати його. Розумного Беріо це не влаштовувало. Його принижує епігонство і він ревниво відстоював самостійність у художньому формуванні музиканта. Тому і в учні він розвивав індивідуальність, убезпечуючи його навіть від власного впливу. Помітивши, що кожна його фраза стає для Анрі законом, він з докором вимовляє йому: «Нещасний, якщо ти так копіюватимеш, то залишишся тільки маленьким Беріо, а потрібно, щоб ти став самим собою».

Турбота Беріо про учня тягнеться на все. Помітивши, що сім'я В'єтанів потребує, він досягає у короля Бельгії щорічної стипендії у 300 флоринів.

Через кілька місяців занять, вже в 1829 Беріо везе В'єтана в Париж. Вчитель та учень виступають разом. Про В'єтана заговорили найбільші музиканти Парижа: «Це дитя, — писав Фетіс, — має твердість, впевненість і чистоту, воістину чудову для свого віку; він народжений бути музикантом».

В 1830 Беріо з Малібран їдуть до Італії. В'єтан залишається без учителя. До того ж революційні події тих років на якийсь час припиняють концертну діяльність Анрі. Він живе в Брюсселі, де великий вплив на нього мають зустрічі з м-ль Раге, блискучою музиканткою, що знайомить його з творами Гайдна, Моцарта, Бетховена. Саме вона сприяє зародженню у В'єтані нескінченної любові до класики, Бетховена. Одночасно В'єтан починає займатися композицією, складаючи Концерт для скрипки з оркестром та численні варіації. На жаль, його учнівські досліди не збереглися.

Гра В'єтана вже в той час була така досконала, що Беріо перед від'їздом радить батькові не віддавати Анрі викладачеві і надати його самому собі з тим, щоб він якомога більше розмірковував і слухав гру великих артистів.

Насамкінець Беріо ще раз вдалося виклопотати для В'єтана у короля 600 франків, що дозволило юному музикантові поїхати до Німеччини. У Німеччині В'єтан слухав Шпора, який досяг апогею слави, а також Моліка та Майзедера. Коли батько запитав у Майзедера, як він знаходить інтерпретацію творів, що їх виконує син, той відповів: «Він грає їх не в моїй манері, але так добре, так оригінально, що було б небезпечно щось змінювати».

У Німеччині В'єтан пристрасно захоплюється поезією Ґете, тут остаточно зміцнюється у ньому любов до музики Бетховена. Почувши у Франкфурті «Фіделіо», він був приголомшений. "Неможливо передати враження, - записав він згодом в автобіографії, - виявлене на мою душу 13-річного хлопчика цією незрівнянною музикою". Він дивується, що Рудольф Крейцер не зрозумів присвяченої йому Бетховеном сонати: «..нещасний, такий великий артист, такий чудовий скрипаль, яким він був, мав би здійснити подорож із Парижа до Відня на колінах, щоб побачити бога, віддати йому та померти!»

Так формувалося художнє credo В'єтана, що зробило до Лауба та Йоахіма найбільшим інтерпретатором музики Бетховена.

У Відні В'єтан відвідує уроки композиції у Симона Зехтера і близько сходиться з групою шанувальників Бетховена – Черні, Мерком, директором консерваторії Едуардом Ланнуа, композитором Вейглем, нотовидавцем Домініком Артарія. У Відні, вперше після смерті Бетховена, у виконанні В'єтана прозвучав бетховенський Концерт для скрипки. Оркестром диригував Ланнуа. Після цього вечора він надіслав В'єтану наступного листа: «Прийміть мої вітання в тій новій, оригінальній і водночас класичній манері, з якою ви виконали вчора в Concert spirituel Концерт для скрипки Бетховена. Ви спіткали саму сутність цього твору — шедевра одного з наших великих майстрів. Якість звуку, який ви дали в кантабілі, душа, яку ви вклали у виконання анданте, вірність і твердість, з якими ви грали найважчі пасажі, що переповнювали цю річ, все говорило про високий талант, все показувало, що молодий ще, майже стикається з дитинством. , Ви - великий артист, який цінує те, що грає, може дати кожному жанру властиву йому експресію і не обмежується прагненням дивувати слухачів труднощами. Ви поєднуєте твердість смичка, блискуче виконання найбільших труднощів, душу, без якої мистецтво безсиле, з розумністю, що осягає думку композитора, з витонченим смаком, що утримує артиста від помилок його уяви». Цей лист датований 17 березня 1834, В'єтану всього 14 років.

Далі – нові тріумфи. Після Праги та Дрездена - Лейпциг, де його слухає Шуман, потім - Лондон, де він зустрічається з Паганіні. Шуман порівняв його

гру з грою Паганіні і закінчив свою статтю такими словами: «З першого і до останнього звуку, які він витягає зі свого інструменту, В'єтан тримає вас у магічному колі, замкнутому навколо вас так, що в ньому не знайдеш ні початку, ні кінця». «Цей хлопчик стане великою людиною», — озвався про нього Паганіні.

Успіх супроводжує В'єтана протягом усього його артистичного життя. Його закидають квітами, йому присвячують вірші, його буквально обожнюють. Багато цікавих випадків пов'язані з концертними поїздками В'єтана. Якось у Гієрі його зустріли надзвичайно холодно. Виявляється, незадовго до приїзду В'єтана в Гієру з'явився один авантюрист, назвався В'єтаном, протягом восьми днів знімав номер у кращому готелі, катався на яхті, жив ні в чому не відмовляючи, потім, запросивши любителів у готель «оглянути колекцію його інструментів», втік, «забувши» сплатити за рахунком.

У 1835-1836 роках В'єтан живе у Парижі, посилено займається композицією під керівництвом Рейху. Коли йому виповнилося 17 років, він написав Другий концерт для скрипки з оркестром (fis-moll), який мав серйозний успіх у публіки.

У 1837 році він здійснив першу поїздку до Росії, але в Петербург він приїхав до кінця концертного сезону і зміг дати лише один концерт 23/8 травня. Його виступ пройшов малопоміченим. Росія його зацікавила. Повернувшись до Брюсселя, він став ґрунтовно готуватися до другої поїздки. Дорогою до Петербурга він захворів і 3 місяці пролежав у Нарві. Концерти у Петербурзі цього разу проходили тріумфально. Вони відбулися 15, 22 березня та 12 квітня 1838 року. Про ці концерти писав В. Одоєвський.

Два наступні сезони В'єтан знову концертує в Петербурзі. Під час хвороби в Нарві були задумані «Фантазія-каприс» та Концерт Мі мажор, відомий зараз як Перший концерт В'єтана для скрипки з оркестром. Ці твори, особливо концерт, належать до найзначніших у першому періоді творчості В'єтану. Їхня «прем'єра» відбулася в Петербурзі 4/10 березня 1840 року, а коли в липні вони були виконані в Брюсселі, схвильований Беріо піднявся на естраду і притиснув до грудей свого

учня. З неменшим ентузіазмом сприйняли концерт 1841 року у Парижі Байо і Берліоз.

«Його Концерт Мі мажор — чудовий твір, — пише Берліоз, — чудовий загалом, він наповнений чудовими деталями як у головній партії, так і в оркестрі, інструментованому з великою майстерністю. Жоден персонаж оркестру, найпомітніший, не забутий у його партитурі; він змусив кожного сказати щось «пікантне». Він досяг великого ефекту в divisi скрипок, розділених на 3-4 партії з альтом у басу, що грають тремоло під час акомпанементу соло головної скрипки. Це свіжий, чарівний прийом. Королева-скрипка ширяє над маленьким тремтячим оркестром і змушує вас солодко мріяти, як мріють у тиші ночі на березі озера:

Коли блідий місяць

Розкриває у хвилі

Своє срібне віяло..»

Протягом 1841 року В'єтан – головний герой усіх паризьких музичних свят. Скульптор Дантьє робить його погруддя, імпресаріо пропонують йому найвигідніші контракти. Протягом наступних років В'єтан проводить життя у роз'їздах: Голландія, Австрія, Німеччина, США та Канада, знову Європа тощо. Його обирають почесним членом Академії мистецтв Бельгії разом з Беріо (В'єтану всього 25 років!).

За рік до того, в 1844 в житті В'єтану відбулася велика зміна - він одружився з піаністкою Жозефіні Едер. Жозефіна, уродженка Відня, освічена жінка, яка чудово володіла німецькою, французькою, англійською мовами, латиною. Вона була чудовою піаністкою і з моменту заміжжя стала постійною акомпаніаторкою В'єтана. Їхнє життя склалося щасливо. В'єтан обожнював дружину, що відповідала йому не менш гарячим почуттям.

В 1846 В'єтан отримав запрошення з Петербурга зайняти місце придворного соліста і соліста імператорських театрів. Так розпочався найбільший період його життя у Росії. Він прожив у Петербурзі до 1852 року. Молодий, сповнений енергії, він розвиває активну діяльність — виступає з

концертами, викладає в інструментальних класах Театрального училища, грає у квартетах петербурзьких музичних салонів.

«Графи Вієльгорські, - пише Ленц, - залучили до Петербурга В'єтана. який, будучи великим віртуозом, завжди готовим грати все - як Гайдна, так і останні квартети Бетховена, був незалежнішим від театру і вільнішим для квартетної музики. То був чудовий час, коли протягом кількох зимових місяців у будинку графа Строганова, дуже розташованого до В'єтану, можна було тричі на тиждень слухати квартети».

Опис одного концерту В'єтана з бельгійським віолончелістом Серві у графів Вієльгорських залишив Одоєвський: «...Давно вони вже не грали разом: оркестру не було; нот також; гостей людини дві-три. Тоді наші знамениті артисти почали нагадувати свої дуети, написані без акомпанементу. Вони помістились у глибині зали, двері зачинилися всім інших відвідувачам; між небагатьма слухачами запанувала досконала мовчанка, яка настільки необхідна для художньої насолоди... Наші артисти згадали свою Фантазію на оперу Мейєрбера «Гугеноти»... сила і точність обох артистів у найважчих оборотах голосів справляли чарівну досконалість; перед нашими очима проходила вся ця чудова опера з усіма її відтінками; ми виразно відрізняли виразний спів від бурі, яка здіймалася в оркестрі; ось звуки кохання, ось суворі акорди лютеранського хоралу, ось похмурі, дикі крики фанатиків, уява слідувала за всіма цими спогадами і втілювала їх у дійсність»...

В'єтан вперше у Петербурзі організував відкриті квартетні вечори. Вони набули форми абонементних концертів і давалися в будівлі школи за німецькою Петер-кірхою на Невському проспекті. Результат його педагогічної діяльності – російські учні – князь Микола Юсупов, Вальков, Позанський та ін.

В'єтан і не думав розлучатися з Росією, але влітку 1852, коли він був у Парижі, хвороба дружини змусила його перервати контракт з Петербургом. У Росії він побував ще раз у 1860 році, але вже як концертант.

У Петербурзі він написав свій найромантичніший і найяскравіший за музикою Четвертий ремінорний концерт. Новизна його форми була така, що

В'єтан довго не наважувався зіграти публічно і виконав у Парижі лише 1851 року. Успіх був величезним. Відомий австрійський композитор і теоретик Арнольд Шерінг, серед праць якого є «Історія інструментального концерту», при всьому своєму скептичному ставленні до французької інструментальної музики, також визнає новаторське значення цього твору: «В'єтана — композитора скрипкового концерту можна було б з відомими застереженнями та обмеженнями поставити поряд із Лістом. Бо те, що він дав після свого «дитячого» концерту fis-moll (№ 2), відноситься до найціннішого в романтичній скрипковій літературі. Вже могутня перша частина його E-dur'ного концерту йде далі Байо та Беріо. У концерті d-moll маємо твір, пов'язаний з реформою цього жанру. Не без вагання композитор наважився видати його. Він боявся порушити протест новою формою свого концерту. Коли концерти Ліста були ще невідомі, цей концерт В'єтану міг, мабуть, викликати нарікання». Отже, як композитор В'єтан у сенсі був новатором.

Після від'їзду з Росії знову почалося мандрівне життя. У 1860 році В'єтан їде до Швеції, а звідти в Баден-Баден, де починає писати П'ятий концерт, призначений для конкурсу, який проводив Губер Леонар в консерваторії Брюсселя. Леонар, отримавши концерт, відповів листом (10 квітня 1861 р.), у якому палко дякував В'єтану, вважаючи, що крім Адажіо Третього концерту, П'ятий здається йому найкращим. «Наш старий Гретрі може бути задоволеним, що його мелодія «Люсіль» одягнена так розкішно». Захоплений лист про концерт надіслав В'єтану Фетіс, а Берліоз помістив у «Журналь де Деба» велику статтю.

У 1868 році В’єтана спіткало велике горе - смерть дружини, яка померла від холери. Втрата вразила його. Він здійснив тривалі поїздки, щоб забути. А тим часом це був час найвищого піднесення його артистичного розвитку. Його гра вражає закінченістю, мужністю та натхненням. Душевні страждання наче надали їй ще більшу глибину.

Про душевний стан В'єтану тоді можна судити з листа, надісланому їм Н. Юсупову 15 грудня 1871 року. «Я дуже часто думаю про вас, дорогий князю, про вашу дружину, про щасливі хвилини, проведені з вами або у вас на чарівних

берегах Мийки або в Парижі, Остенді та Відні. Це був чудовий час, я був молодий і хоч це й не було початком мого життєвого шляху, але принаймні це був розквіт мого життя; час найповнішого цвітіння. Словом, я був щасливим, і пам'ять про вас незмінно пов'язана у мене з цими щасливими моментами. А тепер моє існування безбарвне. Тієї, яка його прикрашала, немає, і я, блукаю по світу, але думки мої по той бік. Дякую небеса, але я щасливий у своїх дітях. Мій син інженер, його кар'єра цілком визначилася. Дочка живе зі мною, у неї прекрасне серце, і вона чекає на того, хто зуміє оцінити це. Ось і все про моє особисте. Щодо мого артистичного життя, воно й нині те саме, яке завжди було — бродяче, безладне... зараз я професор Брюссельської консерваторії. Це змінює моє життя і моє призначення. З романтика я перетворююся на педанта, на робочого коня по відношенню до правил tirer et pousser».

Педагогічна діяльність В'єтану в Брюсселі, розпочата 1870 року, розгорталася успішно (досить сказати, що з його класу вийшов великий скрипаль Ежен Ізаї). Раптом на В'єтана обрушилося нове страшне нещастя – нервовий удар паралізував праву руку. Всі старання лікарів повернути руці рухливість ні до чого не спричинили. Деякий час В'єтан ще намагався викладати, але хвороба прогресувала, і в 1879 він змушений був залишити консерваторію.

В'єтан оселився у своєму маєтку поблизу Алжиру; він оточений турботами дочки та зятя, до нього приїжджає безліч музикантів, він гарячково працює над творами, прагнучи творчістю відшкодувати відрив від улюбленого мистецтва. Проте сили його слабшають. 18 серпня 1880 він пише одному з друзів: «Тут ще, на початку нинішньої весни мені стала зрозумілою марність моїх надій. Я живу, я справно їм і п'ю і, що вірно, голова ще світла, думки зрозумілі, але я відчуваю, що мої сили зменшуються з кожним днем. Мої ноги надміру слабкі, коліна тремтять, і я з великими труднощами, мій друже, можу зробити один тур по саду, спираючись з одного боку на якусь міцну руку, а з іншого на мою палицю».

6 червня 1881 року В'єтана не стало. Його тіло було перевезене у Верв'є і там було поховано при величезному збігу народу.

В'єтан формувався і розпочинав свою діяльність у 30-40-х роках. Умовами виховання через Леклу-Дежона і Беріо він був пов'язаний із традиціями класичної французької скрипкової школи Віотті — Байо — Роде, проте водночас відчув на собі сильний вплив романтичного мистецтва. Не зайве згадати і про безпосередній вплив Беріо і, нарешті, не можна не підкреслити те, що В'єтан був пристрасним бетховеніанцем. Таким чином, його художні принципи склалися в результаті асиміляції різних естетичних тенденцій.

«У минулому учень Беріо він, однак, не належить до його школи, він не схожий на жодного скрипаля, почутого нами досі, - писали про В'єтан після концертів у Лондоні в 1841 році. Якби ми могли дозволити собі музичне порівняння, ми б сказали, що він Бетховен серед усіх відомих скрипалів».

В. Одоєвський, прослухавши В'єтана в 1838 році, вказував (і дуже вірно!) на віоттієвські традиції у зіграному ним Першому концерті: «Його концерт, що нагадує дещо прекрасний віоттіївський рід, але відроджений новими удосконаленнями в грі, заслужив гучні аплодування. У виконавському стилі В'єтану постійно виборювали принципи класичної французької школи з романтичними. В. Одоєвський прямо називав його «щасливою серединою між класицизмом та романтизмом».

В'єтан — безперечно романтик у прагненні барвистої віртуозності, але він також і класик за піднесено-мужньою манерою гри, в якій розум підпорядковує почуття. Це визначилося настільки явно, причому ще в молодого В'єтана, що, прослухавши його гру, Одоєвський рекомендував йому закохатися: «Жарти убік — його гра схожа на чудово зроблену стародавню статую з витонченими, заокругленими формами; вона чарівна, вона приковує погляди художника, але ви не порівняєте статуї з прекрасною ж, але живою жінкою. Слова Одоєвського свідчать, що В'єтан досягав карбованої скульптурності музичної форми, коли виконував той чи інший твір, що й викликало асоціацію зі статуєю.

"В'єтана, - пише французький критик П. Скюдо, - можна без вагань поставити в розряд віртуозів першого рангу ... Це скрипаль суворий, грандіозного стилю, могутньої звучності ...". Наскільки він був близьким

класицизму, свідчить і той факт, що до Лауба та Йоахіма він вважався неперевершеним інтерпретатором музики Бетховена. Хоч би скільки він віддавав данини романтизму, справжня сутність його натури музиканта була далека від романтизму; з романтизмом він зближувався швидше, як із «модною» течією. Але характерно, що до жодного з романтичних напрямів своєї епохи він так і не приєднався. У нього була внутрішня розбіжність з часом, у чому, можливо, й полягала причина відомої двоїстості його естетичних устремлінь, що змушувала його всупереч оточенню шанувати Бетховена, а в Бетховені саме те, що було далеким від романтиків.

В'єтан написав 7 скрипкових і віолончельних концертів, безліч фантазій, сонати, струнні квартети, концертні мініатюри, салонні п'єсу та ін. Більшість його творів типова для віртуозно-романтичної літератури першої половини XIX століття. В'єтан віддає данину блискучої віртуозності, прагне й у творчості до яскравого концертного стилю. Ауер писав, що його концерти «і його блискучі бравурні твори багаті на прекрасні музичні думки, будучи водночас квінтесенцією віртуозної музики».

Але віртуозність творів В'єтану не скрізь однакова: у тендітній витонченості «Фантазії-капрису» багато нагадує Беріо, у Першому концерті він слідує за Віотті, щоправда, розсовуючи межі класичної віртуозності та оснащуючи цей твір барвистим романтичним інструментуванням. Найбільш романтичний Четвертий концерт, що відрізняється бурхливим і дещо театральним драматизмом каденцій, аріозна ж лірика безперечно близька до оперної лірики Гуно — Галеві. А далі йдуть різні віртуозно-концертні п'єси — Reverie, Фантазія Appassionata, Балада і Полонез, Тарантелла та ін.

Сучасники високо оцінювали його творчість. Ми вже наводили відгуки Шумана, Берліоза та інших музикантів. Та й у наші дні, не кажучи вже про навчальні програми, що містять п'єси та концерти В'єтана.

2.2. Роль та місце скрипкових концертів у творчості композитора.

Епоха романтизму вважається найяскравішою сторінкою в історії скрипкового мистецтва, де можна віднайти імена багатьох солістів-віртуозів. Багато з них прагнули не лише до бездоганного оволодіння технічними навичками виконавства та створення особистісного стилю, манери, а й розкрити свої композиторські здібності. Проте, це вдавалося небагатьом, та й отримати славу одночасно скрипаля та виконавця – доволі складно, зважаючи на тонкощі поєднання виконавства та композиції, як такої. Один з музикантів, який зумів довести свою професійність та особливість у композиторській та скрипковій виконавській діяльності – став бельгійський скрипаль Анрі В’єтан [32, с. 153]

А. В'єтан першопочатково формувався як скрипаль, та починав свою активну композиторську діяльність у 30-40-их роках. За посередництвом творчого виховання Леклу-Дежона та Шарля Беріо, він був тісно пов'язаний з традиціями класичної французької скрипкової школи «Віотті - Байо – Роде», проте, одночасно відчував на собі потужний вплив романтичного мистецтва і самого Ш. Беріо. Він також дуже по-особливому відносився до творчості Л. Бетховена. Таким чином, художні принципи скрипаля та композитора склалися в результаті асиміляції різних естетичних тенденцій.

У книзі «Музыкально-литературное наследие» В. Одоевский писав, що А. В’єтан був учнем Ш. Беріо та належить до його «школи», та, попри це - він абсолютно не схожий на вчителя у виконавському аспекті. Скрипаля, швидше, можна порівняти з Л. Бетховеном. Автор книги також стверджує, що у виконавському стилі А. В’єтана постійно конкурують принципи класичної французької школи з романтичними. В. Одоєвський прямо називав його «щасливою серединою між класицизмом та романтизмом» [32, с. 154].

Музиканта сміливо можна назвати романтиком, що проявлялося у прагненні до барвистої віртуозності, але він також є класиком, якщо проаналізувати піднесену та дуже впевнену манеру виконання. Скрипаля

вважали одним з кращих інтерпретаторів музики Л. Бетховена, звідси, можна свідчити, що саме риси класицизму були йому найближчими. Незважаючи на данину романтичним тенденціям, А. В'єтан, все ж, швидше слідував моді, аніж власним відчуттям. Така своєрідна розбіжність естетичних поглядів спровокувала наступний результат: він пропагував музику останнього віденського класика та не зблизився з жодною з романтичних течій, таких популярних у той час [24, с. 212].

Будучи автором 7 скрипкових та віолончельних концертів, двох фантазій (ор. 35 та ор. 54), сонати для скрипки D-dur, 3 струнних квартетів, балади ор. 35, 6 варіацій на популярні мелодії ор. 33, концертних мініатюр та салонних п'єс, варто зауважити, що переважна частина цієї спадщини є типовою для віртуозно-романтичної літератури першої половини XIX століття. Прагнення до блискучої віртуозності у митця виявляється як у виконавстві, так і в творчості, а саме до яскравого концертного стилю.

Щодо стилістики та манери композитора А. В'єтана, то віртуозність його творів є не завжди однаковою: «Фантазія-каприс» своєю витонченістю багато в чому нагадує стилістику Ш. Беріо; принципи побудови Першого концерту – так, як у Дж. Віотті, хоча автор прагне дещо розширити віртуозність у класичному її розумінні та інструментує твір в романтичних тенденціях. Найбільш типовим у цій стилістиці варто вважати Четвертий концерт, де каденції більш драматизуються та театралізуються. Стосовно ліризму та аріозності, присутньої у творі, то вона дуже близька оперній ліриці Ш. Гуно та Ф. Галеві [24, с. 214].

Музична спадщина композитора зберігає своє художнє та педагогічне значення аж до нашого часу. Саме актуальність його творів в сучасній виконавській практиці обумовлює необхідність дослідження особливостей музичної мови композитора, виявлення принципів музичної драматургії, композиційного та ладо-тонального мислення у скрипкових концертах митця. Детальний аналіз найвідоміших та найтиповіших з них дозволить в подальшому визначити шляхи формування індивідуального композиторського стилю і, в цілому, напрям розвитку європейського музичного мистецтва XIX століття.

Варто відзначити, що творчість Л. Бетховена справила особливий вплив на становлення композиторського та виконавського стилів А. В’єтана. Вперше виконавши Концерт для скрипки з оркестром D dur Л. Бетховена (в 1834 р), Анрі В'єтан отримав від відомого австрійського диригента Г. Ланнуа наступний відгук: «Прийміть мою подяку за оригінальне класичне трактування концерту Бетховена. Ви повністю увійшли в дух одного з шедеврів великого майстра. Незважаючи на Ваш юний вік, Ви вже великий артист» [32, с. 159].

А. В’єтан дуже блискуче виконував технічні труднощі в контексті пасажів та штрихів, і разом з тим, тонко передавав образний зміст твору композитора, його задум, основну ідею. Цей твір скрипаль і надалі включав до свого концертного репертуару. Митець не лише пропагував бетховенські концерти, постійно виконуючи їх, а й виступав, як ініціатор популяризації творчості останнього віденського класика.

Така постійна дотичність Анрі В’єтана до творчої спадщини Л. Бетховена свідчить не лише про особистісні вподобання, а й розділення принципів драматургічного мислення, втілених у творах. Серед цих принципів можна виділити багато спільних рис між обома композиторами. До прикладу, симфонізм Бетховена будувався на дії, драмі, певній боротьбі, протиставленні та узагальненому відображенні дійсності. У його творах завжди присутній діалог у різних формах. Аналізуючи скрипкові концерти А. В’єтана, можна виявити саме цей тип тяжіння до симфонізації концертного жанру.

Свого часу Л. Бетховен опирався на творчі досягнення В. Моцарта в сфері скрипкового концерту, але він значно симфонізував жанр. Цей процес він проводив, вносячи в музичний матеріал напругу, дію, інтенсивне розгортання інструментального діалогу та по новому трактував соліста й оркестр. Що ж до А. В’єтана, то розвиток симфонізації у своїх скрипкових концертах митець проводив шляхом максимальної взаємодії соліста та оркестру. Скрипкова партія у нього дуже концентрує в собі масу музично-виражальних засобів, але разом з оркестром втілює спільну думку. Часто у скрипаля-композитора основна ідея є багатошаровою, різноплановою, а значить, і партія соліста – такою ж насиченою

у плані змістовності. Відповідно, його концерти виділяються на фоні творів аналогічного жанру інших митців. Навіть Г. Берліоз у своєму трактаті визначає симфонізм Бетховена, як такий, що урівноправлює партію соліста з оркестром, хоча, вона дещо програє йому. А ось, щодо А. В’єтана зазначає, що рівноваги він повністю досягнув [4, с. 673].

Якщо навести приклад, то у Scerzo з Четвертого концерту А. В'єтан проводить певну паралель з бетховенською оркестровкою. Це простежується в прийомах інструментування, особливостях вертикального компоненту фактури, а саме в поєднанні груп духових інструментів і їх функції. Деякі принципи симфонізму, які можна прослідкувати у симфонії №5 Л. Бетховена, є і в Третьому скрипковому концерті А. В’єтана A-dur. В останньому творі, а саме в розробці першої частини, фігурує окремий розділ, насичений неабиякою патетикою в тональності c-moll. Це далека від основної тональність, і використовується вона в межах однієї частини циклу – такий прийом часто використовував Л. Бетховен, і так само, у частинах музичного твору, наділених піднесенням та патетикою. Сам музичний матеріал розділу теж характеризується схвильованістю та речитативністю [31, с. 8].

Отже, лише на одному музичному зразку творчості А. В’єтана можна прослідкувати спільні риси з бетховенськими творіннями з точки зору тонального вирішення та емоційного вираження. Поруч з цим, композитор-скрипаль у своїх скрипкових концертах часто використовує дуже складні ладо-тональні зв’язки, які є неочікуваними в контексті класичної форми. Наприклад, один з епізодів концерту A-dur фінальної його частини, звучить у C-dur, як і друга частина твору (Adagio), що встановлює терцевий тональний зв'язок між частинами. У такому своєрідному зіставленні тональностей, в складних модуляціях та відхиленнях – уже прояви суто в’єтанівського композиторського стилю. Твори Л. Бетховена були настільки близькі А. В’єтану, що в данину поваги німецькому генієві він написав і виконав в 1849 році на концерті в Петербурзі три знамениті каденції до концерту Бетховена. У них композитор-

скрипаль прагнув не продемонструвати віртуозність інструменту, а за його допомогою продовжити образний зміст твору.

Варто зауважити, що до кінця XVIII століття вже існувало два види каденцій. Перша з них створювалась в стилістиці самого твору, об'єднувала в собі його теми і деякі пасажі. Друга - в стилі «ad libitum» для демонстрування технічних можливостей виконавця, виводячи слухача з основної образної сфери [31, с. 14]. А. В'єтан у своїх каденціях зумів, не виходячи з основної образної сфери конкретного твору, продемонструвати блискучі технічні можливості інструменту скрипка, і показати усю майстерність виконавця. Його каденції будувались на поліфонії у вигляді подвійних нот, акордів, пасажної техніки лівої руки та різноманітних штрихах правої.

Музикознавці та дослідники скрипкового мистецтва також поділяють концертний жанр на два типи: написаний композитором-виконавцем і композитором, який не володіє грою на скрипці. Концерти, написані скрипалем, завжди відрізняються насиченістю технічних труднощів, що свідчить про розуміння природи інструменту та його можливості. У свою чергу, концерти для скрипки композиторів другого типу – більше спрямовані на виявлення глибини і змісту музичної форми. Проте, це не завжди і не обов'язково: є одиничні виключення, коли створені скрипкові концерти деякими композиторами-скрипалями також не поступаються за своїм художнім змістом творам композиторів-симфоністів [31, с. 18].

Анрі В'єтан зіграв значну роль в історії скрипкового мистецтва XIX століття. Будучи одним з найбільш прогресивних представників романтичного напряму, як у виконавському мистецтві, так і в композиторській творчості, він майстерно поєднував віртуозну техніку з глибиною музичного змісту та художнім смаком.

Стиль Анрі В'єтана виник, як художній синтез кращих досягнень скрипкового мистецтва, в ньому чітко прослідковуються впливи симфонізму Л. Бетховена, а саме розвиток патетичної лінії його творчості. Глибокі знання інструменту скрипка, інтелектуальне та тонке мислення, унікальний музичний

дар дуже вдало поєднались у цій постаті. Сьогодні бельгійський скрипаль впевнено фігурує, і як відомий композитор романтичної епохи.

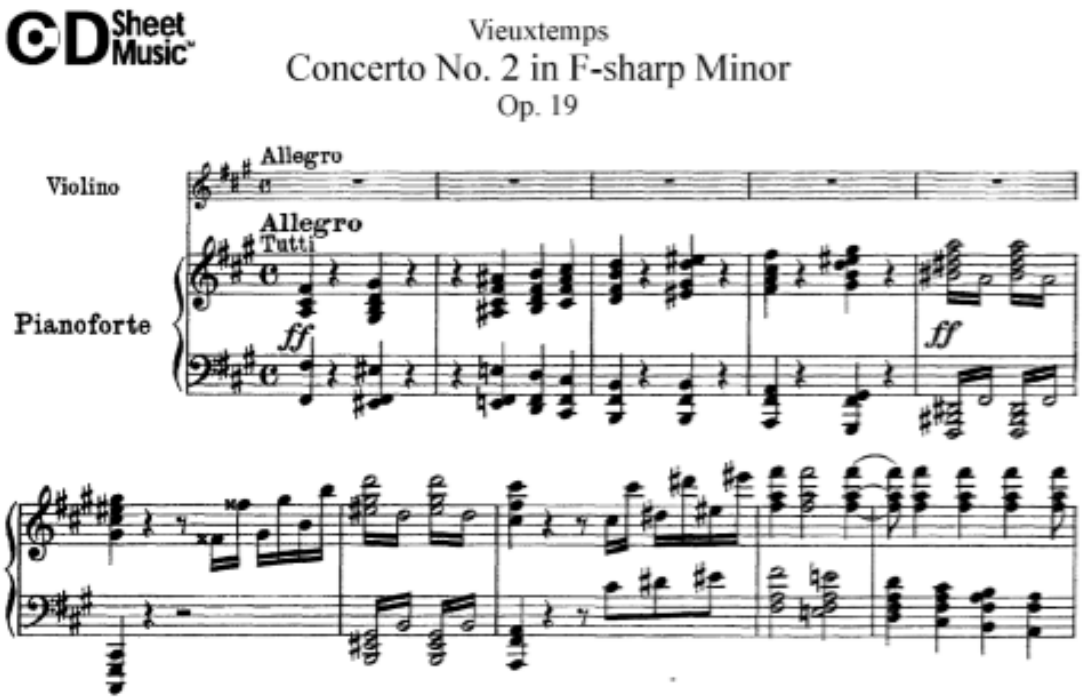
Розділ 3. АНАЛІЗ ВИБРАНИХ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ АНРІ В’ЄТАНА.

3.1. Концерт №2 для скрипки з оркестром fis-moll op. 19 з точки зору раннього твору у спадщині композитора.

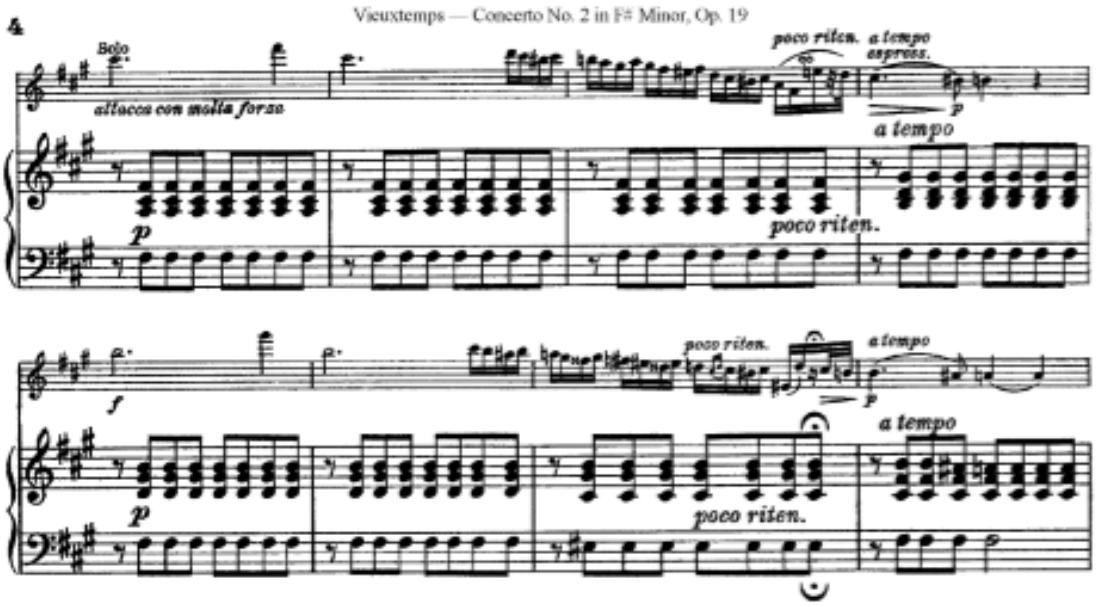
Про Другий скрипковий концерт А. В’єтана, фактично, нема ніяких згадок серед дослідників його творчого доробку, та жанру інструментального концерту зокрема. Частково, він є доволі «юнацьким», та, можливо не настільки досконалим, як такий же популярний Четвертий, проте, заслуговує уваги та аналізу.

У 1833 році А. В'єтан починає гастрольну діяльність, вже в самому її початку зустрічаючи захоплені відгуки. Проживаючи деякий час у Відні, він бере уроки теорії музики у С. Зехтера, а в 1835 році повертається в Париж, де вдосконалюється як композитор у А. Рейхи. До цього періоду відносяться перші великі твори А. В’єтана: концерт fis-moll, виданий як № 2 і E-dur, відомий як Перший концерт, а також фантазії, зокрема, Фантазія-каприс.

Отож, перша частина, Allegro, розпочинається з активного, імпульсивного вступу в партії акомпанементу. Він досить тривалий та технічно насичений

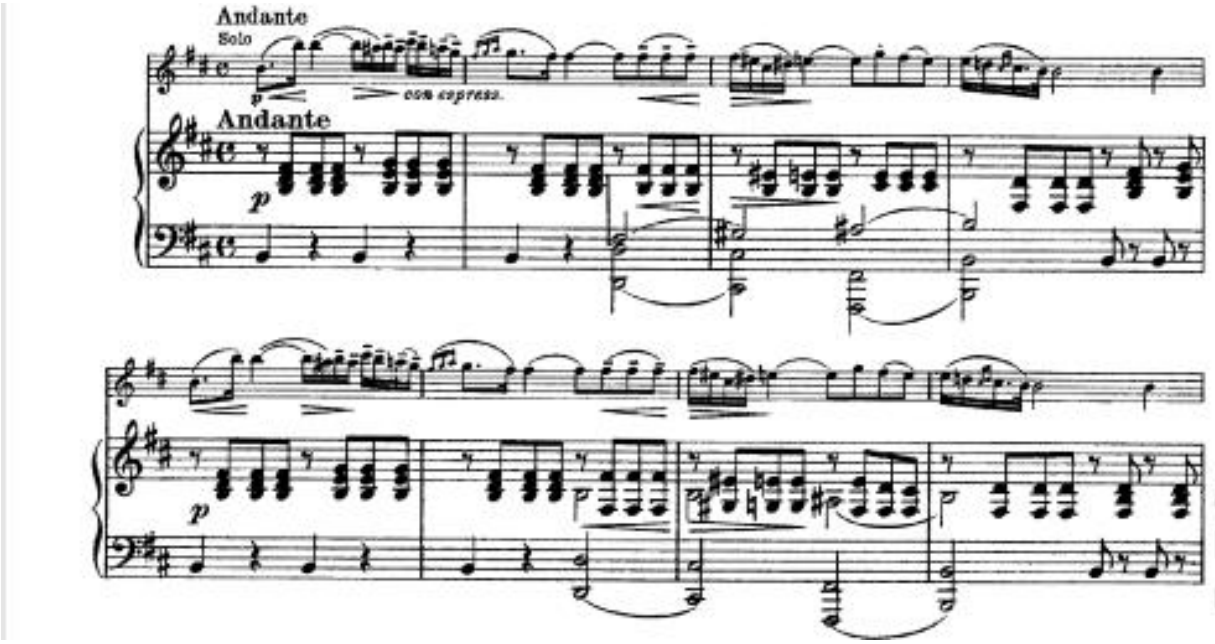


Після тривалого та дуже насиченого вступу партія скрипки, традиційно у тональності fis, сприймається, як ніжна, лірична, чи, навіть, любовна розповідь. Перші три ноти – довгих тривалостей у високій теситурі, а далі мелодія, пронизана безліччю хроматизмів, спускається донизу. Перед тим, як партія солюючої скрипки отримає такий же бурхливий характер, як і вступ – це ліричне речення вона виконає двічі, але уже на іншому звуковисотному рівні.



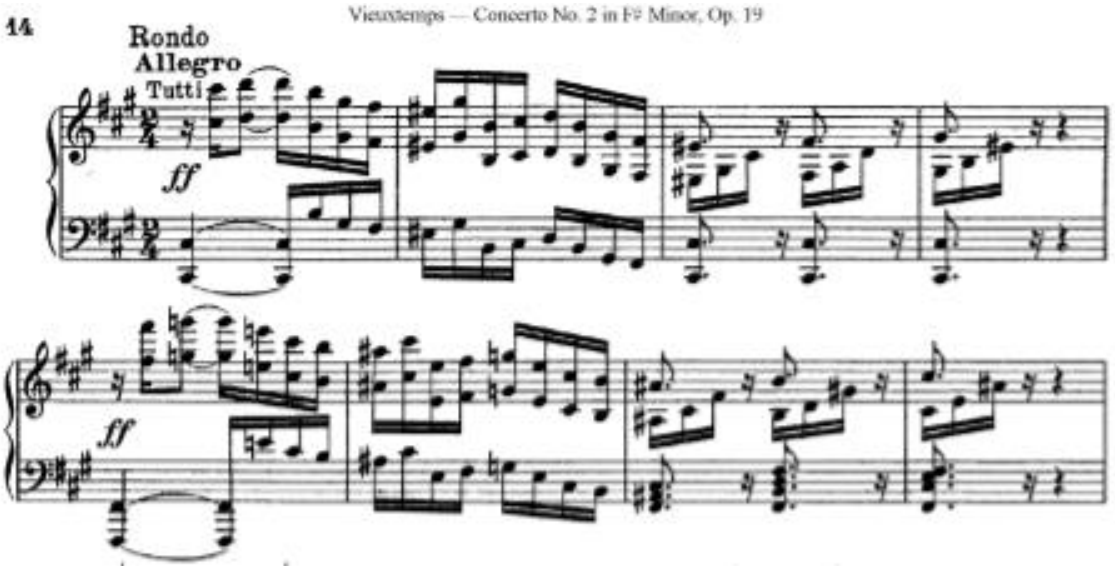
Частина завершується, музичним матеріалом, викладеним у партії акомпанементу, звідси можна провести певну арку, адже вона розпочиналась теж в партії інструментального супроводу.

Друга частина концерту, Andante, що і типово для класичної форми Сонатного Allegro (адже, концерт, як і соната, симфонія та квартет належить до основних чотирьох жанрів сонатно-симфонічного циклу), написана в тональності субдомінанти – у h-moll. Ліричний, наспівний та де в чому меланхолійних характер теми одразу викладає партія скрипки. Супровід тут виконує свою акомпануючу функцію і, на відміну від першої частини, зовсім не «претендує» на змагання з солістом.

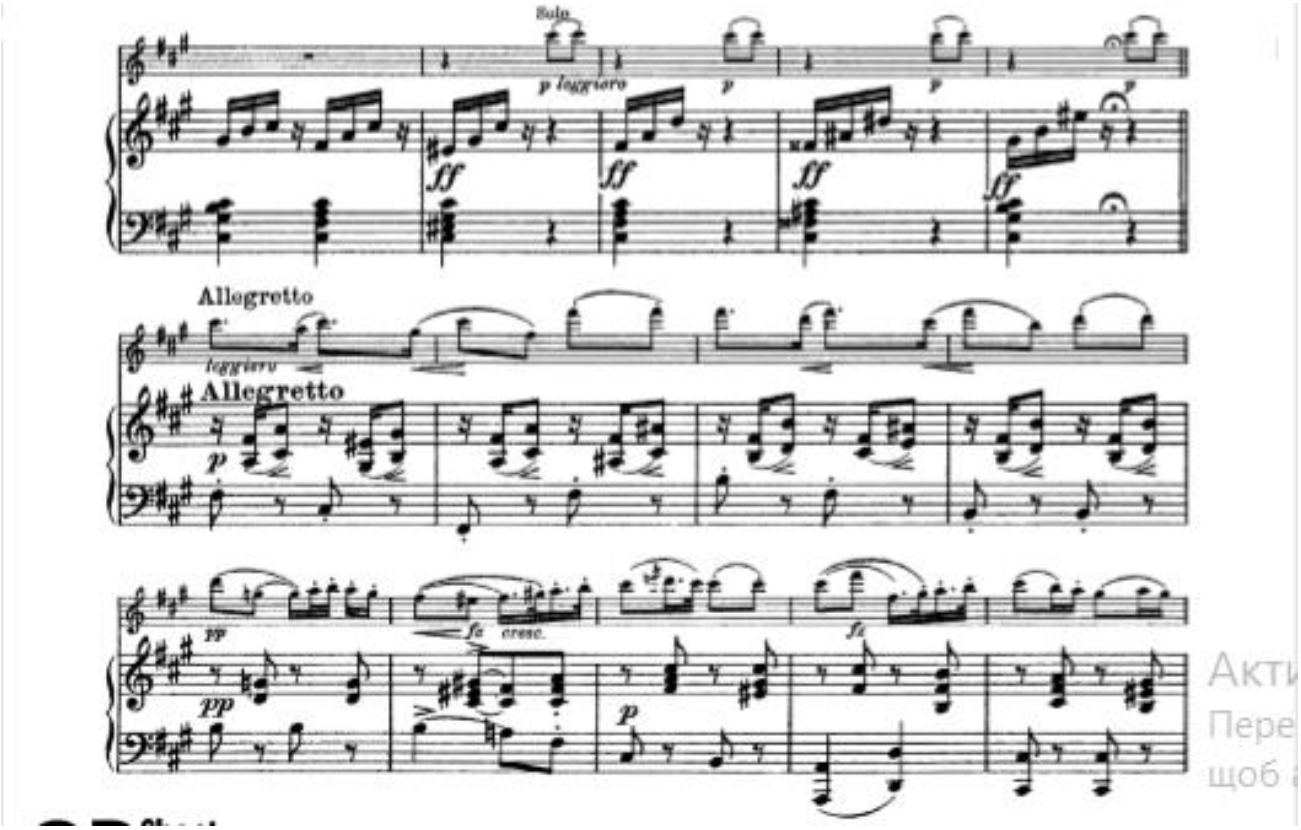


В цілому, можна охарактеризувати настрій цієї частини, як меланхолійно-споглядальний.

Третя частина, fis, Rondo, Allegretto, що теж традиційно по відношенню до тональності та форми заключної частини, як і перша, розпочинається в партії акомпанементу. Бурхлива, насичена, з октавними дублюваннями, проте, набагато коротша, ніж у першій частині, партія вступу готує слухача до заключного розділу.



Імпульсивну, грайливу, проте, дуже наспівну тему останнього розділу скрипаль ніби «готує сам собі». Основна тема – синкопована, будується на повторах короткої фрази. остання – дуже стиснута по діапазону, але швидко лягає на слух і є впізнаваною в подальших варіаціях.



Цей твір незаслужено недооцінили критики у наш час, адже він не є простим у технічно-виконавському плані, з точки зору насиченої партії акомпанаменту, та й в художньому плані – є дуже цікавим, хоч і раннім зразком творчості А. В’єтана.

3.2. Концерт №4 для скрипки з оркестром d-moll op. 31 як зразок реформи та новацій у жанрі скрипкового концерту.

Концерт № 4, d-moll, А. В'єтана – це чотиричастинний твір, своєрідне «симфонічне» полотно, насичене багатьма оркестровими фарбами, що демонструє слухачеві розгорнутий художній образ. В'єтан свідомо розширює традиційну для музичного класицизму тричастинну форму концерту до чотиричастини, характернішою для симфонічного жанру. При цьому композитор радикально оновлює саму логіку циклу: як перша частина концерту замість Allegro тут виступає Andante. Драматичну зав'язку дії композитор свідомо замінює лірично-епічним початком. Зазначимо, що це характерно для

романтизму, у якому змінюються ставлення до сенсу жанрів. У романтичному мистецтві жанр позбавляється класицистської обов'язковості та формотворних ознак, його завданням стає відображення вільних від обмежень творчих імпульсів людини. Музичний твір тепер уподібнюється до якогось евристичного дослідження, темою якого стає процес самопізнання та саморозкриття.

Романтична складність та рафінованість мелодики, фактури, гармонії потребує майстерності у оволодінні прийомами віртуозної техніки. Почувши на паризькій сцені П'ятий скрипковий концерт a-moll А. В'єтана (1859 р.) у виконанні автора, Г. Берліоз написав: «Якби В'єтан не був таким великим віртуозом, його б прославляли як композитора» [49, с. 299]. Е.Ізаї говорив про в'єтанівський шедевр не тільки як про найкрасивіший, а й як про найважчий з концертів В'єтана: «Важкий передусім через розмаїття витончених пасажів. …необхідна віртуозність неспроможна досягати мети, якщо виконавець буде користуватися нею не тільки як з високою легкістю, а й вкладаючи у ній дуже відчутну чутливість. "Не грай пасажі, - повторював маестро, - я ніколи не писав їх!" Підтекст цього зауваження означав: не роби нічого, що служить метою і засобом емоції, поезії, серця» [15, с. 236].

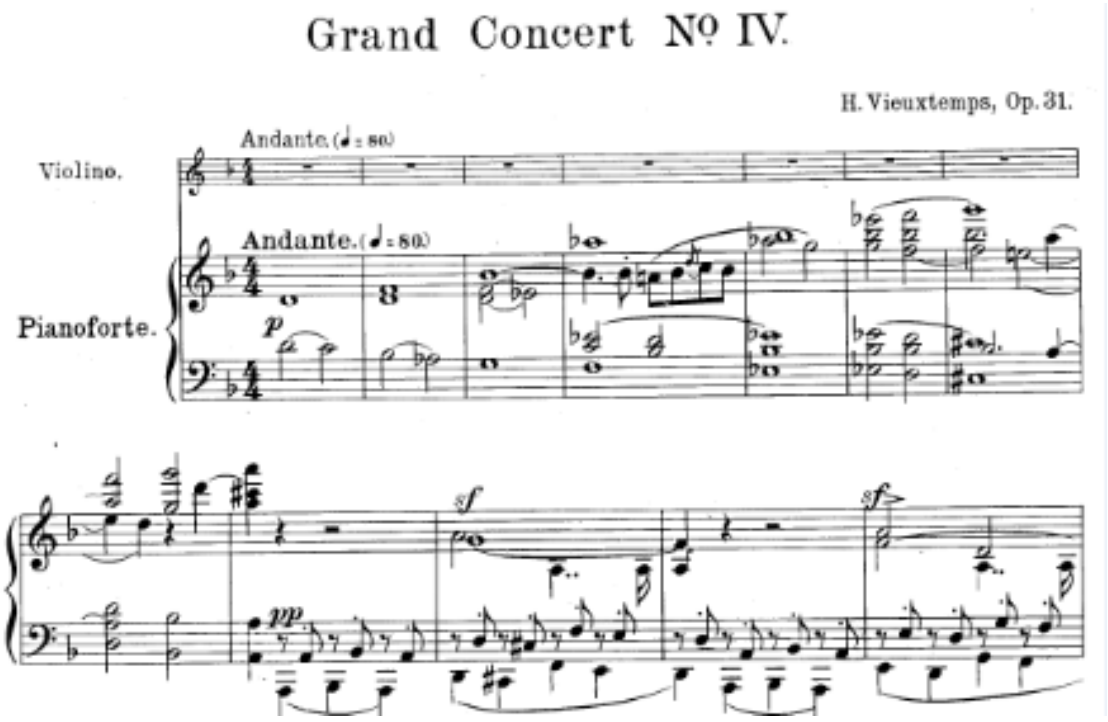
У Санкт-Петербурзі, де композитор жив з 1846 року, він написав свій найромантичніший та яскравий у музичному відношенні Четвертий ре-мінорний концерт. Новизна його форми була така, що А. В'єтан довго не наважувався представити його публічно, і зробив це в Парижі лише в 1851 році. Успіх був величезним. Побоювання автора стосувалися реформи жанру, втіленої саме у Четвертому концерті d-moll. тут він продовжив наповнення музичної мови прийомами симфонізації, радикально ускладнив фактуру, що вимагає неабиякої виконавської майстерності.

Романтичні риси творчості А. В’єтана підтверджуються в особливій прихильності композитора до лірико-драматичного (монологічного) типу симфонізму. Зокрема, в концерті d-moll автор застосовує характерні для даного типу музичної драматургії прийоми симфонізації. Композитор використовує прийом створення тематичних арок, таким чином, об’єднуючи між собою різні

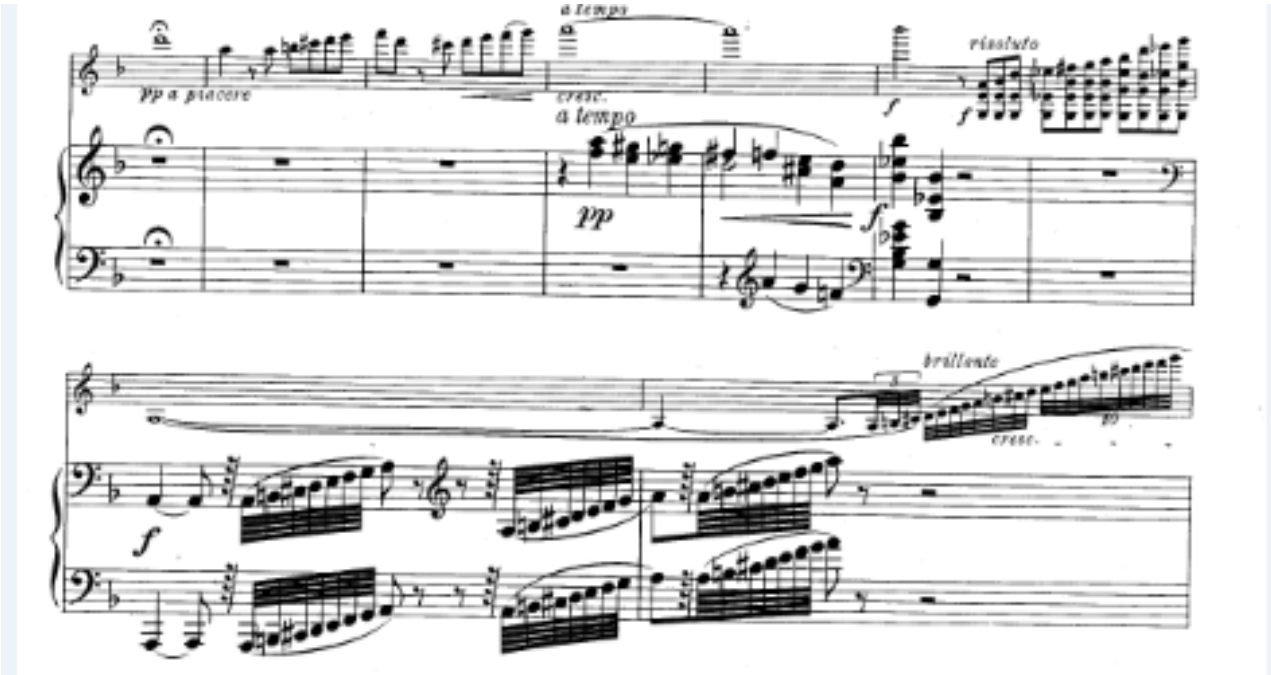
розділи. Сюди варто віднести широке симфонічне tutti; речитатив; каденцію не в кінці, а на початку першої частини; Adagio; Scerzo; перед фіналом повільний вступ, побудований на матеріалі перших тем; tutti відтворює тему каденції; в середині фіналу фрагментарний мелодійний епізод в мінорі і блискуче завершення твору. Ось основні риси симфонізації. Також, необхідно виділити ще одну характерну для композитора рису письма - прагнення всіляко «вокалізувати» пасажні послідовності, техічно складні прийоми. Уся техніка його творів пронизана співучістю, пластичністю фрази.

А. В'єтан свідомо розширює традиційну для музичного класицизму тричастинну форму концерту до чотиричастинної, більш характерної для симфонічного жанру. При цьому, композитор радикально оновлює саму логіку циклу: в якості першої частини концерту замість Allegro тут виступає Andante. Драматичну зав'язку дії композитор свідомо замінює лірично-епічним початком. Відзначимо, що це дуже характерно для романтизму, в якому змінюються уявлення про сенс жанрів.

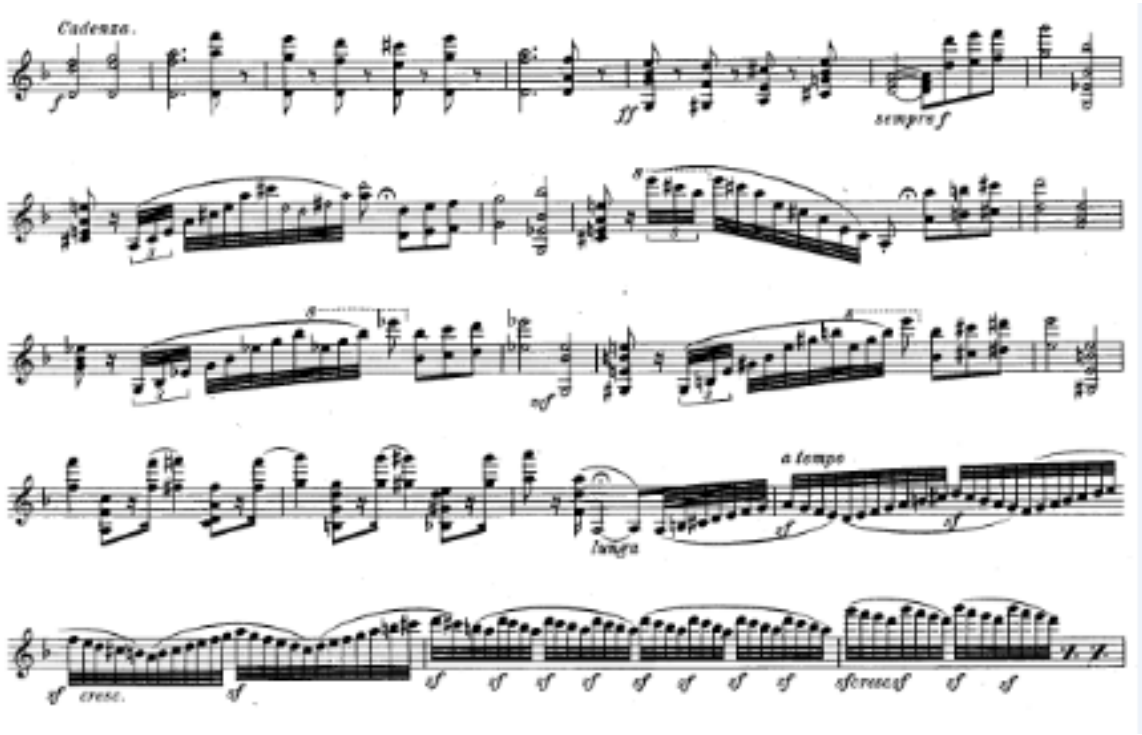
Перша частина, d-moll, Andante, розпочинається в оркестровій партії. Хоральний виклад, ніжне соло гобоя, що потім підхоплює флейта, створює певний аскетичний фон.



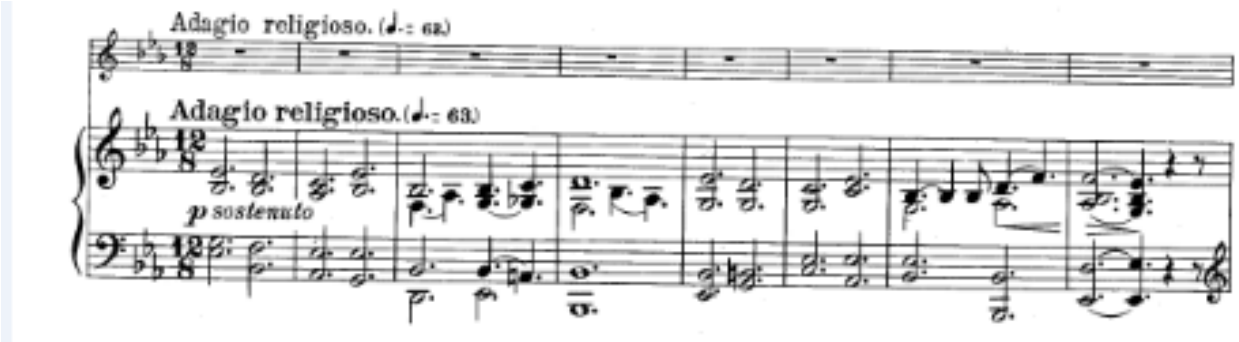
Партія скрипки, опісля довгого вступу, з’являється як промінь, проте, мінорна тональність, меланхолійний тон, заданий ще оркестром вона лише частково урізноманітнює невеличкою фразою з подвійних нот, а далі – ніби знову зависає, споглядаючи за усім, що буде відбуватися далі. Поступово партія скрипки набуває більшого драматизму.



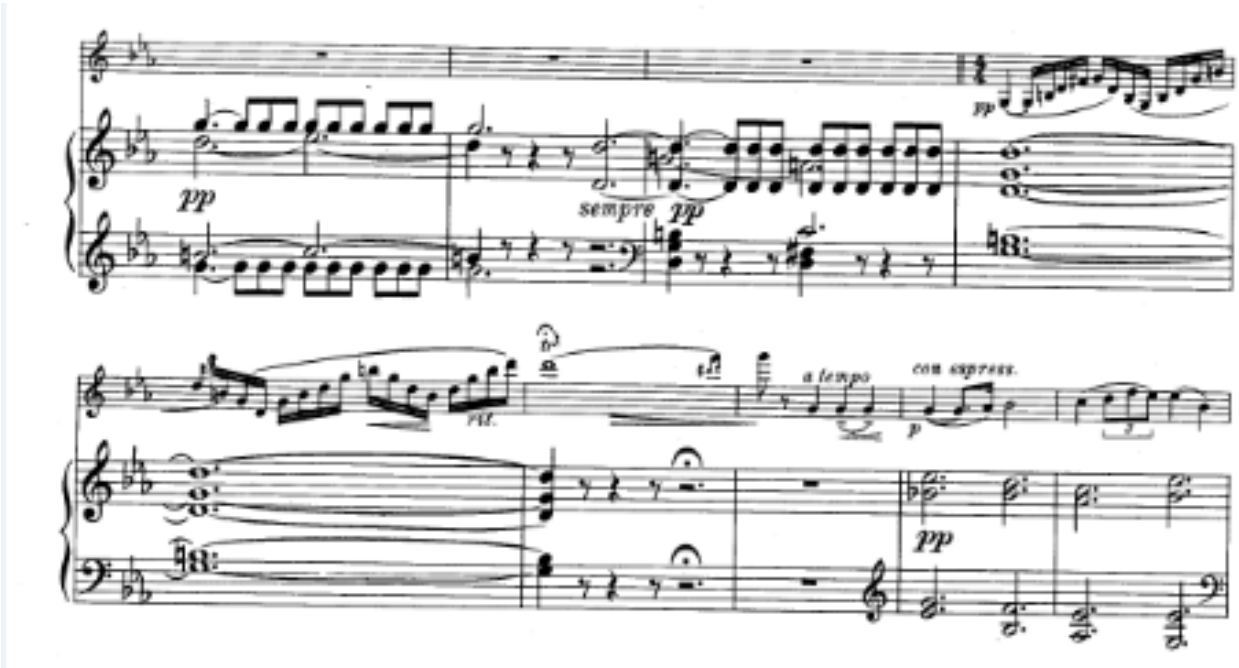
Насиченість солюючої партії, яка поступово драматизується, яскраво демонструє каденція, новаторським чином вміщена композитором у першому розділі Четвертого концерту.



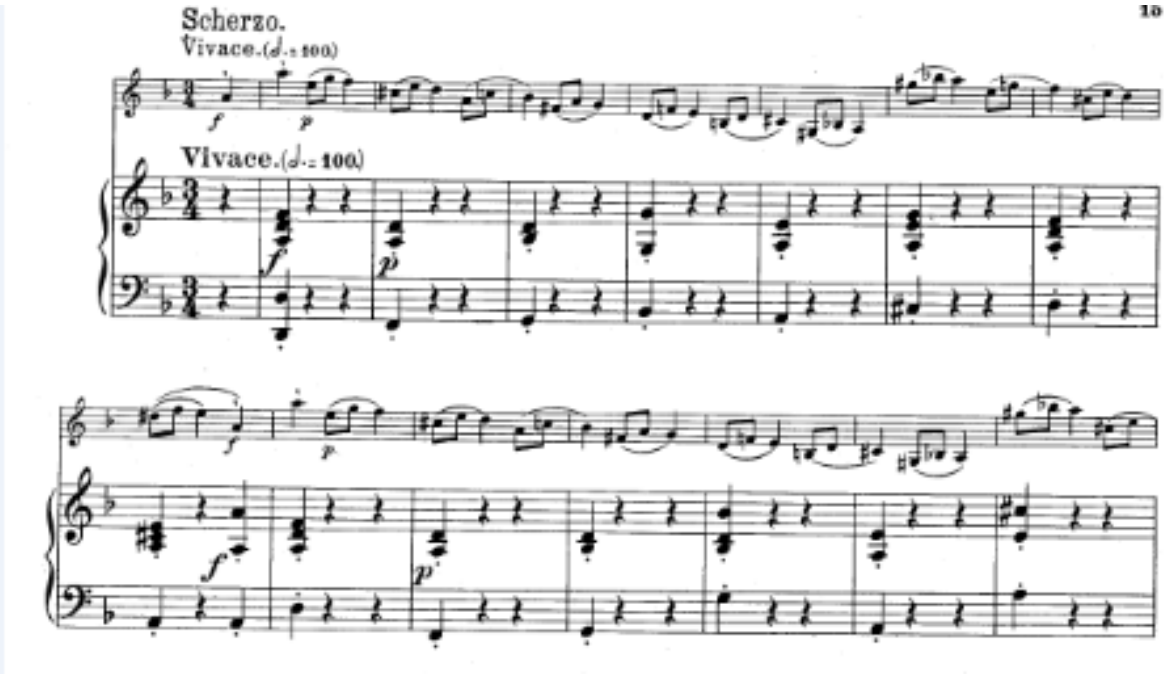
Друга частина, Adagio religioso, написана у тональності Es-dur, має уже зовсім інше забарвлення. Спершу, акордова фактура на половинних тривалостях у партії мідної духової групи формує аналогії з духовною музикою, навіть, хоралом.



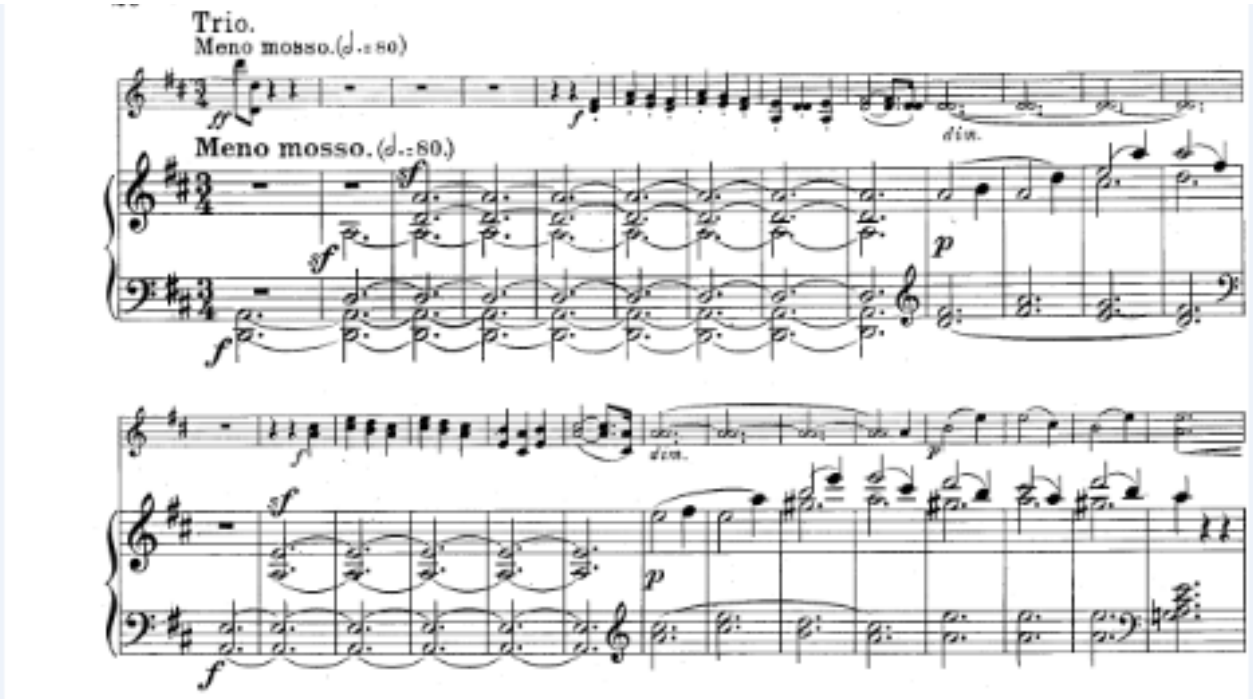
Партія скрипки, що вступає дещо пізніше, має ліричний, наспівний та розповідний характер.



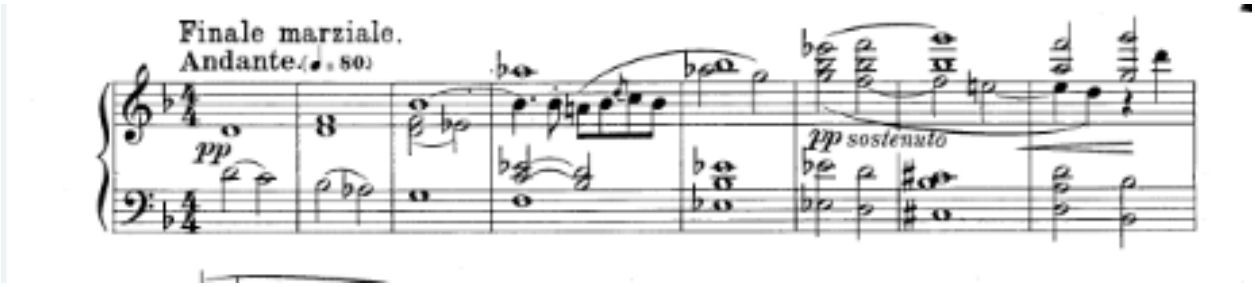
Третя частина, d-moll, Scherzo представлена активною, танцювальною мелодією у партії скрипки. Тема дуже активна, та насичена хроматизмами, в основному, побудована на коротких поспівках. В той час, як оркестр традиційно виконує роль супроводу.



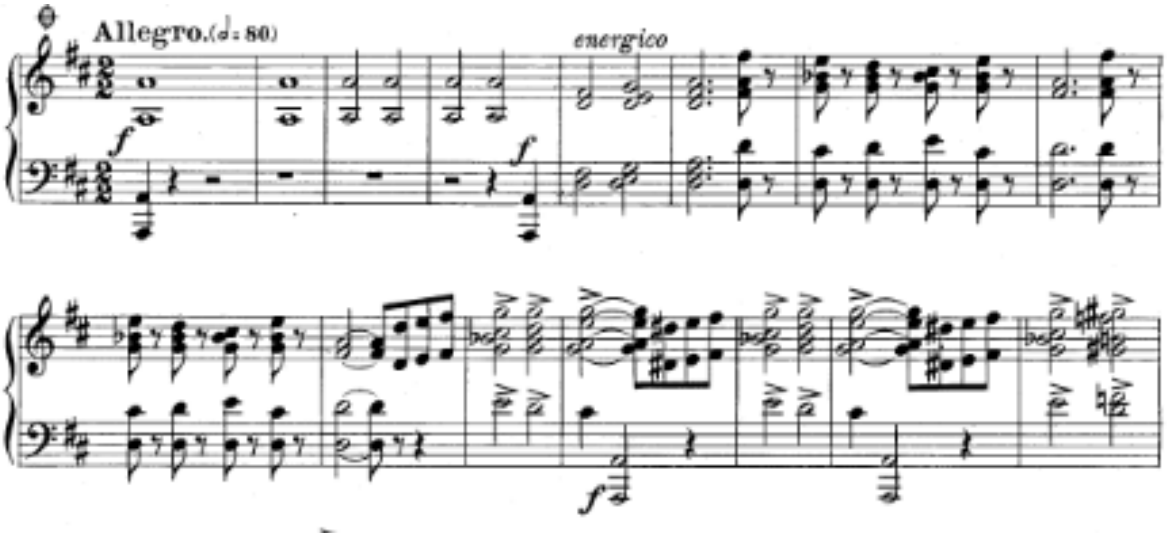
Середина цієї частини, типу Trio, D-dur, передає образний зміст, такий типовий епосі Середньовіччя: на фоні прозорої акордової фактури в оркестрі, скрипка імітує гру на старовинних інструментах епохи. У партії соліста, а потім у духових, А. В'єтан використав типовий для класичної музики «золотий хід валторн».



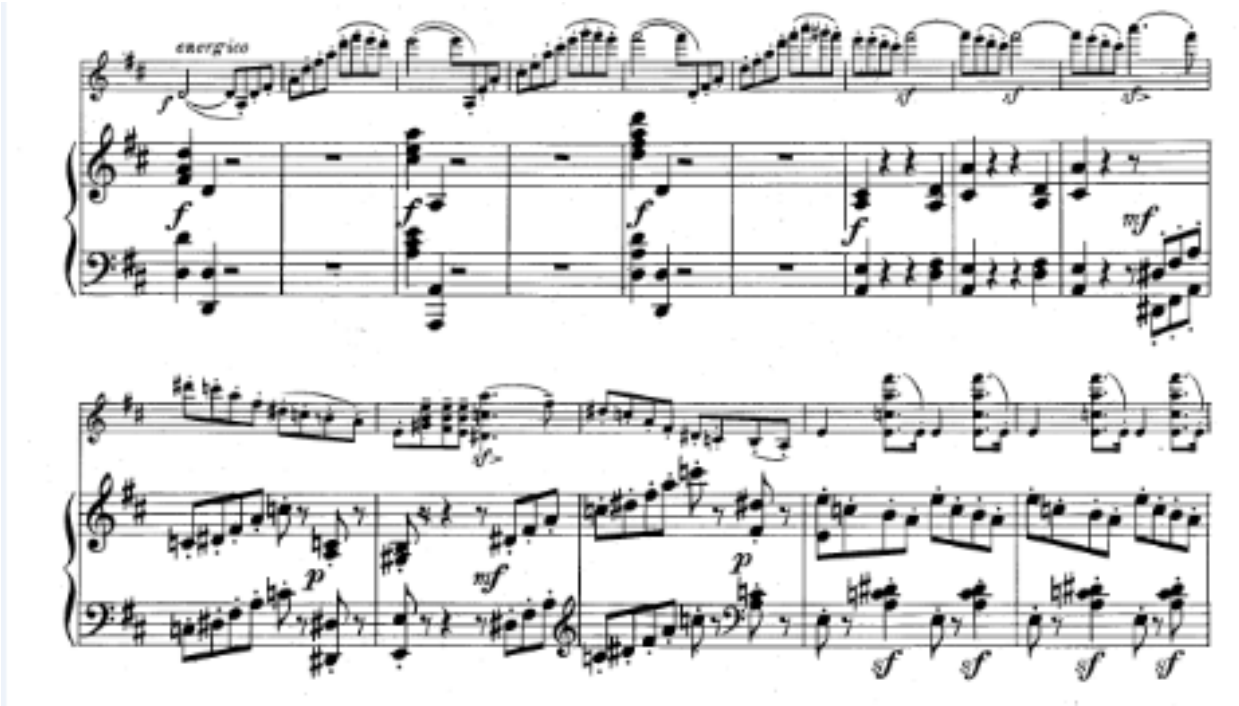
Заключна частина, яку автор назвав Finale marziale , в темпі Andante у тональності d-moll, побудована на тематичному матеріалі першої частини. основна тема, фактично дублює її початок.



Далі автор змінює тональність четвертої частини на паралельний D-dur, також міняє темп, розмір і загальний характер частини.



Впродовж усієї частини надалі партія соліста складається зі складних у технічному виконанні, елементів. Оркестровий супровід – теж дуже насичений. Октавні висхідні та низхідні ходи, фанфари міді – усе це блискуче, в характері маршу звучання, готує вступ скрипки.



В цілому, можна сказати, що в концерті відчутні моцартівські впливи. Поруч з тим – він переповнений романтичних тенденцій, нововведень, трансформацій та зміни образного змісту. Цей розділ не позбавлений і кантиленних інтонацій, маршовості, скерцозності. Особливу увагу А. В'єтан, починаючи вже з ранніх творів, надавав виявленню кантиленних, співучих можливостей скрипки, максимальному наближенню її звучання до людського голосу, живої розмовної мови, ораторським прийомам аж до пристрасної декламаційної піднесеності. Речитативність стала одним з головних засобів виразності його «скрипкової мови», а особливо, у Четвертому скрипковому концерті.

3.3. А. В'єтан. Концерт №5 a-moll "Le Grétry". З точки зору особливостей формоутворення та тематичної організації.

Французький критик Франсуа-Жозеф Феті в 1828 опублікував статтю, яка сколихнула музичну громадськість. Наведемо фрагмент із неї: «Диво. Восьмирічна дитина, скрипаль, зріст приблизно рівний довжині свого смичка, виступив після пана Беріо, його вчителя, із Сьомим концертом Роде. Це дитя <.. .> має впевненість <.. .>, точність, воістину дивовижні для його віку; він народжений [бути] музикантом» [9, с. 9]. Йшлося про юного бельгійського скрипаля Анрі В'єтана, який приймав участь у концертах свого наставника.Подорож у Францію стало одним із перших у його житті, але далеко не єдиним. Надалі він неодноразово відвідував Англію, Америку, Росію. В результаті, основу цілого ряду його композицій склали теми з творів, які були своєрідними музичними символами цих країн. Так, наприклад, він створив каприс на матеріалі англійських пісень XVII століття «Стара Англія», цикл «Шість п'єс на російські теми», серед яких найбільшу популярність здобуло переклад романсу «Соловей» Аляб'єва. 1840-го року Анрі В'єтан познайомився з Олександром Верстовським. Під враженням від його опери «Аскольдова могила» він напише фантазію «Спогади про Росію». гастролей у США, найбільш

успішними стали виступи в Новому Орлеані, де навіть викарбували золоту медаль із написом «Hommage au premiere violon de son époque. 29 березня 1844. Les amateur de la NouvelleOrléans à Henry Vieuxtemps» («На честь першої скрипки епохи. 29 березня 1844. Шанувальники Нового Орлеана Анрі В'єтан»» [55, с. 61]. Після цього з-під його пера народилися оркестрові варіації для скрипки «Спогади про Америку», скрипкова п'єса «Привіт Америці» та цикл «Американський букет».

Але не лише образи тих країн, у яких гастролював Анрі В'єтан, надихали його на створення музичних творів. Особливе місце у його творчій спадщині займає твір, який він присвятив своїй рідній країні - П'ятий концерт для скрипки з оркестром, створеним на день незалежності Бельгії. Вкажемо ще один «привід»: саме в цей час професор Брюссельської консерваторії Юбер Леонар звернувся до В'єтана з проханням написати скрипковий концерт для конкурсного іспиту.

Цей твір досить швидко став затребуваним, як у навчальній, так і концертній практиці. Його широкій популярності сприяло виконання Генріха Венявського в Росії, Німеччині, Англії, Франції та інших країнах, про що писав сам В'єтан у своїй «Автобіографії». У XX столітті цей концерт грали Леонід Коган, Ієгуді Менухін, Яша Хейфец, Артюр Грюмйо та інші музиканти. Безперечно, серед безлічі різноманітних, різнопланових творів композитора він один із найяскравіших художніх зразків.

При аналізі цього твору з'являється цілий ряд питань, що насамперед стосуються загального композиційного задуму. Які основні формотворні ідеї? Чи втілилися тут загальні тенденції, характерні музиці XIX століття? Яка специфіка тематичних стосунків? Спробуймо осмислити дані проблеми.

У концерті втілена ідея одночастинної композиції—традиційна та актуальна у XIX столітті. У ньому відчувається опора на сонатну форму, але при цьому відтворюються риси, характерні для сонатно-симфонічного циклу, що реалізуються в рамках однієї частини. І тут виникають численні паралелі з добре відомими, яскравими зразками симфонічної музики, насамперед, із

симфонічними поемами та концертами Ф. Ліста, в яких дана модель представлена у класичному вигляді. Однак В'єтан у своєму творі демонструє інше ставлення до принципів музичної драматургії. І створюється відчуття, що він свідомо «спрощує» зміст. Сонатність передбачає самодостатність, яскравість основних тематичних комплексів, наявність активного та масштабного розробкового розвитку, а також спрямованість форми до смислового центру. В одночастинних композиціях Ліста знаходять втілення всі зазначені принципи, внутрішня конфліктність виявляється повною мірою. У концерті В'єтана, навпаки, присутня внутрішня напруга, сильний розвиток матеріалу. Разом з тим слід констатувати, що в ньому своєрідно втілилися найбільш значущі тенденції. формоутворення, загалом характерні в XIX столітті.

Композиційна свобода, при поєднанні різних структуроутворюючих принципів, тягне за собою неоднозначність трактування. І існує кілька можливих варіантів розмежування внутрішніх розділів. Перерахуємо деякі з них.

З одного боку, можна говорити про співвідношення трьох частин, кожна з яких відповідає новому темповому позначенню: Allegro non troppo, Adagio та Allegro con fuoco. Але в такому випадку слід констатувати факт кількісної невідповідності основних епізодів. З іншого боку, щонайменш логічно виділення чотирьох структурних одиниць. Однак і при такому підході можливі різні, взаємовиключні версії. Так, Л. С. Гінзбург звертає увагу на «окремі, контрастні між собою частини» [9, с. 135], до яких відносить Allegro non troppo, каденцію, Adagio та Allegro con fuoco. Логічним є інший принцип, враховуючи, що найбільш явними факторами членування слід вважати, з одного боку, контраст оркестрових фрагментів і тих фрагментів, де звучить солюючий інструмент, з іншого - контраст темповий. Таким чином, природньо виділяються чотири частини. Початкова відповідність - перша в експозиції всередині сонатної форми; наступна-другій експозиції та розробці; третя-повільного епізоду; четверта-кода в швидкому темпі. Таким чином, з погляду втілення сонатних принципів, перші два розділи є відносно традиційним перебігом подій, аж до

закінчення розробки, розділ Adagio «замінює» репризу, а розділ Allegro con fuoco відповідає коді.

Відразу зазначимо, що ідея подвійної експозції реалізується лише частково. Перша, оркестрова, експозиція, не є повноцінною, оскільки в ній зовсім відсутня побічна партія. Проте її тональний центр (C-dur) всіляко підкреслюється в результаті яскравої модуляції та у процесі викладу головної партії. В результаті вже на самому початку виникає "прообраз" тонального співвідношення, представленого надалі. Побічна партія, як самостійний поділ, формується вже всередині другої експозиції. Її вихідний матеріал передбачає одну з найбільш значних тем з опери Гретрі. Зазначимо ще одну особливість другої експозиції: у ній досить слабо виражений такий важливий розділ, як остання частина побічної партії. Він не характеризується ні структурною визначеністю, ні виразним тематизмом та має дещо «формальний» характер. Розробка, загалом, цілком традиційна. У ній розвивається матеріал головної та побічної партії. Вона завершується каденцією соліста. Одна з явних ознак, що свідчить про настання репризи, повернення та затвердження основної тональності. Проте традиційної репризи у концерті немає: розділ Adagio, швидше, замінює її. З іншого боку, він має самостійну форму, близьку до сонатної, саме у її рамках здійснюється традиційне тональне підпорядкування.

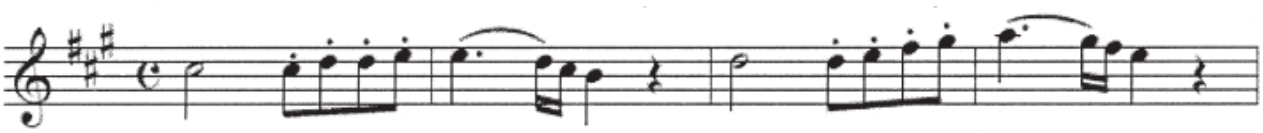
Незважаючи на зовнішню схожість із сонатною формою, виникає ряд протиріч, які дозволяють засумніватися у її повноцінній реалізації. Насамперед, відзначимо пропуск побічної партії у першій експозиції, «розмитість» заключної частини, а також відсутність типової репризи, натомість звучить розділ Adagio.

Асоціації із сонатно-симфонічним циклом, в рамках одночастинної структури виявляються досить явно. Так, розділ Allegro non troppo відповідно є першою, швидкою частиною, розділ Adagio виконує функцію повільної (досить сформованої у структурному відношенні) частини, а розділ Allegro con fuoco, нагадує гранично короткий фінал. Як уже зазначалося, при цьому виникає відчуття масштабної «нерозмірності» окремих складових циклу.

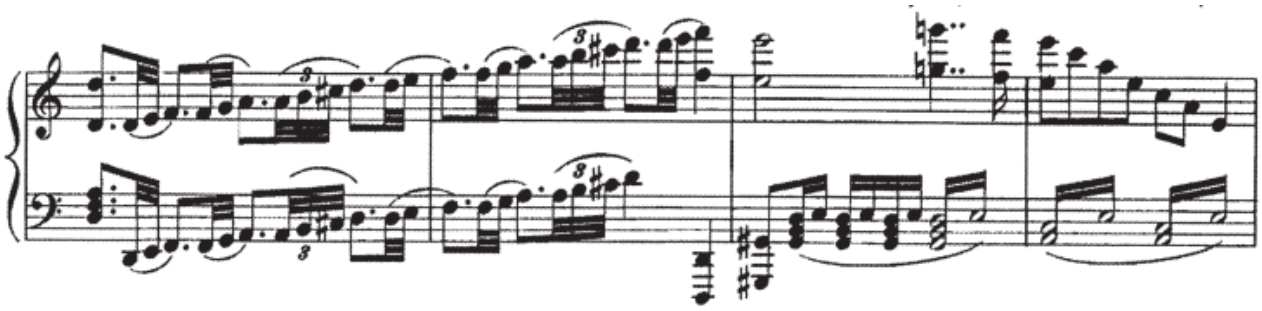
Не менш важливим є питання про специфіку тематичних відносин всередині даного твору: які теми мають першорядне значення, чи існує між ними явний інтонаційний зв'язок?

Один з визначальних комплексів - оркестрова тема, що відкриває концерт, та її варіанти. Вона лаконічна, внутрішньо розімкнена, безпосередньо пов'язана з подальшим розвитком. І всі ці особливості викладу матеріалу досить характерні для П'ятого концерту загалом. На початку другої експозиції цей матеріал трансформується, переосмислюється. Тут уже звучить розвинена мелодія, започаткована на опорних тонах теми, і натомість ламентозних низхідних секундних інтонацій в оркестрі. Останній варіант представлений у повільному розділі. В його основі - низхідні мелодійні обороти в партії скрипки, всередині яких, як і всередині оркестрового супроводу, явно чуються відлуння початкової теми твору.

Друга значима тематична ланка – це тема з четвертої сцени одноактної комічної опери «Люсіль» А. Гретрі (квартет Люсіль, Дорваля, Тиманта та батька Дорваля «Де може бути краще, ніж у своїй сім'ї?»).



Нагадаємо, що В'єтан передбачає її появу в C-dur'ній темі побічної партії. І, таким чином, знову можна говорити про співвідношення щодо самостійних тематичних варіантів. В П'ятому Концерті, тема Гретрі грає особливу роль. Незважаючи на те, що її поява в основному вигляді здійснюється не відразу, а лише в повільній частині, на певному етапі розвитку вона набуває статусу «центрального» тематичного матеріалу. Композитор запозичує не лише цю тему, а й деякі інші музичні звороти з опери Гретрі. Усі вони мають спільні коріння, оскільки звучать у квартеті. Цей важливий фактор сприяє інтонаційній цілісності усередині концерту. Зокрема, В'єтан звертається до іншого матеріалу-енергійної теми з характерним гострим ритмом, частково побудованим на акордових звуках. У концерті вона відповідає сполучній частині головної партії.



Вона має важливе значення і з'являється у вузлових, з погляду формоутворення, моментах: як вже говорилося, вона представляє сполучну частину, на її інтонаціях будується заключна частина побічної партії, окремі фрагменти розробки та коди.

Зазначені теми активно взаємодіють один з одним, поєднуючись у тих розділах, які насичені інтенсивним розвитком. Це насамперед, розробка, а також кульмінація та кода концерту.

Визначимо ще одну важливу проблему встановлення тематичних пріоритетів. Загалом, слід зазначити, що внутрішні відносини нестабільні та змінні. Спершу у центрі нашої уваги тема головної партії з першої експозиції. Однак у процесі розвитку, насамперед, у повільній частині, тематичні відносини активно змінюються, і здається, що на певному етапі розвитку роль основного матеріалу приймає тему з опери Гретрі. Спочатку тональне попередження на самому початку концерту, потім поява варіанта цієї теми у побічній партії. Саме тому дана («чужа») тема у момент звучання сприймається максимально природньо. Лише у заключному розділі відновлюється «баланс» тематичних відносин та затверджується загальна «ієрархія». При цьому яскраве проведення теми головної партії в оркестрі утворює інтонаційну арку з початком твору.

Реалізації ідеї тематичної єдності сприяє ціла низка факторів. Безсумнівно те, що є тісний інтонаційний зв'язок між різними темами, у здійсненні якої важливу роль відіграє варіативний розвиток матеріалу. Характерно, що між тематичним прообразом та його варіантом виявляються зв'язки різного рівня, за класифікацією Є. А. Руч'євської, «мотивні», «субмотивні» («мікротематичні») та «зв'язки між окремими залишаючими» [29, с. 85, 86].

За наявності масштабної композиції, з орієнтацією на сонатні принципи, визначальною також є ідея здійснення вільної, яскравої обробки теми Андре Гретрі, з використанням найрізноманітніших віртуозних скрипкових прийомів, з показом та виявленням технічних можливостей інструменту. Виникає відчуття, що в процесі створення твору переважав виконавський порив, можливо саме тому концерт не укладається в повній мірі у рамки традиційної форми.

Виходячи з вищесказаного, виникає ще одне важливе питання: яке місце займає цей концерт серед тих його творів, основу яких становить цитування та обробка запозиченого матеріалу? Наприклад, у ряді творів здійснюється розвиток на основі музичного матеріалу з опер Доніцетті, Белліні, Верді та Гуно. Зазвичай це варіаційні цикли однієї теми. Проте в основі П'ятого концерту оригінальніша ідея. В центрі вільної композиції, що включає безліч розділів, - тема з опери Гретрі, абсолютна «першість» якої заперечується іншою, авторською темою В'єтана. І цього разу варіаційний принцип розвитку не стає пріоритетним.

Підсумовуючи, зазначимо, що П'ятий концерт досі викликає інтерес з боку виконавців та слухачів, завдяки багатству та красі мелодії, оригінальності та «свіжості» задуму. Він був належним чином оцінений сучасниками композитора, серед яких входив Леопольд Ауер, який високо шанував творчість Анрі В'єтан. І він говорив таке: «Я вірю в те, що якщо цей концерт виконати відповідно до задуму композитора, він справить величезне враження на слухачів. Бо це не тільки блискучий твір, а твір, у якому розкриваються кращі сторони скрипки як концертного інструмента» [9, з. 137].

ВИСНОВОК

Епоха романтизму – найяскравіша сторінка історії скрипкового мистецтва, у якому вписані імена безлічі видатних солістів-віртуозів. Виявляючи неабияку виконавську майстерність, багато музикантів прагнули також розкриття композиторських здібностей. Проте небагатьом вдалося досягти у сфері творчості такої ж майстерності, як і в галузі виконавства. Одним із таких музикантів, які довели свою майстерність як у виконавській, так і композиторській діяльності, став бельгійський скрипаль Анрі В'єтан. Його музична спадщина зберігає своє художнє та педагогічне значення аж до нашого часу. Саме актуальність його творів у сучасній виконавській практиці обумовлює необхідність дослідження особливостей музичної мови композитора, виявлення принципів музичної драматургії, композиційного та ладо-тонального мислення, що дозволить у подальшому визначити шляхи становлення індивідуального композиторського стилю та загалом вектори розвитку європейського музичного мистецтва XIX століття .

Анрі В'єтан зіграв значну роль в історії скрипкового мистецтва XIX століття. Будучи одним з найпрогресивніших представників романтичного напряму як у виконавському мистецтві, так і в композиторській творчості, він майстерно поєднував віртуозну техніку із глибокою музичністю та художнім смаком. Стиль Анрі В'єтана виник як художній синтез найкращих досягнень скрипкового мистецтва, у ньому ми виявляємо своєрідний розвиток патетичної лінії творчості Л. Бетховена. Глибокі знання інструменту, інтелектуальність та тонкість мислення, унікальна музична обдарованість у поєднанні з набутими знаннями вивели фігуру бельгійського скрипаля на найвищий щабель романтичної епохи.

У магістерському дослідженні було розглянуто постать композитора Анрі В’єтана (1820 – 1881), видатного бельгійського скрипаля-віртуоза, знаного далеко за межами його країни. Автор низки творів для струнних розглядається з точки зору скрипкового композитора, що збагатив саме виконавство рисами

симфонізації. Будучи прихильником та яскравим інтерпретатором творів Л. Бетховена, А. В’єтан і сам писав для скрипки композиції, непритаманні своєму часу (епосі Романтизму), глибоко шануючи риси та традиції Віденських класиків.

Згідно поставленої мети та сформованих ряду завдань, у магістерській роботі розв’язано наступні вагомі їх складові:

1. Розглянуто постать композитора та скрипаля А. В’єтана та його скрипкову творчу спадщину, зокрема, інструментальні концерти. Вони чітко виражають його еволюцію, як автора, та свідчать про глибоке розуміння не лише інструменту, а й методів драматургічного втілення при написанні творів.
2. Проаналізовано три основні та дуже популярні в контексті будови, образного змісту, вираження, скрипкові концерти А. В’єтана – Концерт №2 fis-moll op. 19, Концерт №4 d-moll op. 31 та Концерт №5 a-moll "Le Grétry".
3. Виявлено традиційний підхід до написання твору в жанрі інструментального концерту у Концерті №2 та відхід від традицій у Концертах №4 та №5. Головним чином вони фігурують навколо збільшення кількості частин твору – з трьох до чотирьох; зміни, а точніше, перестановки частин місцями з точки зору класичної драматургії; зміни розташування каденції – не в кінці, а у першій частині Концерту №4 d-moll op. 31.
4. Якщо Другий скрипковий концерт представляє собою юнацьку роботу митця та наділений рисами романтизму, то Четвертий – сповнений симфонічних прийомів та драматургічно нагадує симфонічний твір, як такий, а П’ятий – з точки зору особливостей формоутворення та тематичної організації, збагачений неймовірно красивою та багатою мелодикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII-XIX веков [Текст]: дис.канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2011. 248 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 274 с.
3. Ауэр Л. Среди музыкантов. Лгрд.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1927. 196 с.
4. Берлиоз Г. Избранные статьи. М.: МУЗГИЗ, 1956. 408 с. 5. Берфорд, Т.В. Николо Паганини. Стилевые истоки творчества. М.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2010. 500 с
5. Берлиоз Г. Мемуары. – М.: Музыка, 1967. – 857 с.
6. Берфорд Т. В. Стилевые истоки творчества Николо Паганини [Текст]: дис. … канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2000.
7. Вольдман Я. И. Венская скрипичная школа конца XVIII-первой половины XIX века [Текст]: дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 1982. 234 с.
8. Вуйтевич Е. Историческое развитие польско-русских музыкальных связей в области смычкового исполнительства [Текст]: дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 1987. 199 с.
9. Гинзбург Л. С. Анри Вьетан. М. : Музыка, 1983.
10. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. В 4-х томах. Т. 2-4. – М.: МУЗГИЗ, Музыка, 1957. 580 с., 1965. 634 с., 1978. 453 с
11. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в творчестве мастеров нововенской школы//Аспекти Вип. 10. Харьков, http://num.kharkiv.ua/share/aspekty/vypusk10/aspekty_10_2_лебедев.pdf
12. Григорьев В. Ю. Генрик Венявский. М.: Музыка, 1966. 118 с
13. Григорьев В. Вьетан в России (в отзывах русской прессы) // Музыкальное исполнительство: Восьмой сборник статей / Общ. ред. Г.Я. Эдельмана и В. А. Натансона. М.: Музыка, 1973. С. 189-212.

14. Григорьев В. Ю. История польского скрипичного искусства XIX века: дис. докт. иск.: 17.00.02. М., 1981. 381 с.
15. Заранський В. Актуальні проблеми історії, теорії та практики худож. культури: Збірник наукових праць. - К., 2001. Вип. 6, ч. 2
16. Изаи Э. Анри Вьетан – мой учитель // Музыкальное исполнительство: Восьмой сборник статей / Общ. ред. Г.Я. Эдельмана и В.А. Натансона. М.: Музыка, 1973. С. 213-238.
17. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 161
18. Лебедев Е. Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона УДК 78.071.2 : [785.6 : 787.1] (430) url: http://num.kharkiv.ua/share/aspekty/vypusk10/aspekty_10_2_лебедев.pdf
19. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 313.
20. Майтесян Т. Д. Русско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ [Текст]: дис. … канд. иск.: 17.00.09 – Теория и история искусства; Саратов, 2013. 233 с. 19. «Музыкальное обозрение», 2011. № 4. 20. «Музыкальный и театральный вестник», 1860, № 14. 21. «Нувеллист», 1859, № 1.
21. Музыкальное исполнительство: Восьмой сборник статей / Сост. Г.Я. Эдельман. Ответств. ред. А.А. Николаев. Общая редакция Г.Я. Эдельмана и В. А. Натансона. - М.: Музыка, 1973. – 240 с.
22. Мильштейн В. П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты. К истории классического скрипичного концерта: С. 75.
23. Одоевский Е. «Музыкально-литературное наследие» Москва, 1956год. с. 164-165.
24. Пажен А.-Н. В Concert Spirituel он также часто играл сонаты и концерты А. Вивальди.
25. Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации.

26. Подмазова П. Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII-XIX веков. дисертация https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/dissovet/PodmazovaPB_diss.pdf
27. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л.: Музыка, 1969. 264 с.
28. Раабен Л. Развитие скрипичной культуры в России середины XIX века [Т: дис. канд. иск. М., 1947. 313 с.
29. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма.
30. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977.
31. Соллертинский И. И. Исторические этюды. Вст. ст. Д. Шостаковича. Ред.-сост. М.С. Друскин. Л.: Гос. муз. изд., 1963. – 397 с.
32. Театральный и музыкальный вестник, 1860.-№ 10.
33. Третьяченко В. Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: этюдов и каприсов [Автореф.]: дис. канд. иск.: 17.00.02. Красноярск, 2001. URL: http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-instruktivno-khudozhestvennykh-sochinenii-dlya-skripki-etyudov-i-kapr#ixzz4ALGPt000
34. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Второе издание.-М.: Гос. муз. изд., 1953. – 437 с.
35. Чеботарева Ю. В. Влияние принципов музыкальной драматургии Л. Бетховена на формирование творческого стиля А. Вёэтана. М, 2015. url: http://izron.ru/articles/gumanitarnye-nauki-voprosy-i-tendentsii-razvitiya-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarodnoy-/sektsiya-2-muzykalnoe-iskusstvo-spetsialnost-17-00-02/vliyanie-printsipov-muzykalnoy-dramaturgii-l-betkhovena-na-formirovanie-tvorcheskogo-stilya-a-vyetan/
36. Чеботарева Ю. В. Проблематика исследования творчества скрипачей-виртуозов XIX века. 2016, с. 153-165. url: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=28846324
37. Чеботарева Ю. В. — Принципы музыкальной драматургии скрипичных концертов Анри Вьётана как отражение романтической эстетики //

PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2015. – № 4. – С. 11 - 22. DOI: 10.7256/2453-613X.2015.4.16833 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=16833

38. Ямпольский И. Генрик Венявский. М.: Гос. муз. изд., 1955. 40 с.
39. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. 2-е изд. М.: Музгиз, 1968. 448 с.
40. Ямпольский И. Пабло Сарасате. М.: Советская музыка, 1958. 38 с.
41. Aubert J. Concerts de Symphonie Pour les Violons, Flutes et Hautbois. Paris, 1730. Préface.
42. Baillot P. L'Art du Violon. P.
43. Banat G. Saint-Georges, Joseph Bologne, Chevalier de [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000024316
44. Banat G. The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow. P. 166
45. Brijon C. R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Genève, 1972. P. 2.
46. Cooper J., Ginter A. Gaviniès Pierre // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. P. 589–590; La Laurencie L. de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. T. II. P. 325
47. Dellaborra M. Giovanni Battista Viotti.
48. Exaudet A.-J. Concerto à Violon principale, deux Violons, Alto et Basse. Paris, 1740
49. Fay L., Barbieri P., Wilcox B. Pagin, André-Noël [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Pagin+AndreNoel&searchBtn=Search&isQuickSearch=true
50. Guillemain L.-G. Six Concertinos à Quatre Parties. Paris, 1740
51. Gregoir, Ed. Les artistes-musiciens belges an XVIII-me et an XIX-me siècles. – Bruxelles, 1888. – 294 p
52. Hardy J. Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles: 1766–1789. P. 24.
53. Keitel E., Signorile M. Aubert, Jaques [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL:

http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=aubert&searchBtn=Search&isQuickSearch=true

54. Laurencie L. de. Jacques Aubert et les premiers Concertos français de Violon [Electronic source] // Mercure musical. 1906. Vol. II. P. 449. URL: http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19060515-01.2.2&
55. Laurencie L. de. L'école française de violon, de Lully à Viotti. T. I.
56. Radoux J.-Th. Vieuxtemps: sa vie, ses oeuvres. Liège: Aug. Bénard, 1891. 166 p
57. Scheibe J. A. Der critische musicus heraus. Hamburg, 1740. S. 636–637. Цит. по: Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма.
58. Schwarz B. Beethoven and the French Violin School.
59. Schwarz B. French instrumental music between the Revolutions 1789–1830
60. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig, 1905
61. Stowell R. Performance practice // Mozart compendium. L., 1991. P. 379. Цит. по: Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации.
62. White E. Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos
63. White Ch. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin
64. Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer: Ph. D. Diss. Indiana University, 1972.
65. Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer.