

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**ВІРТУОЗНИЙ РОМАНТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ СКРИПКИ:
ІСТОРИЧНИЙ, СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Виконавець: студентка 2 курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво»
денної форми навчання, профілізації «Скрипка»

МАРТИНЮК Наталія Олександрівна

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор

ГРАБ Уляна Богданівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, професор

ЗАРАНСЬКИЙ Володимир Іванович

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Скрипкова творчість епохи романтизму у мистецьких явищах та персоналіях	5
1.1 Романтичні скрипкові школи та їх визначні представники	5
1.2. Жанрова панорама скрипкової творчості композиторів-романтиків: одночастинні скрипкові твори та концертні мініатюри.....	14
РОЗДІЛ II. Скрипкова музика романтичної доби у виконавській практиці.....	27
2.1. Особливості стилістики романтичних одночастинних творів на прикладі Концерту №5 для скрипки та оркестру А.В'єтана.....	27
2.2 «Airs Espagnols» op.18 П.Сарасате в парадигмі музичної стилістики	33
2.3 Виконавський аналіз «Іспанських наспівів» (на прикладі виконання китайської скрипальки Тяньви Ян).....	42
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	48

ВСТУП

Актуальність дослідження. XIX століття ознаменувало появу нової естетично-стилістичної доби, головні засади якої суперечили культу раціоналізму просвітницької доби. Увага до внутрішнього світу людини і її почувань, опора на національні культурно-ментальні традиції, безпосередній вияв емоційної експресії, яка є виявом особистості мистця, музика як мова почуттів – всі ці тенденції доби відобразилися в музичній мові композиторів-романтиків. Вони втілилися у їх культивуванні певних образів, форм і жанрів, зосередженні на сольному віртуозному виконавстві як способу безпосереднього вияву внутрішньої експресії виконавця, і яскравим прикладом в тому є романтична скрипкова творчість. Творена композиторами, переважаючи більшість яких була видатними скрипалями, скрипкова творчість романтичної доби складає яскраве і своєрідне мистецьке явище, що приваблює високою художньою і естетичною якістю виконавців всіх наступних періодів. Скрипкова романтична музика постійно є в репертуарі скрипалів під час їх професійного навчання і у їх концертній діяльності. Зважаючи на величезний скрипковий концертний репертуар романтичної доби, дослідження скрипкової творчості XIX століття в загальних явищах і у персоналістичному вимірі, з увагою до виконавського осмислення окремих творів є дуже актуальним.

Мета дослідження полягає у комплексному дослідженні діяльності скрипкових шкіл XIX ст., окремих її представників, аналізі жанрово-стилістичної палітри творчості композиторів-скрипалів, а також виконавських засад «Іспанських наспівів» оп.18 П.Сарасате.

Відповідно до мети дослідження було поставлено наступні **завдання**:

1. Розглянути формування національних скрипкових шкіл композиторів-романтиків.
2. Висвітлити біографічну складову окремих видатних скрипалів.
3. Охарактеризувати їх творчу діяльність.

4. Проаналізувати жанрову панораму скрипкової творчості композиторів-романтиків, зокрема одночастинні скрипкові твори та концертні мініатюри.
5. Розкрити особливості стилістики романтичних одночастинних творів на прикладі Концерту №5 для скрипки та оркестру А.В'єтана.
6. Здійснити музично-стилістичний та виконавський аналіз «Іспанських наспівів» оп.18 П.Сарасате.

Об'єктом дослідження є процес дослідження скрипкового мистецтва епохи Романтизму.

Предмет дослідження – музично-стилістичні та виконавські особливості творів скрипалів-віртуозів, зокрема Концерту №5 для скрипки та оркестру А.В'єтана та «Іспанських наспівів» оп.18 П.Сарасате.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі культурно-естетичних, персоналістичних, музично-стильових та виконавських особливостей романтичних скрипкових творів.

Методи дослідження:

- історичний – використаний при розгляді історії написання і виконання творів;
- соціокультурний – при виявленні художньо-естетичних тенденцій доби та контексту творчої діяльності композиторів-романтиків;
- метод музикознавчого аналізу – при дослідженні особливостей музичної мови окремих творів, зокрема Концерту №5 для скрипки та оркестру А.В'єтана;
- метод виконавського аналізу – при аналізі виконавських особливостей «Іспанських наспівів» оп.18 П.Сарасате.
- метод теоретичного узагальнення – при написанні Висновків

Практичне значення роботи полягає в тому, що практичні висновки дослідження можуть бути використані студентами та концертними виконавцями у практичній роботі з даним репертуаром, а також можуть бути використаними при вивченні історії скрипкового мистецтва в музичних навчальних закладах.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновку та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ I. Скрипкова творчість епохи романтизму у мистецьких явищах та персоналіях

1.1 Романтичні скрипкові школи та їх визначні представники

XIX ст. характеризується розквітом національних музичних шкіл, що опираються на традиції народного мистецтва. Це стосується не тільки тих країн, які в минулі століття вже презентували композиторів світового значення (Італія, Франція, Австрія, Німеччина). Ряд національних культур (Польща, Чехія, Норвегія і ін.), які залишались до цього часу в тіні, виступили на світову арену зі своїми самостійними національними школами, багато з яких стали грати надважливу, а іноді і провідну роль в розвитку загальноєвропейської музики [7, с.10].

На рубежі XVIII – XIX ст. у Франції, що переживала епоху бурхливих суспільних потрясінь, сформувалась чудова школа скрипалів, яка отримала всесвітнє визнання. Її представниками були П'єр Роде, П'єр Байо і Родольф Крейцер.

Скрипалі різної художньої індивідуальності, вони мали багато спільного в естетичних позиціях, що й дало можливість історикам об'єднати їх під титулом класичної французької скрипкової школи. Вони були палкими прихильниками Дж.Б.Віотті, в благородно стриманій і одночасно ораторсько-патетичній грі якого бачили взірець класичного стилю у виконавському мистецтві. В розробленій ними «Методиці Паризької консерваторії» яскраво відчувається вплив ідей французьких енциклопедистів.

П'єр Роде (1774 – 1830) - був одним із засновників французької скрипкової школи, видатний скрипаль свого часу, котрий володів досконалою технікою і стиль котрого відзначався тонкістю і виразністю [28, с.153]. Продовжував, головним чином, традиції Дж.Б.Віотті, бо як його учень він був «досконалим відображенням свого вчителя» [28, с.154]. Твори П.Роде для скрипки, особливо концерти і варіації користувалися великим успіхом у виконавців. Зберегли своє

значення в сучасній педагогічній практиці як концерти, так і 24 каприси у формі етюдів. Спільно з П.Байо і Р.Крейцером написав скрипкову школу «Methode de violon» [16, с.1] яка стала класичним навчальним посібником для скрипалів XIX ст.

Родольф Крейцер (1766 – 1831). Діяльність його була широкою і різноманітною. Він користувався великою повагою як оперний композитор (опери «Поль і Віргінія» та «Смерть Авеля»). Не менш популярними були його скрипкові концерти. Він був великим скрипалем, займав особливе місце у французькій скрипковій школі поруч з П.Байо і П.Роде. Високо цінували його і як педагога. В цьому відношенні він виділявся навіть серед своїх талановитих колег по Паризькій консерваторії. Всім відомі його популярні 42 етюди для скрипки. Цією роботою Р.Крейцер увіковічив своє ім'я. Продовжував традиції Крейцера не менш відомий Ламбер Массар, який пізніше навчав Г.Венявського та Ф.Крейслера.

П'єр Байо (1771 – 1842) був третім учасником тріумвірату, який продовжував традиції Віотті. За естетичними поглядами був близький до Р.Крейцера і П.Роде. Він організував у Парижі перші в Європі відкриті публічні квартетні вечори, на яких пропагував видатні класичні камерні твори [28, с.165]. Байо репрезентував доволі новий тип виконавця в той час, а саме скрипаля – інтерпретатора. Він цікавився інтерпретацією творів різних композиторів і стилевих епох. Вивчав скрипкову класику XVIII століття, а також виконував музику сучасників – Бетовена, Керубіні, Шпора, Мендельсона. Як композитор не користувався особливою популярністю у сучасників. Написав досить багато творів для скрипки: етюди, концерти, дуети, варіації, зокрема серед них варіації для квартету на тему відомої української пісні «Їхав козак за Дунай» ор.37.

Велику цінність зберігають літературні праці: «Школа – методика Паризької консерваторії», «Мистецтво скрипки».

Італійська скрипкова школа мала теж своїх представників. Серед найбільш відомих - скрипаль-віртуоз, композитор - Ніколо Паганіні (1782 – 1840). Він захоплював слухачів пафосом виконання, яскравістю образів, фантазією,

драматичними контрастами, незвичними віртуозними розмахами гри. Сміливо вводячи нові прийоми гри, збагачуючи колористичні можливості інструменту, він розширив сферу впливу скрипкового мистецтва, заклав основи сучасної техніки гри: широко використовував весь діапазон інструменту використовував у грі розтяжку пальців, стрибки, різноманітну техніку, подвійні ноти, флажолети, піццікато, гру на одній струні, усі відомі штрихи.

Деякі твори Н.Паганіні настільки є важкими для виконання, що після його смерті довгий час ніхто не міг їх виконати. Загалом створений ним репертуар відрізняється пластичністю, наспівністю мелодій, сміливістю модуляцій.

Іновації італійця спочатку сприймали доволі скептично. Зокрема, паризькі концерти Паганіні на початку 1830-х років стали переломним моментом у французькому скрипковому мистецтві. Зверхність з якою представники Консерваторії сприймали віртуоза – італійця, свідчили про застарілі погляди тодішніх очільників школи – Роде, Крейцера і Байо. Проте, серед числа педагогів були скрипалі з більш відкритими поглядами. Ш.Лафон, відомий французький скрипаль – віртуоз намагався наслідувати Паганіні, але не був настільки ж умілим композитором [28, с.207].

В його творчій спадщині виділяються «24 каприси для скрипки соло», Перший і Другий концерти для скрипки з оркестром. Значне місце в його творчості займали варіації на запозичені теми: Варіації на теми з опери «Мойсей» Дж. Россіні, варіації «Венеційський карнавал» op.10, варіації на тему *Non più Mesta* op.12, варіації на тему *Di tanti Palpiti* op. 13 та ін.

Не зважаючи на той факт що той стиль гри і магнетизм яким володів Паганіні був неповторний, технічні аспекти його виконання були уважно досліджувані і наслідувані. Зокрема, найближче до його рівня зміг наблизитися Генріх Вільгельм Ернст, який одного разу зміг заграти на слух по пам'яті тоді ще неопубліковані варіації “*Nel cor più non mi sento*”, чим дуже вразив Паганіні [33, с.194]. З 1954 року в Генуї кожного року проводиться міжнародний конкурс ім. Н.Паганіні.

Польська скрипкова школа також мала своїх визначних представників. Кароль Ліпінський (1790 – 1861) – видатний польський скрипаль першої половини XIX ст. Для нього характерне поєднання класичних і романтичних рис, сильний, і в той же час наспівний виразний тон, віртуозна техніка, блискуче володіння подвійними нотами. Він - автор багатьох скрипкових творів. Його концерти носять віртуозно-романтичний характер, містять народно-пісенні інтонації. Полонези, рондо, варіації і інші твори відображають національний польський характер, а також в них використано українську мелодику. Каприси для скрипки соло мають велике художнє і технічне значення. Він тісно співпрацював з Ф.Шопеном, Р.Шуманом, Ф.Лістом, Р.Вагнером, Г.Берліозом.

Також варто відзначити діяльність Аполінарія Контського (1825 - 1879) - скрипаля-віртуоза, педагога і композитора. Після того як російською владою у 1831 році було закрито Головну музичну, у Варшаві майже три десятиліття була відсутня професійна музична освіта, окрім приватних шкіл. Завдяки своїй плідній концертній та громадській діяльності, Контський зміг зробити грошовий внесок і добитися дозволу на відкриття Музичного інституту у Варшаві, який розпочав свою діяльність 26 січня 1861 року [4, с. 43]. Працював педагогом по класу скрипки в тому ж закладі, відомими його учнями були: Тімоте Адамовський, Костянтин Горський, Станіслав Барцевич. Як композитор залишив по собі один Скрипковий концерт, 24 етюди – каприси для скрипки і флейти, транскрипції, варіації, фантазії на оперні теми (Фантазія на мотиви з опери «Лючія ді Ламмермур»).

Найбільш ваговою постаттю польської скрипкової школи є Генріх Венявський (1835 – 1880) - видатний скрипаль-віртуоз, славився емоційною і запальною манерою виконання. Він міг зворушити слухачів до сліз своєю «Легендою», зачарувати їх витонченими ритмами мазурок або підняти з місць публіку пафосом своїх полонезів [33, с.224]. Він був майстром виразного фразування, володів блискучою віртуозною технікою смичка. Одним із специфіків Венявського було нетрадиційне виконання штриха стакато. Метод цей полягає у напруженні всієї руки від плеча, що є протилежним до того чому

навчав його Л.Массар. Проте, скрипаль зумів опанувати блискуче віртуозне стакато й успішно використовувати його у своїх творах.

Дуже популярними є його концерти і фантазії. Відчуваються польські народні впливи у полонезах, мазурках і інших творах. Його етюди ор.10 відзначаються мелодичним багатством, ліризмом, романтичними поривами, імпровізаційністю, грацією та вишуканістю.

Німецька скрипкова школа репрезентувала таких відомих скрипалів, як Людвіг Шпор та Фердинанд Давид.

Людвіг Шпор (1784 – 1859) - видатний німецький композитор і виконавець. Романтизм Л.Шпора відрізнявся від романтизму інших митців, зокрема Н.Паганіні більшою споглядальністю, урівноваженістю, сентиментально-елегійною спрямованістю, мав риси класицизму. Дуже відомими були його скрипкові концерти. «Концерт у формі вокальної сцени» - яскравий приклад романтичного стилю Л.Шпора. На його стиль вплинув вокальний речитатив, його скрипкова кантилена пов'язана з оперною творчістю [24, с.154]

Л.Шпор був також педагогом, головою Кассельської школи. Відомою є його скрипкова «Школа» (1831р). - практичний посібник для навчання на скрипці [34, с.1]. Тепер ця школа є застарілою, але історично вона була етапною. Він відзначався суб'єктивністю естетичних поглядів (відношення до Н.Паганіні, до останнього періоду творчості Л.ван Бетховена). Йому присвоюють виникнення скрипкового підборідника.

Фердинанд Давид (1810 – 1873) - відомий німецький скрипаль, педагог, учень Л.Шпора. Він відзначався протиріччями своїх творчих поглядів. Мав заслуги в популяризації скрипкової класики. Відомими є його редакції скрипкової творчості Й.С.Баха, В.А.Моцарта і інших композиторів XVII - XVIII ст., а також Л.ван Бетховена, Ф.Мендельсона-Бартольдї, Н.Паганіні; переклади вальсів Ф.Шопена та інших п'єс, йому присвячені етюди-каприси Г.Венявського ор.10 (1853р.). Досі широко відомі і виконувані його каденції до скрипкових концертів Дж.Б.Віотті, В.А.Моцарта, Л.ван Бетховена. Серед негативних сторін перекладів і обробок - модернізація оригіналу, порушення стилю твору. Якщо

говорити про Ф.Давида-виконавця, йому були притаманні риси романтизму, проте недостатньо розвинуте відчуття стилю, прослідковуються тенденції до манірності. Більш вагомою була його педагогічна діяльність. Серед його учнів варто відзначити Й.Йоахіма, А.Вільгельмі, Г.Шрадика та ін. «Вища школа скрипкової гри», написана в 1867 – 1972 роках сприяла ствердженню класичного репертуару.

Чеська скрипкова культура також відзначалась високим художнім рівнем. Вона мала тісний зв'язок з чеською народною музикою і її національними особливостями. Празька школа виникла на базі скрипкових класів Празької консерваторії (заснованої в 1811 році). В.Піксіс - перший професор скрипкового класу цієї консерваторії. Його учні – М.Мільднер, Й.Славік, Я.Калівода, Р.Дрейшок і ін.

Йозеф Славік (1806 – 1833) - «чеський Паганіні». Він мав творчі зв'язки з Ф.Шопеном і Ф.Шубертом.

Фердинанд Лауб (1832 – 1875) - видатний чеський скрипаль XIX ст. Він зробив величезний внесок у розвиток чеського музичного мистецтва. Мав творчі зв'язки з основоположниками чеської музичної класики – Б.Сметаною і А.Дворжаком. Його стилю притаманна художня глибина, романтичність і темпераментність, поєднання сили тону з наспівністю, підкорення віртуозної техніки задачам музичної виразності.

Генріх Ернст (1814 – 1865). Його називають наступником Н.Паганіні і найяскравішим після останнього представником віртуозно-романтичного мистецтва першої половини XIX ст. Відмінною рисою композитора була те, що він писав свої твори виключно для скрипки. Серед найбільш відомих є такі: Великий каприс «Лісовий цар» ор.26 (на тему балади Ф.Шуберта), фантазія «Отелло», шість етюдів, присвячених великим скрипалям - Ф.Лаубу, Й.Йоахіму, А.В'єтану, Й.Хельмесбергеру і А.Бацціні. Найбільш знаменитим є шостий – Інтродукція, тема і варіації на тему пісні «Остання троянда літа».

Відомою була також бельгійська скрипкова школа, яка була тісно пов'язана з французьким скрипковим мистецтвом. Засновником школи вважається Шарль

Огюст Беріо (1802 - 1879). Його творам притаманна кантиленність, риси сентиментальності, салонності (серед них концерти, варіації, фантазії, етюди, «Балетні сцени»). Він не був великим виконавцем, у нього був не сильний, проте сповнений дивною чарівності звук [28, с.208]. О.Беріо був блискучим педагогом і розробив власну школу гри на скрипці в трьох частинах з додатком «Трансцендентальна школа», що складається з 60 етюдів і є чи не найпоширенішим навчальним посібником. Ш.Беріо був вчителем А.В'єтана. Його учнями також були Й.Вальтер, Й.Лаутербах, Й.Монастеріо. Серед інших видатних представників бельгійської школи варто відзначити А.В'єтана, Ю.Леонара та Е.Ізаї.

Виконавський стиль Анрі В'єтана (1820 – 1881) і його скрипкові твори відзначаються новизною форми, йому притаманна романтичність, поєднана з класичними рисами, виразність і благородство мелодичної лінії, відповідність віртуозної техніки природі скрипки, його роль в розвитку європейської скрипкової культури виняткова. Серед наступників Паганіні, серед яких були Й.Йоахім, Г.Ернст та Г.Венявський, В'єтан займав одне з провідних місць, так як володів усіма критеріями відмінного музиканта, - був довершеним віртуозом, винахідливим композитором, універсальним інтерпретатором та відданим вчителем [33, с.212]. На відміну від Паганіні, який дуже рідко виконував чужі твори, і доволі невдало, молоде покоління було здатне виконувати добре й інший репертуар окрім власних творів, вони в цьому плані були більш універсальними та гнучкими [33, с.213].

Окрім всіх перелічених видів діяльності, В'єтан також був доволі хорошим виконавцем камерної музики. Він був глибоким митцем з прогресивними поглядами і його заслуга у невтомному пропагуванні таких творів як Скрипковий концерт і квартети Л.ван Бетховена.

А.В'єтан є автором найбільш романтичних і яскравих Четвертого та П'ятого концертів, фантазій, сонат, концертних мініатюр, етюдів. В Четвертому він відкинув традиційну форму шляхом додавання Скерцо, а також початок концерту був оформлений у доволі імпровізаційній манері. П'ятий концерт (1861)

побудований у одночастинній формі. Щодо скрипкової віртуозності к своїх творах, від вдало поєднав риси стилю притаманні Паганіні та Беріо у дуже особистій манері, тим самим «створив скрипковий словник, який залишився дійсним упродовж всього століття» [33, с.218].

Ежен Ізаї (1858 – 1931) – служить зв’язковим кільцем між франко- бельгійським скрипковим мистецтвом кінця ХІХ – початку ХХ ст. Він є національною гордістю бельгійського народу. Як видатний педагог, виховав таких відомих скрипалів, як М.Крікбум, Л.Персінгер та ін. В нього вчилися і скрипалі М.Пресс, Н.Мільштейн, М.Ерденко. Він зробив величезний вплив на таких скрипалів, як Ж.Тібо, К.Флеш, Ф.Крейслер, Й.Сігеті, Дж.Енеску, хоча вони і не були учнями його класу. Є автором 6 концертів, 6 сонат, 4 поем, мазурок та інших творів для скрипки.

Одним з найяскравіших представників іспанської скрипкової школи по праву вважається Пабло де Сарасате (1844 – 1908). Він належить до числа кращих скрипалів-віртуозів свого часу. Його гра відзначалася винятковою технічною досконалістю (рідкісна свобода володіння інструментом, польотні летючі штрихи, легкісь «бісерної» техніки). Виконаському стилю П.Сарасате була притаманна поетичність, вишуканість тембру звуку, вишуканість, витонченість, романтична піднесеність почуттів, і в той же час благородний спокій. Леопольд Ауер згадував про гру Сарасате так: «з першої ноти яка прозвучала з його Страдіварі я був вражений чарівністю і кристальною чистотою звучання. Бездоганно володіючи техніками як правої так і лівої рук, він грав без жодних зусиль, торкаючись струн чарівним смичком у манері, яка не мала жодного натяку на земне походження» [14,с.175ст].

З найбільшим успіхом П.Сарасате виконував власні твори, в яких яскраво проявлявся національний стиль (і в музиці, і в характері виконання); написані ним з розрахунку на власну індивідуальну манеру виконання, вони давали йому можливість розкрити свої найкращі артистичні можливості. Його творам притаманна своєрідна ритмічність (велике значення мають танцювальні ритми), яскравість, емоційна насиченість; вони свідчать про тонке розуміння автором особливостей народного мистецтва.

Він пропагував також нові твори К.Сен-Санса (Концерт №3 для скрипки з оркестром, концертні п'єси «Інтродукція і рондо-капріччіозо», «Хаванез»), Е.Лало, М. Бруха. У величезному репертуарі П.Сарасате були також і твори Л.ван Бетховена «Крейцера соната», Концерт для скрипки з оркестром Ф.Мендельсона-Бартольдї, твори Г.Венявського та ін. Його виконавський стиль виявив вплив на становлення скрипкового мистецтва ХХ ст. Йому присвячено багато творів: Інтродукція і рондо-капріччіозо К.Сен-Санса, Концерт №2 ре-мінор і «Шотландська фантазія» М.Бруха, Іспанська симфонія Е.Лало, Другий концерт Г.Венявського, твори К.Гольдмарка і А.Макензі та ін. Пабло Сарасате - один із небагатьох масштабних композиторів ХІХ ст (поряд з Й.Йоахімом), чиє мистецтво збереглося в грамзаписах (відносяться до останніх років життя). Серед них - його твори: «Циганські наспіви», «Баське капріччіо», «Хабанера», «Петенерас», «Мірамар», «Тарантела».

Його твори мали вплив на інструментальну творчість І.Альбеніса, М.де Фалья, Е.Гранадоса.

Відомим представником норвезької скрипкової школи був Уле Буль (1810-1880) життя та кар'єра якого була сповнена міфів. Одні називали його «північним Паганіні, інші шарлатаном» [33, с.226]. Проте жодна із цих характеристик не є точною. Музично обдарований від природи митець з високою самобутністю без формальної освіти (фактично самоучка), щирий, але не без холодного розрахунку шоумен – радше так можна описати постать постать цього скрипаля.

Його успіх почався ще при Паганіні, а ім'я звучало в Європі та Америці на ряду з Беріо, Йоахімом, В'єтаном, Венявським та Сарасате, але манера виконання доволі сильно вирізняла його з поміж інших. Репертуар його був невеликим, проте та кількість концертів яку він давав свідчила що публіку цікавило не те що він грає, а власне як він це грає. Критики відзначали красу його тону на G-струні та акордову гру на трьох струнах, одночасно з піцикато лівою рукою в якості акомпанементу на четвертій струні (*Quartetto a violino solo*). Такого звучання скрипаль досягав шляхом підпилювання підставки до майже плоского стану.

Але часто скрипаля звинувачували в перебільшеному використанні «акробатичних трюків» які дещо спрощували благородність звучання. У спробах виконувати музику класичних композиторів, часто опинявся в невідгідному світлі. Такий курйозний випадок стався під час виконання разом з Ф.Лістом Крейцерової сонати Бетховена. Як зазначив один з присутніх на виступі критиків «це було в такій манері, яка б змусила Бетховена перевернутися в могилі на знак протесту» [33, с.228]

Проте на сторінках історії Уле Буль відмітився не тільки ексцентричним виконанням і силою звучання які приваблювали публіку. Справа в тому, що він пристрасно любив свою країну, допомагав розвивати і популяризувати її культуру. Заснування Національного театру в Бергені (1850) Уле Буллем стало, без перебільшення, актом історичного значення. Він виявив таку ж відданість і норвезькій музиці: збирав і аранжував народні мелодії, постійно включав їх в свої програми чим надихав молоде покоління композиторів творити в тому ж напрямку.

1.2. Жанрова панорама скрипкової творчості композиторів-романтиків: одночастинні скрипкові твори та концертні мініатюри.

Серед віртуозних скрипкових творів романтичного періоду нециклічної одночастинної будови, особливе місце займають фантазії, варіації на запозичені або власні теми. Більшість з цих творів увійшли до «золотого» скрипкового репертуару та користуються великою популярністю як у виконавців так і слухачів.

Питання про розвиток жанру фантазії, зокрема у романтичну добу, висвітлено у працях українських дослідників Однолькіної М. С. [8, с.1] та Ляхіної Т. В. [6, с.1].

Уявлення про фантазію змінювалися з приходом різних музично-історичних епох. Твори, що називалися фантазіями, представляли собою комбінацію притаманних для даної епох складових. Починаючи з XVI ст і надалі, кордони жанру залишалися нечіткими.

Наприклад, у період з XVI по XVIII ст., фантазії та варіації – це твори здебільшого поліфонічного типу. «В добу бароко жанр досяг найвищого розквіту у творчості Й. С. Баха, який циклізує його з фугою; сюїтою, партитою.», – зазначає Однолькіна [8, с.52]. У епоху романтизму, дослідниця вказує на те, що «фантазійний жанр пов'язаний насамперед із виконавською практикою, він повинен справляти враження імпровізаційної безпосередності, спонтанного народження образів. На перший план виходить віртуозність як обов'язковий компонент фантазії, бо епоха романтизму – це епоха солістів-віртуозів»[8, с.33]. Для таких композиторів як Г.Венявський, К. Ліпінський, Н.Паганіні, Г.Ернст, П.Сарасате, А.В'єтан (вони нерідко виступали в ролі виконавців), дані твори були своєрідними «візитівками» скрипкової творчості.

Основою для скрипкових фантазій та варіацій XIX ст. був принцип **програмності** та вільне використання тем, як власних так і запозичених з творів інших композиторів.

Зокрема, опера мала дуже вагомий вплив, бо саме з неї в основному запозичувалися сюжети, найпопулярнішими з яких були теми кохання та людських почуттів (фантазія «Фауст» П.Сарасате, концертна фантазія «Кармен» за одноіменною оперою Ж.Бізе) та безліч інших. В залежності від ступеню творчої обробки тем, фантазія або формує нове художнє ціле, або представляє собою комбінацію тем чи уривків, близьких до попури.

Композитори прагнули надати скрипковій партії максимальної пісенності, використовуючи при цьому різного роду плавні штрихи. Широко застосовуються легато та наспівне портаменто. Звісно тут не обходиться без віртуозності, але вона набуває другорядного значення.

Серед спільних рис творів, що відносяться до цього жанру, можна відзначити такі:

- Мінлива фактура, нерідко прозорий акомпанемент фортепіано або оркестру, що дає можливість сконцентруватись на партії соліста.

- Використання всього арсеналу штрихової техніки, мелізмів, нюансових прикрас, хроматизмів, арпеджіованих пасажів, поєднання акордів зі стрибками, флажолетна техніка.
- Використовується весь діапазон динаміки – від *p* до *ff*.
- Розвиток переважно починається з кульмінаційного моменту. Часті зупинки на нестійких гармоніях, як наслідок – продовження розвитку драматичних подій.
- Застосовуються темпові співставлення розділів.
- Використання ефектної блискучої коди з демонстрацією віртуозних можливостей виконавця.
- Форма переважно контрастно-складова, або куплетно – варіаційна.

Зважаючи на великий обсяг одночастинних скрипкових творів, ми зосередимося лише на вибраних в число яких входять як доволі відомі зразки так і не часто виконувані. Розпочнемо з варіацій на теми з опери в трьох актах «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні, написані Н.Паганіні у 1818 – 1819 роках. Розпочинається твір інтродукцією, яка має розповідний характер. Повільний темп - *Adagio*. Тема звучить на тихій динаміці, в тональності *c-moll*.

Наступне її проведення – в однойменному мажорі на *ff*. Після невеликої каденції соліста звучить інша тема – маршова, характерною ознакою якої є гострий пунктирний ритм. Часто використовуються форшлаг та стаккато. Тема є вільною, постійно відбувається чергування *ritenuto* та *a tempo*.

Перша варіація звучить в *C-dur*. Викладається шістнадцятими. Труднощі перед виконавцем полягають у чистому інтонуванні флажолетів у високих позиціях на струні «G».

Друга варіація, як і перша є вільною в темповому відношенні. Містить штрих стаккато на один смичок. Закінчується повністю флажолетним проведенням.

Третя варіація звучить на *pp* - гостро, шістнадцятими тривалостями.

Закінчується твір фіналом, в якому секстолі змінюють тріолі. Важливу увагу варто приділити заключному проведенню, де потрібно вміло робити стрибки на флажолети у високі позиції.

Відомий сучасник Паганіні, Генріх Ернст створив фантазію на теми з опери Дж. Россіні «Отелло». Твір написаний у варіаційній формі. Починається оригінальним і виразним вступом *Andante non troppo*. Тема має маршові ознаки, на що вказує пунктирний ритм. Тема маршу служитиме основою для подальших трьох варіацій, кожна з яких по-своєму є характерною.

Перша варіація A-Dur. Викладається подвійними секстами, терціями і октавами в різних їх поєднаннях - на легато, два легато два стаккато і ін. В даній варіації використовується весь динамічний діапазон.

Друга варіація викладена акордами, що поєднуються зі стрибками на флажолет «мі». Варіація написана в помірному темпі. Гостроти додають акценти і пунктирний ритм. Присутні раптові зміни динаміки.

Тематичний матеріал переходить у сольну каденцію, яка дозволяє розкрити технічні можливості виконавця. Каденція збагачена прикрасами і хроматизмами.

Третя варіація виконується в темпі *moderato* і викладена арпеджіюваними пасажками на легато та октавними стрибками. Тут в найменшій мірі відчувається вплив маршовості теми вступу. Після цього з'являється знову співуча тема інтродукції, яка в процесі набуває більш експресивного характеру за рахунок зміни темпу, *piu mosso* та ущільненні фактури. З'являються шістнадцяті і змінюється характер штрихів. Проведення теми вступу в кінці створює своєрідне обрамлення.

Варіації на тему ірландської народної пісні «Остання троянда літа» – один із найбільших внесків Ернста у розвиток сольної скрипкової музики. Має літературне походження (написаний на вірші ірландського поета Томаса Мура). Зворушлива і розкішна тема поєднується з найскладнішими техніками гри, і лише найбільші віртуози здатні виконати цей твір з усією увагою до деталей, якої він вимагає. Складається з Інтродукції, Теми, чотирьох Варіацій та Фіналу.

В Інтродукції *Moderato*, не дуже об'ємною за обсягом, автор також готує слухача до надзвичайно цікавого представлення в різних варіаціях названої пісні. Тут також відсутнє її цитування. Повтори відсутні. В кінці невелика *Cadenza*. Сама Тема *Andante non troppo* представлена теж доволі лаконічно, але на противагу не спрощена, а оздоблена і доповнена акомпануючим підголоском на піцикато лівою рукою. Варіація 1 повністю створена за допомогою подвійних нот, тут використано всі можливі інтервальні вертикалі, що підвладні скрипалеві. Нюансові градація від *p dolce* до насиченого *ff*. Варіація 2 – викладена в баріолажній гармонічній арпеджіованій фактурі. Варіація 3 – це масивна за динамікою (вся на *f*), насичена по звучанню і з поліфонічним розвитком теми (на початку викладена каноном) – своєрідне фугато, виконуване *au talon*, біля колодки. Варіація 4 *Poco più vivo* – тема проходить ніби у верхньому голосі за допомогою піцикато лівою рукою, а все заповнюється пасажними розкладеними тризвучними гармонічними послідовностями. Повторюється вона *da Capo al Fine*. Надзвичайно складна для виконання, адже пасажі вимагають міжпозиційної біглості з точною інтонацією, а до цього в лівій руці додаються ще й пружні щипки струн. Фінал є відображенням всього технічного віртуозного арсеналу скрипалів – стрімкі пасажі по всьому грифу, подвійні штучні флажолети, летюче стакато в *Prestissimo*, акорди *arco* і *pizzicato*, динаміка від *pp* до *ff*.

Дуже популярною у XIX столітті була поема філософсько – трагедійного спрямування Й. В. фон Гьоте «Фауст». Одноименна опера Ш.Гуно стала натхненням для багатьох скрипалів композиторів. Як мінімум у троє з них – Венявський, В'єтан та Сарасате не оминули можливості написати твір на цю тематику.

Блискуча фантазія на теми з опери «Фауст» оп.20 Г.Венявського була написана у 1865 році у двох версіях, для скрипки і фортепіано і для скрипки та оркестру. Тут композитор намагається створити нову художню концепцію, яку буде навколо обраного ним образу Маргарити. Основу твору складають теми кохання та куплети Мефістофеля. Твір складається з п'яти розділів з коротким віртуозним фіналом. Розпочинається вступом *Allegro moderato*, який переходить в соло

каденцію, що має речитативний характер. Це експозиція образів. Тема має експресивний характер, про що свідчить часте використання струни «G». Потім йде *Andante ma non troppo* - з'являється нова виразна тема, яка проводиться спочатку в нижньому, а потім переходить у верхній регістр. Тема дуже пристрасна, про що свідчать позначки вібрато, *molto appassionato*. Розвиток її приводить до розділу, який починається невеликим оркестровим вступом, що в свою чергу переходить у партію соліста, характер якої є схвильованим. Надалі фактура ущільнюється, з'являються подвійні ноти.

Заклучний розділ має характер вальсу. Тут використовуються флажолети, які чергуються з гамоподібними пасажами. Дуже велика штрихова різноманітність. Зокрема використовується штрих, коли смичок виконує рикошет, а ліва рука глісандо, що надає музиці специфічного колориту звучання. Завершується твір урочисто.

Фантазія «Фауст» А. В'єтана менш відома, ніж аналогічні у П.Сарасате, чи Г.Венявського, написана у 1869 році. Розпочинається твір невеликим оркестровим вступом спокійного характеру, у темпі *Moderato*, який плавно переходить у партію скрипки. Тема дуже виразна, звучить на *p* і має спокійний розповідний характер, потім переходить у *allegro maestoso*. Все це відбувається в рамках першого розділу, який має експозиційну функцію.

Далі знову повертається спокійна тема. Це цілий епізод, який звучить на тихій динаміці в межах *p*, тема зображується хвилеподібно, на що вказують позначки *dim.* і *cresc.*, які по чергову змінюють одна одну. Наступна тема продовжує пануючий характер, тиха динаміка. Тема є вільною у ритмічному відношенні.

Після цього йде варіація, яка набуває гострого характеру за рахунок використання стакато і форшлагів. Також використовуються сфорцандо і флажолети.

Наступний розділ – *andante*. Звучить дуже виразна тема. Тембровості їй надає те, що виконується вона на струні «G». В цілому спокійний характер з невеликим *stringendo* та *ritenuto* в кінці.

Останній великий розділ – Finale, у швидкому темпі. Починається на *pp*. Поступово гучнішою стає динаміка, ущільнюється фактура, використовуються подвійні ноти. Закінчується твір весело та бравурно.

«Варіації на оригінальну тему» оп.1 Г.Венявського – приклад поєднання композиторського обдарування разом з виконавською віртуозністю. Твір виданий у 1854 році. Написаний на власну тему Г.Венявського у варіаційній формі. Розпочинається інтродукцією у тональності a-moll. Авторська ремарка *maestoso* вказує на величавий та драматичний характер. Фактура насичена - тема викладається подвійними нотами. Гнучка мелодія інтродукції плавно переходить в дуже ліричну тему скрипки, яка почергово звучить у високому, а потім у низькому регістрі. У кульмінації композитор використовує октави, після яких з'являється граціозна тема з танцювальними ознаками, якій притаманні гострий ритм і тиха динаміка.

Перша варіація побудована на чергуванні пасажів із шістнадцятих нот з відкритою струною «Е» у швидкому темпі. Важливу увагу тут треба приділити близькому сполученню струн.

Друга варіація вимагає органічного поєднання гострого стаккато в смичку та піццікато лівої руки. Ремарка *scherzando* вказує на легкий, польотний характер. Використовуються такі технічні елементи, як форшлаги, флажолети і подвійні ноти. Середня частина варіації потребує насиченого тембру, адже вона виконується на струні «G». Завершується варіація так само, як і починалася – стакатним проведенням теми.

Третя варіація має рішучий характер, звучить на *f*. Тут додається ще один елемент виконавської техніки - ходи децимами.

Після невеликого оркестрового проведення, яке побудоване на танцювальній темі, що звучала перед першою варіацією, знову повертається лірична тема скрипки, яка поступово стає більш схвильованою і переходить у фінал, що має риси вальсовості. Танцювальності додає гострий ритм та стаккато на один смичок. Все це відбувається у динаміці *p*.

Блискуча кода дає можливість виконавцю проявити віртуозні здібності. На відміну від початку твір завершується на мажорній ноті.

Пабло Сарасате написав чимало скрипкових фантазій на оперні теми, і багато з цих творів виконуються досить рідко. Це і фантазія на теми з опери «Дон Жуан» Моцарта, «Сила долі» Дж.Верді, «Цампа, або Мармурова наречена» Ф.Герольда, «Біла Дама» Ф. Буальд'є, «Марта» Ф. фон Флотова, «Ромео і Джульєтта» та «Фауст» Гуно. Найбільш популярною була і залишається концертна фантазія на теми з опери Ж.Бізе «Кармен». Це кульмінаційна вершина творчості віртуоза-композитора, в якій він використовує найбільш показові теми даної опери. Твір складається з інтродукції та чотирьох контрастних розділів. Розпочинається тематичним мартеріалом пов'язаним з IV дією опери. Композитор не дотримується послідовності сюжетних подій. Вступ має характерний іспанський характер, що проявляється у ритмі.

Вступ підводить до партії соліста, яка звучить під акомпанемент гострих стаккатних вісімок. Інтродукція плавно переходить у перший розділ, основою якого є хабанера в тональності d-moll. Тема дуже виразна і проводиться почергово в різних регістрах.

В процесі вона зазнає варіаційних змін — як фактурних, так і ритмічних: викладається подвійними нотами і акордами, потім з елементами піцикато лівої руки, а далі тріолями. Другий розділ — основна тема взята з I дії опери. Звучить дуже прозоро і витончено, на що вказує динаміка *pp* та прозорий супровід фортепіано. Останнє проведення теми є ще більш просвітленим, бо тема викладається флажолетами.

Третій розділ — основою служить іспанський танець сегіділья. Тема польотного характеру. Це досягається завдяки використанню штриха летюче стаккато. Рис легкості додають піцикато лівої та правої рук.

У четвертому розділі основна тема викладається терціями. Завершується твір ефектною кодою.

Менш відомою, але не менш цікавою є фантазія Сарасате на теми з опери «Чарівна флейта» В.А.Моцарта. На період створення, оперні фантазії вже поступово втрачали свою популярність.

Твір починається невеликим оркестровим проведенням, який плавно переходить у партію соліста. Тема дуже світла, лірична, звучить у високому регістрі на *p*, в темпі *Andante*, має розповідний характер. Грати її треба співуче, на що вказує авторська ремарка *cantabile*. Наступне її проведення *molto espressivo* – на струні «G», що додає тембрового забарвлення та виразності. Форму можна трактувати як варіаційну – варіації на початкову тему.

Перша з них - це гамоподібні пасажі шістнадцятими. Побудована на виконанні одного мотиву на різних струнах. У другій повертається ліричний характер. Тема викладається паралельними терціями. Використовуються флажолети, стаккато на один смичок та піццікато.

Наступна варіація ставить перед виконавцем такі завдання: якісне піццікато лівої руки, що потім вміло має поєднатися з подвійними нотами в смичку

Розділ *Roso più lento* має ліричний характер. Увагу треба звернути на те, щоб підголоски не заважали виразній мелодії. Потім відбувається зміна тональності в *g-moll*. Звучить співуча і водночас дуже виразна тема в соліста. Далі змінюється характер та темп (*Andantino*). Гострий пунктирний ритм та стаккато вказують на ознаки маршу. Динаміка - *f*. Друге проведення – паралельними терціями та секстами.

Наступна варіація викладається секстолями. Труднощі полягають у якісному чергуванні шістнадцятих у смичку та піццікато лівої руки.

Далі йде невеликий епізод, побудований на поступовому наростанні як динамічному, так і регістровому. В кінці є невелике *rallentando*, яке переходить у віртуозну коду – *Allegro vivo*. Важливу роль тут відіграє штрих, адже вся вона виконується штрихом сотійє. Завершується фантазія урочисто в *C-Dur*.

В цілому твір вимагає від виконавця повного технічного оснащення та досконалого володіння штриховою технікою.

Концертна п'єса ліричного або віртуозного характеру набула неймовірної популярності в ХІХ ст., оскільки дуже чітко відображала важливу особливість романтичного світовідчуття. Стрімкий розвиток мініатюри в ХІХ ст. перш за все був відображений у таких жанрах як романс, ноктюрн, елегія, балада, експромт, прелюдія та у різноманітних національних танцях (полонез, мазурка, тарантела та ін.) [36, с.203]. Особливістю творів мініатюрного жанру був тісний зв'язок з мистецтвом ліричної імпровізації. Нерідко музичний образ зароджувався безпосередньо в інструментальних імпровізаціях віртуоза, і тільки потім, поступово набираючи звукових контурів, викристалізовувався в нотографічному записі.

Серед найбільш відомих творів цього жанру слід відзначити роботи видатного польського композитора Г.Венявського.

Полонези Ля-мажор оп. 21 та Ре-мажор оп.4 – це свідчення прихильності композитора до національних витоків. Написані у двох версіях: для скрипки оркестром та для скрипки з фортепіано. Дані твори є вкрай популярними як в концертному так і в студентському репертуарі, завдяки вдалому поєднанню емоційно змістовної глибини (урочистість, шляхетність, масштабність) разом з багатим арсеналом технічних прийомів (подвійні ноти, акорди, флажолети, стакато і.т.д.). Дві мазурки «Обертас» та «Сільський музикант» ор.19 – це не тільки яскраві, ефектні і віртуозні композиції, які він створив для свого виконання, для підкреслення своїх віртуозних можливостей, це твори зі значним художнім змістом. Це веселі народні сценки сповнені гумору. Звідси і йде використання своєрідних прийомів гри, таких як піцикато, глісандо, гра флажолетами, використання форшлагів та імпровізаційність скрипкової партії.

«Легенда» ор. 17 – чудовий приклад концертної мініатюри що поєднує віртуозність з романтичними темами та емоційним ліризмом. Написана у 1860 році Венявським, п'єса стала подарунком для його нареченої Ізабелли Гемптон. У першій частині твору можна почути тугу ліричного героя у фразуванні з широким використанням динамічної палітри, широкої вібрації, портаменто і гри октавами в лівій руці. Просвітлення з'являється в середньому розділі –

тональність змінюється на мажорну, звучить піднесена тема кохання, викладена подвійними нотами. Вона набуває розвитку – по відчуттям нескінченний секвенційний рух подвійними нотами досягає своєї вершини спочатку у появі акордів на форте у партії скрипки, які додають драматизму, далі октавне звучання. Завершується кульмінація стрімким низхідним хроматичним пасажем який приводить у початкову тональність соль мінор. Реприза динамічна, тон звучання приглушений, автор вказує на нюанс *sotto voce*. Завершується твір монотонними пасажами у скрипки на органному пункті у фортепіано.

«Скерцо-тарантелла» для скрипки і фортепіано оп. 16 - іскриста, блискуча віртуозна мініатюра - була написана в 1855 році, коли скрипкова кар'єра Венявського була на піку слави. Твір написаний з пафосом і дає солістові можливість продемонструвати свою технічну майстерність, але також містить ліричну, вишукану кантилену, таку характерну для творчості Венявського. Композиція поєднала в собі два жанри: італійський народний танець тарантелу і скерцо. Однак це не скерцо Шопена чи Бетховена, демонічне і драматичне – воно легке, грайливе, сповнене блиску і пориву.

Зокрема варто відмітити «Тарантелу» А.В'єтана. Це блискуча мініатюра концертного типу, яка починається закличною квартовою поспівкою скрипки. На цій темі побудована вся тарантела. Тут можна виділити ліричну, але величну середину, потім знову повертається початковий гострий характер. Завершується твір бравурно та урочисто.

Також відомою є «Інтродукція і тарантела» П.Сарасате. Твір починається розгорнутою інтродукцією, яка має дуже широкий наспівний характер. Тема почергово проводиться у середньому та низькому регістрах. Тарантела звучить гостро на *p*. Тут умовно можна виділити три розділи, де середній звучить в домінантовій тональності, а третій є репризний. Завершується твір ефектно, на динаміці *ff*. Сарасате в цілому зробив важливий внесок в жанр скрипкової концертної мініатюри.

Відомі «Циганські наспіви» П.Сарасате були написані за прикладом Угорських рапсодій Ф.Ліста. Корені твору в стилі «вербункош» з угор. *Verbunkos*, нім.

Werbung - вербувати[12, с.37]. Вербункош - не тільки стиль угорського народного музикування на інструментах, але і група чоловічих танців (виконувались під час вербування новобранців до армії). Цей стиль, в першу чергу характерний саме для угорських циган. У «Циганських наспівах» П.Сарасате відтворений типовий контраст стилю «вербункош» - між повільними наспівами і стрімкими мелодіями.

У 1863 році виникла популярна п'єса К.Сен-Санса «Інтродукція і рондо-капріччіозо» для скрипки з оркестром. Ця п'єса написана з чудовим розумінням можливостей скрипкової віртуозності, де скрипці прозоро акомпанує оркестр. Розпочинається вона розгорнутою інтродукцією. Партія скрипки має ніжний, меланхолічний характер. Тема рондо звучить гостро та примхливо. Щоб повністю відобразити зміст твору, композитор використовує всі доступні засоби виразовості: трелі, подвійні ноти, форшлаги, гострі штрихи, флажолети, раптові зміни динаміки. Завершується твір яскравою віртуозною кодою.

Високо цінуються й до тепер «Балада і Полонез», «Фантазія Апасіоната» А. В'єтана, як непохитно закріпилися у начальному так і в концертному репертуарі. Навіть у мініатюрах, часом призначених часто для виконання на біс, В'єтан монстрував відмінний смак, знав як додати блиску, не «здешевивши» музики пасажима задля ефекту. Також доволі популярною є його п'єса кантиленного характеру під назвою «Мрії».

«Елегійна поема» Е.Ізаї – чудовий приклад віртуозної п'єси кантиленного типу. Твір має ліричний характер і складається з трьох розділів, де середній є повільним, а крайні швидкими. В кожному з розділів є своя кульмінація, що додає музиці драматизму. Форму можна трактувати як репризну тричастинну. Перший розділ написаний у d-moll. Партія скрипки має елегійний характер. Дуже широким є динамічний діапазон – аж до *fff*.

Середній розділ носить патетичний характер, на що вказує ремарка *Grave*. Композитор використовує акценти на сильних долях. Низький регістр додає значимості звучанню. Тут мають місце також пасажі подвійними нотами та акорди. Третій розділ є репризним, що створює відчуття арки. Реприза скорочена. Твір має коду, де міститься заключна кульмінація.

Складність перед виконавцем полягає передусім у показі цілісності змісту та характеру, надзвичайно велику увагу варто приділити якості звуку та передачі драматизму у кульмінаційних моментах твору. Також тут мають місце елементи імпровізаційності. Крім цієї Елегійної поеми є ще три – «Зимова пісня» («Chant d'hiver»), «Екстаз», «Пряля» («Au rouette»).

«Мрії і каприз» для скрипки з оркестром Гектора Берліоза написаний в 1841 році на теми його ж опери «Бенвенуто Челліні», прем'єра якої завершилась повним провалом - її вважали дивною, неправильною, яка порушує норми хорошого смаку. Це ледь не єдиний внесок французького класика в скрипкову літературу.

РОЗДІЛ II. Скрипкова музика романтичної доби у виконавській практиці

2.1. Особливості стилістики романтичних одночастинних творів на прикладі Концерту №5 для скрипки та оркестру А.В'єтана.

Творчість А.В'єтана (1820 – 1881) – важливий етап у становленні і розвитку скрипкового мистецтва. Як представник франко – бельгійської скрипкової школи, він продовжував традиції своїх попередників – Дж.Віотті, П.Байо та Ш.Беріо.

Серед приблизно сотні творів, які скрипаль – віртуоз залишив нащадкам, П'ятий скрипковий концерт в ля мінорі оп. 37, безперечно вважається одним з найвідоміших і найулюбленіших серед романтичних скрипкових творів великої форми. Популярність ця полягає не лише у блискучій партії скрипки, але й в оригінальній формі, що складається з трьох частин – *Allegro non troppo*, *Adagio*, *Allegro con fuoco*, які плавно, без пауз перетікають одна в одну. Це поєднання циклічної форми із сонатною, де циклічна виходить на перший план. Кожна з частин не є самостійною.

В'єтан працював над створенням концерту впродовж декількох років, а саме в період з 1858 – 1861 років. На той час він був уже не лише визнаним скрипалем, але й шанованим композитором, особливо завдяки Концерту для скрипки № 4. Спочатку твір був задуманий для конкурсного виконання студентами класу скрипаля Юбера Леонара в Королівській консерваторії Брюсселю. Створення В'єтаном двої варіантів каденцій, можливо було задумано як особливість конкурсного твору – тобто, щоб надати студентам вибір, а журі – можливість урізноманітнити прослуховування конкурсантів.

На титульній сторінці першого видання концерту у версії для скрипки та фортепіано вказано, що він присвячений герцогу Брабантському, тобто Леопольду, старшому синові бельгійського короля Леопольда I.

Прем'єра твору відбулась в Брюсселі 1861 р. – спочатку у супроводі фортепіано, а пізніше з оркестром консерваторії у вересні того ж року під батutoю професора гармонії Адольфа Самюеля. Відгуки публіки і критиків збігалися в однозначному

схваленні. Виконання Концерту отримало бурхливі оплески також у Антверпені (28 грудня 1861) та у Парижі (3 грудня 1862), де був присутній Г.Берліоз, який дуже позитивно відгукувався про композиторський талант скрипаля. Пізніше, В'єтан неодноразово його разом зі своєю дружиною, віденською піаністкою Жозефіною Едер.

В Королівській бібліотеці Бельгії в Брюсселі з 2011 року зберігається 67-сторінковий автограф повної партитури, який після смерті композитора залишався в родині В'єтана. Це джерело представляє особливий інтерес, оскільки його скрипкова партія значно відрізняється від опублікованої у версії для скрипки та фортепіано, зокрема, в ній відсутні дві каденції, запропоновані композитором для завершення першої частини, а також відсутні різні уточнення, які були внесені до сольної партії.

Серед перших інтерпретаторів – ентузіастів, які вподобали і популяризували Скрипковий концерт № 5 був Генрік Венявський. Ежен Ізаї, учень В'єтана, вважав твір одним із найвиразніших і найскладніших творів свого вчителя. Складність, за словами Ізаї, полягала не тільки в насиченості партії технічними труднощами, віртуозності, а в тому як виконавець не повинен використовувати її лише як самоціль.

Як вже було зазначено вище, концерт написаний у одночастинній формі, а драматургія розгортається через характерний для жанру концерту принцип контрастного зіставлення епізодів, яскравих звукових барв і віртуозної фактури з кантиленними темами. Стилiстично він має схожість з жанром симфонічної поеми, що виник у творчості Ф.Ліста. Це споріднення полягає у багатстві тематичного матеріалу та образної палітри. Художня уява скрипаля - композитора вражає своєю невичерпністю у створенні надзвичайно красивих мелодій, де органічно поєднуються емоційна виразність і живописна образність.

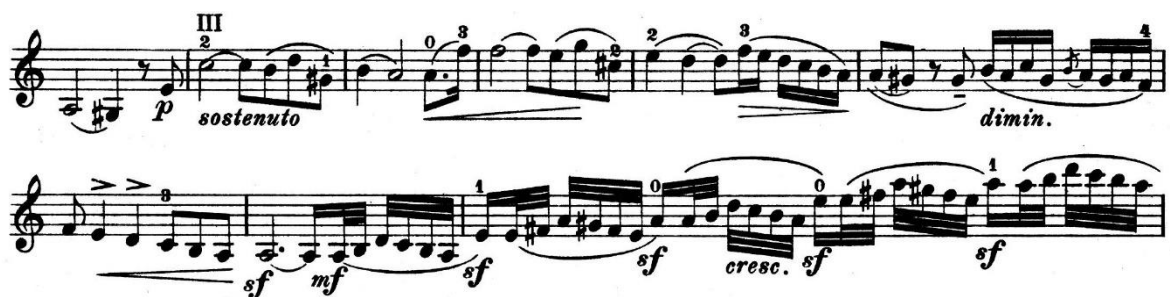
Початковий розділ, *Allegro non troppo* складається з двох експозицій та розробки. Перша експозиція – оркестрова, містить набір основних тем, які є важливими для значення форми, але у другій експозиції не будуть зустрічатися. Початковий мотив напружений і трагічний. Головна партія – 16-ти тактовий

період, має відхилення у g-moll, d-moll та B-dur мажор. Зв'язуюча партія – початок має в C-dur, але модулює у a-moll, побудована на матеріалі головної. Побічна партія – F-dur, контрастний новий матеріал, вкінці модулює у a-moll. Заключна партія завершує тематичний розвиток першої експозиції. Незабаром музика стає більш грандіозною, оркестр грає на повну потужність, і врешті-решт тематичний матеріал розтікається довгими нотами і затихає.

Вступає скрипка з висхідними, запитальними фразами, які швидко перетікають у складні пасажі, розбавляючи ліричне звучання оркестру віртуозними спалахами. В основі теми – другий неаполітанський сектакорд. Тема у скрипки завершує оркестрову експозицію та приводить до головної партії другої експозиції.



Приклад 1. Вступ скрипки.



Приклад 2. Головна партія

Експозиція соліста починається із головної партії, вже у партії скрипки. Вона має форму періоду, який складається з двох речень, (див прикл.2).Цього

матеріалу в попередній експозиції не було. Зв'язуюча партія – цифра С, вона дуже розлога за рахунок повторення мелодичних зворотів. Загалом, побудована на новому матеріалі, та має відхилення у F-dur, C-dur, G-dur, h-moll та C-dur.

Побічна партія починається від цифри D, C-dur. Це новий контрастний матеріал, форма періоду. Він повторюється двічі – спочатку у скрипки, за другим разом у скороченому варіанті – у оркестровій партії. Заключна партія – досить коротка, на нейтральному матеріалі.

Розробка тональна, від F. Тут можемо зустріти теми з обох експозицій. Спочатку проводиться головна партія оркестрової експозиції у партії оркестру по тональностях d-moll, fis-moll. Невелика зв'язка у C-dur приводить до побічної партії першої експозиції, яка звучить у тій же тональності. З кожним проведенням змінюється тональність.

Елементи цих тем по чергово звучать у соліста і оркестру. Їхнє чергування приводить до викладу побічної партії другої експозиції у G-dur. Далі звучить головна партія оркестрової експозиції у e-moll. В скрипки накладається відносно новий тематичний матеріал, який викладений тріолями. З e-moll відбувається модуляція у a-moll. Ще декілька тактів звучить оркестровий програвш, який приводить до каденції у скрипки (див. приклад 3,4).



Приклад 3. Каденція № 1

Каденція №1 побудована як фантазія на тему експозиції для скрипки соло, яка спритно оминає теми, що повернуться у фінальній частині, тоді як Каденція № 2, набагато відоміша і частіше виконувана, постає як складна варіація на тему вступної експозиції tutti. Таким чином, структурно обидві каденції функціонують

для першої частини як реприза і демонструють гнучкість та фантазію В'єтана в інтерпретації формату концерту епохи романтизму.



Приклад 4. Каденція № 2

Другий розділ позначається Adagio, його вважають епізодом сонатної форми. Написана у сонатній формі без розробки. Починається з викладу головної партії, у а-moll. Вона має форму періоду, який складається з двох речень повторної побудови (4+4). Зв'язуюча партія відсутня, тому відразу вступає побічна партія у С-dur, композитор цитує мелодію з опери бельгійського композитора Андре Гретрі «Люсіль», а саме мотив "Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?" («Де може бути краще, ніж у родинному колі»), який був неофіційним гімном французьких роялістів у період з 1815 по 1830 роки (див. приклад 5).



Приклад 5. Мотив з опери Гретрі «"Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?"»

Це контрастний матеріал, форма неподільного модулюючого періоду – модулює до а-moll. Реприза динамізована, головна партія скорочена. Вона насичена так

званими каденційними віртуозними вставками. Побічна партія у А-dur, є більш розширеною, знову представлена тема з опери Гретрі. На її звучання припадає кульмінація другої частини. А розширена вона за рахунок повторення мелодичний зворотів. Після того, як скрипка грає останній орнаментований такт цього старого матеріалу, музика повертається в а-moll для завершального *Allegro con fuoco*, заключного сплеску віртуозності, настільки короткого, що це трохи більше, ніж кода до попередніх двох частин.

Фінал - *Allegro con fuoco*. Цей епізод концерту вважають скороченою динамізованою репризою сонатної форми з рисами дзеркальності.



Приклад 6. Третій розділ. *Allegro con fuoco*.

Жодна тема не проводиться повністю – лише їхні уривки. Спочатку чуємо елемент побічної партії з експозиції соліста, який звучить у ре-мінорі. Після неї – головна партія оркестрової експозиції, яка так звучить у оркестрі, кожна її тривалість є акцентованою. Партія скрипки є віртуозною, побудована на гамоподібних ходах, подвійних нотах та арпеджіо. Закінчується концерт у а-moll.

З моменту написання твору минуло більше півтора століття, проте техніка гри на скрипці не зазнала надто радикальних змін від часу його створення. Більше того, музичні вимоги та технічні виклики представлені в Концерті №5 залишаються необхідними для подолання на шляху становлення виконавської майстерності. Саме тому він входить до репертуару більшості вищих музичних закладів світу.

2.2 «Airs Espagnols» op.18 П.Сарасате в парадигмі музичної стилістики

Пабло де Сарасате (1844-1908) з дитинства виявляв винятковий музичний талант. Він народився в Іспанії, в місті Памплони – серці Наварри, де на кожній вулиці лунав ритм народних танців, звучали яскраві мелодії та панувало музичне життя. З раннього дитинства П. Сарасате був оточений багатим фольклорним середовищем. Народні мотиви він згодом переніс у свої композиції, які стали втіленням іспанської музичної душі.

Сарасате швидко здобув славу як блискучий виконавець, тож він почав влаштовувати кар'єру скрипаля-віртуоза. Він багато концертував та виконував майже весь скрипковий репертуар свого часу, твори композиторів-попередників, грав і камерну музику. Варто згадати той факт, що Пабло Сарасате ніколи не хотів бути композитором, натомість віддавав перевагу концертному життю. На відміну від інших концертуючих скрипалів-сучасників, він лише два роки вивчав гармонію в консерваторії у класі Анрі Ребера [21, с.539]. Однією з головних причин, чому він почав писати музику, була необхідність мати твори, які б ідеально відповідали його технічним можливостям й артистичному стилю.

Перші власні композиції П. Сарасате писав ще в молодості: це були різноманітні фантазії на теми популярних опер («Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Кармен» Ж. Бізе, «Сила долі» Дж. Верді, «Ромео і Джульєтта» та «Фауст» Ш. Гуно, «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера та ін.).

Проте, справжньої популярності він досяг завдяки творам, натхненим іспанським фольклором. Як композитор, він тонко відчував народну музику та зберігав її автентичність.

Композиторський стиль Пабло де Сарасате відзначається поєднанням віртуозної техніки із яскравою, співучою мелодикою, глибоко вкоріненої в іспанському фольклорі. Його музика сповнена блиску, темпераменту, пристрасності та елегантності водночас, а також демонструє технічні й темброву палітру скрипки. Композитор віддавав перевагу коротким, ефектним концертним п'єсам, де народні мотиви переплітаються із віртуозною технікою. Подвійні ноти, швидкі пасажі, арпеджіо, флажолети, комбіновані штрихи, різноманітні способи

звуквидобування – все це робило його твори не лише виразними, а й надзвичайно технічно вимогливими.

Важливою рисою його стилю є орнаментальність та легкість звучання. Через це навіть найскладніші технічні елементи звучать природно і невимушено. У своїх творах П. Сарасате використовував іспанські народні мелодії, пісні та танці майже в їхньому оригінальному вигляді, завдяки чому його вдалося зберегти їхній автентичний шарм. У більшості композицій він брав за основу невеликі мотиви, поступово нашаровуючи на них різноманітні технічні елементи, якими досконало сам володів.

Якщо розглянути композиторську спадщину митця, можна помітити, що в нього відсутні твори крупних форм: сонати, концерти та численна кількість кuartетів. Натомість, його творча палітра сповнена фантазіями на оперні теми, композиції на популярні теми (найчастіше народні: «Циганські наспіви», «Шотландські наспіви» тощо) та салонні мініатюри (найчастіше пісенних й танцювальних жанрів: «Молитва і колискова», «Балада» тощо).

Серед усіх творів Пабло де Сарасате, виділимо чотири групи мініатюр, написаних на основі іспанського фольклору [21,с.544]:

- 1) Композиції, в основі яких іспанські танці: «Малагенья та Хабанера» ор. 21, «Плаєра та Цапатеадо» ор. 23, «Віто та Хабанера» ор. 26, «Андалузька серенада» ор. 28, «Болеро» ор. 30, «Муїньєра» ор. 32.
- 2) Твори, основані на іспанських народних мотивах: «Андалузька серенада» ор.10, «Іспанські наспіви» ор. 18.
- 3) Фантазії та каприси на іспанські теми: «Петенерас» (без опусу), «Баскський каприс» ор. 24, «Іспанський каприс» ор. 35.
- 4) Мініатюри на основі регіональних іспанських жанрів: «Арагонська хота» ор. 27, «Наварра» ор. 33, «Хота Сан-Фермін» ор. 36, «Сорціко» (без опусу), «Прощавайте, мої гори» ор. 37, «Хай живе Севілья!» ор. 38, «Сорціко Іпаррагірре» ор. 39, «Інтродукція та варіації на Фанданго» ор. 40, «Інтродукція на каприс-хота» ор. 41, «Мірамар, Сорціко» ор. 42, «Хота Памплони» ор. 50, «Хота Пабло» ор. 52.

Луїс Іберні про творчу спадщину П. Сарасате пише наступне: «Його твори вписуються в динаміку того, що ми могли б назвати *easy listening* – легкої для сприйняття музики, без великої глибини» [21, с.542]. Саме з такої точки зору варто аналізувати власні композиції митця.

Починаючи з XIX століття «Циганські наспіви» та вісім «Іспанських танців» Пабло Сарасате вважаються стандартним репертуаром у скрипковій літературі і демонструють впливи іспанського фольклору. Проте, посеред всім відомих «хітів» іспанського віртуоза таких як «Циганські наспіви», «Інтродукція і Тарантелла», «Іспанські танці» тощо, залишається ще багато цікавих композицій, які будуть цінними для студентського репертуару.

Одним із менш виконуваних творів П. Сарасате є «*Airs Espagnols*» op. 18 («Іспанські наспіви»), написаний близько 1874 року. Дана композиція існує у двох версіях: для скрипки з фортепіано та для скрипки з оркестром. Остання присвячена його другу та співвітчизнику – Лоренцо Пагансу. Цей твір відображає характерний для П. Сарасате стиль, де поєднується віртуозність із використанням іспанських мотивів.

З точки зору форми і структури, «Іспанські наспіви» op. 18 можна умовно поділити на п'ять контрастних частин, які відділяються одна від одної тематичним матеріалом, темпом, метром, розміром та тональністю.

За характером музичної мови, вони розташовані за наступним принципом: пісня – танець – пісня – танець – пісня-танець. Однак, всі вони звучать нерозривно, плавно переходячи одна в одну. Лише друга і, безперечно, остання частини є тонально завершеними.

На жаль, сам композитор не надає детальних відомостей про використання конкретних традиційних іспанських мелодій і танців, які лягли в інтонаційну основу твору. Тому наш аналіз будується на наших власних дослідженнях іспанського фольклору. Однак, дослідники творчості Пабло де Сарасате все ж намагаються знайти схожість з мотивами, які він вводить в інші композиції.

Зокрема, є версія, що в «Двох танцях» ор. 26 (які спочатку не мали контрастних назв, а згодом вже отримали «Віто і Хабанера», написаних у 1881 році, композитор використовує жанр народної музики віто, який вже ліг в основу раніше написаних «Іспанських наспівів» [21, с.325].

Власне, віто – це традиційна народна пісня і танцювальна музика етнічного іспанського регіону Андалузії. Її корені сягають XVI століття, а назва походить від ім'я Святого Віта – покровителя танцюристів. Цей фольклорний жанр остаточно сформувався у XIX століття як танцювальна пісня, притаманна для болеро. Мелодія виконується в швидкому, жвавому темпі в тридольному розмірі – $3/4$ або $3/8$. Для висхідних мотивів характерний гармонічний мінорний звукоряд, часто зустрічається і фригійський лад. Пісню співають з різними сюжетами – як серйозними, так і жартівливими; в ролі супроводу найчастіше виступає гітара. Ще однією ознакою віто є повторюваність одного мотиву, який легко запам'ятовується.

Отже, перша частина «Іспанських наспівів» ор. 18 за своїм типом викладу максимально наближена до жанру пісні-танцю віто. Цьому сприяє невеликий інструментальний вступ в активному, пристрасному характері, що викликає алюзію до кориди. Мелодична лінія будується на повторенні зворотів, переважає гармонічний вид мінору, також часто використовується функція мінорної домінанти, що є ознакою іспанського фольклору. Вступ продовжується в партії скрипки-соло, що будується на віртуозних гамоподібних пасажах у тональностях a-moll (мелодичний) та E-dur (як домінанта до основної a-moll).

Сам виклад основної теми починається із зміною темпу – *Allegro con moto*. Основна мелодична лінія викладається у високому діапазоні, в штриху *legato*, має наспівний, ніжний характер. Це, власне, і наближає виклад до пісенних іспанських витоків.



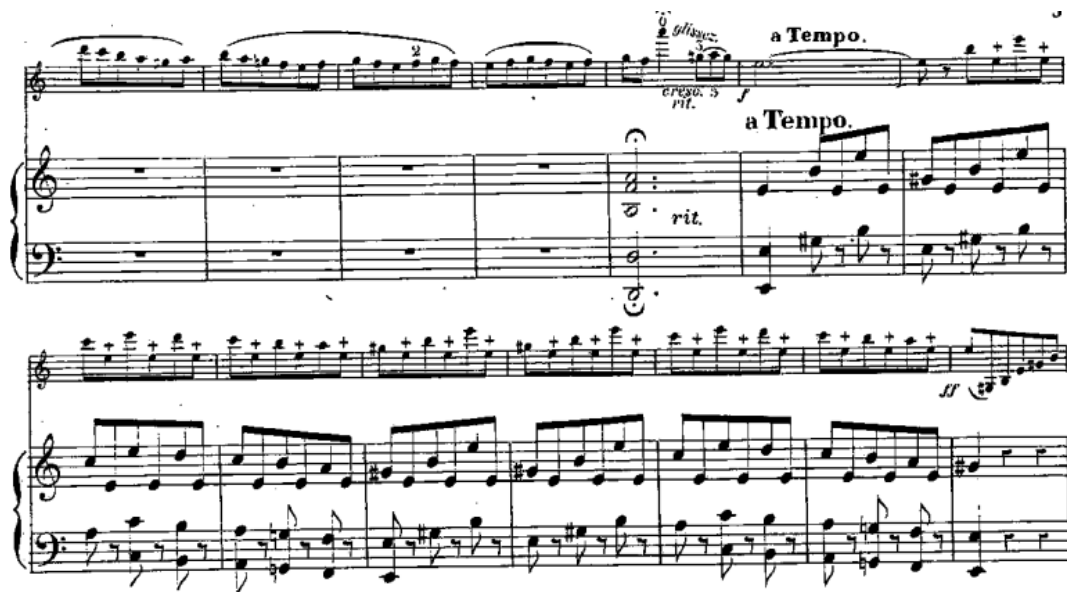
Приклад. 1. Частина перша, віто.

Епізод вступу та виклад основної пісенної теми в автентичному варіанті

Загалом, частинка витримана у простій тричастинній формі АВА1. Перший розділ А складається із чотирьох речень повторної побудови (повторюваність – ознака віто). Перших два проведення відбуваються без змін – очевидно, що композитор використовує автентичний варіант жанру, можливо навіть вводить цитату конкретної пісні. Третє і четверте в характерному стилі П. Сарасате – він зберігає характер, гармонічне обрамлення та «скелет» мелодичної лінії, на який «одягає» віртуозні прикраси, подає варіант основної теми. Зокрема, в третьому реченні – це гамоподібні пасажі на стакато під лігою, а в четвертому реченні – октавні стрибки та додавання трелі. Окрім того, темп стає все швидшим.

Середнім розділ В будується на новому тематичному матеріалі, змінюється тональність на C-dur (паралельна до основної), характер стає ліричний. Вона написана у формі періоду розгортання, використаний автентичний варіант основної теми: мелодична лінія дуже наспівна і виразна, опускається у нижній регістр, переривається паузами, додаються тріолі, а на фоні витриманої тоніки на перший план виходить акомпанемент, що є характерною ознакою іспанського пісенного фольклору. Зв'язкою до репризи виступає гамоподібні розлогі пасажі, де відбувається модуляція назад у a-moll.

Репризний розділ A1 зберігає структуру з чотирьох речень, однак вони набирають варіантності – мелодична лінія втрачає свою виразність та піддається орнаментальним і технічним змінам: додається пічікато лівою рукою, різноманітні пасажі, морденти, переривання паузами. В плані гармонії використовується фригійський лад, додаються відхилення в інші тональності, однак перевага завжди домінують функції тоніки, субдомінанти та домінанти як натуральної, так і гармонічної.



Приклад 2. Частина перша, віто.

Варіантність основної теми в репризному розділі

Власне, через домінанту відбувається модуляція в однойменну тональність A-dur, в якій звучатиме друга частина, яка за характером звучання є танцем, а викладом максимально наближена до арагонської хоти. Це іспанський і каталонський народний танець, що має тридольний розмір - $3/4$ або $3/8$ та виконується в швидкому, жвавому темпі. Хореографічно танець насичений підстрибуваннями і підскоками, що передається в музиці акцентами на відносно сильних долях та синкопами.

Друга частинка «Іспанських наспівів» теж написана у простій тричастинній формі ABA1. Вона має помірний темп Moderato, однак виклад відбувається шістнадцятими тривалостями, що створює відчуття жвавості.

Основна тема будується на арпеджіо, обігруванні функції домінанти, вона має легкий та грайливий характер. Піццикато на останню долю, форшлаги до синкопи справді нагадують стрибки. Зберігаючи попередній принцип варіантності, розділ А складається із шести речень повторної побудови, де на мелодичну лінію кожного з них додаються різноманітні технічні аспекти: тема переноситься в іншу октави, ускладнюються пасажі, змінюються штрихи, наявні флажолети на піццикато лівою рукою.



Приклад 3. Частина друга, арагонська хота. Основна тема

Середній розділ В не контрастний до попереднього, будується на тому самому матеріалі. Він є розвиваючий, оскільки змінюється тональність – D-dur. Виразність теми втрачається, вона губиться у фігураціях та зв'язних гамоподібних пасажах.

Реприза A1 скорочена, адже відтворюється лише 3 речення. Мелодія та сама, лише змінюється її метро-ритмічна організація та додаються нові варіанти. Перше речення – будується на проведенні мотивів теми в різних октавах, друге – з додаванням подвійних нот, а третє проводиться в оркестрі та є тонально замкненою.

Третя частинка контрастна до всіх попередніх як за тематичним матеріалом, так і за характером. За типом викладу вона наближена до іспанського

романсу. Корені цього жанру сягають доби Середньовіччя. Він виник ще у XV столітті як форма балади або лірико-епічної поезії. Іспанський романс вкладений у просту куплетну форму та має ліричний, спокійний і виразний характер, виконується під супровід гітари. Тексти часто зображують сумний або ностальгічний зміст.

Власне, всі ці характеристики вкладені у третю частину «Іспанських наспівів», яка має повільний темп *Andante* та тональність *d-moll*, мелодичний вид. Мелодична лінія викладена у межах першої октави, що відповідає діапазону людського голосу. Вона виразна, наспівна, має тужливий, смутний та елегійний характер. Однак, вже в початковому вигляді П. Сарасате її ускладнює і додає до теми орнаментику, оспівування тоніки і VII підвищеного ступеню. Акомпанемент акордової фактури, використані функції тоніки, домінанти та VII натурального ступеню.



Приклад 4. Третя частина, романс. Основна тема

Романс вкладений у куплетну форму, яка повторюється двічі. За другим разом тема піднімається на октаву вгору та ще більше розширюється за допомогою складних пасажів та орнаментики. У невеликій віртуозній каденційній вставці відбувається модуляція в тональність *a-moll*.

Четверта частина також є віто. Про це свідчать конкретні джерела, зокрема у англomовній версії Wikipedia зазначено: «Пабло де Сарасате ввів віто як частину своїх “Іспанських танців”, а також коротко у розділі Allegretto наприкінці своїх “Airs espagnols”, Op. 18».[17, с.3]

За обсягом частина найкоротша із всіх, повертається тональність a-moll, темп Allegretto, розмір 3\8. Особливістю є те, що тема проводиться у супроводі, а в партії солюючої скрипки – висхідні арпеджіо по звуках тризвуку, домінанти та домінантового септакорду, що виконуються відривистим штрихом. Таким чином, відбувається поєднання пісні (зв’язного акомпанементу) з танцем (арпеджіо як стрибки), характерного для жанру віто. З точки зору тонального плану, переважає ефект «світло-тіні». Тобто, використання мажоро-мінору A-dur та a-moll, що є яскравою ознакою іспанського фольклору. Частина вкладена у форму неподільного періоду з доповненням, яке повторюється тричі.

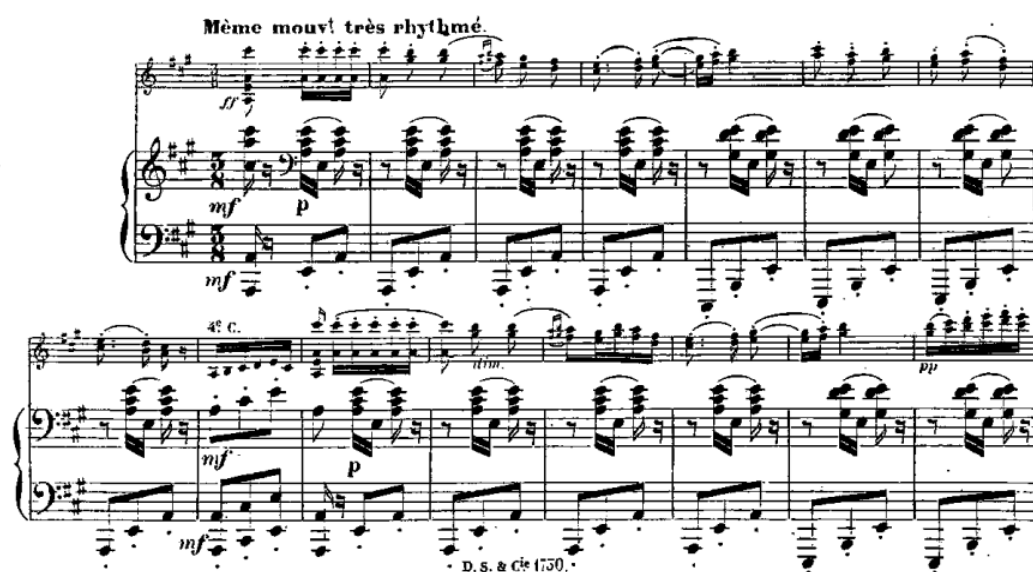


Приклад 5. Частина четверта, віто. Основна тема

Остання, фінальна частина наближена до іспанської народної пісні-танцю сегідилья, що виник ще в XVII столітті. Вона поєднує в собі чіткий ритм та виразну мелодію. Для неї характерними є тридольність, синкопований метроритм, куплетна форма з короткими рядками та акомпанемент гітарного типу.

Тож, п'ята частина «Іспанських наспівів» П. Сарасате написана у куплетній формі, що складається з 10 речень, кожне з яких набирає нового варіанту. Її тональність A-dur, має веселий і танцювальний характер. Тема викладена подвійними нотами (переважно терціями), що виконуються комбінованими штрихами легато та стакато. Таким чином, створюється пісенно-танцювальний

характер. Мелодична лінія виразна, легка та граційна, містить пунктирний ритм, синкопи, прикрашена форшлагами. Кожне речення здебільшого має структуру 8 тактів + 1 такт перехід-зв'язка. Перших п'ять речень проводяться без особливих змін. В другій половині домінуючою стає варіантність: тема викладається у вигляді фігурацій та пасажів, з прихованим двоголоссям та додаванням трелей, у різних штрихах. Останнє речення слугує кодою та спрямоване на демонстрацію віртуозності виконавця.



Приклад 6. П'ята частина, сегідилья. Основна тема

2.3 Виконавський аналіз «Іспанських наспівів» (на прикладі виконання китайської скрипальки Тяньви Ян)

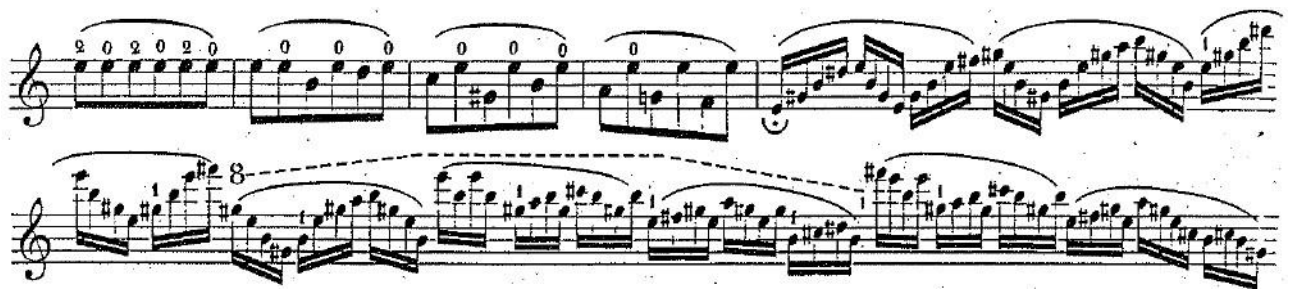
Для молодих виконавців особливо цінним виступає запис цього твору китайської скрипальки Тяньви Ян, яка наразі є професором Університету Мистецтв у Берні (Швейцарія) та у Вюрцбургському Музичному Університеті (Німеччина). Грає на скрипці Гварнері дель Джезу 1730 року.

Вона блискуче виконала «Іспанські наспіви» у супроводі Наваррського симфонічного оркестру під батutoю Ернест Мартінеса Іск'єрдо [20]. Окрім того, Тяньва Ян зробила повний запис всіх творів Пабло де Сарасате та випустила 8 CD-дисків [32], що є рідкістю на даний момент. Наразі це єдиний студійний запис п'єси у версії з оркестром, тому ми розглядатимемо лише одного виконавця. Не

дивлячись, що їм'я Тяньви Ян не дуже відоме, її гра отримує схвальні відгуки. Зокрема, Девід Гурвіц з видання *Classics Today* називає її «сенсаційно талановитою скрипалькою», а видання *All Things Strings* говорить про її «приголомшливу віртуозність без зусиль» і «дивовижну прихильність до іспанської музики» [37, с.2].

Отож після ефектного оркестрового вступу у партії скрипки починається з плавного чергування трьох струн (ре, ля, мі) – мелодія на двох нижніх, а відкрита струна «мі» як остинатний звук (див. приклад 7). Такий прийом, скоріш за все, Сарасате використав щоб створити звучання подібне до гітари. Тут важиво віднайти баланс у правій руці.

Далі – віртуозна вставка, розгортаються хвилеподібні арпеджіювані пасажі (див. приклад 7), скрипалька будує фразу на прискоренні, паралельно окреслюючи опорні ноти шляхом більшого натиску вказівного пальця на смичок і акцентуванням нешироким вібрато. При переході у високі позиції зберігається якісна артикуляція пальців лівої руки. Загалом цей епізод звучить безперервно, наче на одному диханні, що можливо тільки при плавній і майстерній зміні смичка. Звук польотний, не перетиснутий.



Приклад 7. Вступ скрипки

Тема першої частинки (див. приклад 1) має варіантні зміни у партії скрипки. Як вже було зазначено вище, на мелодичну основу з пружним ритмом іспанського танцю віто, композитор нанизує віртуозні прийоми – різні види стакато, октавні стрибки, піцicato лівою рукою та використання трелі у швидкому темпі. Її

флажолети (а їх дуже багато) засліплюють своєю точністю і відсутністю «шипіння».

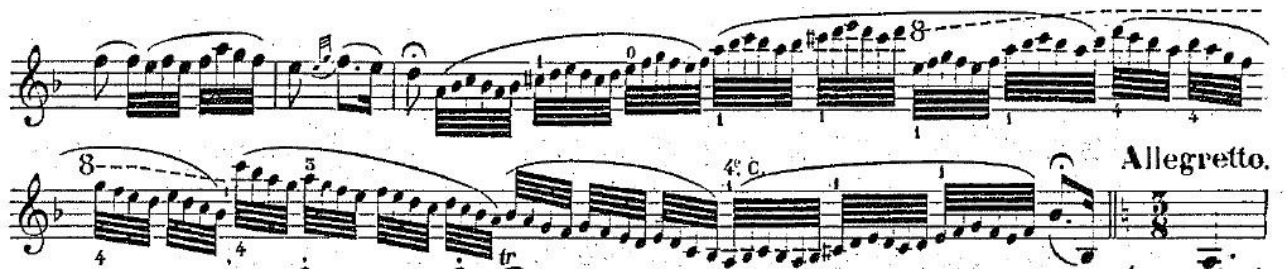
Цікаво звучить тема другого розділу Moderato у проведенні на струні «соль», скрипалька не втрачає можливості використати темброві можливості інструменту не втрачаючи грайливого характеру (див.приклад 8). Іноді буває так, що виконавці намагаються досягти потужного звук граючи на нижній струні, в надії що це додасть ефектності, проте у п'єсі, де переважають легкі танцювальні ритми, це скоріше стане недоліком аніж перевагою.



Приклад 8.

Варто відзначити її прекрасний тон у кантилені, вібрато і портаменто, (див. приклад 4) та дійсно переконливе рубато, яке передає емоції, не спотворюючи ритм. На прозорій основі оркестрової фактури що нагадує акомпанемент гітари, солісту надається можливість передати меланхолійний характер іспанського романсу.

Між третьою та четвертою частинами є насичена пасажами каденційна вставка:



Приклад 9.

Четвертий розділ – повернення тематизму танцю віто, як це було на початку твору. Партія скрипки бере на себе роль акомпанементу. Застосовується комбінований штрих – легато у поєднанні зі спікато (див. приклад 5). Найбільша складність цього епізоду полягає у координації рухів обох рук, так як у лівій виконуються арпеджіо з переходом у високі позиції, де кожен такий вихід перші

чотири такти закінчується октавою. Можуть виникнути проблеми з інтонацією бо швидкий темп вимагає бездоганної артикуляції лівої руки.

Фінал – веселе життєрадісне святкування, синкопований метроритм танцю сегідилї. Головний мотив виконується штрихом спікато подвійними нотами, подекуди в поєднанні з форшлагами. Скрипалька легко передає природу танцю. Кода невелика, у швидкому темпі і насичена віртуозними пасажами. Таке завершення є типовим для творів подібного жанру і тематики.

ВИСНОВКИ

В епоху романтизму у європейських країнах формується ряд скрипкових шкіл, які втілюють у своїй творчості естетичні запити романтичної доби з увагою до емоційного світу людини, відтворення найглибших порухів людської душі в музичних звуках, оперуючи музично-стилістичними засобами, які відображають музичний словник романтичної епохи. Ці школи вбирали і культурно-ментальні особливості країн, у яких вони виникали, складаючи в сумі багатоманітну палітру скрипкового мистецтва, багату на індивідуальні прояви. Творена композиторами, переважаюча більшість яких була видатними скрипалями, скрипкова творчість романтичної доби складає яскраве і своєрідне мистецьке явище, що приваблює високою художньою і естетичною якістю.

Аналізуючи жанрову панораму скрипкової творчості композиторів-романтиків, можна ствердити, що особливою увагою користуються одночастинні скрипкові твори та концертні мініатюри. Серед віртуозних скрипкових творів романтичного періоду нециклічної одночастинної будови, особливе місце займають фантазії, варіації на запозичені або власні теми. Стрімкий розвиток мініатюри в XIX ст. перш за все був відображений у таких жанрах як романс, ноктюрн, елегія, балада, експромт, прелюдія та у різноманітних національних танцях (полонез, мазурка, тарантела та ін.)

Концерт №5 для скрипки та оркестру А.В'єтана, проаналізований у парадигмі музичної стилістики свідчить про використання музичного словника епохи у індивідуальному його трактуванні. Оригінальна форма твору поєднується з емоційною виразністю і живописною образністю, а техніко-виконавські особливості твору складають серйозний виклик скрипалям і сьогодні.

Композиторський стиль Пабло де Сарасате відзначається поєднанням віртуозної техніки із яскравою, співучою мелодикою, глибоко вкоріненої в іспанському фольклорі. Його музика, сповнена національним колоритом,

демонструє темброву палітру скрипки і її технічні можливості. Композитор віддавав перевагу коротким, ефектним концертним п'єсам, де народні мотиви переплітаються із віртуозною технікою. «Airs Espagnols» op. 18 («Іспанські наспіви») – твір, написаний близько 1874 року. Ця композиція існує у двох версіях: для скрипки з фортепіано та для скрипки з оркестром. Єдиний офіційний запис п'єси у версії з оркестром здійснений у виконанні китайської скрипальки Тяньви Ян. Виконавський аналіз твору свідчить про глибоке проникнення скрипальки у стилістику композитора, у якій поєднується романтична музична мова і національний колорит, вміло підкреслений у інтерпретації Тяньви Ян.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієвський І. Творчість Ніколо Паганіні та деякі проблеми сучасного виконавства. *Музична культура Італії та Франції від бароко до романтизму*. Збірка наукових праць. Київ, 1991. С 41-48.
2. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX ст.): *Романтизм, як провідна художня концепція музичного мистецтва XIX століття*. Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. С. 274-290.
3. Величко О. Б. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби Романтизму. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2011. №1 С.39 – 42.
4. Колченко І. В. Генеза музичного шкільництва в Польщі й Україні: історична оптика. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 39–45. URL: [<https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.7>] (дата звернення: 09.04.2025).
5. Ляхіна Т. В. Фантазія в скрипковій музиці XIX ст. Наук. вісн. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип 82. С. 69–78.
6. Ляхіна Т. В. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 429 с.
7. Мартинюк Н. Віртуозні п'єси зарубіжних композиторів XIX ст. у скрипковому репертуарі закладів вищої освіти. URL: [[Мартинюк Н. Віртуозні п'єси зарубіжних композиторів XIX ст. у скрипковому репертуарі закладів вищої освіти](#)]
8. Однолькіна М. С. Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру. Скрипкова фантазія XIX-XX ст. Композиторсько – виконавський аспект: дис ... канд. мист. Львів, 2020. С. 23–103.
9. Самострокова Н. Особливості стилю творчості Кароля Ліпінського в жанрі скрипкового концерту. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 117–124.

10. Успенська І. О. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. Харківський національний ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57, С.150-164.
11. Юр'єв О. Ю. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1974. 114 с.
12. Юцевич Ю. Музика. Словник – довідник. Тернопіль: Богдан, 2003. 352с.
13. Addiobelpassato. Vieuxtemps "Violin Concerto No 5" Jascha Heifetz, 2018. *YouTube*. URL: [<https://www.youtube.com/watch?v=fGzuScdx8Fg>]
14. Auer L. My long life in music. New York : Frederick A. Stokes company, 1923. 377 p.
15. Bachmann A. An Encyclopedia of the Violin. New York: Library Press Limited, 1925. 470 p.
16. Baillot P. Rode P. Kreutzer R. Methode de violon. Paris : Au Magasin de Musique de Conservatoire Royal, 1802. 165 p.
17. Contributors to Wikimedia projects. El vito - Wikipedia. *Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/El_vito] (date of access: 09.04.2025).
18. Dulęba W. Henryk Wieniawski: Kronika życia. Kraków : Polskie Wydawn. Muzyczne, 1967. 299 p.
19. Grabkowski E. Henryk Wieniawski i jego muzyka. Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990. 254 p.
20. ilCannone. Sarasate - Aires Espagnols (Spanish Tunes), Op. 18 in A Minor (Sheet Music), 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7U55vwsjdFY> (date of access: 09.04.2025)
21. Ferrer M. N. Sarasate: El violín de Europa. Madrid : ICCMU, 2013. 553 p.
22. Katz M. The violin. A Research and Information Guide. Routledge, 2006. 424p.

23. Lee C.-Y. Pablo de Sarasate his life, music, style of performance, and interactions among other performers and composers / : thesis. 2006. URL: [http://www.unt.edu/etd/all/Dec2006/Open/lee_chu-yunn/index.htm]
24. Milsom. D. Romantic Violin Performance Practices: A Handbook (Woodbridge: The Boydell Press, 2020). 319 p.
25. Menuhin Yehudi. The violin . New York : Flammarion , 1996 , 301 p.
26. Performer's guide to music of the romantic period. Associated Board of the Royal School of Music, 2001. 120 p.
27. Poulos H. Programmatic Violin Music: 1750 – 1900. *American string teacher*. Volume 38. Issue № 2, 1998. P.30-33.
URL: [<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/000313138803800217>]
28. Roth H. Violin virtuosos: from Paganini to the 21st century. Los-Angeles: California Classic Books, 1997. 372 p.
29. Radoux J. T. Vieuxtemps: Sa vie, oeuvres. Liège : A. Bénard, 1891. 166 p.
30. REVIEW: SARASATE - Music for Violin and Orchestra Vol. 4 Naxos 8.572276 [BR] : Classical Music Reviews - December 2013 MusicWeb-International. *MusicWeb Archive: Classical Music Reviews & Resources*. URL: [https://www.musicwebinternational.com/classrev/2013/Dec13/Sarasate_violin_v4_8572276.htm]
31. Aires espagnols, Op.18 (Sarasate, Pablo de) - IMSLP. *IMSLP: Free Sheet Music PDF* *Download.*
URL: [[https://imslp.org/wiki/Aires_espagnols,_Op.18_\(Sarasate,_Pablo_de\)](https://imslp.org/wiki/Aires_espagnols,_Op.18_(Sarasate,_Pablo_de))]
32. Sarasate, P. de: Violin and Orchestra Music (Complete): компакт – диск. Памплона, 2016. Naxos. The world of classical music, URL : [[SARASATE, P. de: Violin and Orchestra Music \(Compl.. - 8.504046 | Discover more releases from Naxos\)](#)]
33. Schwarz B. Great masters of the violin: from Corelli and Vivaldi to Stern and Perlman. New York: Simon and Schuster, 1983. 680 p.
34. Spohr L. Louis Spohr's Celebrated Violin School. Translated From the Original by John Bishop. Franklin Classics, 2018. 260 p.

35. Stowell R. Henryk Wieniawski and the 19th century violin schools. Techniques of playing, performance, questions of sources and editorial issues. Poznan: Rhythmos, 2006. 200 p.
36. Stowell R. The Cambridge Companion to the Violin. Cambridge University Press, 1992. 303 p.
37. Tianwa Yang's Enterprising Traversal of Two Neglected Concertos - Classics Today. *Classics Today*. URL: [<https://www.classicstoday.com/review/tianwa-yangs-enterprising-traversal-two-neglected-concertos/>]
38. Violin Concerto No.5, Op.37 (Vieuxtemps, Henri) - IMSLP. *IMSLP: Free Sheet Music* *PDF* *Download*. URL: [[https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.5,_Op.37_\(Vieuxtemps,_Henri\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.5,_Op.37_(Vieuxtemps,_Henri))]
39. Vites L. How to Perform Historically Informed Romantic 19th-Century Music. *Strings*. URL: [<https://store.elizabeth126.sg-host.com/collections/back-issues/products/no-300-may-june-2021>]
40. Wendt M. The Rise and Decline of Virtuosity in the Nineteenth Century as Traced through the Art of Violin Playing. *American string teacher*. Volume 16. Issue 4, 1993. URL: [<https://doi.org/10.1177/000313136601600418>].