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

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

Жанровий простір композиторської творчості Генріка Венявського

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
ПОГОДІНА Вероніка Сергіївна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
професор,
Doctor of philosophy in musical arts sciences
ЗАРАНСЬКИЙ Володимир Іванович

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри скрипки
ПОСЛАВСЬКА Наталія Павлівна

Львів- 2022

Зміст

Вступ 3

-Розділ I 6

Композиторська творчість Г. Венявського:

Концертна мініатюра 6

Етюди і каприси 20

Одночастинні твори великої форми: - фантазії і варіації 23

-Розділ II 28

Різновиди жанру скрипкового концерту 28

Тип великого віртуозного і лірико-драматичного концертів

- Розділ III

Романтичний стиль виконавства Г. Венявського 38

- Розділ IV 42

Виконавські та методичні спостереження

Особливості інтерпретації творів Г. Венявського

-Висновки 67

-Список літератури 70

Вступ

Генрік Венявський – один з найвидатніших музикантів – виконавців і композиторів скрипкової музики. Він залишив яскравий відбиток в музичному мистецтві. Поєднання композиторської майстерності з геніальним виконавським обдаруванням було головною відмінністю його таланту.

Своєю композиторською творчістю Г.Венявський продовжував традиції скрипкового віртуозно-романтичного мистецтва Н.Паганіні і Г.Ернста. Твори Г.Венявського – це не тільки яскраві, ефектні композиції віртуоза, що створені для підкреслення своїх виконавських віртуозних можливостей, це в першу чергу твори зі значним художнім змістом у поєднанні з великими людськими почуттями.

В творчості Г.Венявський надає перевагу світлим інтонаціям та образам. Для нього віртуозність – це виразові засоби за допомогою яких можна побачити цілий світ людських почуттів та переживань.

З творчістю Г.Венявського пов'язаний розквіт польської скрипкової літератури. Він залишив яскраві взірці національного скрипкового стилю, який формувався під впливом польського народного музичного мистецтва та творчості Ф.Шопена і Ст.Монюшко.

Г.Венявський один з найвидатніших мелодистів серед скрипалів-композиторів XIX ст. В розгорнутій, поетичній, душевній слов’янській мелодиці він знайшов своє втілення стилю, де вільно розгортаються фігурації і пасажі, які в свою чергу звучать теж як складова частина мелодичних побудов.

Що ж стосується форми, то Г.Венявський притримувався класичних принципів. Навіть на піку своєї творчості йому не були притаманні характерні для романтизму новаторства та реформування класичних форм.

Мета роботи – детальне вивчення і панорамний огляд скрипкової творчості Г.Венявського та розгляд еволюційних особливостей його скрипкових творів з опорою не тільки на вітчизняні видання, але і на

зарубіжну літературу. Творча спадщина Г.Венявського є цінним надбанням для виконавців-скрипалів і це надихнуло на проведення деяких методичних спостережень і досліджень з огляду на його новаторство скрипкової техніки - аплікатуру і штрихи.

Завдання дослідження:

-Здійснити панорамний огляд музичної спадщини Г.Венявського;

-Визначити характерні риси жанрового простору скрипкової літератури;

-Дослідити жанрові різновиди композиторської творчості Г.Венявського.

-Проаналізувати структуру, новизну та виконавські аспекти в творах.

Об'єктом дослідження є різноманітність жанрового простору композиторської спадщини Г.Венявського.

Предметом дослідження стали скрипкові твори Г.Венявського.

Матеріали, використані в роботі: нотні джерела, біографічні відомості, музикознавчі праці.

Методологія дослідження базується на використанні *теоретико-аналітичного, історичного* методів.

Найширше використовується *теоретико-аналітичний* метод, який стосується безпосередньо аналізу музичних творів на предмет структури, жанрової основи тощо.

***Історичний* метод** застосований під час зібрання відомостей про тогочасне історичне й культурне середовище, історію написання творів.

Практичне і музикознавче значення роботи полягає у вивченні жанрів в композиторській діяльності Г.Венявського, розгляду його романтичного стилю як скрипаля-віртуоза та композитора. Робота включає певні науково-методичні спостереження при виконанні його творів і деякі інтерпретаторські поради. Ці матеріали можуть бути використані скрипалями-виконавцями та їхніми педагогами під час опрацювання творів,

проаналізованих в роботі, а також для курсу історії зарубіжної музики, історії скрипкового мистецтва та методики викладання гри на скрипці.

Структура: робота складається зі Вступу, Чотирьох основних розділів, Висновків, Бібліографічного списку.

Розділ I

Композиторська творчість Г.Венявського.

Концертна мініатюра

Більшу частину свого життя Г.Венявський провів безперервно гастролюючи в різних країнах Європи, але в жодній не затримувався надовго. Лише країна північного “сусіда”, під час великих гастролей, змогла його затримати на більш тривалий час. Там він знайшов багато товаришів і прихильників. Це помітно впливало на його розвиток і вдосконалення обдарування. Саме завдяки імператорському контракту він залишився там. Де завдяки його таланту, європейській освіті і почався розквіт виконавського і композиторського мистецтва.

Г.Венявський був одним із видатних виконавців свого часу. Ніхто із скрипалів не викликав такої уваги як його постать. Власний виконавський стиль і віртуозність зарекомендували себе як еталон скрипкової гри на багато років вперед.

Твори Г.Венявського збагачені художніми і технічними засобами розкривали нові виразові можливості скрипки і мали великий вплив на розвиток виконавського мистецтва.

До його ранніх творів належать *„Варіації на тему мазурки”, “Арія з варіаціями на оригінальну тему”, „Романс”, “Ноктюрн”*. Деякі твори були написані і разом з братом Юзефом, але до наших часів дійшли тільки *„Великий фантастичний каприс на оригінальну тему” ор.1, „Сонатне алегро” ор. 2.*

Коли роки навчання в Парижі підходили до кінця, у Г.Венявського вже сформувався свій репертуар і були написані власні твори, такі як – *12 етюдів для скрипки, 3 романси, Скрипковий концерт D-dur*, але нажаль ці твори були втрачені.

Після завершення навчання Г.Венявський гастролює в Петербурзі, де був написаний один з його відомих творів - *„Rondo de Concert”*. Через деякий

час він видав цей твір під назвою *„Елегантне рондо” ор.9 № 2.* З самого початку це *„Rondo…”* було задумане як фінал концерту D-dur. Але цей твір не був виданий і ми маємо інформацію тільки про другу і третю частини цього концерту, які відносяться до кінця 1850 – початку 1851 років. Також в цей період було написане *„Rondo alla Polacca”*.

Після концертів в Петербурзі, за якими слідували гастролі у Фінляндії і Прибалтиці, Г.Венявський з братом Юзефом познайомились із Станіславом Монюшко, який в той час працював над оперою „Галька’’. Ст.Монюшко досить високо оцінив виконавський талант братів. Ці дружні відносини продовжувались все життя. На теми Ст.Монюшко брати створили *„Великий польський дует”*.

В 1849р. Г.Венявський знову вирішує поступити в консерваторію, але вже по класу композиції до педагога Іпполіта Коллє. Закінчує навчання вже через рік з першою премією.

Наступні десять років – безперервні гастролі в різних містах Європи. В цей період вже остаточно формується його виконавський стиль і створюється величезна кількість творів різних жанрів. До 1850 – 1851рр. відносяться такі твори: *Фантазія на теми з опери „Пророк” Мейєрбера, Фантазія на теми з опери „Річард Львине Серце” Гретрі, Варіації на тему „Їхав козак за Дунай”, „Марш”, Дві мазурки.* Разом з братом було створено багато концертних дуетів, в тому числі - *Концертний дует на теми з опери „Lucia di Lammermour” Г.Доніцетті, Концертний дует на тему гімну “Боже царя бережи”* (*напевно це було комерційне замовлення*), *Концертний дует, Дует на тему фінської пісні.*

Гастролі були важливим етапом в житті Г.Венявського. Безліч знайомств, зустрічей залишили яскравий відбиток в його житті. Це роки становлення характеру, формування музичного смаку – величезне зростання як музиканта. Про це свідчить розширення репертуару, створення нових творів, які мають велике художнє значення. До 1872 року належать: *Полонез*

D-dur op.4, ,,Елегійне адажіо'' op.5, ,,Спогади…" op.6, ,,Капрічіо – Вальс" E-dur op.7, ,,Романс без слів і елегантне рондо op.9" та написаний разом з братом Юзефом *,,Grand Duo Polonais" op.8*.

Важливу роль в житті Г.Венявського відіграє зустріч з Ф.Лістом. Він порадив обидвом братам розвивати, вдосконалювати і корегувати свій виконавський стиль. Саме у Веймарі, у Ф.Ліста Г.Венявський познайомився з багатьма видатними музикантами – піаністами: Г.Бюловим, К.Таузігом, скрипалями Фердинандом Лаубом і Йозефом Іоахімом. Гра цих двох видатних музикантів сприяла переосмисленню деяких творчих позицій Г.Венявського.

В цей же час Г.Венявський отримує запрошення виступити в Лейпцігу, у відомому залі Гевандхауз. Для цього відповідального вечора він вирішив завершити свій *Перший скрипковий концерт*.

З 1855р. шляхи братів Венявських розходяться. Вони вже були сформованими музикантами і кожен зі своїми індивідуальними особливостями. Генрік з цього часу виступає самостійно і вже до кінця 50-х років займає одне з чільних місць серед найкращих скрипалів світу. До цього періоду належать такі твори - *,,Rosyjski karnawal " op.11, Дві салонні мазурки, два ,,Куяв'яки" a-moll і C-dur, Варіації на тему австрійського гімну,* які згодом (у 1854р) увійшли до збірки *Етюдів-каприсів op.10 ,,L'ecole modern"*. Дуже мало відомостей ми маємо про твір *,,Fantasie pastorale" op.13.* Скоріше всього вона було втрачена, але відомо, що вона була створена у 1853р.

В наступному 1854р., Г.Венявський компонує *,,Мазурку"d-mol op.3, ,,Спогади про Познань" op.3, ,,Theme original varie"(,,Оригінальна тема з варіаціями'') op.15.*

В період кінця 50х рр. в композиторській творчості важливе місце починає займати виразова сторона, мелодійність. У 1855 – 1856рр. Г.Венявський створює вже досить зрілу композицію - *,,Скерцо-тарантелу" op.16*, робить ескізи *Концерту d-moll*. Пише концертну польку *,,Спогади про*

Люблін” , Фантазію на теми з опери „Сомнамбула” В.Белліні. 1859р. Г.Венявський здійснює подорож до Лондона. Там він приймав участь в концертах Бетховенської квартетної спілки і грав партію альта в квартеті з Г.Ернстом–перша скрипка, Й.Іоахимом–друга скрипка, віолончель–А.Піатті.

Саме в Лондоні А.Г.Рубінштейн знайомить Г.Венявського з родиною Хемптонів, в якій скрипаль-віртуоз знаходить своє кохання і майбутню дружину – Ізабеллу Хемптон. Їй в 1860р. була присвячена найдосконаліша лірична композиція *„Легенда”***.** До цього ж року належать і дві характерні мазурки, видані під опусом 19 - *„Обертас” і „Сільський музикант”*.

З відкриттям у 1862р. першого вищого професійного музичного навчального закладу Петербурзької консерваторії, Г.Венявський стає професором по класу скрипки і камерного ансамблю і викладає там до кінця 1868 року. Велику роль він відіграв і в діяльності квартету, яким сам керував з 1860 по 1862рр. Неодноразово Г.Венявський виступав і як диригент. Незважаючи на такі відповідальні посади, які забирали і сили, і час, він не зупиняв свою композиторську діяльність. З метою створення педагогічного репертуару були написані *Етюди-каприси для двох скрипок ор.18.* До 1862р. належить також *„Fantaisie orientale” a-moll.* В 1865р. була написана *Фантазія на теми з опери „Фауст” Ш.Гуно*, а в 1870р. – чудовий *Концерт d-moll і Полонез A-dur ор.21*.

Влітку 1872р., після концертів у Європі, Г.Венявський підписав контракт, спільно з А. Рубінштейном, на концертне турне по Америці. З 1875р. по 1877р. викладав у Брюссельській консерваторії, де його учнями були такі відомі скрипалі, як: Е.Ізаї, Л.Ліхтенберг, Г.Кац, Н.Галкін та ін.

У 1878р. на запрошення А.Рубінштейна він знову повертається з ним, але тоді він вже був важко хворим, вимученим складними гастрольними поїздками і скрутним матеріальним становищем. Незважаючи на це, концерти проходили з величезним успіхом. Г.Венявський завжди дуже відповідально відносився до своїх виступів. Не дивлячись на загрозливий стан здоров’я, у

1879р. він вирушає в концертне турне по півдню, але ці виступи вже остаточно послабили стан здоров'я Г.Венявського і у 1880р. він помирає.

Серед творів, що були видані посмертно – це відома *„Жига”*, написана під впливом поліфонічних творів Баха, а також *„Reverie” fis-moll* для альта і фортепіано, яка була закінчена А.Векманом.

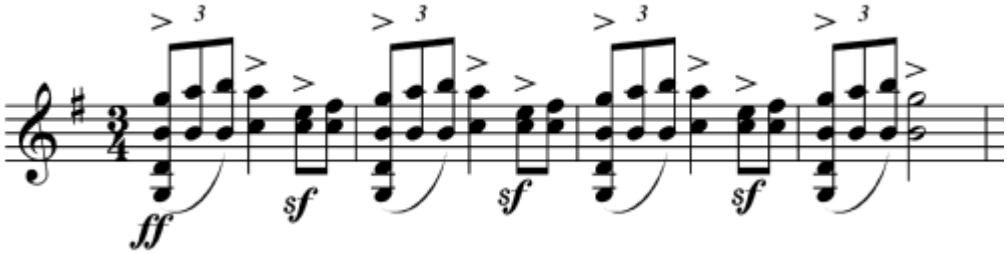
Г.Венявський залишився в історії скрипкового мистецтва не тільки як геніальний скрипаль, але і як обдарований композитор. Віртуозно володівши скрипкою, він переносив всі її технічні можливості в свої твори, а його чарівні звуки кантилени, що викликали сльози на очах у слухачів, залишили незабутній відбиток у ліричних композиціях.

Всього Г.Венявським написано близько 50 творів. Лише 30 з них були видані. Решта залишилась в рукописах, або ж були знищені самим автором. В основному це твори раннього періоду і про їх існування ми можемо знати тільки з афіш, або рецензій на його концерти.

Розвиток форми невеликої жанрової п'єси має особливе значення у творчості Г.Венявського. До жанру мазурки і полонезу композитор звертався впродовж всього творчого життя. Працюючи над цими танцювальними п'єсами, він спирається на художні твори Ф.Шопена, але разом з тим вносить в них свої риси і особливості. У своїх мазурках, полонезах, „Легенді”, „Скерцо – тарантелі” та інших творах він втілив характерні особливості польського національного скрипкового стилю.

До періоду розквіту творчості Г.Венявського належать мазурки *„Обертас”* та *„Сільський музикант”*. Що характерно для його мазурок, це те, що вони є не тільки танцювальними п'єсами, а й яскравими жанровими сценами народного життя. Вони вирізняються барвистим танцювальним колоритом, використанням народних мелодичних зворотів та прийомів гри народних скрипалів, імпровізаційністю, характерним акцентуванням, використанням форшлагів. Всі ці засоби Г.Венявський почерпнув з народного змісту мазурок та польських виконавських традицій. Це підтверджується

багатьма прикладами – наприклад, вступ до мазурки *„Обертас” ор. 19* починається з тріолей. Мотив повторюється тричі зі зміною в четвертий раз. Цей мотив тісно пов'язаний з польською національною мелодикою і національною формою танцю:

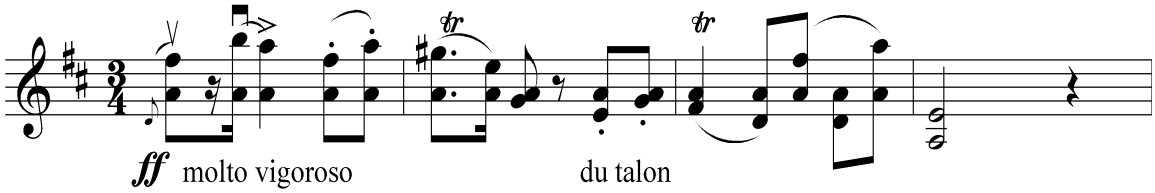


Головна тема цієї мазурки також подібна до інтонацій народного танцю.

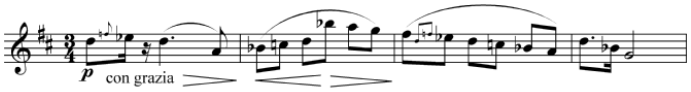
Ритм і мелодика *„Куявяка”* дуже близькі до польської народної пісні „Powiem mamie” а мелодичні звороти вступу до мазурки нагадують пісню „Ja sierotka bylam”. Певну схожість має мазурка *„Спогади про Познань”* з польською народною піснею „W służewskim dziedzincu”.

Акомпанемент в мазурках простий, функціонально-ритмічний. Нескладний гармонічний супровід, що імітує скрипку – наприклад, в мазурках *„Польська пісня”*, *„Обертас”*. Лише іноді, в декількох тактах в акомпанементі з’являється мелодія. Використання в басу квінт, октав, органних пунктів на квінтовому звуці, супровід на стакато, що нагадує піццікато струнного ансамблю, багатотактові паузи, які дають змогу і простір для імпровізації соліста - все це підкреслює народний характер мазурок і польський колорит.

Г.Венявський неодноразово чув і захоплювався грою народних музикантів, тому не дивно, що різні спогади і картини з народного життя втілюються в його творах. Мазурка *ор.19 №2 „Сільський музикант”* („Dudziarz” – дудар) є яскравим прикладом такого втілення. Перед слухачем постає образ старого скрипаля, який витримав на своєму віці багато горя і принижень. Ось він настроює скрипку, потім починає награвати веселу мелодію мазурки під гудіння контрабасу і звучання квінт волинки:



Цій веселій мелодії протиставлена граціозна сумна мелодія-спогад, яка розповідає нам про те, що було, і чого вже ніколи не повернути:



І знову звучить яскрава грайлива мелодія. Музиканти старанно грають, щоб привернути слухачів, але все дарма. І старий скрипаль вдруге починає імпровізувати щось дуже сумне і дуже йому близьке. Цей характер Г.Венявський підкреслює терміном „*con melancholia*” і довгими лігами, які підкреслюють наспівність фрази. В останній раз з’являється весела, танцювальна мелодія. Композитор використовує тут різні контрасти і зміни настрою, які допомагають глибше розкрити зміст твору. Він використовує також і зображальні прийоми, які є характерними у виконанні народних скрипалів: прийом, що нагадує настроювання скрипки, гра з відкритою струною, використання флажолетів і мелізмів.

В цьому творі Г.Венявський постає перед нами як національний художник, який глибоко відчув дух народної музики і зміг передати слухачам народний зміст в яскравій художній формі.

В мазурках відбивається і його романтичний стиль як виконавця, його темпераментна, душевна, наспівна гра, сповнена великого почуття.

Мазурки Г.Венявського користуються великою репертуарною популярністю у виконавців та слухачів. Існує багато прикладів перекладів як для оркестру, так і для різних інструментів. До деяких з них написані тексти і вони виконуються вокалістами.

Полонези Г.Венявського – твори значно більшого масштабу. Полонез – в перекладі на українську мову „*польський*” – старовинний польський танок.

Вплив полонезів Ф.Шопена, М.Огінського, Ст.Монюшко, К.Ліпінського без сумніву відчутний, але у Г.Венявського полонези – це великі концертні віртуозні п’єси, які вимагають від виконавця великого досвіду і значної технічної бази. Це п’єси сповнені вогню, блиску, що підкреслює їх назву - „концертний’’ і „brillant’’. Полонези написані для скрипки з оркестром, вони відтворюють картини урочистих свят, парадність. Якщо порівняти характер мазурок і полонезів Г.Венявського, то можна побачити, що мазуркам притаманний ліризм. А от в полонезах виявляються зовсім інші риси, які були притаманні самому Г.Венявському як виконавцю – це темпераментність, величність, масштабність. Скрипкова партія дуже технічна і вельми складна, особливо в полонезі *D-dur*. Тут ми зустрічаємо і подвійні ноти, і акорди, флажолети і стакато, яскраві пасажі. Але в той же час твір пронизаний слов’янською пісенністю, задушевністю.

Відрізок часу між створенням двох *Полонезів A-dur і D-dur* становить 17 років. Якщо їх порівняти, то можна побачити, що творчий стиль Г.Венявського дуже змінився. Першому полонезу притаманний пишний і грандіозний стиль викладу скрипкової партії, в той час як полонез *A-dur* відрізняється великою наспівністю, елегантністю і цілісністю форми.

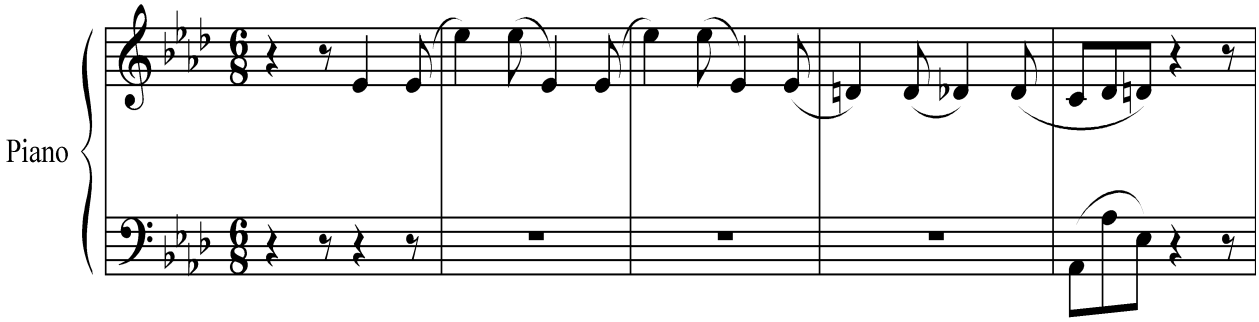
В *Полонезі D-dur* оркестр відіграє роль ритмічного і гармонічного супроводу (якщо не враховувати ***tutti*** між першим і другим епізодом). Оркестровка досить тяжка і насичена. Партія оркестру в *Полонезі A-dur* набуває самостійного характеру і різнобарвності. В другому епізоді оркестр проводить тему повністю на фоні віртуозних фігурацій скрипки.

Г.Венявський сам виконував свої полонези яскраво, з підкресленим святковим характером і чітким танцювальним ритмом. Його виступи завжди супроводжувались грандіозним тріумфом.

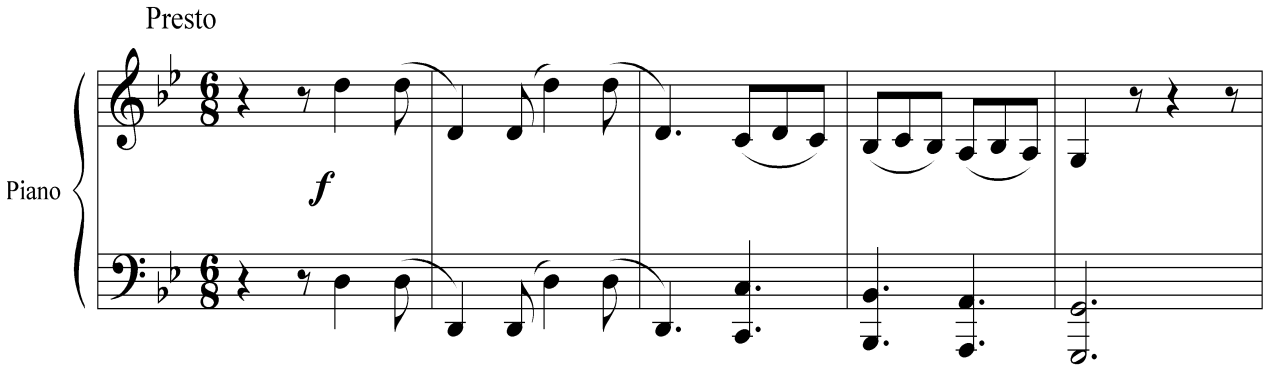
Слов’янська, зокрема польська тематика використані Г.Венявським у *„Grand duo Polonais” op.8.* Він побудований на темі „Полонезу’’ Верстовського з опери „Аскольдова могила’’ та на двох піснях Монюшко -

„Козак’’ і „Мацієк’’. Полонези Г.Венявського – це яскраві, блискучі, темпераментні твори, з притаманним їм святковим характером і танцювальним ритмом. Вони користуються великою популярністю не тільки у слухачів, а у виконавців.

Одним з творів, в якому Г.Венявський хотів не тільки використати технічні можливості і складні скрипкові прийоми, але і втілити глибокий музичний образ є *„Скерцо-тарантела” ор.16*. Жанр тарантели був досить популярним в той час, тому композитори створювали п’єси в ритмах цього темпераментного італійського танцю. Зокрема на Г.Венявського мали вплив „Тарантела” А.В’єтана і „Тарантели” Ф.Шопена і К.Тальберга, які він чув у виконанні брата. Це відображається у схожості вступів до „Скерцо-тарантели” Г.Венявського і „Тарантели” ор. 43 Ф.Шопена:



Скерцо - тарантела Г.Венявського:



Існує припущення, що скоріш за все, прообразом „Скерцо-тарантели’’ є ранній твір Г.Венявського „Тарантела’’, який відноситься до 1848 року.

„Скерцо-тарантела” написана в традиційній для того жанру формі рондо. Її стрімка перша тема передає характер запального танцю.

Штрих, який композитор використав ще в концерті fis-moll, створює у верхньому регістрі акцентовану мелодію. Завдяки тріольним фігураціям, темп цієї мелодії досить спокійний, тому повільні епізоди сприймаються і вплітаються в твір вельми майстерно і гармонійно. Особливо виразною є тема другого епізоду (Cantabile).

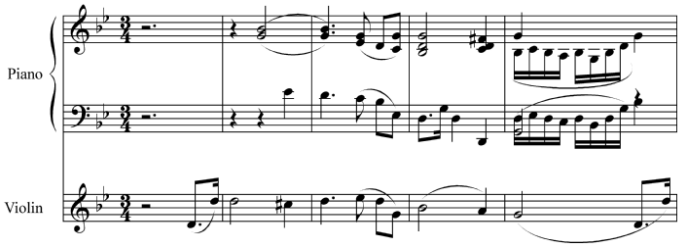
Г.Венявський присвятив „Скерцо-тарантелу” своєму вчителю професору Паризької консерваторії Ж.Л.Массару не випадково. Легкість, граціозність, витонченість притаманні цьому твору, а саме цим якостям і навчав професор своїх учнів.

П’єса створена композитором в той період творчості, коли змінюється його світогляд, коли наступає інше світосприйняття, більш заглиблене, що спонукає Г.Венявського створювати набагато яскравіші образи, надаючи перевагу мелодійності.

Одним з найбільш поетичних і оригінальних творів Г.Венявського є *„Легенда” для скрипки з оркестром ор. 17*, присвячена Ізабеллі Хемптон. Це дуже емоційно насичений твір, своєрідна сповідь композитора. „Легенду” Г.Венявського називають документом серця. Не дивно, що у виконанні автора вона постійно викликала сльози у слухачів.

„Легенду” можна назвати одним з найщиріших художніх творів романтичного плану. Вона починається повільним оркестровим вступом (Andante) у низькому регістрі. Композитор дуже добре передає настрій смутку, емоційної напруги, ніби готує до сповіді.

Оркестр затихає і в цілковитій тиші, одиноко, з’являється тема „Легенди” – спогад і мрія про недосяжне щастя:



мелодія спочатку проста і спокійна, поступово стає більш схвильованою, пристрасною. Г.Венявський вдало поєднує

драматичність реального життя і мрії, які раптово з'являються у закоханого. Скрипка виконує світлу мелодію терціями.

Поступово мелодія драматизується, розширюється, і нарешті зупиняється. Драматична кульмінація ніби руйнує всі мрії.

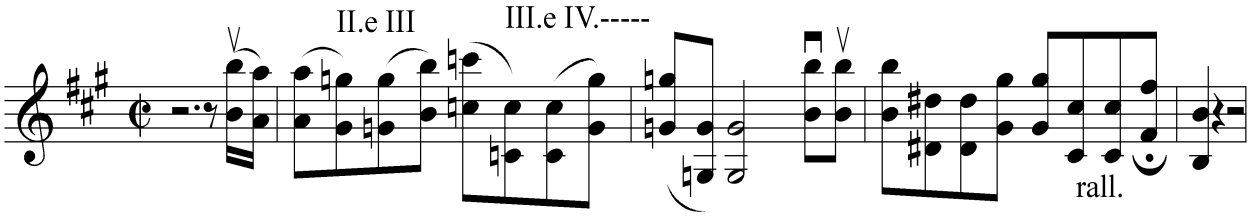
На фоні тремоло оркестру проходить знову перша тема. Вона трохи видозмінена і грається на струні *соль*. Тембр підкреслює характер відчаю, спогади про те, чого ніколи не повернути.

І знову з'являється тема вступу. Вона звучить сумно, впівголоса, як відзвук, під сурдину, на струні *ре* з її глухим і напруженим тембром. Мрія пройшла, залишилась тільки сумна реальність.

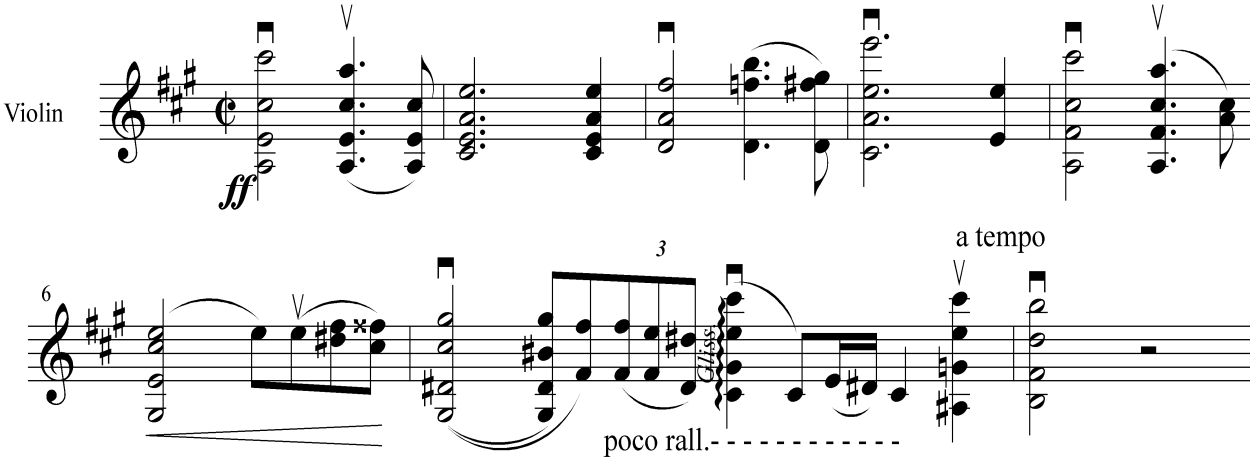
Ліричні кантилені крайні частини „Легенди" контрастують з середньою частиною, яка одночасно є більш світлою і драматичною. Вступ відіграє не менш важливу роль – це є обрамленням твору.

Програмність „Легенди", глибока психологічність, виразність образів, правдивість, єдність змісту – все це показує нам велику виразову силу цього твору.

Майже всі, навіть найменші твори Г.Венявського були призначені для концертного виконання і в більшості випадків мали оркестровий супровід. Проте, в силу присутності в них більш ліричного характеру, їх можна назвати творами в „салонному" стилі, тобто той тип композиції, який в музичній літературі другої половини XIX століття називався -„салонні" п'єси. Форма таких творів могла бути різною. Наприклад, так звані пісні без слів, або романси, чи рондо, або стилізовані форми танцю. Кожна з таких форм знайшла своє відображення в творчості Г.Венявського. До таких належить **„** *Елегійне адажіо" (Adagio elegiaque) A - dur* (1853). Воно дуже подібне до „Елегійного адажіо" К.Ліпінського ор.25, а також Улє Буля з цією ж назвою. Починається твір довгим модуляційно урізноманітненим вступом. Він є досить різнобарвним також і за рахунок різних характерів. Тут є і ліризм, і пристрасть, яка підкреслюється автором за рахунок октав на струнах ре і соль:



Вступ підготовлює мелодію. Вона складається з двох частин і написана в стилі італійської оперної каватини, з притаманною їй експресією і мелодійністю. В кульмінації композитор викладає мелодію акордами на *ff*. В цьому монументальному відрізку тема не губить своєї виразності, а навпаки – ще більше підкреслюється за рахунок гармонічного викладу:

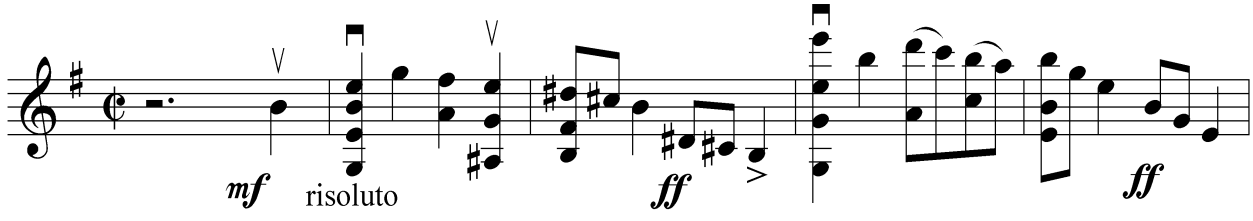


Завершується п’єса невеликим речитативом, який поступово розчиняється на *p* і зникає.

„Салонна музика”, в найкращому розумінні цього слова, втілюється у *„Вальсі – капричіо” E dur op.7*. Цей твір виконують дуже часто, що пояснюється не лише артистичною вартістю цього твору, але і віртуозними знахідками, які дають можливість виконавцям „похизуватись” різноманітними бравурними ефектами, такими як блискуче staccato, що вимагає надзвичайної легкості і елегантності. Досить помітним є вплив Ф.Шопена на саму форму твору. Зокрема, в кантилені другої частини вальсу можна спостерігати навіть ремінісценцію шопенівської мелодії. Весь твір, загалом, має характер блискучого капричіо.

Під впливом сольних сонат і сюїт Й.С.Баха Г.Венявський написав стилізований танець *Жигу e moll op. 23*.

Перша частина виконується скрипкою соло:



Тільки в другій частині E dur з'являється акомпанемент, який звучить вже протягом всього твору, навіть в репризі головної теми. Друга частина витримана у формі mussete, з використанням польського фольклору.

Г.Венявський використав прийом стилізації на Й.С.Баха у „L'ecole modern" op.10. Це каприс № 6 „Прелюдія" h moll, про яку буде згадано у наступному розділі.

До розділу „салонних" композицій Г.Венявського входить також одна транскрипція, вірніше парафраз. Це є скрипкова обробка популярної пісні А.Рубінштейна *„Ніч"*. Тут автор трохи відійшов від оригіналу, але натомість знайшов в цій транскрипції свій індивідуальний стиль. З композиції, яка була написана для голосу, Г.Венявськицй створив одну з найвидатніших скрипкових композицій.

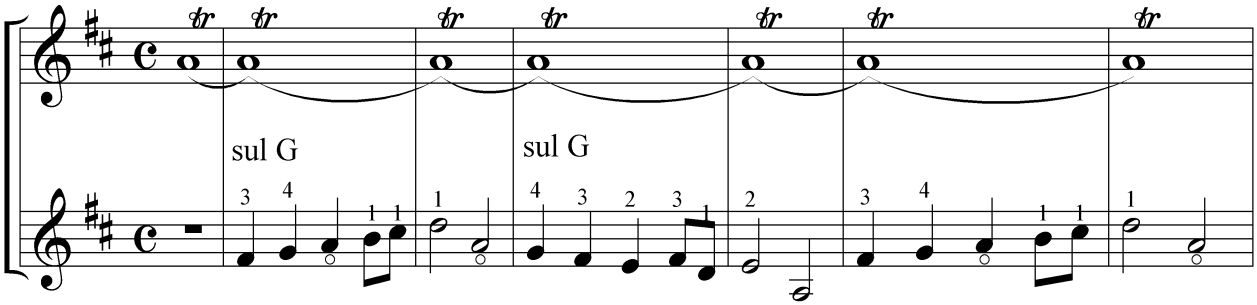
В стилі романтичної епохи створений op. 9, що складається з двох частин: *„Romance sans paroles"* („Романс без слів") і *„Rondo elegant"*. Подібно до „Елегійного адажіо'', цей твір належить до менш відомих композицій Г.Венявського. Сентиментальний „Романс без слів"(d moll) бере свій початок з відомих пісень і циганських романсів, розповсюджених в той час. Він сповнений ліричної простоти і трактується як вступ до другої частини, allegro giocoso D dur – „Rondo elegant". Рондо написано в „салонному" стилі і не має значних технічних труднощів.

Важливу сторону композиторської діяльності Г.Венявського показують його каденції до концертів, які він виконував. Це відомі його каденції до

концертів Дж.Віотті № 22, П.Роде № 7, К.Ліпінського № 2, А.В’єтана № 5, Ф.Мендельсона-Бартольді і Л.ван Бетховена. Але на жаль до нашого часу дійшла тільки каденція Г.Венявського до концерту № 22 Дж.Віотті, який він часто включав до своїх концертних програм.

Цілком каденція разом з концертом Дж.Віотті була опублікована виданням „Universal Edition”. Ми ж можемо її знайти в збірнику „Скрипкові каденції’’ під редакцією Д.Циганова. Ймовірно, що ця каденція належить до раннього періоду творчості. Вона досить проста і самостійних рис в ній не так багато. Без сумніву в ній використано багато епізодів з концерту.

Особливий інтерес викликає каденція до концерту Л.Бетховена, з якої нам відомий тільки уривок, що дійшов до нас як додаток до етюдів op.10:



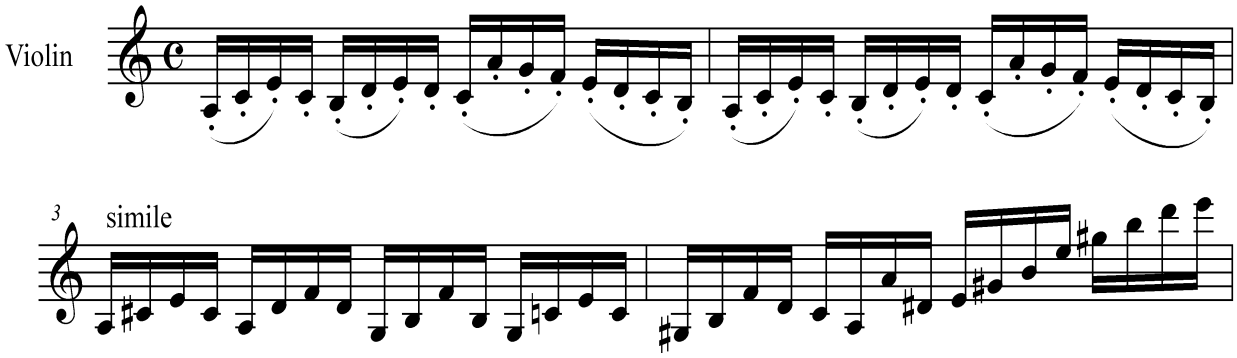
Судячи з цього уривка, а також враховуючи деякі рецензії, можна сказати, що каденція мала велику художню цінність. Г.Венявський не відійшов від задуму Л.Бетховена, але разом з тим дав простір і своїй творчій фантазії.

Етюди і каприси

Період з 1852 по 1854 рр. вирізняється посиленою композиторською діяльністю Г.Венявського. До цього часу відноситься майже половина його опублікованих творів. В них відчутний значний вплив віртуозних творів Н.Паганіні, Г.Ернста, а навіть А.В'єтана.

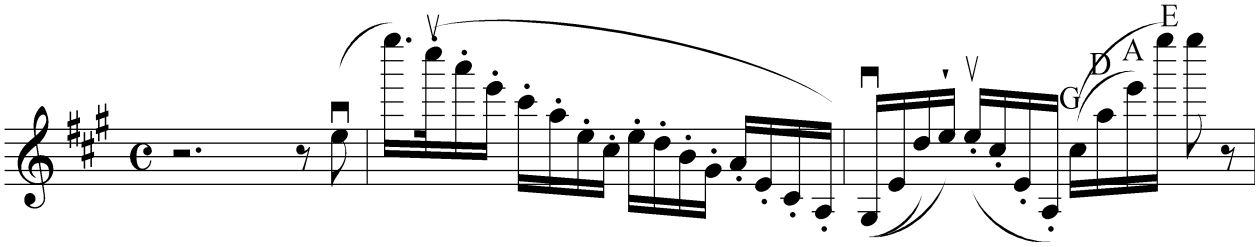
Своєрідною енциклопедією скрипкової техніки Г.Венявського є ***етюди – каприси ор. 10*** (1853), присвячені Фердинанду Давіду, видатному німецькому скрипалю. Цей опус має назву *„L'Ecole modern"* („Сучасна школа") і складається з восьми етюдів. До них автор зробив своєрідний додаток – свій ранній твір „Варіації на австрійський гімн" (вправи на арпеджіо), два уривки із „Спогадів…" ор.6 і свою каденцію до концерту Л.ван Бетховена (вправи на трель), яка дійшла до нас тільки невеликим уривком.

Перші чотири етюди присвячені складним технічним завданням і шліфовці різних скрипкових прийомів. Їх назви - „Сотійє", „Біглість", „Етюд", „Стакато" – свідчать про те, на який вид техніки звертається увага в даному етюді. Досить помітним виявляється вплив каприсів Н.Паганіні. Особливо відчутня схожість в етюді № 1 - „Сотійє" Г.Венявського з каприсом Паганіні № 5:

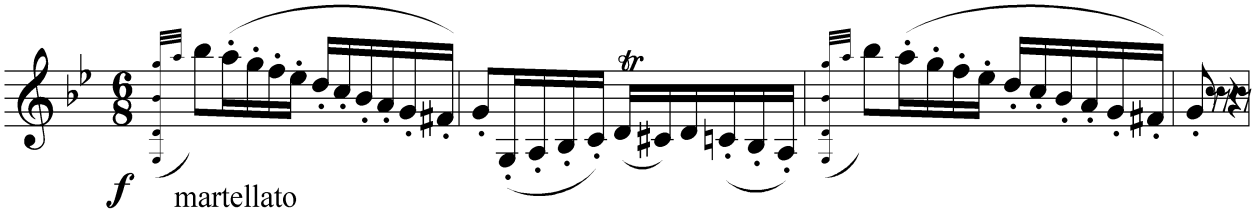


Тут можемо побачити, що етюди від початку до кінця побудовані на одному малюнку зі схожими штрихами і артикуляцією – по три стакато під лігою і одна окремо.

Штрих стакато представлений в однойменному етюді № 4, ускладнений до того ж флажолетами. Щоправда, у Г.Венявського, на відміну від Н.Паганіні, стакато (*staccato volant*-летюче стакато) потрібно грати на широкі ліги:

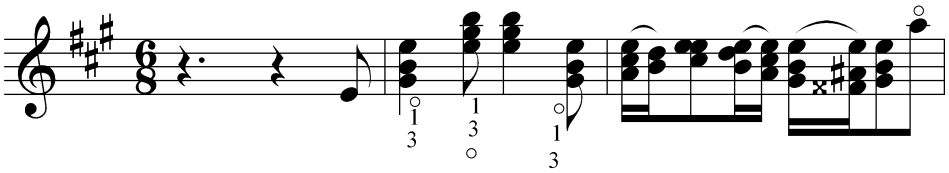


У Паганіні в каприсі № 10 стакато грається меншою кількістю нот на смичок з постійним додаванням трелей на початку тактів:



Вибір таких штрихів – сотійє, стакато – не є випадковим. Вони були характерними для виконавського стилю Г.Венявського, так само як і розлогі пасажі по всьому грифу в етюді „Біглість”.

В наступних чотирьох етюдах Г.Венявський продовжує традиції художніх каприсів Н.Паганіні, Г.Ернста і К.Ліпінського. До них, в першу чергу, відносяться граціозний етюд №5 „Alla saltarella” і №8 „Le chant du bivouac”(„Пісня на бівуаку”). В останньому прийоми акордової гри, перенесення пальців лівої руки по грифу на октаву вгору і використання відкритої струни, Г.Венявський згодом використав у концерті fis – moll:



Етюд №6 „Прелюд’’ цікавий тим, що крайні його поліфонічні частини написані в стилі скрипкових творів соло Й.С.Баха. Середня ж частина етюду

призначена для розвитку техніки лівої руки в поєднанні з абсолютним спокоєм у правій і з використанням довгих ліг.

Блискучий, віртуозний етюд №7 „Каденція”, в якому присутні яскраві і дуже складні пасажі, що розвивають техніку скрипаля, потрібну для виконання каденції будь-якого концерту.

Мелодійність, присутність образів, технічна своєрідність дозволяють віднести етюди ор.10 до найкращих віртуозних взірців концертного етюду в скрипковій літературі. Вони відіграють і досить велике художнє та педагогічне значення.

Етюди Г.Венявського ор.18 для двох скрипок (видані в 1862р.) спочатку були задумані для скрипки соло. Написані вони з педагогічними цілями і значно легші в порівнянні з етюдами–каприсами ор.10. Вони складаються з двох частин по чотири етюди. Партія другої скрипки є значно простішою, ніж партія першої і представляє собою гармонічний супровід для більш важкої партії соліста.

Особливо цікавими є етюди №4 „В темпі сальтарелли”, №5 „Прелюдія”, і №7. Легкий і граціозний Етюд №4 –разом з етюдом–каприсом №5 „Alla saltarella” ор.10 увійшов до збірника „Два каприса”, які відомі в обробці Ф.Крейслера для скрипки і фортепіано.

Прелюдія №5 - є дуже допоміжним для виконавців в освоєнні гри терціями і секстами, а етюд №7 сприяє відшліфуванню штриха стакато в різних комбінаціях по чотири, три і дві ноти на лігу.

Вартість згаданих етюдів в музичному і педагогічному плані дорівнює каприсам Н.Паганіні. Унікальність їх полягає ще й в тому, що за технічними мотивами в цих творах ми спостерігаємо велике художнє і артистичне значення. Це яскраві твори, які входять в репертуар багатьох скрипалів і в конкурсні програми.

Одночастинні твори великої форми: - фантазії і варіації

Особливе і значне місце серед творів Г.Венявського займають п'єси, створені на основі пісень, в переважній більшості польських. Вони відносяться до раннього періоду творчості. Жанри варіації і фантазії були досить популярними на початку другої половини XIX ст. Тому не дивно, що багато відомих виконавців, починаючи від Н.Паганіні, віддавали перевагу саме їм. В свою чергу композитори-виконавці, які перебували на гастролях, або працювали там, відчували значний вплив іншої національної музичної культури і відображали їх тематику в своїй творчості. П.Байо, П.Роде, Ф.Давід, А.В'єтан та багато інших писали варіації, фантазії, дивертисменти на теми пісень, романсів і опер. Проте Г.Венявський піддавався тут не тільки віянням моди, але як віртуоз знаходив в цих двох формах найбільш широке поле для використання художніх можливостей своєї віртуозної гри.

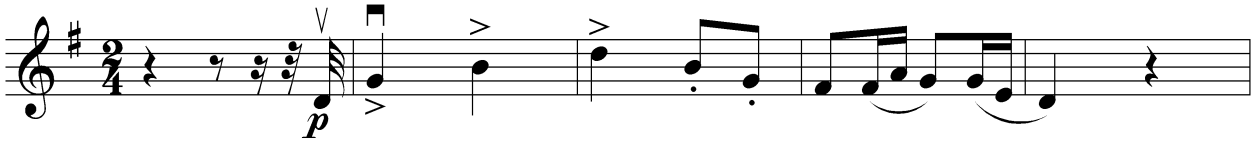
Першим опублікованим твором Г.Венявського є *„Grand caprice fantastique sur un theme original" op. 1*. Він був виконаний у Варшаві на першому концерті віртуоза в 1848 р. Отже, був написаний у молоді роки. На жаль цей твір був втрачений.

Головними технічними прийомами в варіаціях та фантазіях можна назвати різноманітні орнаментальні фігурації і флажолети. Найбільшого ефекту композитор досягнув за допомогою яскравих контрастів, протиставляючи різні тематичні варіації. Створені з блиском і великою майстерністю його темпераментні фантазії і досі є популярними серед творів скрипкового репертуару.

Фантазія *„Souvenir de Moscou''* є близька до циклу варіацій *„Karnawale russe" op.11*. Свої перші варіації композитор грав ще у 1851р.. Пізніше він розширив їх і видав під назвою *„Гумористичні імпровізації для скрипки з фортепіано"*. Прикладом для Г.Венявського були варіації „Венеційський карнавал" Н.Паганіні на народну італійську пісню „O mamma, mamma cara" та

аналогічні варіації Г.Ернста. Великий віртуоз неодноразово включав ці твори в свої програми і грав їх з величезним успіхом.

На відміну від Н.Паганіні і Г.Ернста, Г.Венявський створив їх в стилі вільних „характеристичних” варіацій. Всі вони побудовані так, щоб грати, як зазначає композитор, *tres fantastiquement*. Тема з’являється одразу, без вступу; мелодія жива, повна темпераменту і схожа на бурлеску. Музика настільки образна, що одразу вводить слухача у веселу маскарадну сценку народних веселощів:



Твір налічує всього 12 варіацій. В деяких з них переважає орнаментика, інші більше походять на характеристичні варіації. Яскрава динамічність, жвавий різноманітний темп, контрастні співставлення, імпровізаційний політ – все це підкорено одній цілі – дати багатопланову картину народного свята. Тема проходить не тільки у соліста, а і в оркестрі, барви якого ще більше підкреслюють характер деяких окремих варіацій.

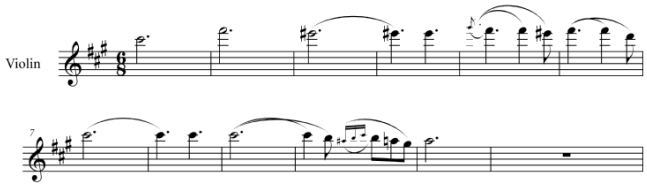
Невичерпними в творі є різноманітні технічні труднощі, до яких вдається композитор. Це і staccato, і trelli в високих позиціях, різноманітні комбінації пальцевої і смичкової техніки. Сміливою новизною на той час було викладення теми специфічним прийомом звучання - sull ponticello.

Г.Венявський демонструє тут свою винахідливість у віртуозних ефектах і тембрових співставленнях. Але всупереч Н.Паганіні і Г.Ернсту, які в своїх творах підкорялися технічним прийомам, композитор створив яскравий артистичний художній твір.

Віртуозним блиском відрізняється і інший твір Г.Венявського, написаний у варіаційній формі, - *„Оригінальна тема з варіаціями” ор.15 (1854).* Довга інтродукція, maestoso a-moll, з акордовою фактурою і

каденціями, переходить в ліричну частину Andante con espressione, після якої з'являється проста тема Allegretto A-dur в ритмі гавоту.

Особливо привертає увагу лірична четверта варіація:



Мелодійна лінія і романтичний настрій цієї теми говорить про те, що автор прагнув втілити глибокий музичний образ, передати емоційну насиченість твору.

Як вже згадувалось, у Г.Венявського існують варіації, які він включив як додаток до етюдів „L'Ecole moderne'' op.10. Це *„Варіації на тему австрійського гімну" G-dur* для скрипки соло. Вони були написані під час концертів у Відні в 1853р. і є одним із найскладніших творів композитора. Сам вигляд нот може вразити виконавця своїми труднощами – гра арпеджіо постійно ускладнюється то комбінацією зі стакато, то флажолетами і навіть піццікато лівої руки. Такі технічні прийоми насправді потребують виняткової майстерності у виконавця і неабиякої техніки.

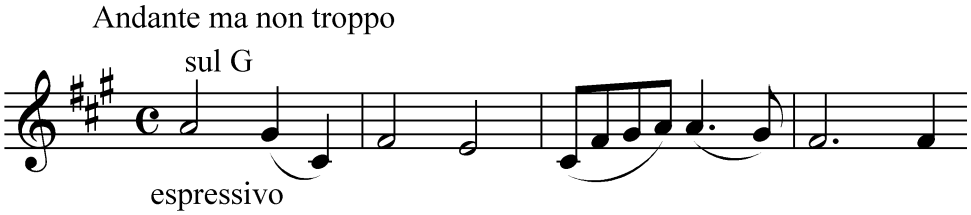
Фантазія на теми опери Ш.Гуно „Фауст" op.20 була написана набагато пізніше, у 1867р. На теми цієї опери вже тоді було створено багато фантазій і парафраз іншими скрипалями – А.В'єтаном, Д.Аляром, Г.Леонаром, і П.Сарасате; але тільки фантазія Г.Венявського і досі є найбільш досконалою і репертуарною у виконавців.

Фантазії на оперні теми були дуже популярними в першій і на початку другої половини XIX ст. Більшість виконавців, починаючи від Н.Паганіні, створювали подібні твори, віддаючи дань часу і смакам слухачів.

Концертна фантазія, яка виросла з варіації на оперні теми, з самого початку мала віртуозно-романтичні риси: величезний простір думки, драматична імпровізаційна мова, речитативні епізоди, віртуозні каденції. Але фантазія „Фауст" наклала на Г.Венявського велику відповідальність. В цей

період, коли вона була створена, фантазії вже виходили з моди, тому потрібно було створити твір, який би не походив на безліч фантазій, що були написані до того. Композитор відібрав найбільш яскраві і контрастні теми: романтичну і „демонічну” – куплети Мефістофеля; ліричні теми, пов’язані з Маргаритою і любовною лірикою та танцювальну вальсову тему.

Фантазію можна поділити на шість розділів. Перший розділ підготовлює таємничий, романтично імпровізаційний вступ – Allegro moderato a-moll. Після віртуозної каденції і речитативу звучить кантилена – Andante ma non troppo *fis-moll* – побудована на темах любовного дуету Фауста і Маргарити:



Її кульмінацією є Poco piu mosso, що поступово розростається, з’являються пасажі, ламані октави на appassionato, а потім знову все стихає перед Allegro agitato з його незрівнянним демонізмом, побудованим на куплетах Мефістофеля з II акту. Композитор так ефектно побудував цей епізод, що здається ніби грає цілий оркестр, настільки різнобарвно звучить скрипка. Після такої несамовитої частини знову наступає ліричний епізод: Poco piu lento *F-dur*, що зв’язує арію Фауста з II акту з мотивом любовного дуету. Після проведення цієї теми на струні *мі*, на домінанті з’являється тема вальсу – Allegro non troppo – останній розділ фантазії. Ця частина неймовірно складна для виконання – ефектні флажолети, пасажі, staccato, октави і сексти – все це вимагає легкості і елегантності виконання.

В цій фантазії Г.Венявський знову стверджує себе як майстра колористичного і мальовничого зображення скрипки. Глибоке проникнення в музику Ш.Гуно, трактування фантазії як драматичної сцени, цільність задуму

разом з яскравою віртуозністю і ефектністю – все це впливає на величезну музичну вартість цього твору.

Епізодичне значення в творчості Г.Венявського посідає *Fantaisie orientale a-moll*, видана після його смерті. Вона має східний колорит і наслідує характерні барви циганської музики. Звідси і походять різні ефекти, до яких вдається композитор: тремоло – можна характеризувати як вступ цимбал, рапсодійне соло скрипки – як імпровізація скрипаля в циганському таборі. Але незважаючи на різноманітні прояви композиторської техніки і імітаційні епізоди, фантазія належить до слабших і менш відомих творів композитора. Скоріше за все цей твір можна позначити як „роботу”, ніж як натхнення.

Розділ II

Різновиди жанру скрипкового концерту

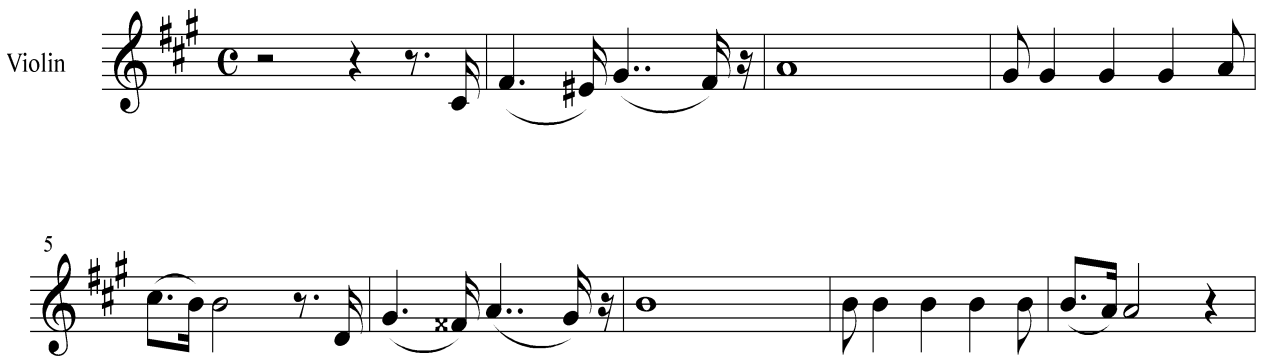
Тип великого віртуозного і лірико-драматичного концертів

Генрік Венявський оригінально вирішує ідею еволюції скрипкового концерту. В своїх концертах композитор по–різному підходить до втілення концертного жанру.

Перший концерт (fis – moll op. 14, 1853) завершує лінію віртуозно – романтичного скрипкового концерту, що йде від Н.Паганіні. Це було „credo” молодого 18–річного польського скрипаля, що претендував на славу одного з перших віртуозів Європи. Виконавський стимул в концерті домінує, визначаючи і характер, і форму, його виразові засоби. Концерт має традиційну тричастинну будову: перша частина – Allegro moderato; друга - Preghiera (*Молитва*); третя частина – Rondo.

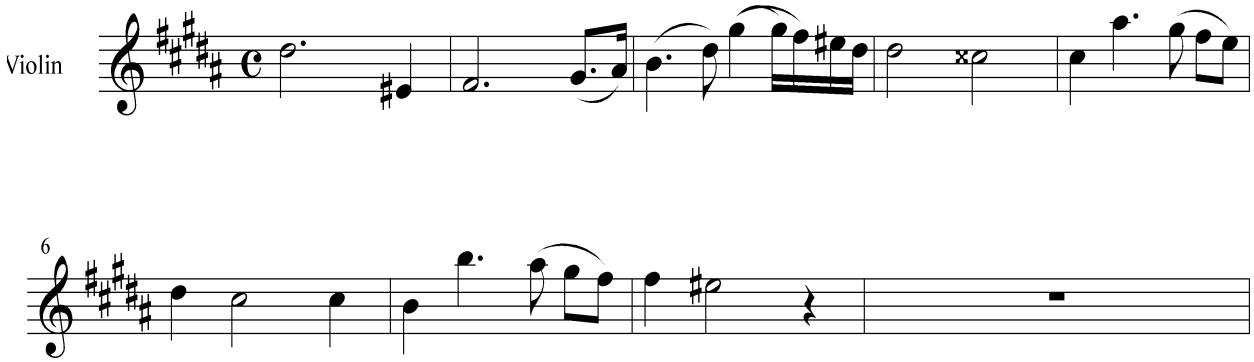
Перша частина відкривається динамічною, лаконічною експозицією, що відразу вводить в коло образів цієї частини.

Головна партія (fis–moll) – романтично-схвильована, тривожна, містить типові інтонації головних тем романтичних концертів: пунктирний ритм, висхідний пощаблевий рух і стрибок на кварту, ламентозні секундові інтонації:



Привертає увагу тонально-гармонічний розвиток **-fis-h-G-Fis**.

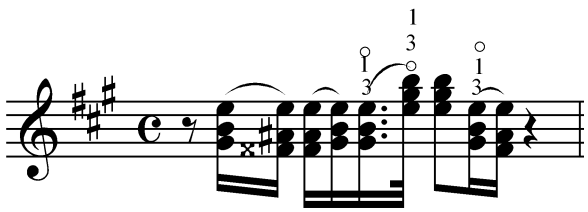
Побічна партія (H dur) – широкого дихання, відчутний жанровий зв'язок з ноктюрном (асоціюється з Ф.Шопеном), проста тричастинна форма:



Заключна партія побудована на стрімкому секвенційному русі вгору, що відразу дістає інтенсивний розвиток (від *p* до *ff*). Соліст вступає з могутньою, вольовою, драматичною темою. Подібні романтичні звороти – декларації можна знайти в концертах Н.Паганіні. Заявляючи про себе так владно, соліст відразу виявляє прагнення диктувати оркестру свою волю, відігравати головну роль в концертному „дійстві”. Далі тема головної партії викладається імпровізаційно (largamente) на струні „соль”(улюблений романтичний прийом). Після невеликої каденції соліста головна партія проходить в E dur, в повільному темпі, набуває урочистого, піднесеного звучання. Головна партія яскраво демонструє віртуозні можливості соліста. Композитор використовує суто романтичні прийоми скрипкової техніки: активні арпеджіовані та хроматичні пасажі, акорди, флажолети тощо.

Побічна партія – (її перший елемент – з оркестрової експозиції) має ліричний споглядальний настрій, вона експресивна, розлога. Побічна партія споріднена інтонаційно з головною партією наявністю спільних вольових інтонацій. Другий елемент побічної партії – типово слов’янський, відрізняється задушевністю та наспівністю.

Розробка – це виключно сфера віртуозної стихії, де демонструється вправність, майстерність соліста, який панує над оркестром, якому відведено акомпануючу роль. В розробці переважають вольові, драматичні інтонації, засновані на елементах побічної партії:

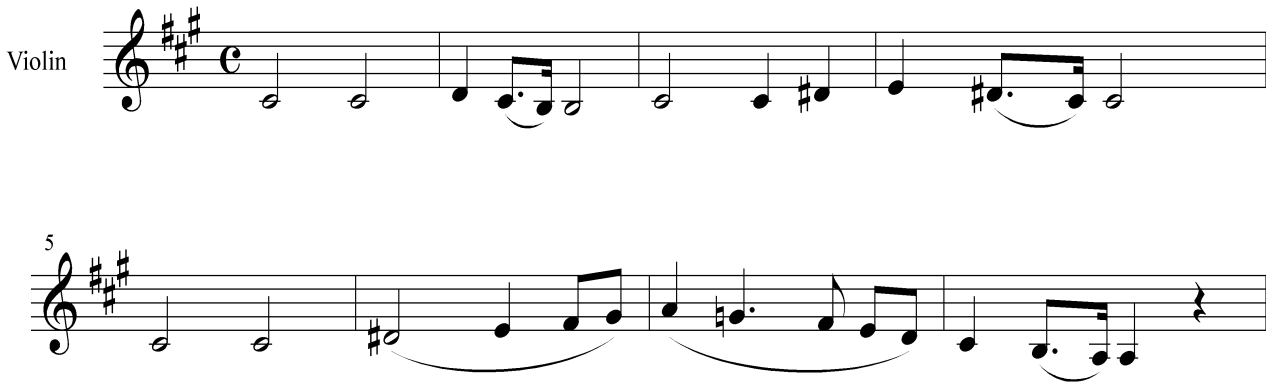


Оркестрове tutti (на інтонаціях головної партії) приводить до сольної каденції, що є кульмінацією Allegro moderato. Каденція заснована на хвилеподібному висхідному розвитку головної партії, урізноманітнена віртуозними фігураціями.

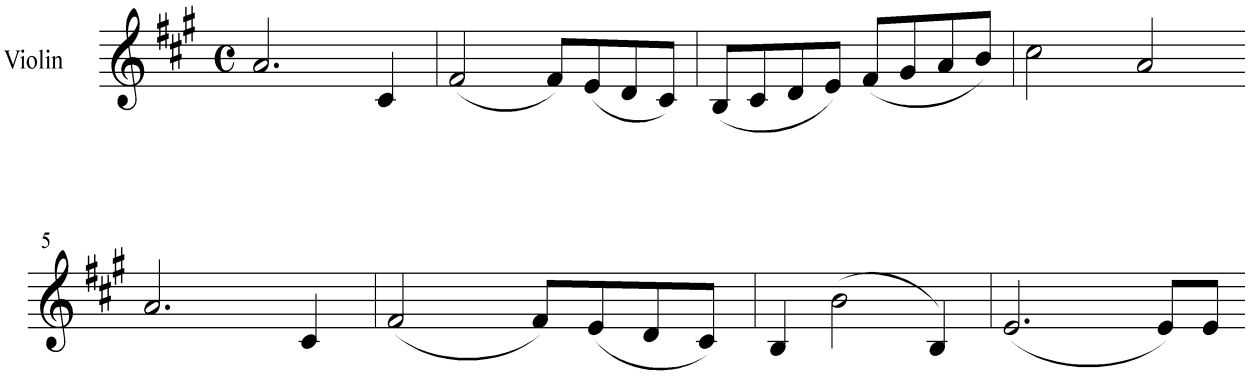
Реприза – дзеркальна. Побічна партія динамізується, набуває більш схвильованого та мужнього звучання, отримує віртуозно-блискучий розвиток: акордова техніка, пасажі з використанням надзвичайно широких стрибків – до двох октав, подвійних нот, тремоло, летючі штрихи у високому регістрі. Завершується Перша частина енергійним, стверджуючим проведенням головної партії.

Друга частина Preghiera (молитва) невелика за обсягом і не достатньо яскрава за тематичним матеріалом. Вона – лірико-споглядальна, далека від бурхливих, драматичних подій першої частини. Такий різкий контраст настроїв, перехід від екзальтованості до споглядальності є типовою ситуацією романтичної інструментальної драматургії (співставлення „хаосу’’ і гармонії, поривчастості і заспокоєння тощо). Згадаймо Adagio religiozo з Концерту №4 А.В’єтана. В структурному відношенні – це складна тричастинна форма.

Основна тема – мрійлива за настроєм, поєднує хоральність і наспівність, побудована на інтонаціях близьких до ліричної побічної партії першої частини:

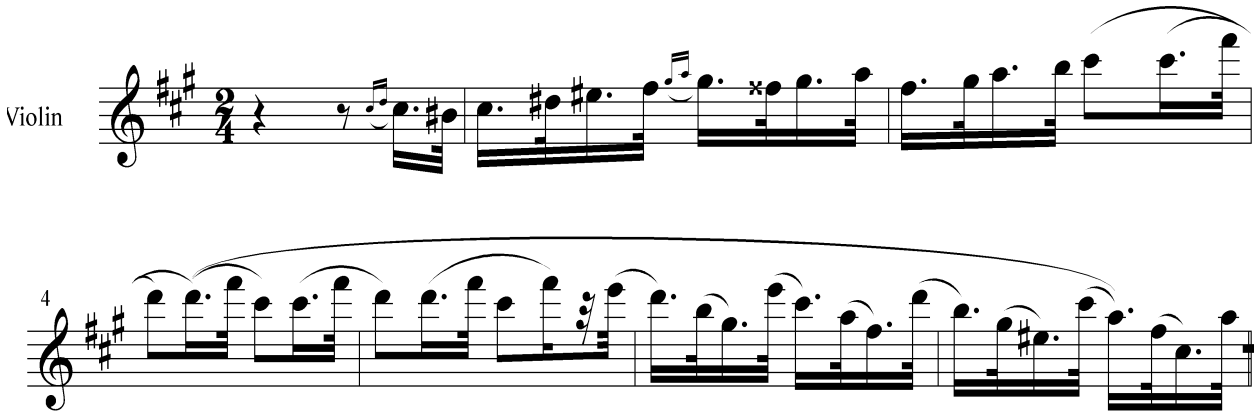


Середня частина поглиблює настрій релігійної споглядальності, аскетизму (grave, речитація, траурні інтонації, *sf* ; співставлення E dur – F dur):



Друга частина безпосередньо (attacca) переходить у Третю фінальну частину – Rondo. (рондо-соната), що відображає феєричну, стрімку святкову стихію.

Головна партія (fis-moll, проста тричастинна форма) в характері тарантели, має два елементи: перший – політний, витончений; другий – важкий, що нагадує про своє походження від сільських народних танців. Тема звучить у високому регістрі, яскраво акцентована, що надає їй легкості та ажурності:



Побічна партія (H – dur) – романтично-схвильована, інтонаційно виростає з побічної партії першої частини, але має більш світлий характер, викладена в простій двочастинній формі. Подана у варіаційному розвитку, де використовується віртуозна орнаментальність.

Розробка побудована на інтонаційному розвитку елементів головної партії. Завершується фінал блискучою кодою.

Отже, фінал – це яскрава сфера показу віртуозних можливостей соліста. Композитор надзвичайно винахідливо використовує складні технічні прийоми, різні види техніки, штрихів тощо.

Так виглядає загальна схема фіналу:

A A B C A B Кода

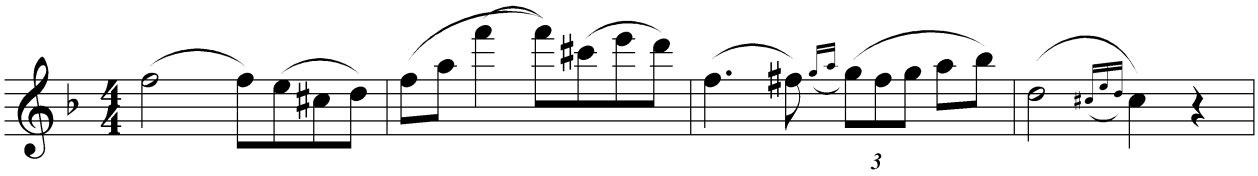
fis H H fis fis

Створюючи віртуозно-романтичний „Grand’’ концерт, композитор послуговується широким арсеналом виразових засобів, загострює відчуття оркестрового колориту. Автор не йде шляхом симфонізації концерту та інтенсивного тематичного розвитку вихідного матеріалу. Головним виразовим засобом є блискуча віртуозність, яка дозволяє яскравіше розкрити образно-емоційний настрій, захопити слухача ефектними прийомами скрипкової техніки. Концерт надзвичайно цільний, що досягається інтонаційною єдністю багатьох тем. Це вплив монотематизму Ф.Ліста, який втілюється завдяки подібності ліричних та драматичних елементів в головній

і побічній партіях першої частини та використанню в коді фіналу виразового арсеналу розробки першої частини.

Концерт №2 d-moll op. 22 Г.Венявського присвячений видатному іспанському скрипалеві Пабло Сарасате. Над створенням концерту композитор працював з 1862 по 1870рр. За жанром – це лірико-драматичний концерт, де солююча скрипка не протиставляється оркестру, а ніби виростає з нього, витоки такої трактовки зустрічаємо в концертах Л.ван Бетховена та Ф.Мендельсона-Бартольді. На відміну від А.В'єтана, Л.Шпора та інших композиторів, що прагнули відійти від класичної тричастинності концертного циклу, Г.Венявський творить свій концерт в традиційній формі: перша частина – Allegro moderato; друга частина – Романс; третя частина – Allegro con fuoco. І все ж цикл має ряд романтичних особливостей, які яскраво проявляються вже в Першій частині концерту. Її побудова далеко відходить від схеми класичного сонатного алегро і швидше нагадує „вільну'' романтичну форму. Починається великим оркестровим вступом, в якому викладаються і розвиваються основні теми першої частини.

Солююча скрипка вступає з яскравою, романтично-схвильованою темою з елегійним відтінком, головна партія в d-moll. Ця тема поєднує інструментальність і наспівність:

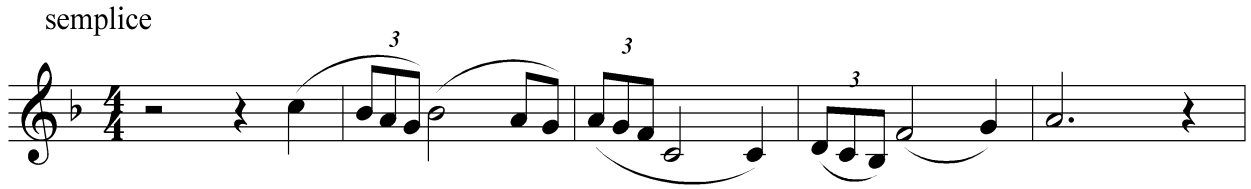


Вона отримує в першій частині симфонічний розвиток, що зосереджено в трьох передкульмінаційних хвилях:

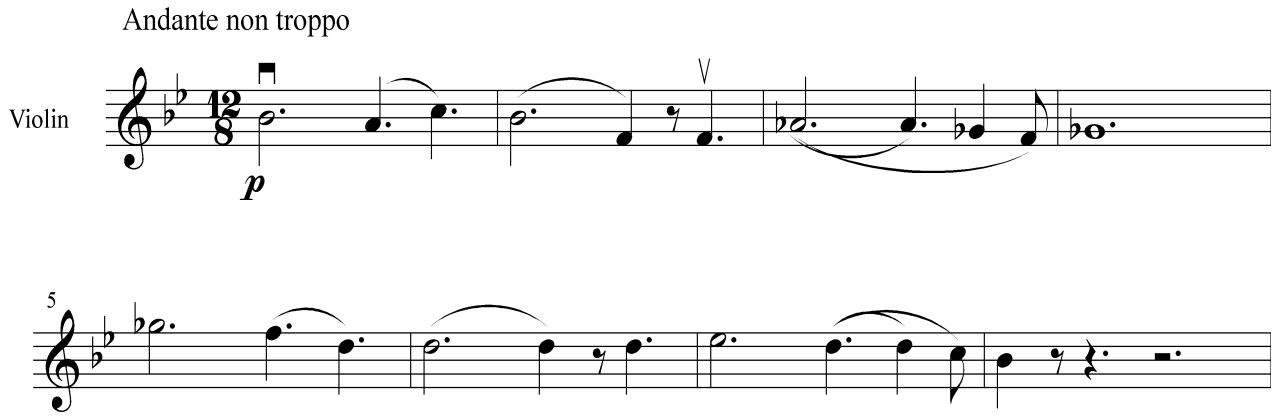
Перша хвиля розвитку завершується імпровізацією соліста. Друга – характеризується варіаційним викладом теми, що переходить у віртуозні фігурації скрипки, а інтонації теми звучать в оркестрі. Поступово фігурації динамізуються, перетворюються в стихійно-віртуозний „феєрверк''.

Низхідний хроматичний пасаж приводить до третьої фази розвитку. Тут посилюється роль патетичних октавних та тритонових інтонацій, відчувається тональна невизначеність, нестійкість, панування гармонії зм.VII7 – це кульмінаційний момент розвитку. Поступово в оркестрі викристалізовуються елементи другої – ліричної теми концерту, але тут, в контексті розвитку головної партії вона набуває трагічного відтінку.

Друга тема побічної партії(F-dur) - вносить тимчасове заспокоєння. Це типово романтична семантика мрій, мажорна, просвітлена:



Мелодія звучить у скрипки, оркестр акомпанує солістові. Він то відступає на другий план, даючи право „висловитися'' оркестру, то знову набуває провідного значення. Згодом „тема мрії'' витісняє драматичні образи. На фоні її оркестрового звучання виразно прослідковується лінія скрипки-solo, яка насичена віртуозними імпровізаційними епізодами, блискучими пасажами стакато, прозорими фігураціями у верхньому регістрі. Закінчується Allegro moderato **tutti** в оркестрі, що утверджує піднесений, світлий настрій і безпосередньо переходить до Другої частини - „Романсу''. Основна тема – надзвичайно експресивна, з широкою розспіваною мелодією, плавним акомпанементом:



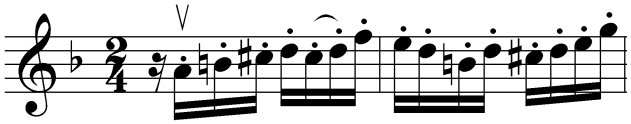
Середній розділ тричастинної форми – більш схвильований, контрастує з основною темою, своїм драматизмом асоціюється з темою головної партії першої частини. І в солюючій партії, і в оркестрі на фоні імпровізованих пасажів скрипки – повсюди відчутно видозмінені інтонації головної партії.

В репризі драматичне напруження спадає, знову повертається основна тема Романсу. Тут вона звучить в оркестровій партії на фоні схвильованого речитативу скрипки. Потім, завмираючи, в партії соліста виникають ремінісценції теми. Вся частина завершується прозоро, спокійно.

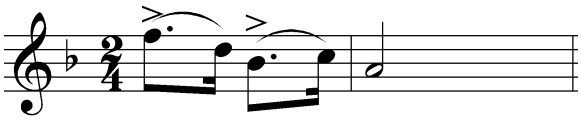
Третя частина (Allegro con fuoco a la „Zingara” *в циганському стилі*). Композитор змальовує яскраву картину свята. Фінал відзначається контрастністю образів, калейдоскопічністю, розмаїттям ліричних та танцювальних епізодів. Форма фіналу – рондо-соната. Вже вступ відзначається поривчастістю, бурхливим темпераментом, що характерно для циганської музики. Каденція перед основною темою фіналу викристалізовує основні інтонації головної партії.

Головна партія (рефрен, d-moll) складається з двох елементів.

Перший – політний, стрімкий (стакато, рух шістнадцятими):



Другий – пунктирний (типовий для польських танців):

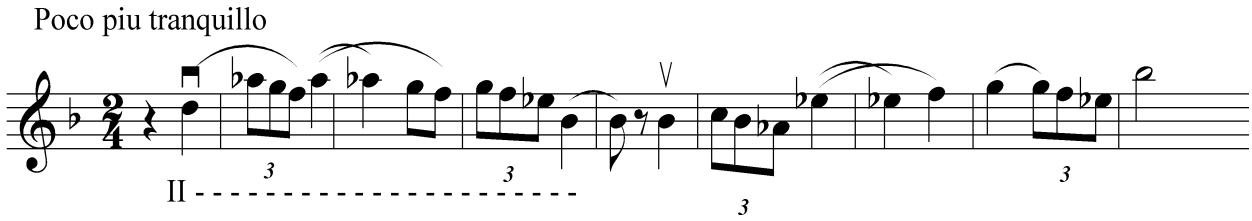


В структурному відношенні головна партія – проста двочастинна форма.

Побічна партія – тема з Першої частини, причому вона тут набуває іншого змісту. Якщо в першій частині це був образ світлого ідеалу-мрії, а в Романсі вона набула рис душевного смятіння, схвильованості, то в фіналі ця

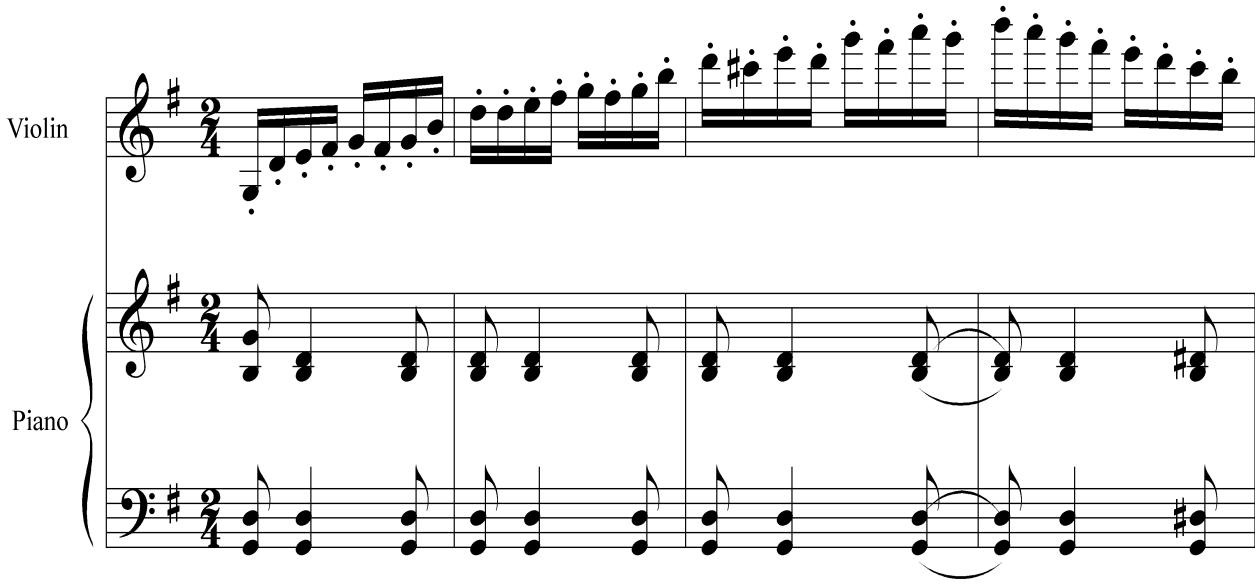
тема стає символом утвердження гармонії буття. Оригінальним є тональне співставлення тем:

Головна партія – d-moll, а побічна – E-dur - G-dur:

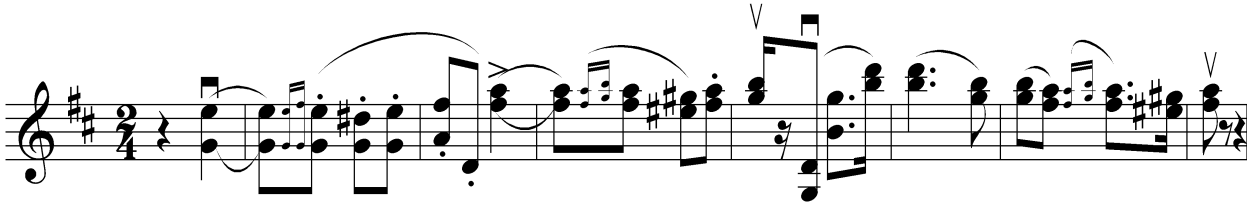


Епізод побудований на двох темах:

Перша (G-dur) – запальна, безпосередня, з рисами скерцозності, образно близька до теми рефрену, інтонаційно також споріднена з нею. Супровід синкопований, a la krakow'jak, підкреслюється остинатною квінтою в басу:



Друга тема (D-dur) – поєднує наспівність і танцювальність, риси циганських та польських мелодій (характеризується секстовим і терцевим викладом, використанням мелізмів, синкопованим супроводом):



Репризу дещо скорочено, всі теми викладаються більш стисло, залишаючи основне місце для „циганської”. Кода побудована на матеріалі рефрену. Порівняно з попередніми частинами, де партії скрипки та оркестру були рівноцінними, тут поза сумнівами, панує соліст.

Порівняємо деякі особливості циклу в концертах Г.Венявського fis-moll та d-moll.

В Першій частині Концерту №1 композитор яскраво засвідчує причетність до віртуозно-романтичного стилю, що відрізняється патетикою, пафосом, насиченням скрипкової партії ефектними технічними прийомами, введенням віртуозної розгорнутої каденції.

В Концерті d-moll панує ліричне начало. В ньому відсутні нагромадження різних видів скрипкової техніки. Деякі ефектні прийоми (хроматичне гліссандо, стакато тощо) використано дуже економно і підкорено розкриттю основної ідеї. В цьому творі лірична побічна партія отримує широкий розвиток, автор відмовляється від самостійної скрипкової каденції. В першій частині Концерту №1 цілком панує соліст, оркестр виконує акомпануючу роль. В Концерті №2 партія оркестру органічно переплітається з партією скрипки, розкриває і доповнює основні образні сфери.

В Других частинах обох концертів Г.Венявський прагне створити яскраві ліричні мініатюри. Вирішення фіналів подібне – це картини народного свята. Симптоматичною є тенденція об’єднання усіх частин в контрастно-складовий цикл, що досягається інтонаційними зв’язками між частинами.

Розділ III

Романтичний стиль виконавства Г.Венявського

В часи Г.Венявського ще не існувало різноманітних звукозаписуючих пристроїв, тому ми можемо говорити про його стиль виконавства, про його майстерність тільки зі свідчень його сучасників. Його називали генієм скрипкової гри і бачили в ньому спадкоємця Н.Паганіні. Якщо проаналізувати його технічні досягнення в скрипковій грі, то без заперечень можна підтвердити цю геніальність.

Г.Венявського можна вважати першим представником франко-бельгійської школи, головні засади і принципи якої в Парижі представляли два педагоги – Л.Массар і Д.Алар – педагоги скрипкової виконавської майстерності в Паризькій консерваторії. Вони опиралися у своїй викладацькій діяльності на здобутки старої італійської школи, до якої входили А.Кореллі, Дж.Тартінні, Дж.Віотті, а також на здобутки техніки Н.Паганіні і деякі риси Ш.Беріо, який був представником саме бельгійської школи. Синтез цих всіх шкіл і напрямків становить суть франко-бельгійської школи. А саме: до класичної школи можемо віднести наспівний і глибокий тон, досконале володіння технікою лівої і правої рук і різноманітні віртуозні засоби притаманні техніці Н.Паганіні - такі як бравурне виконання пасажів у дуже швидких темпах, доходячи до найвищих позицій, гра терціями, секстами, октавами, децимами, використання одинарних і подвійних флажолетів, виконання значних тематичних епізодів на одній струні з метою збереження однакового тембру впродовж композиційної побудови, поєднання *pizzicato* і *arco* та різноманітна смичкова техніка зі славнозвісним *staccato volant*.

Звичайно відбувалось певне протистояння старої і нової школи. Наприклад ідеалом старої школи була естетична гра з елегантними заокругленими рухами, не можна було піднімати плече, грати з опущеним ліктем, а вагу переносити на кисть. Звичайно для гри legato цієї техніки було би достатньо, але не для виконання “карколомного” staccato.

Н.Паганіні відмовившись від старої школи, запровадив нові закони – тримав лікоть високо, грав із затисненим плечем. Але незважаючи на те, що таким чином staccato було виконувати легше і зручніше, Л.Массар надалі дотримувався канонів офіційної паризької школи. Г.Венявський в свою чергу продовжував навчатись у нього і паралельно опановував іншу школу гри на скрипці. Таким чином він не шукав полегшень, а навпаки знаходив різноманітні труднощі, пов'язані з технічними виконавськими проблемами, створивши нові технічні засоби. Він згодом приходить до висновку, що принципи старої школи, які полягають в низькому положенні плеча і ліктя, не дадуть бажаного результату. У веденні смичка він вміло використовував свою комбінацію поєднання рухів плеча, передпліччя і кисті, а саме своє відоме staccato видобував за рахунок нерухомого плеча, високо піднесеного ліктя і відповідної опори на кисть. Така комбінація призводила до інакшої постановки правої руки у порівнянні з тим, що було раніше,тобто вказівний палець тримає смичок глибоко і виконує головну роль у видобуванні звуку. Це було зовсім протилежне положення законам німецької і франко-бельгійської школи, де тримали смичок переважно між середнім і великим пальцями, а вказівний палець тримав смичок досить поверхнево і не відігравав важливої ролі у веденні смичка. Отже саме Г.Венявський є творцем нового способу тримання смичка. Це дало йому змогу вдосконалити штрих staccato, в якому він був неперевершеним. Його staccato називали *staccato du diable.* В ньому дійсно було щось несамовите і диявольське. Звичайно він використовував цей прийом і в своїх творах. Можемо згадати і два концерти, Полонез A-dur, „*Souvenir de Moscou"* і „*Carneval russe*", Фантазію на теми з опери „Фауст'' і врешті решт етюд №4 зі збірки „ L'ecole moderne'', який присвячений вдосконаленню саме цієї техніки.

Окрім staccato Г.Венявський добре володів штрихом spiccato. У його виконанні воно звучало надзвичайно легко і кокетливо. Spiccato він використав у фіналі Концерту d-moll „a la Zingara". Незрівнянне легато в

кантилені, політність пасажів, гра подвійними нотами і акордами, поліфонічне проведення голосів, флажолети, подвійні ноти – все це становить тільки частину його віртуозних прийомів.

Г.Венявський цілком належав до романтичного стилю. Його гра була фантастичною, імпровізаційною і емоційно насиченою – саме ці якості і відрізняли романтичне виконавство. Якщо ж розглянути його життєвий шлях, ми можемо побачити, що його життя охопило дві епохи. В роки юності він був під впливом класицизму і пізніше романтизму, хоча обидві традиції він оберігав все життя. В цей період, як вже згадувалось вище, на нього мала вплив творчість Н.Паганіні, а в другому, більш зрілому - Г.Венявський почав захоплюватись творчістю Ф.Мендельсона. В цей час він досить часто виконував його твори, навіть в Другому концерті ми можемо прослідкувати спільні риси зі скрипковим концертом Ф.Мендельсона. Другий період характеризується також постійним спілкуванням із видатними музикантами того часу– А.Рубінштейном, П.Чайковським та ін. Саме під час таких спілкувань він поглиблює і вдосконалює свою майстерність. Якщо для першого періоду характерна романтична схвильованість, яскрава творчість, то в другому інтерпретація стає більш поглибленою, з’являється лірична задушевність.

В репертуар Г.Венявського входили твори Н.Паганіні, А.В’єтана, досить часто виконував концерт Л.ван Бетховена. Але разом з творами цих видатних композиторів, він включав в свій репертуар і власні твори. Серед них концерти, фантазії, а особливо він любив виконувати близькі до польської народної музики полонези і мазурки. Виконання мазурок самим композитором вирізнялось надзвичайною поетичністю і блиском. Деякі свідчення говорять про те, що він виконував їх в деяких моментах імпровізаційно, додавав різноманітні прикраси або фігурації в стилі народних награвань. Про це свідчить також запис мазурки „Обертас’’, що виконувалась його учнем Е.Ізаї.

Високою оцінкою для Г.Венявського було визнання його генія П.І.Чайковським. Він цінував Г.Венявського і як скрипаля, і як композитора, відзначав його творчий талант. Це набуває ще більшого значення, якщо згадати, що П.І.Чайковський досить критично відносився до композиторської діяльності скрипалів-віртуозів в цілому.

Разом з Г.Венявським відійшов у минуле цілий напрямок, який сформувався у світовому скрипковому виконавстві. Неповторний синтез віртуозності, бравурності, яскравості і глибини думки, теплого ліризму був притаманний його скрипковому виконавству. Основною властивістю цього генія була продуманість і досконалість, позбавлена тривіальної віртуозності. Він знайшов свій самобутній, новий стиль гри, який відрізняло вільне володіння технікою інструменту, природу виразних засобів якого ним було опановано досконало.

Розділ IV

Виконавські і методичні спостереження

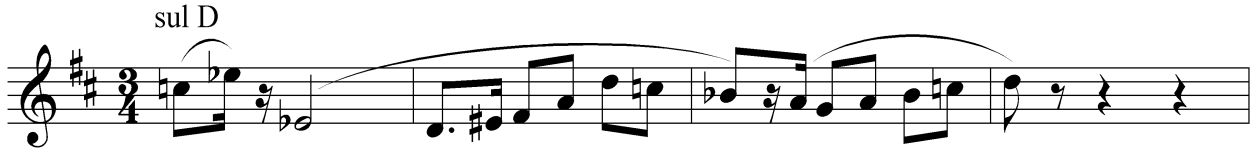
Особливості виконання творів Г.Венявського

У виконавстві не існує якогось одного конкретного способу інтерпретації художнього твору. Характерні фізичні особливості, обдарованість і темперамент виконавця впливають на формування цього процесу. Кожен скрипаль є індивідуальністю і його виконання теж індивідуальне – два виконавці можуть виконати одну і ту саму п’єсу з різноманітними технічними і музичними ефектами і грати її кожний раз інакше.

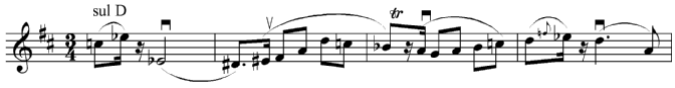
В цьому розділі приділено увагу інтерпретації творів Г.Венявського у напрямку штрихів і аплікатури. Виходячи саме з індивідуальних фізичних особливостей кожного виконавця, приведено декілька прикладів, які можливо, стануть допомогою скрипалям і нададуть їм зручностей в інтерпретації і будуть прикладами для подальшої роботи.

Хотілося б розглянути мазурки Г. Венявського, які видані в збірнику *„Вибрані мазурки”* в редакції Г.Барінової.

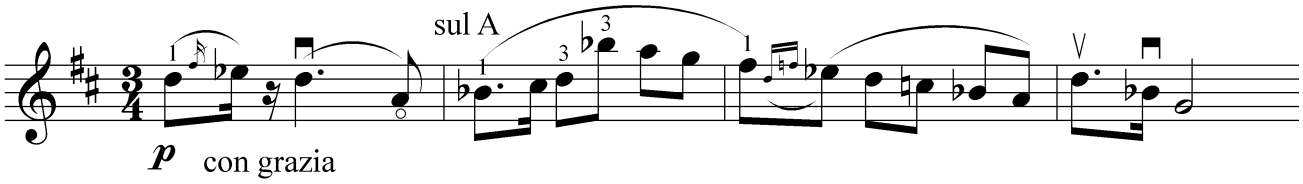
Виходячи з того, що мазурка – це польський танок, часом дещо повільніший від вальсу (хоча автор і зазначає в нотах темп Allegro), хотілося б трохи скоротити деякі ліги в штриховому плані, а не в артикуляційному. Особливо це стосується мазурки *„Сільський скрипаль’’*, де в першому проведенні меланхолійного епізоду на струні *ре* ліга надмірно довга:



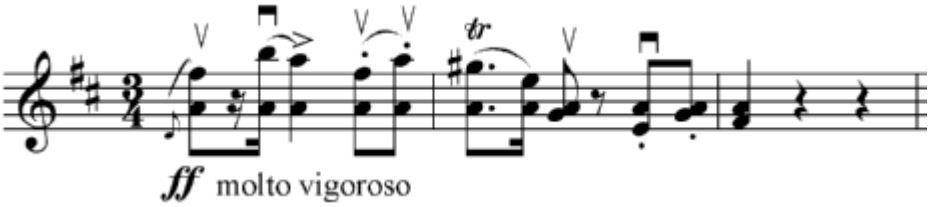
Грати таку лігу не зовсім зручно, виконавець може відчути, що не вистачає смичка, фраза ,,задихається’’, тому можна запропонувати такий штриховий варіант:



Аплікатура в цьому епізоді не зовсім раціональна. Перехід з першого пальця *соль* на третій *фа дієз* занадто великий в кінці ліги. Щоб зробити його менш помітним можна посунути перший палець на *фа дієз*, а при зміні смичка зробити перехід в третю позицію:

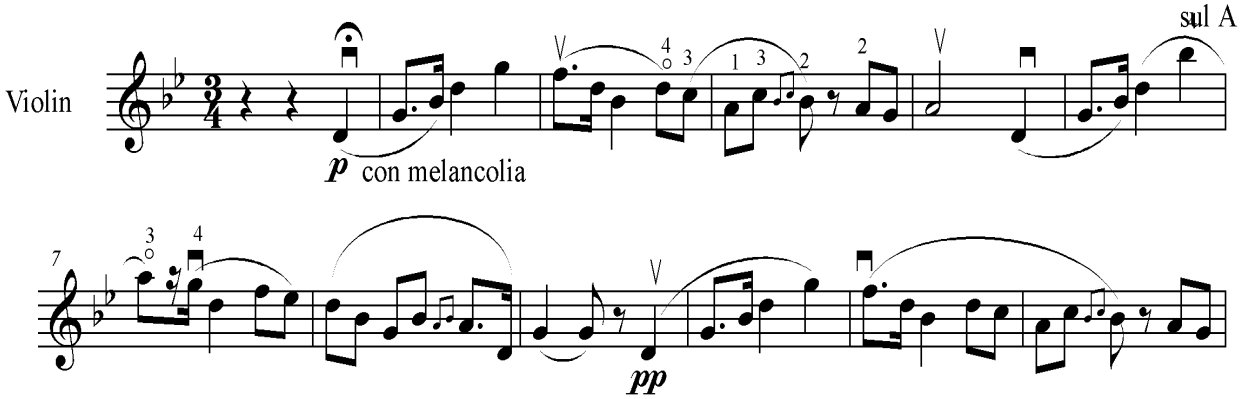


Що ж стосується проведення головної теми, то замість двох окремих вісімок на стакато, краще заграти їх на один смичок. Це надасть штриху легкості і політності, а граючи їх окремо в кінці смичка, стакато буде більше схоже на мартле:



В другому ж такті окрему вісімку (секунду *соль, ля*) заграти вверх смичком, відділити її від пунктирного ритму. Це підкреслить характер мазурки, а саме акцентування на другу долю.

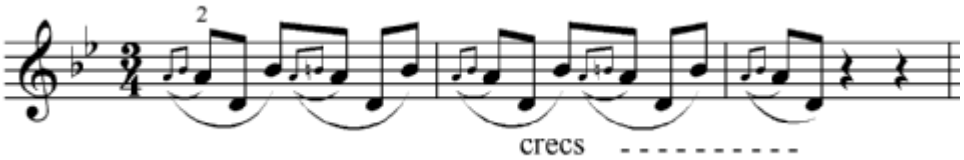
В другому мінорному епізоді також можливі інші штрихові і аплікатурні варіанти. По-перше для більшого контрасту між *p* і *pp* в проведенні теми, перший раз краще розділити лігу, а за другим разом, на *pp*, можна заграти велику лігу, як пропонує редактор:



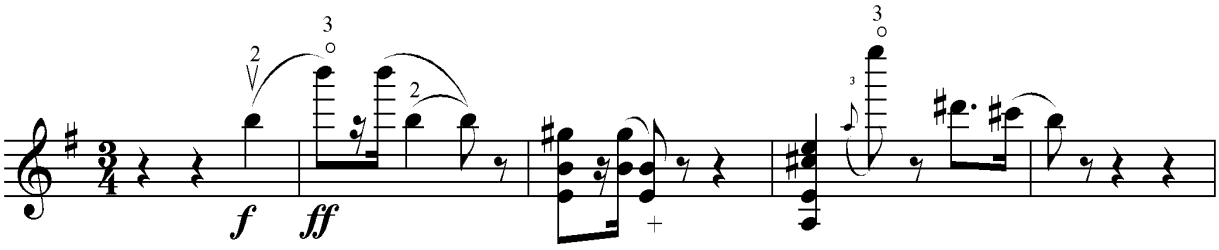
Враховуючи те, що четвертий палець менш розвинутий ніж третій, можливо для більшої зручності змістити цю фразу з третьої позиції в четверту. При такій аплікатурі форшлаг стає більше чітким і виразним.

Далі редактор пропонує аплікатуру, при якій три ноти підряд(*сі-бемоль – ля – соль*) на струні *ля* граються четвертим пальцем. На нашу думку це не зовсім зручно з огляду на інтонацію. Для того, щоб її стабілізувати, флажолет зручніше заграти третім пальцем.

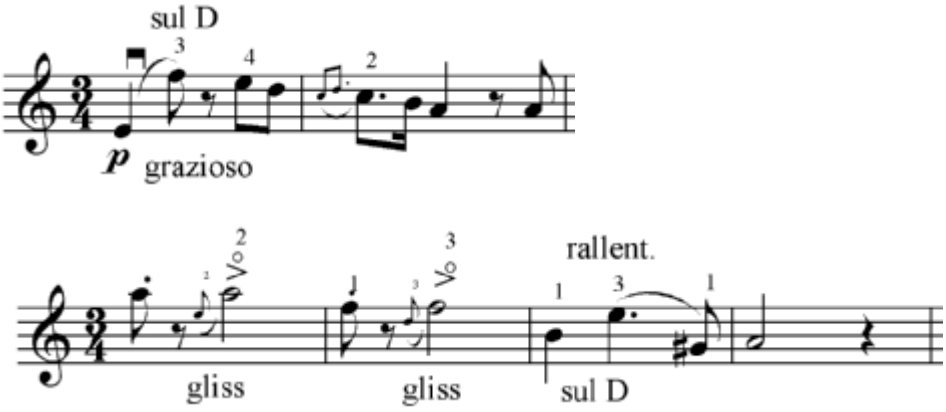
Перед останнім проведенням головної теми мазурки є невелика зв'язка тріолями з форшлагами і зміною *сі бемоль* на *сі бекар*. Не заперечуючи думці редактора у використанні таких ліг, для більшої зручності пропонується такий штриховий варіант:



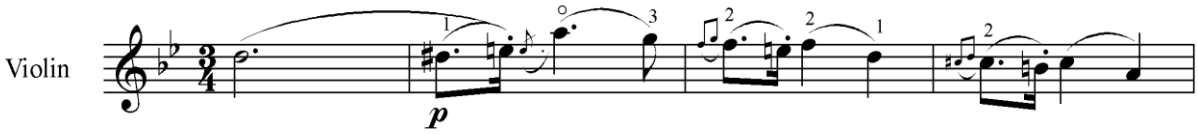
Стосовно інших мазурок в тій самій редакції, бажано навести декілька прикладів щодо аплікатури. В основному це переходи і флажолети у високих позиціях, де замість другого або четвертого пальців, пропоную грати їх третім, тому що він є більш стабільним в інтонації, а по своїй будові довший ніж інші пальці руки і ним легше дістати (без призвуків) певну ноту. Наприклад в мазурці *„Обертас"* в епізоді на *ff*, якщо грати перехід з *сі* другим пальцем на флажолет тим же пальцем, може виникнути зовсім неестетичне гліссандо. Його можна подолати і додати елегантного смаку, якщо заграти флажолет третім пальцем:



В *„Польській пісні” і „Куяв’яку”* так само пропоную використати третій палець у фрагментах, де потрібно заграти як зазначає автор *grazioso*:

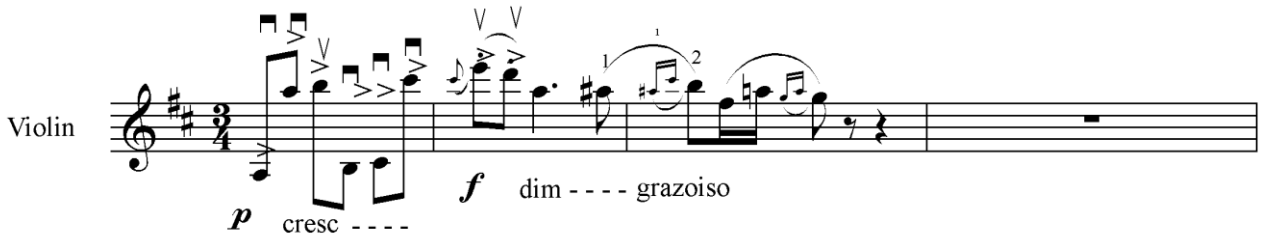


або де потрібно заграти форшлаг, то краще перейти в четверту позицію, ніж виконувати його в третій, де форшлаг третім, четвертим пальцем буде звучати досить незграбно і кволо:



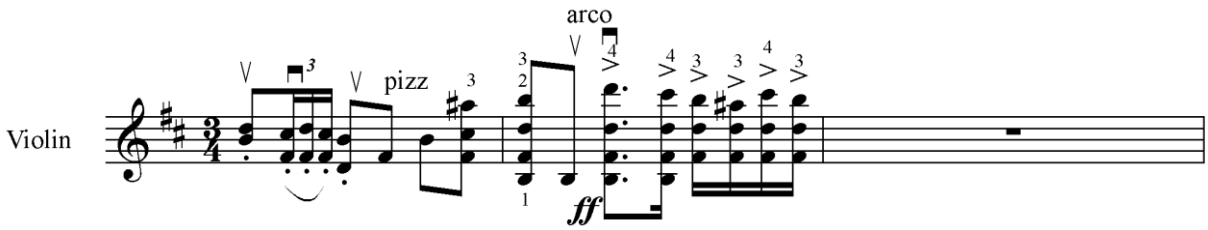
Полонези Г.Венявського значною мірою більш складні для виконання твори. Вони користуються великою популярністю і входять в репертуар багатьох виконавців. Це пов’язано і з наявністю багатьох редакцій. Але все ж таки розглянемо деякі моменти з цих творів.

Полонез D-dur починається великим *crescendo* з виходом на флажолет з форшлагом. Досить ефектно це місце може прозвучати якщо форшлаг і сам флажолет заграти третім пальцем. Невеличке гліссандо, яке прозвучить в такий спосіб дуже органічно впишеться в яскравий характер полонезу. Далі, для того щоб заграти дійсно граціозно (grazioso), як вказує автор, необхідно підібрати правильну аплікатуру – грати форшлаг з першого пальця в третій позиції, а не в другій. Якщо ж рухливість четвертого пальця дозволяє грати виконавцеві в другій позиції, тоді немає необхідності змінювати аплікатуру:



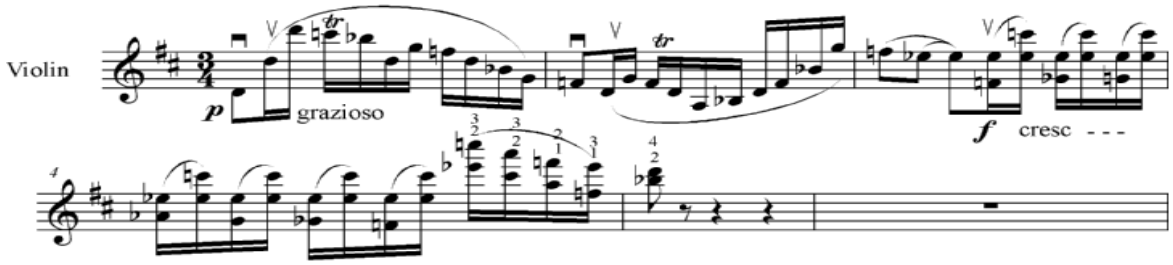
При неодноразовому проведенні головної теми вихід на флажолет *ля* на *p* потрібно грати третім пальцем. Це зумовлюється великим стрибком з першої позиції і нюансом *p*, в якому палець потрібно абсолютно чітко поставити на флажолет, незважаючи на те, що права рука вільно веде смичком по струні. Використання четвертого пальця в цьому випадку є не зовсім чітким і вправним.

В наступному епізоді на *ff*, де мелодія з'являється у гармонічному викладі акордами, немає потреби говорити про те, що акорди власне потрібно грати в другій позиції. Лише хочу зауважити, що при з'єднанні двох фраз, щоб досягти більшої інтонаційної стабільності при розв'язанні домінанти в тоніку, краще і зручніше одразу зіграти тонічний акорд в другій позиції:



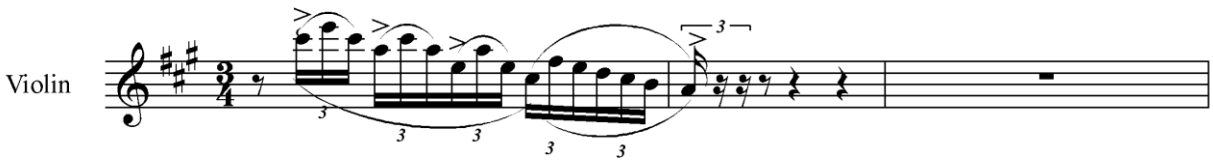
Епізод на струні *соль* досить експресивний і наспівний. Щоб не розривати цієї наспівності потрібно вибрати аплікатуру з найменшою кількістю переходів. Кульмінацію цього епізоду пропоную грати finger-октавами першим-третім пальцями. Таким чином можна досягти органічної, природної вібрації в октавах, що було важко зробити звичайною аплікатурою октав – першим-четвертим пальцями, тільки тому, що четвертий палець у більшості випадків недостатньо розвинутий для вібрації.

В епізоді *piu lento* можливий такий штриховий варіант:



Відділяючи першу ноту, ми залишаємо більше смичка на фігурації шістнадцятими нотами і можемо заграти їх більш наспівно, і навіть затриматись на трелі. Звичайно це вже залежить від інтерпретаторської думки кожного виконавця. Далі слідує фрагмент секстами. Щоб запобігти випадковому виникненню звучання пустих струн при переходах і змінах одного інтервалу на інший, можна починати грати сексти третім і другим пальцями, а не четвертим і третім.

Полонез A-dur написаний Г.Венявським набагато пізніше ніж полонез D-dur. В ньому більше дрібної техніки, фактура більш прозора. В редакції Вільгельмі ми можемо знайти декілька аплікатурних і штрихових варіантів. Для підкреслення різноманітних акцентів, ефективніше вибрати таки ліги, які їх підкреслюють. Наприклад в проведенні головної теми верхній штриховий варіант більше відповідає цій позиції:

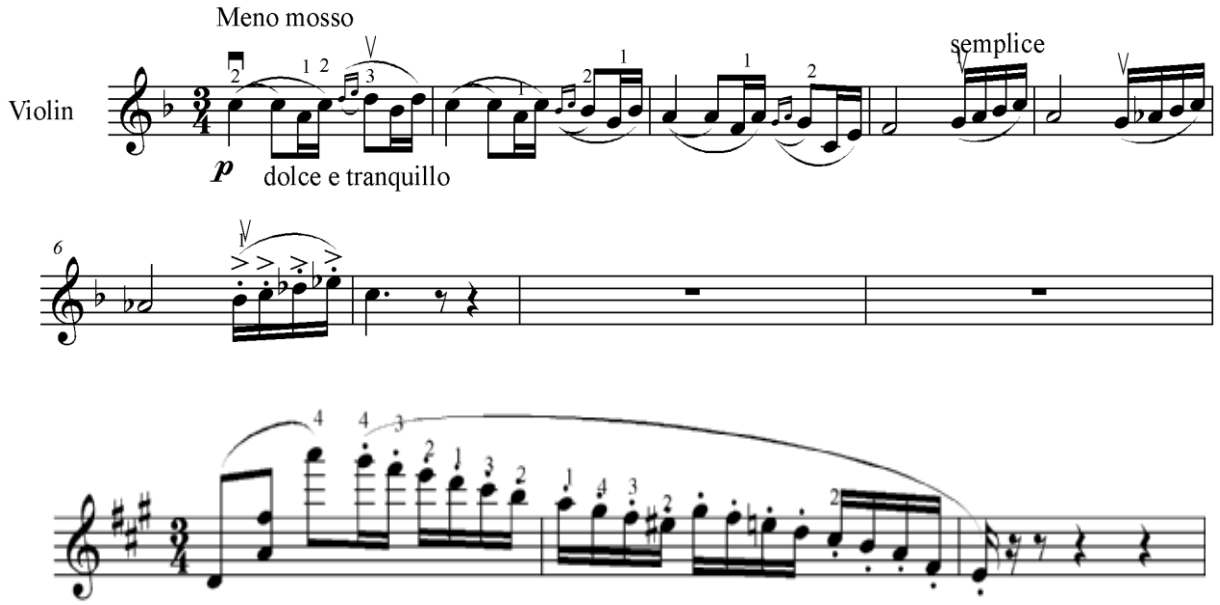


З метою надання більшої чіткості в різноманітних секундових фігураціях з паузами, рекомендовано грати меншою кількістю нот на смичок, або взагалі окремо. Такі штрихові варіанти виходять від технічних можливостей і майстерності виконавця.

В пасажах стакато на один смичок головне підібрати правильну і зручну аплікатуру, яка б не перешкоджала плавним переходам зі струни на струну і уникала стрибкоподібних переходів:

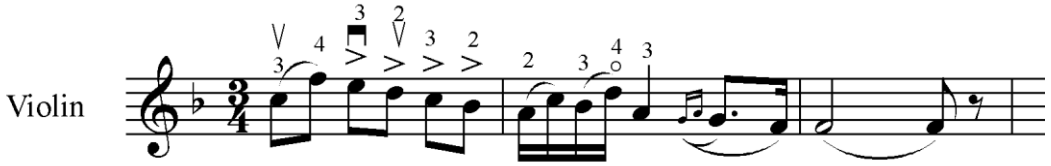
В розробці теми з відхиленнями в різні тональності Г.Венявський в одному з тактів вводить флажолети. Тут редактор пропонує грати їх вниз смичком. Це дещо руйнує цілісність всього епізоду тому, що перед флажолетами автор зазначає легке стакато, потім легато по дві ноти. Раціонально грати ці флажолети підряд – вниз і вверх, плавним з'єднанням смичків, тим більше, що композитор не позначає флажолети ні акцентами, ні іншими гострими позначками.

Епізод *meno mosso* грається на струні *ре*. Скрипалям – виконавцям відомо, що вона має дещо своєрідний глухий тембр. При поділі великої ліги на дві менші, можна досягнути теплого оксамитового звучання за рахунок швидкого і легкого проведення смичка на *piano*:

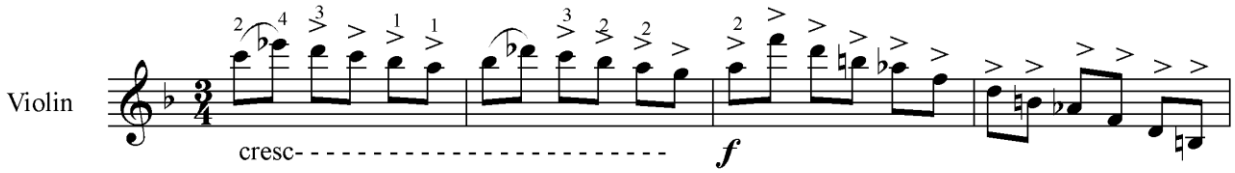


В цьому ж епізоді подані аплікатурні варіанти, коли три ноти підряд граються четвертим пальцем. Як вже згадувалось вище, четвертий палець доволі слабкий. І для того, щоб досягнути доброї інтонації, гарного

насиченого звуку і певної емоційності, яку композитор підкреслює акцентами, доцільно грати різними пальцями:



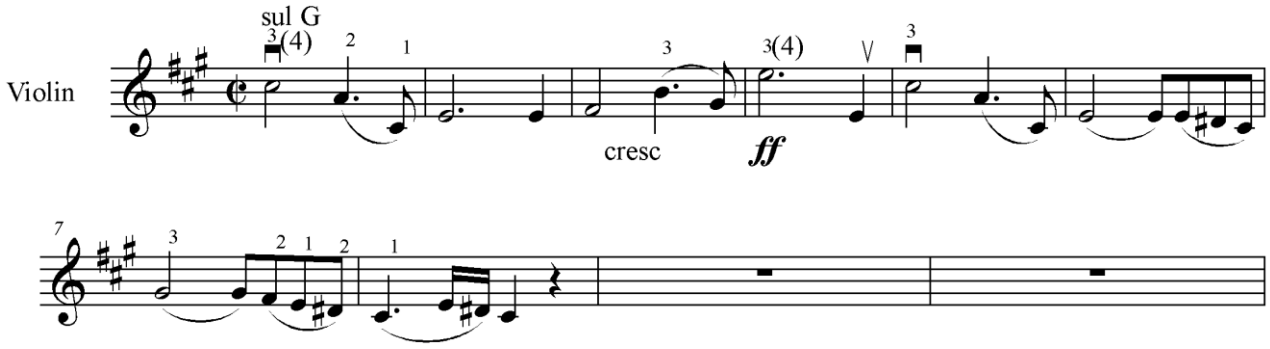
Або:



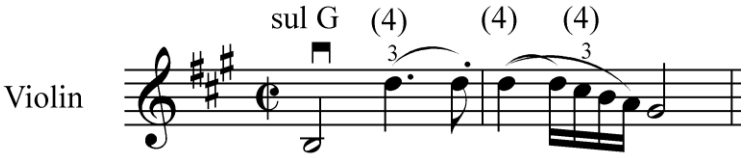
В уривку *dolce grazioso* різноманітні фігурації граються легато на один такт. Але у випадку, якщо виконавцеві буде складно підкреслити акцентом третю долю такту, економити смичок і при цьому добитися того самого *grazioso* і наповненого звуку, можна піти інакшим шляхом. Першу і другу долі такту грати на один смичок, а третю, яка підкреслена акцентом, на окрему лігу.

В творах ліричного характеру, таких як „Легенда’’, „Елегійне адажіо’’ спостерігається тенденція грати довгі ноти четвертим пальцем. Якщо ж твір написаний у швидкому темпі, в такому випадку ще можливо сперечатись про правильність такої аплікатури, то в темпах Andante, а особливо в Adagio така аплікатура є неприйнятною. Особливо це стосується *„Елегійного адажіо”*, де в темпі на струні *соль* редактор зазначає грати довгі ноти у високих позиціях четвертим пальцем. Можливо, що у виконавця розвинені всі пальці однаково і вібрація не буде відрізнятись між третім і четвертим пальцями, але сам четвертий палець по своїй будові є тонким, коротшим, а відповідно і площа натиску пальця на струну меншою. У високій позиції на *соль* струні звук таким чином буде з металевим призвуком. А у третього пальця площа натиску

на струну значно більша і звук від цього набуває густішого тембрового забарвлення:

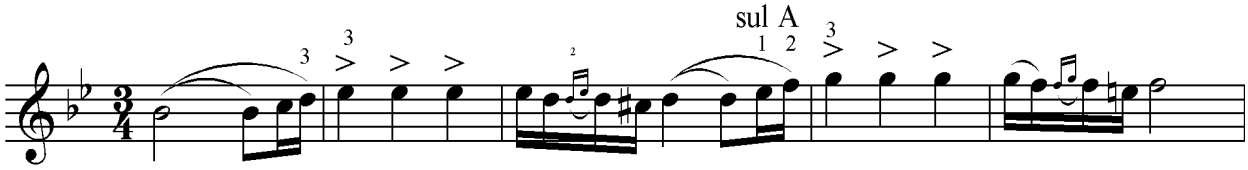


Або:



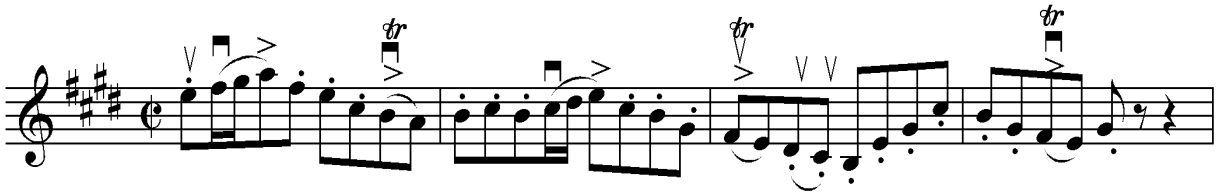
Те саме стосується і *„Легенди”*. З самого початку тема проходить на *р*. Для надання їй інтимності можна провести її за першим разом на струні *ре*. Затакт грати з флажолетом третім пальцем для того, щоб потім одразу його поставити на *ре* без флажолету. Друге проведення теми заграти на струні *ля*. В такий спосіб мелодія набуває тембрової різнобарвності і не буде звучати одноманітно.

Стосовно аплікатури хотілося б дещо спростити виконання мордентів – грати їх не третім і четвертим пальцями, а другим і третім. Для цього потрібно одразу підготувати таку аплікатуру:



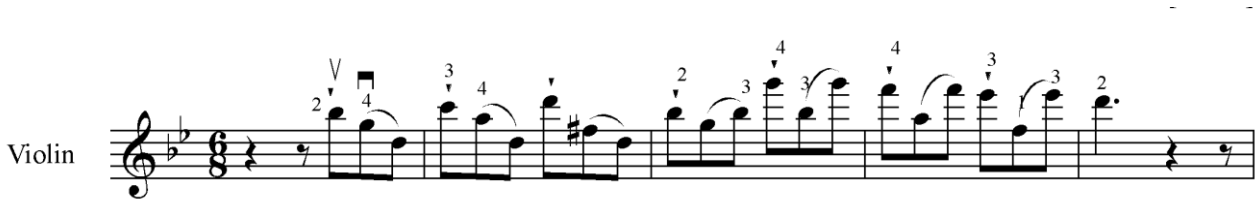
Таким чином ми не тільки досягнемо чіткості виконання форшлагів, але і зможемо контролювати вібрацію на нотах *мі бемоль* і *соль*.

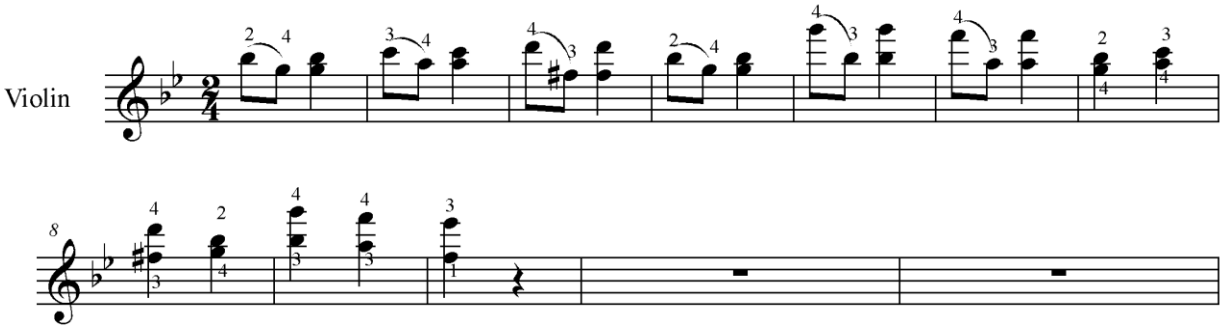
„Жига” – менш відомий твір Г.Венявського. Він був створений під впливом сонат і сюїт Й.С.Баха. Середня частина має всі ознаки цього танцю. Для підкреслення акцентів необхідно скомпонувати штрих таким чином, щоб акцент виходив вниз смичком:



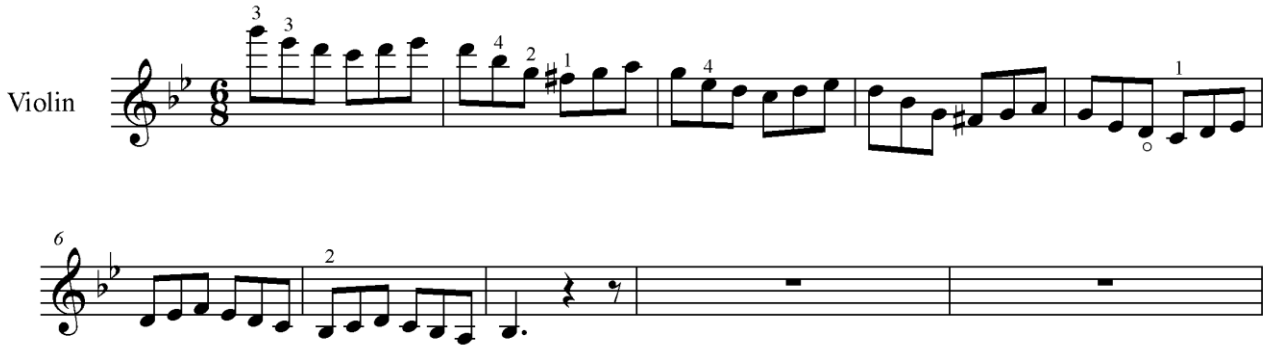
Вибір саме такого штрихового варіанту зумовлюється ще й тим, що грати першу долю стакато вверх смичком не тільки легше, вона звучить тоді політно і перестає нагадувати мартле.

Одним з найпопулярніших творів Г.Венявського вважається *„Скерцо–тарантела” op.16*. Це дуже віртуозний твір, де однією з найбільших труднощів є інтонація. З самого початку в партії скрипки виконавець стикається з проблемою правильного інтонування. В другій тріолі потрібно витягнути четвертий палець на *ля*, поставити його впевнено, щоб мала терція, яка утворюється з попередньою нотою *до* (третім пальцем), звучала чітко і чисто. Така аплікатура є правильною і її не можливо змінити. Взагалі вся аплікатура в цьому творі повинна виходити з темпу Presto. Тому, якщо виконавцеві здається на початковій стадії розбору твору (коли темп ще доволі повільний), що можливо в цьому епізоді переходити в четверту позицію, то це помилкове враження. При швидкому темпі така велика кількість переходів просто нераціональна. В цьому випадку пропоную починати вчити цей твір в повільному темпі терціями і секстами, які утворюються від двох перших нот:

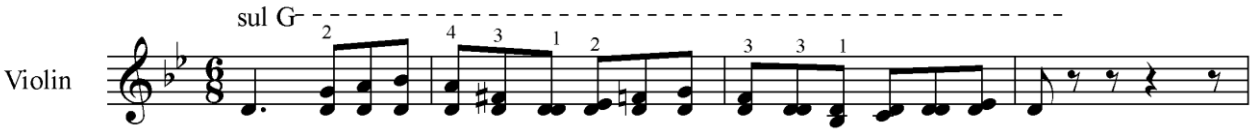




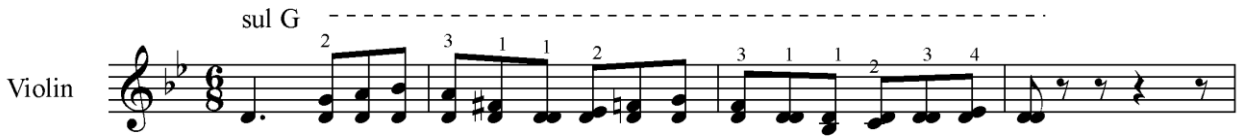
Швидкий темп твору також спонукає до того, щоб зменшити кількість переходів в пасажах, наприклад в такому низхідному пасажі:



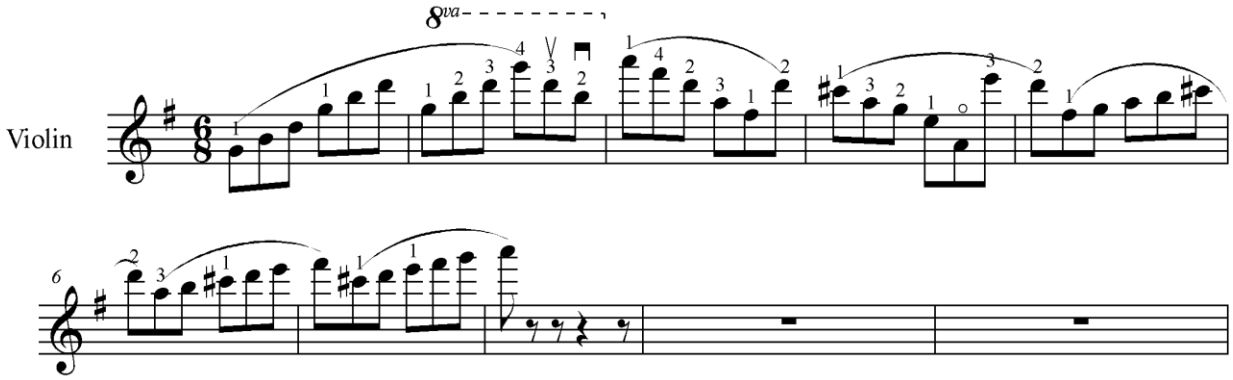
В своїй редакції К.Мострас дає таку аплікатуру в епізоді на *соль* струні:



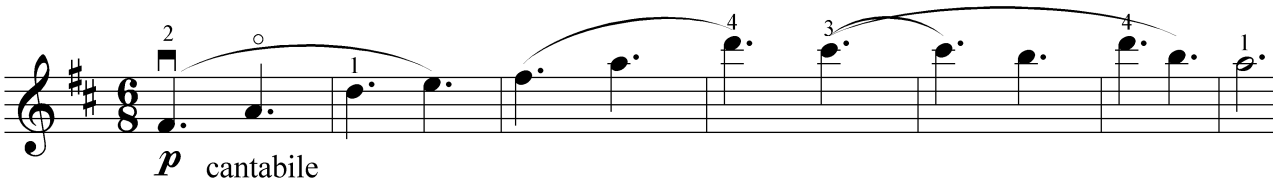
В разі недосягнення стабільної інтонації з застосуванням попередньої аплікатури, можливий ще й такий варіант - перехід першим пальцем:



Пропонується ще один варіант аплікатури в мажорному епізоді, де варто уникнути значної кількості переходів і залишитись в позиції:



В розділі *cantabile* в тональності D-dur в четвертому і п’ятому тактах нота *до* є під лігою, але редактор пропонує її відділити аплікатурою, хоча можна грати її і одним пальцем:

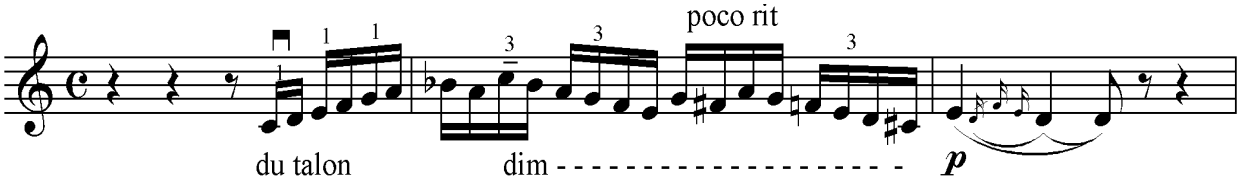


Це одна з інтерпретаторських точок зору. В таких випадках все залежить від виконавця – чи захоче він зробити невеличке глісандо, чи проспівати цю ноту ніжно і надати їй більш теплого забарвлення. Головне, щоб це не суперечило загальному образу твору, або якоїсь його частини.

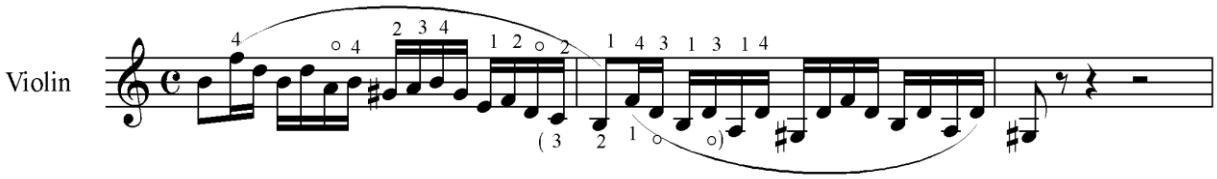
Перейдемо до творів великої форми. Неможливо конкретно описати як саме потрібно виконувати фантазії Г.Венявського. Сама назва цього жанру вже сприймається як величезний простір думки. Кожен виконавець дає свою інтерпретацію творам, які він грає, а у фантазіях рамки цієї інтерпретації ще більше розширюються.

Розглянемо *Фантазію на теми з опери „Фауст”* в редакції Д.Циганова. Вона є досить вдалою, лише в деяких моментах можна привести аплікатуру, яка була б зручнішою з огляду на інтерпретаторські особливості. Наприклад у вступі ми можемо грати пасаж на *соль* струні, де верхня нота *до* грається

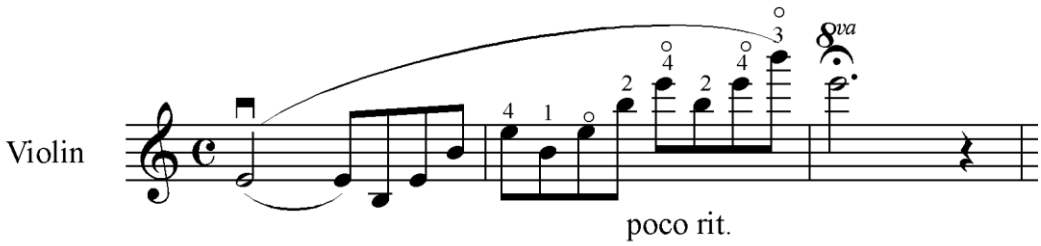
четвертим пальцем. Такий варіант можливий, якщо трактувати пасаж як одне ціле. Можна привести інший варіант виконання – трохи затриматися на ноті *до* і провібрувати її. В такому випадку зручніше скористатися третім пальцем:



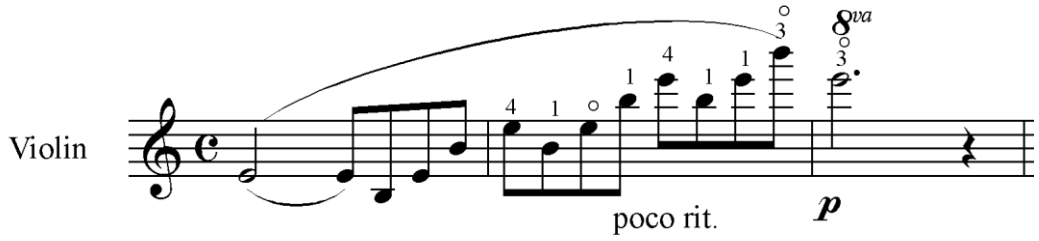
А от в наступному пасажі, якщо грати його в досить швидкому темпі, віртуозно, - зробити це на двох струнах досить складно і в деякій мірі незручно. Пропоную перейти одразу через пусту струну *ре* в другу позицію, потім в першу і виконувати пасаж на одній струні:



Розглянемо ще один пасаж, який виконується на *ritenuto,* перед кантиленною частиною *Andante ma non troppo*:

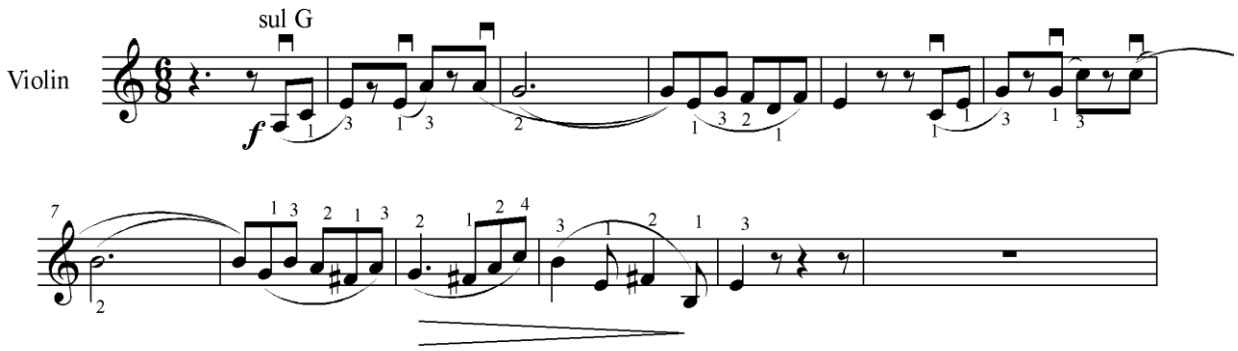


Редактор пропонує грати кварту *сі-мі* другим пальцем і флажолетом четвертим пальцями. В основному, скрипалі грають кварти першим і четвертим пальцями, тому така аплікатура більш прийнятна і стабільна в інтонаційному плані. Виходячи з цього пропоную після відкритої струни *мі* перейти в четверту позицію на *сі* першим пальцем:



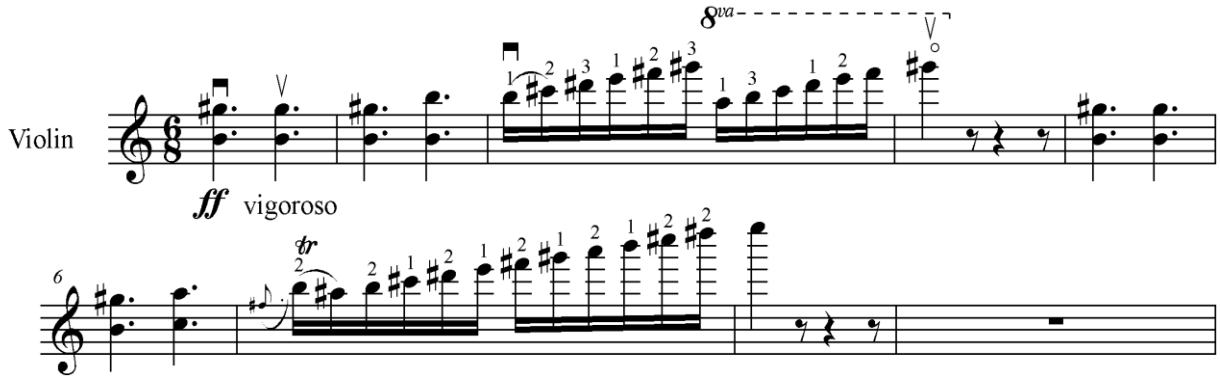
Стосовно фінгерованих октав в уривку *appassionato e animato*. В таких випадках, вважаю, потрібно виходити з фізичної будови лівої руки кожного виконавця. Якщо пальці не достатньо довгі, або ж виконавець не володіє достатнім розтягуванням, то можна обійтися і звичайними октавами, а не сліпо наслідувати віяння моди у виконавському мистецтві. Головною метою в таких випадках повинна бути інтонаційна стабільність і зручна аплікатура для виконавця. Л.Ауер згадував, що ні один з його вчителів не примушували його грати октави фінгерзаціями, а в скрипковій літературі періоду А.В'єтана, Н.Паганіні і Г.Ернста взагалі не зустрічаються фінгеровані октави. Так було до того періоду, доки сам А.Вільгельмі не виконав концерт ре-мажор Н.Паганіні, де в своїй каденції вперше використав фінгеровані октави.

В епізоді *Allegro agitato non troppo*, де тема проводиться на струні *соль* можливий ще один аплікатурний варіант:



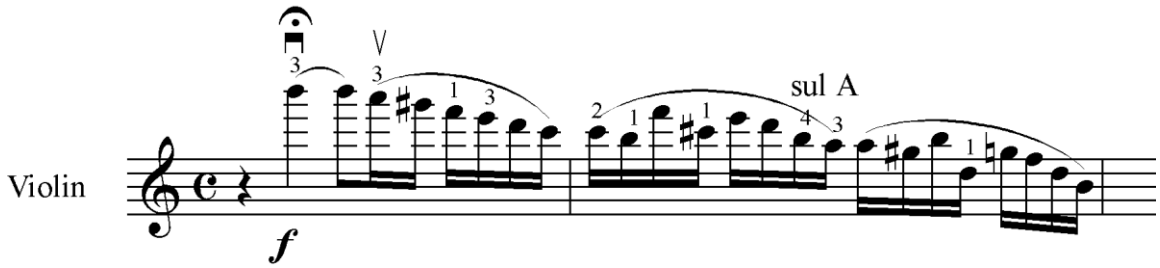
Він підійде виконавцям, у яких досить довгі і гнучкі, але міцні пальці.

Стрімкі пасажі vigoroso (бадьоро, енергійно, мужньо) пропонується грати такою аплікатурою:

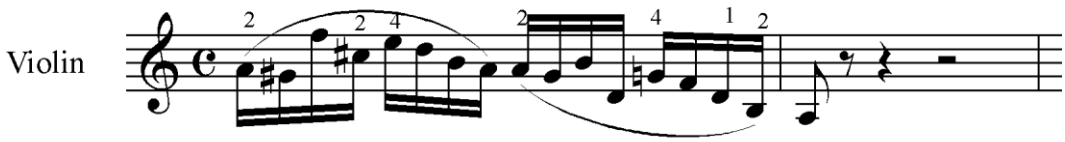


Зменшення кількості переходів додасть чіткості пасажу.

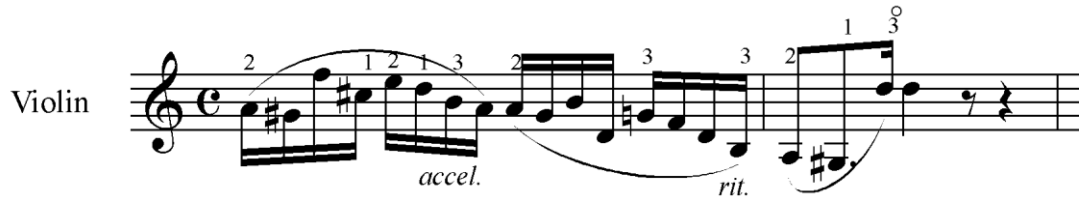
„Fantaisie orientale” – твір менше відомий ніж Фантазія „Фауст”. Вона, як ми вже згадували, була видана після смерті Г.Венявського. В цьому творі хотілося б звернути особливу увагу на аплікатуру. З самого початку невеликий вступ вводить нас в коло східних образів фантазії. Першу фермату доцільно грати третім пальцем. По-перше, це зумовлюється високою позицією, а по-друге – все ж таки це початок твору, який виконавцеві потрібно заграти впевнено на *f*. З такої позиції третій палець „виграє’’ і міцністю, і впевненістю, і стабільністю вібрації – все ці якості потрібні особливо тоді, коли на початку твору ще панує сценічне хвилювання. Далі, на змінах ліг можна перейти тим самим пальцем, незважаючи на те, що між *сі* і *ля* є цілий тон. При зміні ліг цей перехід не буде відчутно. В наступних фігураціях пропоную таку аплікатуру, для того, щоб залишитись в позиції на струні *ля*:



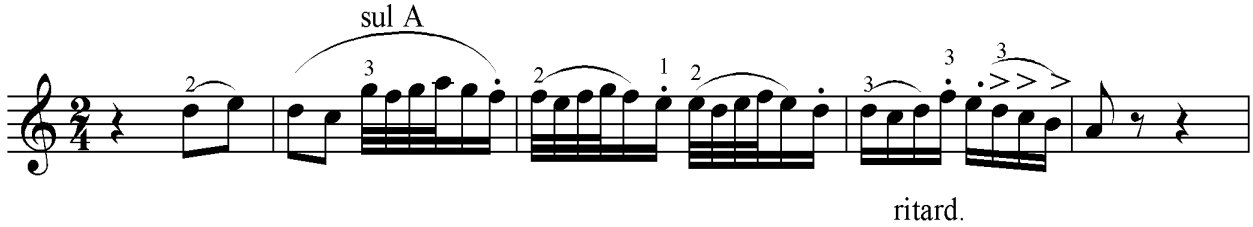
Далі у цьому вступі, у виданні „Universal Edition” приведена така аплікатура:



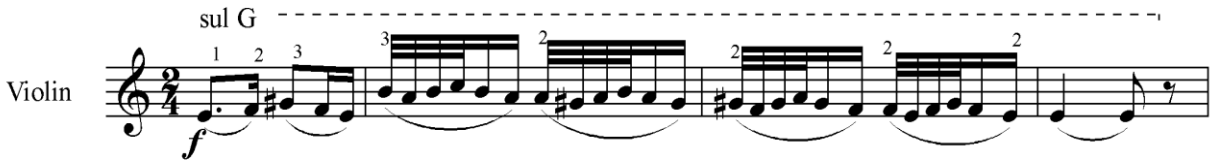
Але такий варіант можливий тільки в інтерпретації, де цей пасаж буде виконуватись чітко ритмічно в темпі Moderato без прискорень. Якщо ж розглянути інакшу версію інтерпретації, наприклад трохи „розігнати’’ третій такт вступу скрипки, то краще зменшити кількість переходів, використавши розтягнення від першого до четвертого пальця, а потім на струні *соль* без зайвих переходів підготувати ноту *ля*, на якій можна трохи стримати рух, в півпозиції:



Наступний епізод - Andante – включає в себе різноманітні фігурації зі східним колоритом. В них, в зв’язку з наявністю значної кількості дрібних нот, потрібно теж зменшити кількість переходів, особливо при бажанні заграти певний уривок на одній струні. Наприклад в такому випадку:



або на струні *соль*:



В такому творі Г.Венявського як *„Carneval russe”* аплікатура і штрихи зумовлюються технічними прийомами. Це цикл варіацій, де кожна з них побудована на певних видах техніки. Але в зв’язку з російською агресією на Україну цей твір зі своїми тематичними матеріалами, що використані в цій композиції впевнено виходить з репертуарного обігу. Тому подальший аналітичний огляд припиняється і в представленому дослідженні.

Це ж стосується і ще одного твору Г.Венявського, *„Souvenir de Moscou”*.

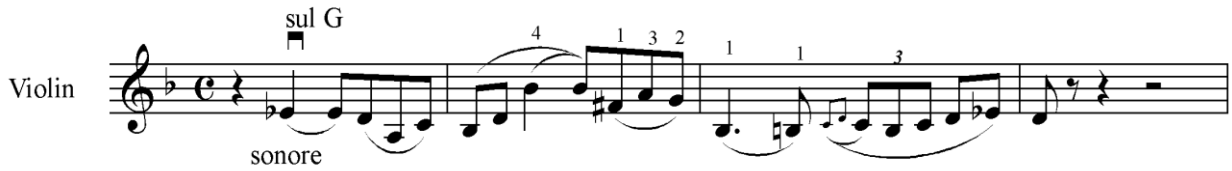
В романтичному скрипковому виконавському арсеналі взагалі, як ми вже помітили, Г.Венявський в своїх творах досить часто використовує гру флажолетами і іноді і в досить швидких темпах. Доволі часто можна зіткнутись з проблемами інтонації в таких епізодах. Для вирішення цієї проблеми необхідно грати вправи квартами не тільки в гамах, але і в тих епізодах, де зустрічаються такі труднощі, як флажолети.

Великою популярністю користуються концерти Г.Венявського. Напевно кожен скрипаль хоча б один раз виконав ці два геніальних твори. *Концерт d-moll №2ор.22* не такий віртуозний як *Концерт fis-moll№1*. В ньому домінує лірика і драматизм. І хоча технічні засоби використовуються в цьому концерті досить економно, все ж таки розглянемо декілька прикладів штрихів і аплікатури, де можуть виникнути певні труднощі.

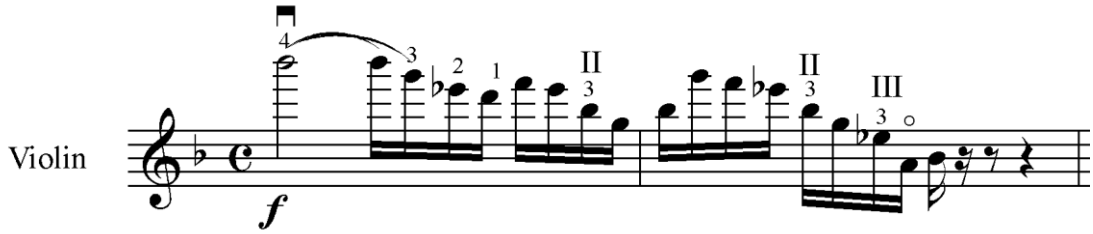
Вже на початку редактор надає нам вибір між двома аплікатурами, але чомусь більш раціональна зазначена в дужках. Все ж таки ліпше витягнути перший палець на *до дієз* і потім перейти тим же пальцем на *ре*, ніж робити величезний перехід в першу позицію другим пальцем, а потім ще більший перехід в четверту позицію. Такі скачки є неприйнятними і нераціональними, особливо в нюансі dolce ma sotto voce.

В епізоді, де тема проводиться на *соль* струні *sonore* теж необхідно зменшити кількість переходів: перейти на *сі бемоль* не третім пальцем, а

четвертим, щоб між *сі бемолем* і наступним *фа дієзом* не було призвуків і гліссандо:

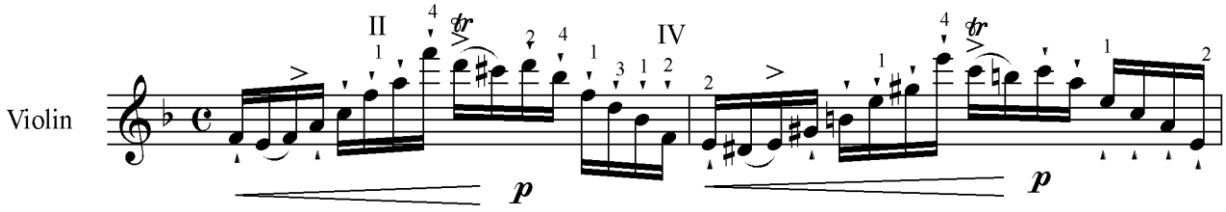


А в попередньому пасажі для досягнення такого самого ефекту бажано використати міжпозиційну аплікатуру:



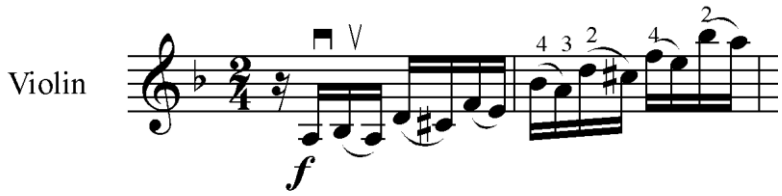
Аналогічна аплікатура використовується і в епізоді tranquillo з різноманітними фігураціями з великою кількістю нот на один смичок. Після великого ліричного епізоду з'являється пасаж, який починається з тріолей на marcato. Іноді скрипалі-виконавці помиляються, граючи цей штрих в середині смичка. Таке виконання є неправильним. Л.Ауер, який був асистентом Г.Венявського в Петербурзькій консерваторії, згадує в своїй книзі „Інтерпретація творів скрипкової класики", що сам Венявський виконував цей штрих в кінці смичка штрихом martele, який поступово переходив в detache. Про це свідчать також і штрихи – останню тріоль потрібно заграти на легато вверх смичком, що абсолютно незручно, якщо починати грати marcato в середині смичка.

Завершення Першої частини досить віртуозне. В деяких пасажах раціонально було би залишатись в позиції, це зумовлюється і швидким темпом і незручністю в такому темпі робити стрибкоподібні переходи в першу позицію:

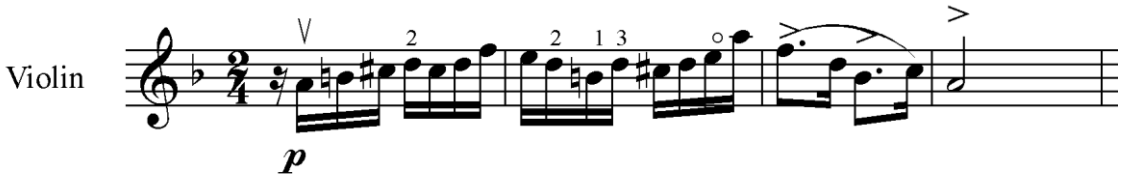


Друга частина концерту - „Романс’’ – це пісня, яку потрібно дійсно проспівати, щоб заворожити слухача. Останній в свою чергу не повинен відчути ні зміни смичка, ні переходи в різні позиції. Ця частина повинна виконуватись так, ніби її співають голосом.

Третя частина - „A la Zingara’’ – готується невеликим вступом зі своєрідною каденцією. В першому і другому пасажах для того, щоб утриматися від гри на відкритих струнах, що можуть виділятися серед інших нот, можна змінити першу позицію на другу таким чином:



Такого самого принципу пропонується дотримуватись і в Allegro moderato:



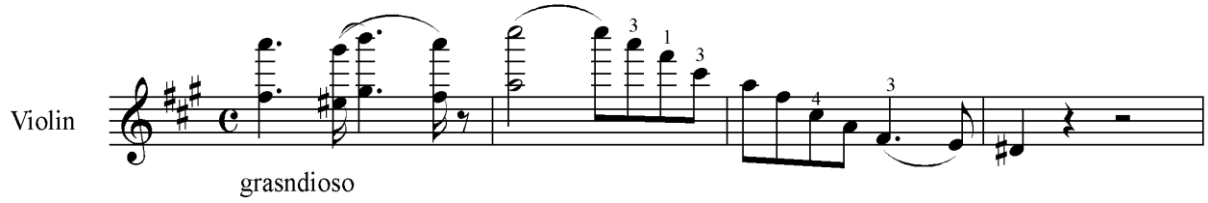
На рахунок самого виконання штриха spiccato можу додати, що в нюансі *piano* такий штрих буде звучати прозоро і чітко, а от в епізодах на *forte* цей штрих може бути більше подібним до деташе.

В протиставленні попередньому епізоду є побічна тема з Першої частини. Тут музичний розвиток дістає більш спокійного характеру, але ненадовго. Tempo I знову вводить нас в попередній характер і темп. Завершує

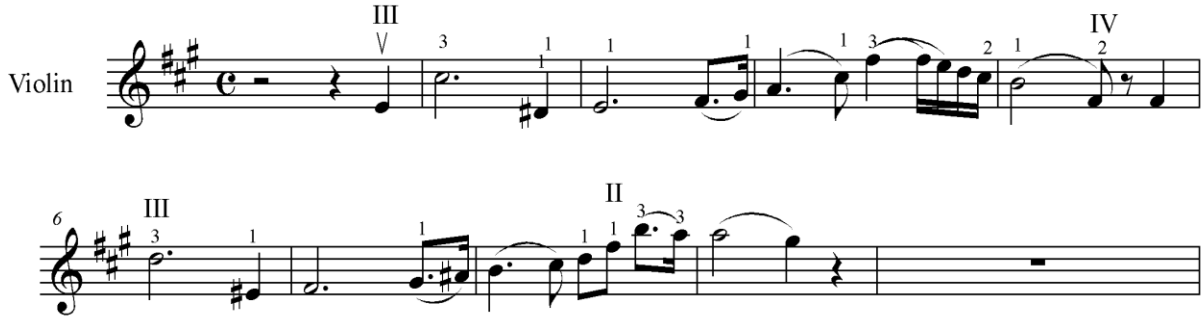
частину епізод на *ff brilliante con fuoco*. Тут можливо трохи зрушити темп, але не варто сильно захоплюватись, тому що від надшвидкого темпу, або постійного прискорення спостерігається погіршення інтонації в наступних пасажах шістнадцятими.

Перший концерт fis-moll op. 14 був створений Г.Венявським, коли йому було всього 18 років. Незважаючи на такий юний вік, твір зроблений дуже майстерно і професійно, хоча і відчутно різницю між цими двома творами. *Концерт fis-moll* відрізняється дійсно віртуозністю скрипкової партії.

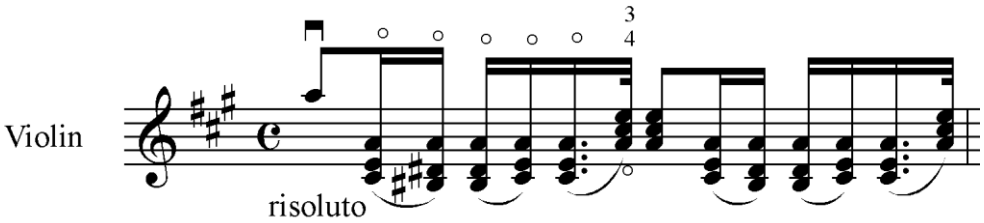
Головна партія Першої частини викладена у героїчному характері. В епізоді, коли вона проводиться на струні *соль*, вищу точку цієї мелодії – ноту *фа дієз* можна грати як четвертим, так і третім пальцем. Але все ж таки грати третім пальцем в такий високій позиції буде зручніше і ефектніше. В другому проведенні теми децимами можливий ще один варіант аплікатури:



Побічна партія має наспівний характер, широка по мелодичному диханню, з патетичними інтонаціями. Для кращого озвучення нот у високих позиціях, потрібно їх грати також третім пальцем. Контролювати коливання вібрації у високих позиціях – ось головна мета такої аплікатури:



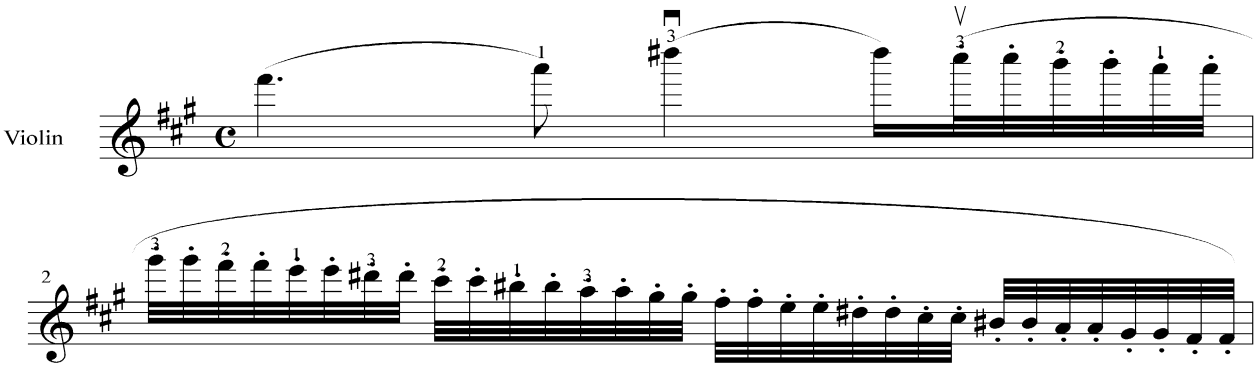
Дуже складним є епізод, побудований на трьохголосних акордах на *legato*:



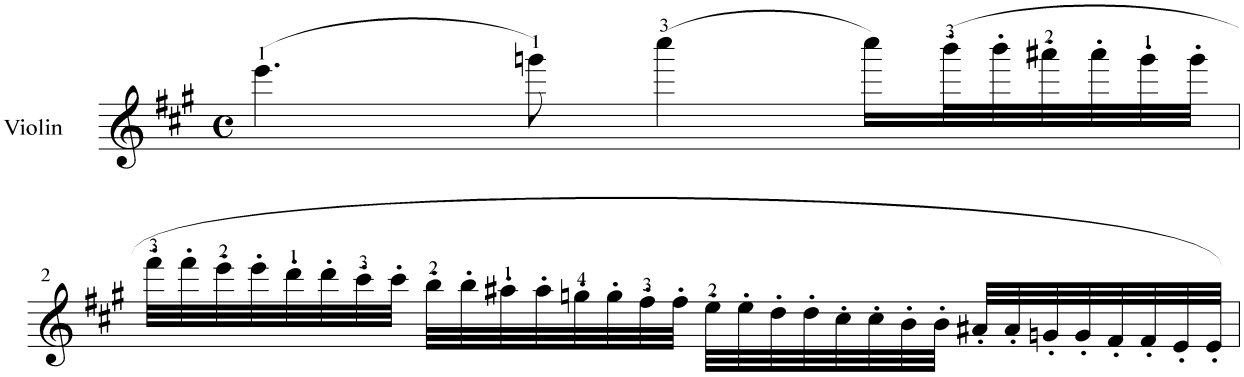
Важким він є як для правої руки, так і для лівої рук скрипаля. Права рука в цьому епізоді має бути дуже гнучка, а в лівій потрібна неймовірна точність попадання на акорди.

Каденція концерту надзвичайно віртуозна, побудована на різноманітних пасажах на staccato, фігурації на spiccato. Але незважаючи на такі легкі за характером штрихи, каденцію потрібно виконувати в патетичному стилі, що стосується всього концерту в цілому.

Стосовно аплікатури: в першому і другому низхідних пасажах на staccato можемо використати аплікатуру, де *ре дієз* в першому випадку і *до дієз* в другому грати третім пальцем. Далі пропонується грати пасаж з третього пальця, а потім кожен раз переходити з першого пальця на третій у низхідному русі:

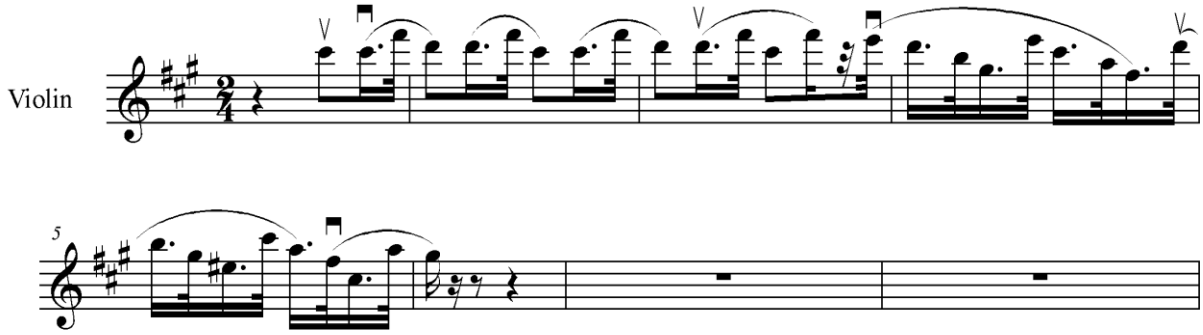


або:



Друга частина - „Preghiera”. Тут немає потреби пояснювати як потрібно виконувати цю частину. Це невелика і дуже проста по задуму частина, яка перш за все потребує від виконавця теплого і гарного по тембру звука.

Третя частина – Rondo. В цій частині переважає штрих мартле в пунктирному ритмі. Для підкреслення мелодичної лінії і виявлення фраз можливий дещо спрощений варіант штрихів, де зустрічаються великі ліги:



В мажорному епізоді з’являється друга тема. Виконавець повинен відчути в ній всю теплоту і грати її дуже виразно з усіма вказівками композитора щодо характеру – *largamente (широкомовно), appassionato (пристрасно, схвильовано)*, *grandioso (велично, поважно).*

В Коді важливу роль відіграє штрих detache в швидкому темпі. Його потрібно грати в середині смичка, або в кінці. Обов’язково потрібно виконати вказівку композитора – *ben ritmico*. Для цього необхідно акцентувати кожну тріоль.

Концерт fis-moll дуже цінний твір, незважаючи на те, що технічні засоби все ж таки переважають над музичними. Здолати всі труднощі цього

концерту – ще одна сходинка до віртуозності кожного скрипаля-виконавця. Концерт яскраво характеризує і продовжує романтичні традиції в скрипковому мистецтві після Н.Паганіні і Г.Ернста.

Стосовно двох збірників етюдів–каприсів Г.Венявського ор.10 і ор.18. Кожна з цих збірок не потребує детального розглядання аплікатури і штрихів тому, що ці етюди самі по собі є своєрідними навчальними посібниками у скрипковій грі. По них можна зрозуміти, якою саме була скрипкова техніка великого музиканта. А з їх виконанням кожен скрипаль мав би наближатись до вищого щабля своєї віртуозності.

Етюди ***„L'ecole moderne''op.10*** не є просто збірником, який включає в себе вправи на різноманітні види техніки. Звичайно тут представлений дуже високий рівень технічних труднощів, але разом з тим – це високохудожні твори, в яких присутній полум'яний темперамент та артистичний політ. Важливу роль відіграє інтерпретація цих етюдів. Виконувати їх може або зрілий музикант, або скрипаль, який досягає високого рівня досконалості, тому що окрім захоплення і здивування слухача технікою, він повинен дати правильну інтерпретацію і можливість отримати естетичну насолоду від цих творів. Вони були написані для скрипки соло без акомпанементу, але зроблені настільки досконало в музичному плані, що здається ніби партія фортепіано от-от повинна зазвучати. Етюди, які входять в збірку „L'ecole moderne'' є дійсно шедеврами і їх аналіз повинен бути предметом окремого музикознавчого вивчення.

Етюди–каприси ор.18 – це насамперед, прояв Г.Венявського як видатного педагога. Це виявляється в тому, що партія другої скрипки набагато легша, ніж першої і представляє собою простий акомпанемент до партії соліста, яка насичена різноманітними технічними засобами.

Ці дві збірки можна сміливо порівняти з каприсами Н.Паганіні. В скрипковій літературі вони мають дійсно унікальне значення.

Дуже важко детально пояснити як саме потрібно виконувати твори Г.Венявського. Кожен виконавець, особливо якщо це вже досвідчений музикант, буде виконувати ці твори виходячи не тільки із своїх задумів, але і з врахуванням тих позначок, які залишив композитор і звичайно з відображенням індивідуального характеру кожного твору. Щодо учнів і студентів, які тільки навчаються правильній інтерпретації, їм бажано прислухатися до порад педагогів, але і не забувати розвивати свій власний музичний смак. Постає питання, якими методами? Це може бути і показ педагога, і постійне прослуховування творів у численних записах видатних скрипалів.

Поняття інтерпретація включає в себе не тільки різноманітні варіанти аплікатури і штрихів. Ці два розділи є більш індивідуальними. Якщо ж аплікатурних і штрихових варіантів в одному творі може бути декілька, то нюанси – це саме той варіант, який зазначив композитор і відповідно дуже рідко підлягає обговоренню. Але це також проблема багатьох виконавців. Багато молодих скрипалів вдаються тільки в технічні можливості свого інструмента, забуваючи при цьому про не менш важливий аспект в інтерпретації твору – його музичну сторону. Виконавець повинен зрозуміти, що саме нюанси і тембри вводять слухача в коло образів. Якщо музикант дійсно хоче вразити слухача, він повинен відкинути монотонність і відсутність фарб. Динаміка, тембр інструменту, а також темп і ритм – цими явищами він повинен володіти досконало, щоб донести до слухача ідею і образи твору.

Фразування в творах відіграє так само не другорядну роль. Це мистецтво надавати музичним фразам необхідної виразності і відтінків, характеру мелодики. З технічної точки зору фразування досягається правильним веденням смичка і раціональною аплікатурою, використанням нюансів і їх різноманітних відтінків. Всі ці якості, якщо їх втілювати в життя і є правильною інтерпретацією. Звичайно, ніколи два виконавця не будуть

виконувати абсолютно однаково один і той самий твір тому, що не існує абсолютно однакових людей по темпераменту і характеру. Тут починає відігравати велике значення музичний смак, і кожен виконавець має навчитись розрізняти ці межі між поганим і добрим музичним смаком.

Висновки

Підсумовуючи значення творчої діяльності Г.Венявського, можна зауважити, що його стиль змінювався впродовж цілого короткого життя. В ранньому періоді творчості він схилявся до перебільшеної патетики, пафосу, приголомшених ефектів, постійному впровадженню складних прийомів скрипкової техніки. Пізніше він переходить до використання більш тонких виразових засобів - філігранних штрихів, ажурних пасажів, до співставлення тембрів. Але у всіх періодах скрипкове мистецтво Г.Венявського відрізнялося динамічністю, сміливістю художніх пошуків, особливою піднесеністю емоційного тонусу. Все нове в драматургії і композиції вимагало від нього і відповідних відкриттів у сфері драматургії.

Основною новацією в його творчості було поєднання технічних засобів і переосмислення виразових можливостей скрипки. Він, як і Н.Паганіні продовжив модернізацію всіх видів скрипкової техніки, вдосконалюючи міжпозиційний рух лівої руки (особливо в пасажній техніці), а також широко застосував подібний принцип в аплікатурі (так звані ковзаюча, розширена та звужена аплікатура), збагатив діапазон застосування подвійних нот та акордів, відкрив можливості вживання гранично високих позицій, особливо на струні *соль*. Музикант широко використовував піццікато як лівою, так і правою руками, натуральні і подвійні флажолети, значно удосконалив штрихову техніку за рахунок відскакуючих, рикошетуючих, гостроатакуючих штрихів. Водночас він приділяє велику увагу і розширенню кантиленних можливостей скрипки, максимальному наближенню її до людського голосу, живої розмовної мови, ораторським прийомам. Речитативність – один з головних засобів його скрипкової виразності. Потрібно відзначити ще одну властиву для нього якість – прагнення „вокалізувати’’ пасажні послідовності, технічно складні прийоми. Всі ці засоби він втілив у своїх творах, які потребують від виконавців і правильної інтерпретації, і добре розвиненої техніки. Виконавець повинен захопити слухачів тим пафосом, яскравістю

образів, злетом своєї фантазії, драматичними контрастами, віртуозністю, які були притаманними самому Г.Венявському і залишились яскравим втіленням у його творах. Як правило ці особливості творчості виходили від виконавської діяльності скрипаля. Як зазначається дослідниками, його гра відрізнялась гармонійністю, ясністю і водночас теплим ліризмом. Він вільно володів усілякими технічними скрипковими прийомами і разом з тим – чудовим наповненим звуком, соковитим і гнучким, здатним показати усі динамічні і темброві можливості скрипки. Г.Венявський був скрипалем грандіозного стилю, величі, стихійного вогню і водночас глибокої ліричності. В його інтерпретаціях, поруч з могутністю, було багато елегійного, інтимного. Живе відчуття звуку, багатство виразових можливостей, темброва чуйність були складовими його високої виконавської культури, він зумів збагатити класичні принципи типово романтичною образністю, набагато випередивши свою епоху саме кардинально новим ставленням до вокальної природи скрипки, надаючи великого значення і співучій і мовній виразності.

Г.Венявський своєю творчістю довів, що темброва звучність не обмежується суто белькантовою сферою. Вона набагато ширша і включає в себе колористичну інструментальну і мовну сфери. Його виконавський стиль відрізнявся від пануючих традиційних правил., а його музика перетворювалась на прекрасну, блискучу, віртуозну феєрію. Яскравість, емоційність його творів, поетичність і образність, майстерне використання віртуозних властивостей інструмента, а також імпровізаційність є характерними рисами його скрипкової композиторської спадщини.

Серед спільних рис практично усіх проаналізованих творів – яскравість тематизму, збагаченого романсовими, оперними та речитативно–декламаційними жанровими ознаками, постійний принцип контрасту між кантиленою і моторикою. Мелодична опуклість партії соліста органічно поєднується з віртуозністю як ознакою найвищого професійного рівня виконавця. Імпровізаційність створює ілюзію народження і оформлення

музичної думки в процесі виконання, крім того вона нерозривно пов’язана із стремлінням висловити правду почуттів, передати безперервну зміну настроїв.

Нові риси виразового арсеналу сприяли народженню і відкриттів в сфері інтерпретації. Виконавська культура романтичної епохи розвивалась під егідою єдності автора та інтерпретатора. До тих пір, поки усі видатні скрипалі – Н.Паганіні, Г.Ернст, Г.Венявський, К.Ліпінський, Ш.Беріо, Л.Шпор – були композиторами, які виступали перед публікою здебільшого зі своїми власними творами, історія композиторського та виконавського мистецтв розвивалась синхронно.

Геніального польського скрипаля і композитора єднає з іншими яскравими представниками високого романтичного мистецтва насичена наспівність тону інструмента. Саме тому він успадкував паганінієвський масштаб, художню глибину, імпозантність, концертну подачу матеріалу в своїх творах. В свою чергу молоді виконавці повинні намагатися правильно виконувати твори композитора, спробувати досягти того ефекту впливу на слухача, яким володів сам Г.Венявський.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс /Асафьев Б. // Музгиз - Л., 1963.- Кн. 2-я. .- С.211 - 343.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке /Асафьев Б.// Музыка- 1981. - 243с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. /Леопольд Ауэр;Интерпретация произведений скрипичной классики. // Музыка. -М., 1965. - 272 с.
4. Ауэр Л. Среди музыкантов /Леопольд Ауэр; [пер.с англН.Явнэ].-М.: М. и С.Сабашниковы, 1927.-196с.
5. Березовчук А. Музыкальный жанр как система функций (психологические семиотические аспекты) / Березовчук А.//Проблемы музыкознания. -Л., 1989. -вып.2 -С. 7-12
6. Ванслов В. Эстэтика романтизма /В.Ванслов //Искусство.-М.,1966. - 404с.
7. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма / Ю.Габай //Проблемы музыкального романтизма. -Л., 1987. -С.5-13.
8. Гинзбург Л. Анри Вьетан. Монография //Музыка.- М.,1983.-176с. /Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства -М., 1990.- Вып.1.-285 с.
9. Григорьев В. Генрик Венявский /В.Григорьев // Музыка.- М.,1966.- 118 с.
10. Григорьев В.Кароль Липиньский. /В.Григорьев // Музыка.- М.,1977.- 159 с.
11. Грінберг М. Скрипкова школа Паризької консерваторії /М.Грінберг.//Українське музикознавство.-К.,1975.-Вип.10-С.180 - 210.
12. Изаи Э.Вьетан – мой учитель/Э.Изаи//Музыкальное исполнительство. - М.,1973. - Вып.8.- С. 213-237.

13. Концерт Музыкальная энциклопедия //Советская энциклопедия. - М., 1974. - С.929-930.
14..Маркус С. История музыкальной эстэтики. Романтизм и борьба эстэтических направлений // Музыка. - М., 1968. - том II. - 686с.
15. Мінкін Д. Щодо діалогічної природи жанру концерту/Д.Мінкін // Українське музикознавство. - К., 1987.- вип. 22 - С. 77- 83.
16. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции /Е.Назайкинский // Музыка. - М., 1982. - 319 с.
17. Проблемы музыкального романтизма // Сборник научных трудов. - Л., 1987. - 143 с.
18. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. /Л.Раабен. Биографические очерки // Музыка. - Л., 1967. - 312 с.
19. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. /Л.Раабен.Биографические очерки //Музыка. – Л., 1969. - 261 с.
20. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства /Л.Раабен // Музыка. - Л., 1978. - 199 с.
21. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика /И.Соллертинский // Музгиз. - М., 1962. - 48 с.
22. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке /А.Сохор. // Музыка.- М., 1968. - 103 с.
23. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту/Вадим Стеценко. //Музична Україна. - К.,1980. - 80 с.
24. Тараканов М. Инструментальный концерт/М.Тараканов // Искусство. - М.,1986.- №1. -56 с.
25. Фоменко Ю.М. Геній скрипки. Життєпис Генрика Венявського. /Юрій Фоменко. /редакція друга, доповнена.Львів, ТзОВ «Фірма “Камула”» 2020.-с.270.

26. Чекальский Э. Волшебная скрипка: повесть о Генрике Венявском /Эустахий Чекальский;[пер.с польского Н..К.Шпак].-Варшава: Народное кооперативное издательство, 1963.-380с.
27. Юр'єв О.Виражальні можливості скрипкових штрихів./О.Юр'єв // Музична Україна. - К., 1974. - 115 с.
28. Яворский Б. Романтизм. Переход к психологической эпохе./Б.Яворский. // Избранные труды / М., 1987.- том II-с. 129-188.
29. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество /И.Ямпольский // Музыка. - М., 1968. - 448 с.
30. Ямпольский И.М. Генрик Венявский /И.Ямпольский .- М.:Государственное музыкальное издательство, 1955.-40с.
31. Gawronski Ludwik. Saga rodu Wieniawskich.Lublin:GAL,2003, Lubelskie Towarzystwo Muzyczne im.Henryka Wieniawskiego.-80s.
32. Grabkowski Edmund. Henryk Wieniawski, Warszawa 1985, Interpress.-144+[4] s.
33. Grabkowski Edmund. Henryk Wieniawski. Anegdoty i ciekawostki, Krakow 1991, Polskie wydawnictwo muzyczne.-100s.
34..Desfossez Achille. Henri Wieniawski, Esquisse. La Haye 1856, Imprimerie de Belinfante freres.-30p.
35..Jazdon Andrzej. Henryk Wieniawski, Katalog tematyczny dziel, Poznan, 2009. Towarzystwo Muzyczne im.Henryka Wieniawskiego.-141s.
36. Reiss Jozef W. Wieniawski //Polskie wydawnictwo muzyczne, Warszawa, 1979. -171s.
37. Suchowiejko Renata. Henryk Weniawski wirtuoz w swietle XIX-wiecznej prasy,Poznan, 2011. Towarzystwo Muzyczne im.Henryka Wieniawskiego.-451s.
38. Wieniawski. Oprac.Duleba Wladyslaw //Polskie wydawnictwo muzyczne, Warszawa, 1974.-253s.