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

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ РОБЕРТА ШУМАНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДОБИ РОМАНТИЗМУ

Виконавець: студентка 2 курсу
Денної форми навчання
Профілізації «Скрипка»
Спеціальності 025 « Музичне мистецтво»
Ступеня вищої освіти « Магістр»
Пупін Тетяна Романівна

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор кафедри
музичної україністики та медієвістики
Граб Уляна Богданівна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
Професор кафедри скрипки,
Пославська Наталія Павлівна

Львів 2022

Зміст

ВСТУП 3

Розділ І. Інструментальна музика романтичної доби 5

1.1 Втілення романтичної естетики в інструментальній музиці: композиторські школи, жанри, стилістика 5

1.2 Скрипкова музика романтичної доби: синергія композиторської та виконавської творчості 10

Розділ ІІ. Скрипкова творчість у композиторському доробку Р. Шумана 17

2.1 Концерт для скрипки d-moll: історія створення, структурні особливості, виконавські рекомендації. 18

2.2 Фантазія для скрипки C-dur op.131 Р. Шумана: особливості форми, порівняльний аналіз двох редакцій та їх виконавських інтерпретацій. 34

Висновки 47

Список використаних джерел 49

ВСТУП

Романтична доба була одною із могутніх засобів художнього осягнення і відображення життя. Її ідеали призвели до появи нового мистецького стилю – романтизму, естетика якого втілена у мистецьких, музичних формах. особливо це стосується інструментальної музики і, зокрема, такої важливої її ділянки, як скрипкова музика.

Постать Роберта Шумана у мистецькому просторі є унікальною та надзвичайно вагомою. Він фігурує в історії світової музики як яскравий представник романтичної доби, творець з оригінальним та індивідуальним стилем. Однак його скрипкова творчість ще не є всебічно вивченою в українському музикознавстві і з цього випливає **актуальність роботи.**

Об'єктом дослідження є інструментальна музика епохи романтизму. **Предметом дослідження** є скрипкова творчість Р. Шумана, зокрема Скрипковий концерт *d-moll*, Фантазія для скрипки з оркестром *C-dur op.*131.

Метою роботи є дослідження скрипкової творчості Роберта Шумана у музично-стилістичному та виконавському аспектах.

Завдання нашого дослідження будуть полягати в наступному:

- здійснити загальну характеристику естетики епохи романтизму;
- розглянути головні тенденції розвитку інструментальної музики ;
- дослідити скрипкову музику епохи романтизму творчості композиторів-виконавців;
- проаналізувати особливості скрипкової творчості Р. Шумана на прикладі Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* і Фантазії для скрипки з оркестром *C-dur op.131*.

- здійснити виконавський аналіз Концерту для скрипки з оркестром *d- moll*
- здійснити порівняльний аналіз двох редакцій Фантазії для скрипки з оркестром *C-dur*

Методологічна база дослідження буде складатися з комплексу наукових методів: історіографічного – при вивченні наукових праць про добу романтизму, композиторів та жанрів даної епохи та скрипкову творчість Р. Шумана; історичного – при розгляді романтичної естетики та історії виникнення творів; аналітичного та систематичного – стосується аналізу скрипкових творів; виконавського аналізу – при порівняльному аналізі виконавських інтерпретацій.

Теоретична база дослідження буде спиратися на теоретичні та методичні дослідження О. Величко, М. Однолькіної, Herbert F. Peyser, Josiah Raiche, Martin Geck, Alfred Einstein, Charles Rosen, Daniel Gregory Mason, John Daverio, Gerald Abraham та інших.

Наукова новизна роботи буде полягати у спробі здійснити комплексний музично-стилістичний та виконавський аналіз скрипкової творчості Роберта Шумана.

Структура роботи. Робота буде складатися зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ І. Інструментальна музика романтичної доби

1.1 Втілення романтичної естетики в інструментальній музиці: композиторські школи, жанри, стилістика

Естетика романтизму була багатогранною і неоднорідною. Оскільки романтизм об’єднував у собі полярні погляди, обумовлені перш за все поглядами митця, розширив межі, можливості художнього пізнання світу, відкрив всі недоліки системи суспільних відносин.

У музиці після класицизму став популярним салонно – віртуозний напрямок, який «знаменує різкий спад музичного мистецтва після великих завоювань класиків».[7, с.117]. Цей напрямок був методом втечі від реальності, саме тому автори салонних творів та музиканти-віртуози були дуже популярними у першій половині XIX ст. Ефектність, віртуозність і використання всіх можливостей інструменту були ознаками цього напрямку. [3,с.72] Як результат, салонно – віртуозного напрямку сформувалось поняття виконавця-композитора, серед яких Ніколо Паганіні, Генрік Венявський, Пабло Сарасате, Анрі В'єтан, Ференц Ліст, Антон Рубінштейн та інші.

У цей період постали чудові симфонії, грандіозні концерти, монументальні ораторії та опери. Хорові твори, створені для церкви, втратили своє значення. Сольні пісні з фортепіанним супроводом, опера, фортепіанні та оркестрові твори є переважними жанрами цього періоду. Зв'язок між музикою і словом набуло квінтесенції, і тому відбулися важливі зміни у таких формах, як пісня, опера, хорова симфонія та програмна музика.

Ще одною притаманною рисою для епохи романтизму є захоплення різними напрямками мистецтва – синтез мистецтв. Композитори як правило цікавилися літературою, філософією, образотворчим мистецтвом. Мендельсон захоплювався філософією та образотворчим мистецтвом. Шуман, Берліоз і Ліст демонструють

неабиякий хист до музично-публіцистичної діяльності. Завдяки великому ідейному погляді мистецтва з'являється багато нових зображальних форм, збагачуються звучністю оркестрові полотна, використовуються всі можливості інструментів та створення нових жанрів.

Синтез мистецтв, особливо популяризація літератури і філософії призводить до програмності музики. Ця ознака стає дуже популярною у різних іпостасях, як явна програмність Берліоз «Фантастична симфонія», Ліст симфонічні поеми «Прометей», «Мазепа», так і скрита програмність у Шумана. Останній був відомий своєю програмністю і вважав, що вдало підібрана назва підсилює вплив музики. Однак Шуман часто виступав проти явної програмності, оскільки вважав, що вона дуже впливає на думки слухача і сковує його фантазію.

Ще одна риса притаманна романтикам – це посилення народних і національних елементів. У епосі романтизму основна опора спрямована на місцеве, національне і стає визначальним моментом музичного мистецтва. Загальноєвропейські досягнення відтепер складаються із внеску безлічі ясно виражених національних шкіл і не тільки тих які у попередньому столітті продемонстрували нам композиторів світового класу, ай інших шкіл такі як російська, польська, норвезька і чеська .

Романтики, обстоюючи необмежену свободу творчості, оголосили нещадну боротьбу раціоналістичних канонів класицизму. Кожну область мистецтва вони збагатили жанрами, формами та виразними прийомами, що відповідають новому змісту їхньої творчості. Представники високих ідеалів романтичної доби репрезентували у своїй творчості бажання показати внутрішній світ людини – психологізм.

Провідними жанровими напрямками епохи романтизму були опера, симфонічна, інструментальна та вокальна музика. Доба демонструє інтенсивний розвиток інструментальної музики, що підкріплюється збільшенням палітри жанрів.

Рушійною силою для зміни ідеалів нової доби стала французька революція, яка вплинула на зміну цінностей і спричинила перетворення побутових жанрів у високі професійні. Таким чином провідними жанрами епохи романтизму був романс (пісня). У XIXст. в Австрії і Німеччині з побутової пісні сформувався романс, що став на ряд з оперою та симфонією і вплинув на розвиток цих жанрів. Згодом романс став не тільки вокальним але і інструментальним жанром.

З музичним побутом зв'язаний розквіт інструментальної мініатюри. Побутовий танець як і пісня стає важливим жанром епохи романтизму і впливає на стиль камерної мініатюри. Вальси Шуберта, мазурки і полонези для фортепіано Ф.Шопена, вальси і полонези для скрипки Г. Венявського – це кращі зразки інструментальної танцювальної мініатюри. На ряді з цими жанрами розвивається фортепіанна мініатюра яка бере свій початок в імпровізації.

Яскравими представниками нових національних шкіл стали Ліст, Шуман, Шопен, Чайковський, Паганіні – знайомили з мистецтвом своїх країн. Національна французька школа Франції була підготовлена окремими явищами, які розвивалися протягом чверті століття переважно в опері та симфонічних жанрах. Новатором у симфонічному направлені був французький композитор Гектор Берліоз (1803-1869) який закладає основи програмного симфонізму та утверджує основні принципи оркестрового мислення. Найкращі зразки програмного симфонізму у творчості Г. Берліоза є твори які були написані в період (1830-1840) – «Фантастична симфонія» (1830-1831), «Гарольд в Італії» (1834) та «Траурно-тріумфальна» (1840). [29, с. 253-307]

Для німецької національної школи притаманна схильність до філософських узагальнень у симфонічній та інструментальній музиці, тенденція до психологічного самозаглиблення саме ця риса і є одна з основних рис творчості одного з чільних представників даної національної школи Роберта Шумана (1810-1856). В своїй творчості композитор старався опиратися на народно-національні

традиції та на демократичні жанри які були розповсюджені у німецькому побуті. Новаторством у сфері музичних форм проявлялася у схильності до сюїтних форм, зразком є «Фантастичні п’єси».

Початок XIX ст. це популяризація публічних концертів. Виконавці-інструменталісти стають дуже популярними через високий рівень техніки виконавства, віртуозність і яскравість. Такими виконавцями захоплювалось буржуазне середовище. Вплинули на розквіт естрадної культури Н. Паганіні, Ф.Шопен, Ф. Ліст, П. Сарасате, Г. Венявський. Розвивається новий жанр - фантазія.

В романтичну добу стає популярною фантазія, важко знайти композитора який не писав у цьому жанрі. Багато науковців досліджували розвиток жанру фантазії в різні епохи серед них: Т. Ляхіна, О. Щьоголєва, В. Протопопов, В. Бейттічер, Л.Кадцина, М. Лобанової, І. Палажченко та інші. Що стосується романтичної доби то у творчості романтиків фантазійній жанр пов'язаний насамперед із розквітом виконавського мистецтва. Тому віртуозність стає важливою складовою даного жанру [9, с.35]

Традиції жанру інструментальної, зокрема фортепіанної фантазії, що були закладені Ф. Шубертом та Р. Шуманом, розвивалися у творчості Ф. Ліста , а також Й. Брамс який продовжив «шуманівську» лінію циклів фантазійних п’єс, назвавши їх «капричіо» та «інтермецо». [9, с.35]

Основним представником польської національної школи став Фредерік Шопен (1810-1849). Основною рисою творчості композитора це тяжіння до національного начала. Шопен вивів на новий рівень фортепіанні мініатюри, а саме національні польські танці (полонез, мазурка). [28]

В епоху романтизму створюється інструментальна балада. Найкращими примірниками є чотири балади Ф. Шопена. В них використовуються одночастинні вільні (змішані) форми наповнені драматичним розвитком. Відомі також

фортепіанні балади Ф. Ліста, Е. Гріга, Й. Брамса, Г. Форе « Балада для фортепіано з оркестром», А. В'єтан «Балада і полонез» для скрипки.

Новий жанр інструментальна рапсодія першим ввів чеський композитор Ян Крштитель Томашек (1774—1850) представником чеської національної школи, але переосмислив цей жанр Ференц Ліст (1811-1886). Він трактує рапсодію як віртуозний твір в дусі парафрази де замість окремих мелодій використовувались народно-пісенні і танцювальні мотиви. Форма побудована на контрастному співвідношенні двох розділів – повільного та швидкого. Якщо говорити про структурні особливості композитора то можна зазначити, що Ліст був більш структурним ніж деякі його сучасники і він демонструє високий рівень винахідливості щодо форм. Основним неменше важливим у творчості композитора це звертання до національних елементів, це висвітлюється у рапсодіях та інших творах композитора. [31, с. 19]

Симфонічна музика наряді з інструментальним концертом у романтичну добу набула нового неймовірного рівня. Найкращими зразками є твори композиторів: П. Чайковського, С. Рахманінова, Е . Гріга, А. Дворжака, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Ліста та Р. Шумана вивели на високий рівень симфонічну музику. Загалом помітна тенденція до програмності та збільшення складу оркестру. Г.Малер переосмислив по новому жанр симфонії, експериментував над формою, розширив склад оркестру до масштабного складу.

У романтичний період розвивалася камерна музика, різноманітні сонати, квартети які виконували зазвичай під час домашнього музикування. Для композиторів – романтиків Ф. Шуберта, Р. Шумана та Й. Брамса властиве мелодичне начало. Було створено багато нових жанрів та переосмислювалися жанри попередніх епох. Жанрова палітра різноманітна та яскрава яка допомагала композиторам висловлювати проблеми та мрії епохи пропускаючи крізь себе і висвітлюючи у своїй творчості.[21]

1.2 Скрипкова музика романтичної доби: синергія композиторської та виконавської творчості

В епоху Французької революції семантичний образ скрипки – це образ імператора, воєначальника. Геніальний виконавець всіх часів і народів Н. Паганіні назвав свою улюблену скрипку «il Cannone» («Гармата»). А. В'єтан назвав свій інструмент «Cheval de bataille» (Бойовий кінь).

Попередником скрипкової музики романтичної доби стали скрипкові концерти італійської школи: Б. Віотті (1755-1824), (концерти парижського періоду №1,4 – 19), та французької школи - Р. Крейслера (1766-1831), П. Роде (1774-1830). Концерти цих композиторів розширюють можливості соліста, взяти до прикладу концерти А. Вівальді, Дж. Тартіні, П. Локателлі, Ф. Джемініані то solo виконувалося у регістрі tutti, а композитори «Паризької консерваторії» (П. Роде, Р. Крейцер та П. Байо) розширюють діапазонну відстань між оркестром і солістом, що і виводить скрипку на п'єдестал. Для концертів наполеонівського періоду характерними рисами є маршоподібна, фанфарна і помпезна основа мелодії. П.Байо і Р. Крейцер у своїй творчості залишаються вірні класичній традиції з елементами блискучого «ампіру». Творчість цих композиторів займала почесне місце у репертуарі Н. Паганіні як свідчить про це документ з колекції генуезького скрипаля Ренато Де Барб’єрі (1920-1991) написаний власноруч віртуозом і складався з початкових тактів скрипкових концертів Б. Віотті (№ 17 d-moll, № 18 e-moll, № 22 a-moll), Р. Крейцера (№ 10 d-moll, № 15 A-dur) та П. Роде (№3 g-moll, № 2 E-dur). [2, Ст.103] Ще один з найбільш видатних скрипалів романтичної епохи К. Ліпінський (1790-1861) славився виконанням концертів композиторів французької класичної школи.

Згодом Н. Паганіні розширює індивідуальність solo використовуючи віртуозні елементи, розширення регістру (часте використання нижнього регістру

інструменту). Нові нововведення приводять до створення нового типу концерту «Grande concerto», на перший план виступає соліст з блискучо-віртуозним соло.

Н. Паганіні розвинув можливості скрипки до повної свободи, збагатив технічні можливості інструменту і ввів всі можливі виразові засоби та прийоми (акомпонувальні фігурації, pizzicato лівою рукою, гра твору на одній струні та інші). Н. Паганіні вивів жанр капрису до концертного рівня, його «24 каприси» стають вершиною технічних здобутків як і романтичної епохи так і сьогодення. [16]

Ще однин відомий польський скрипаль і композитор першої половини XIX ст. Кароль Ліпінський (1790-1861) який був відомий як конкурент Н. Паганіні. Славився він могутнім об'ємним звуком, потужною кантиленою. Свої найвідоміші концерти (№ 1 op.14 fis-moll, № 2 op.21 D-dur,№ 3 op.24 e-moll, № 4 op.32 A-dur) для скрипки Ліпінський написав у Львові між 1814 і 1817 роками. Концерти № 3 і № 4 – одночастинні твори в яких виявляється пошук до нових форм, прагнення до тематичної єдності та цілісності. Відчувається вплив творчих ідей Ф. Ліста та Р.Шумана. К. Ліпінський дружив з Ф. Мендельсоном та Р. Шуманом. Останній навіть присвятив «Карнавал» саме К. Ліпінському. [11]

Послідовники Н. Паганіні почали звертати свою увагу на віртуозне начало тим самим втрачаючи зміст та глибину музики, і так драматургія стала розважальною і пустою.

Порушив стереотип скрипкового романтизму Фелікс Мендельсон (1809-1847). Найкращим взірцем у його творчості є його Концерт для скрипки з оркестром ор. 61, e- moll, в якому поєднує віртуозність і симфонічність. Поява скрипкового концерту Мендельсона стала найбільшою подією в інструментальній музиці після бетховенського періоду. Аналізуючи партію соліста можна дійти до об'єктивної думки, що вона не найяскравіший взірець віртуозності, це зумовлено тим, що композитор не володів інструментом. [8]

Наступним етапом розвитку скрипкового романтизму є популяризація композитора-виконавця (композитора-скрипаля) [5, с. 70] Анрі В'єтана (1820 - 1881) засновник бельгійської національної школи. В'єтан як композитор-скрипаль досягає високого рівня симфонізації творів але разом з тим потребує від виконавця високих виконавських можливостей. Як визначають виконавці твори композитора вимагаються високого рівня майстерності, однак весь матеріал написаний зручно «по-скрипковому». Композитор шукає нові концертні форми і перший змінює сталу тричастиність на одночастинні (Концерт для скрипки № 5 ля мінор "Le Grétry" , op. 37, 1861) та чотирьох частині концерти (Концерт для скрипки № 4 d-moll, op.31, бл.1850). Останній став прикладом і єдиним в добу романтизму зразком розширення циклу до симфонічних масштабів. [4]

Наступним яскравим композитором-виконавцем був Генрік Венявський (1835-1880) яскравий представник польської школи. «Венявський – найяскравіша постать віртуозно-романтичного мистецтва першої половини XIX століття. Традиції цього мистецтва він зберігав до кінця свого життя. Як виконавець він прославився на весь світ блискучою, емоційною грою. Як композитор працював лише для скрипки у доробку близько 30 творів. Найпопулярніші 2 Концерти для скрипки, «Варіації на оригінальні тему», «Блискучий полонез» та «Легенда». Інновації у жанрах легенда та балада та використання національних рис у творчості. [10]

Одним з найвпливовіших та найвідоміших скрипалів романтизму після Н. Паганіні це німецький скрипаль Йозеф Йоахим (1831-1907). Як зазначає Ю. Брейтбург, діяльність Йоахима протікала під плідним впливом таких видатних художників його епохи, як Мендельсон, Шуман, Брамс, Ліст, Брух, Давид, Бюлов, Антон Рубінштейн, Давидов та інші. У свою чергу він надав на деяких з них, особливо на Брамса та Бруха, значний вплив. Відомий скрипаль був одним з кращих друзів Р. Шумана і надихнув його на написання Фантазії для скрипки з оркестром C-dur і Концерту для скрипки d-moll. Крім блискучої концертної

діяльності Й. Йоахим робив редакції на основі рукописів видатних композиторів, писав каденції до багатьох концертів Моцарта, Бетховена, Брамса які виконують до сьогодні.

Йоахим був близьким другом Йогана Брамса (1833-1897) їхня дружба почалася в 1853 р. У статті Джоанна Лі «Вплив виконавців і композиторів на вибрані скрипкові твори Йоганнеса Брамса» зазначається: «Джозеф Йоахим був найвпливовішим скрипалем у житті Брамса».[27] У пари не тільки була тісна особиста дружба, але вони також захоплювалися та поважали один одного на професійному рівні. Їхня висока повага та вдячність один одному привели до співробітництва та композиторської співпраці. Йоахиму був присвячений один з найулюбленіших і найвідоміших творів скрипкової музики Брамса «Скрипковий концерт». Безсумнівно, Йоахим вплинув на створення скрипкового концерту.» [18, ст.4] Твір став одним з найбільш виконуваних концертів. [22,с. 9-14]

М. Брух (1838-1920) німецький композитор творець одного з найвідомішого Концерту для скрипки №1, g-moll, op.26 який входить у репертуар кожного скрипаля. Однак він написав для скрипки досить багато творів серед них ще два концерти № 2, d-moll, op.44 та № 3, d-moll,op58, «Шотландська фантазія», « Adagio appassionato». Свій перший концерт він присвятив Й. Йоахіму.

Відомі скрипалі-виконавці епохи романтизму надихали багатьох композиторів на створення творів для скрипки. Одним з таких виконавців став іспанський скрипаль Пабло Сарасате (1844-1908) був не тільки блискучим виконавцем але й композитором, він писав лише для скрипки в сумі 54 твори найвідоміші: «Циганські наспіви», «Андалузький романс», «Інтродукція і тарантела», численні фантазії на теми популярних опер одна з найвідоміших це фантазій на тему «Кармен». Пабло Сарасате надихнув французького композитора Каміля Сен-Санса (1835-1921) на написання Концерту для скрипки №3 b-moll op.61 та «Інтродукцію

і рондо-капрічіозо» a-moll,op.28. Перші два концерти були видані у 1879 р. стали маловідомі.

Ще однин композитор який написав Концерт для скрипки, що став вершиною скрипкового мистецтва – це П. Чайковський (1840-1893). На Скрипковий концерт Чайковського під час композиційного процесу великий вплив здійснив скрипаль Йосип Котек. Він працював пліч-о-пліч з Чайковським на ранніх етапах створення композиції, і є також деякі свідчення про те, що Й. Котек був натхненником для задуму твору. Елізабет Хейт у своїй науковій роботі виділяє, що Адольф Бродський був скрипалем, який вперше виконав концерт публічно. Редакція концерту скрипаля і педагога Леопольда Ауера (1845-1930), можливо, мала найбільший вплив на концерт у тому вигляді, в якому він виконується сьогодні. Внесені правки Ауера через роки після завершення концерту, включають скорочення, октавні транспозиції, модифікації пасажів, і навіть повністю переписує кілька вибраних розділів.

Правки могли бути ініційовані, щоб спростити виконання складних уривків, щоб видалити повторюваний матеріал, або вони могли бути змінені виключно через особистий естетичний уподобання. Крім того, зміни Ауера, ймовірно, були передані його відомим учням, що зміцнило поточну практику виконання. Ауер навчав віртуозів Мішу Ельмана, Яшу Хейфеца та Натана Мільштейна, усі вони успішно виконували Концерт для скрипки Чайковського. [25, с.1-2]. Концерт спочатку був присвячений Леопольду Ауеру, але згодом П.І. Чайковський змінив присвяту Адольфу Бродському.

Ян Сібеліус (1865-1957) – фінський композитор шведського походження став основоположником фінської школи. Його скрипковий Концерт є одним з найвідоміших і найчастіше виконуваних концертів. Одним із його найбільших прихильників на той час був скрипаль Віллі Бурместер, який дуже прагнув зіграти новий концерт (йому він був присвячений). Композитор охоче пообіцяв прем’єру

Бурместеру. Потім він зробив раптову, незрозумілу і здавалося б саморуйнівну зміну, довіривши прем'єру в Гельсінкі 1904 року одному Віктору Новачеку. Наслідком цього стала мистецька катастрофа, оскільки, за словами біографа Сібеліуса Еріка Тавасттьєрни, «червоний і спітнілий Віктор Новачек вів програшну битву». Впливовий критик Карл Флодін, загалом прихильний до Сібеліуса, оцінив його негативно не раз, а двічі. Сібеліус повернувся до роботи і сильно переробив концерт. Все ще не примирившись з Бурместером, з якоїсь причини Сібеліус передав нову версію Карлу Халіру, який зіграв прем'єру в Берліні в 1905 році. [26]. Концерт для скрипки d-moll, op.47 став найпопулярнішім твором композитора. Особливістю цього твору є розширена каденція, яка стає розширеним розділом у перший частині, написаній у сонатній формі.

Новатором у скрипковому мистецтві був бельгійський скрипаль Ежен Ізаї (1858-1931), творчість якого припадає на романтичну добу. Він був чудовим ансамблістом та композитором. У його доробку одна опера, шість скрипкових концертів, шість сонат для скрипки соло, варіації на тему Паганіні та дрібні п'єси. Найбільшими нововведеннями були [1, с.2-3]:

- використання програмності у скрипковій музиці;
- переосмислення жанру поеми, цей жанр створив Ф. Ліст, а от першим хто застосував цей жанр у скрипковій літературі бу Е. Ізаї. Він написав скрипкові поеми «Зимова пісня», «Екстаз», «Колискова», «Елегійна» також Е. Шосон присвятив «Поему для скрипки з оркестром» Е. Ізаї.
- проявлення рис неокласицизму та задіяння символізму та імпресіонізму.

Останнім з найяскравіших представників композиторів – скрипалів романтичної епохи стає австрійський скрипаль Фріц Крейслер (1875-1962). «В музичну історію Ф. Крейслер увійшов, як майстер поетичного звучання, віртуоз-колорист та митець, що сприяв формуванню особливого виконавчого стилю, а також збагатив скрипкову гру новими виразовими і технічними прийомами» [6, с.132] У творчому

доробку композитора є 2 оперети «Квіти яблуні» та «Сіссі», каденції до концертів Брамса і Бетховена і до сонати Тартіні «Диявольські трелі» та безліч скрипкових творів найвідоміші «Китайський тамбурин», «Чудовий розмарин», «Муки кохання».

Імпровізаційність, блискучі різноманітні ефекти на ряді з емоційністю – це і є риси які відрізняють романтичну композиторську творчість та виконавство від строгих канонів класичної школи. Композитори романтичної доби які писали для скрипки розширили репертуар який став апогеєм в усій скрипковій музиці.

Твори цих композиторів займають значне місце в репертуарі всіх виконавців сьогодення, їх виконують на концертах, вони є обов'язковими творами на конкурсах і стають основою репертуару для студентів.

Розділ ІІ. Скрипкова творчість у композиторському доробку Р. Шумана

Скрипкова творчість Роберта Шумана постала в останні роки життя композитора, в основному в 1850-х роках. На скрипку композитор звернув свою увагу достатньо пізно, але за один рік було написано всі масштабні роботи для цього інструменту. Для створення творів для скрипки Р. Шуман надихався творчістю композиторів, які мали досвід написання творів для скрипки, серед них Бетховен, Мендельсон, Брамс і легендарний віртуоз та композитор Ніколо Паганіні. Відомо, що Роберт Шуман не володів мистецтвом гри на скрипці, тому запозичував багато технічних прийомів у Ніколо Паганіні. У 1830 р. після концерту Н. Паганіні у Франкфурті Р. Шуман надихнувся на написання транскрипцій каприсів Паганіні для фортепіано та використовує деякі прийоми у «Карнавалі». [20, с. 94.] Згадуючи про травму руки композитора, деякі дослідники вважають, що це через намагання композитора зрівнятися до Ніколо Паганіні у майстерності гри на своєму інструменті. [14, с.300.]

Головним ініціатором першої спроби написання твору для скрипки став видатний німецький скрипаль-віртуоз Фердинанд Давид (1810-1879). 1 січня 1850 року Давид писав Шуману: «Ваша фантазія, п'єси для кларнету та фортепіано ор.73 мені так сподобається; чому ви не напишете що не будь для скрипки та фортепіано? Цього так бракує належного, нового і я нікого не знаю хто міг би зробити це краще, ніж ви ». [14] В результаті у 1851році була створена камерна Соната для скрипки та фортепіано a-moll, op. 105. Згодом в тому ж році була написана Соната для скрипки d-moll, op. 121, яка і була присвячена Фердинанду Давиду. Сонати для скрипки a-moll WoO 2 (27), була написана у 1853 році, однак Роберт Шуман написав лише дві частини – другу *Lebhaft* та четверту *Finale* дві інші частини написали Йоганес Брамс та Альберт Дітріх (1829 – 1908 , німецький композитор та диригент, відомий як друг Й. Брамса).[19, с. 207] Можна з впевненістю сказати, що

Ф. Давид відкрив новий вектор творчості Роберта Шумана, направивши його на зацікавлення скрипкою. Після спроб написання сонат для скрипки композитор досліджує можливості скрипки і репрезентує через свій власний стиль. Якщо охарактеризувати скрипку у камерних сонатах композитора, то вона знаходиться на другому плані, як сольний інструмент репрезентується саме у Фантазії для скрипки з оркестром C-dur, op.131 та у Концерті для скрипки d-moll. Всі твори Р. Шумана для скрипки як сольного інструменту були створені у 1853 р. [23, с.212]
Попри циклічність, у концерті відчувається тяжіння до одночастинності та цілісності. Аналізуючи Концерт для скрипки можна зрозуміти, що композитор не розглядав жанр концерту як демонстрацію віртуозних можливостей виконавця, це зумовлено тим, що композитор завжди виступав проти порожніх технічних прийомів без емоційного змісту, це яскраво висвітлювалося у його журналі «Neue Zeitschrift für Musik» («Нова музична газета»). [30, с.23]

2.1 Концерт для скрипки d-moll: історія створення, структурні особливості, виконавські рекомендації.

Історія створення концерту для скрипки Роберта Шумана наповнена цікавими і дещо суперечними деталями. Відомо, що Концерт для скрипки d-moll був написаний у 1853 році. Ідея створення концерту виникла у композитора коли він приїхав до Дюссельдорфу і познайомився з Йозефом Йоахімом, йому і був присвячений. У щоденнику у Клари Вік йдеться про закінчення роботи над твором: «Роберт закінчив надзвичайно цікавий скрипковий концерт він трохи грав його для мене. Але я не наважуся говорити більше, поки не почую його.»[33] Й. Йоахим, як зазначають музикознавці, так і не виконав цей твір на публіці, проте відбулася репетиція, яка не була вдалою, що і вплинула на

подальшу історію Концерту. У щоденнику Р. Шуман написав декілька слів про репетицію: «Увертюра Манфреда була чудовою. Скрипковий концерт, Йоахим дуже був втомлений...» [33]

Як згодом пояснював виконавець, причиною відмови виконання Концерту для скрипки d-moll стали прояви хвороби композитора, завдяки цьому Клара Вік відмовилася публікувати концерт. Проте якщо розглядати і аналізувати концерт через призму характерних рис притаманних композитору, то яскраво видно зрілий підхід та всі іманентні ознаки творчості Роберта Шумана.

Перш ніж перейти безпосередньо до аналізу твору варто ще розглянути історичні передумови і причини забуття концерту на 84 роки. Зрозуміло, що одною з найважливіших персонажем в історії концерту займає саме Й. Йоахім. Тому думаю буде доречно зробити коротку характеристику виконавця. Дослідивши велику кількість наукових праць важко знайти щось більше про виконавця ніж «видатний скрипаль», «віртуоз», «найвпливовіший виконавець XIX ст.», однак, за останні декілька років багато науковців досліджують виконавця і розкривають скриті історію багато нових та цікавих для нас характеристик Й. Йоахіма. Йому присвятили концерти найяскравіші композитори романтизму – Й. Брамс, Р. Шуман, А. Дворжак та М. Брух, цікаво те, що два з даних концертів. Лейні Бойд розповідає у своїх « Програмних записках» про цікаву історію з написання Концерту для скрипки з оркестром a-moll, op. 53 А. Дворжака. У 1879 р. А. Дворжак працював над концертом для скрипки і планував його присвятити Й. Йоахіму, однак коли композитор надіслав свою роботу виконавцю він зробив досить велику кількість поправок, після виправлення тексту за рекомендаціями Й. Йоахіма прийшли від виконавця, ще поправки. Прем’єра відбулася без участі блискучого виконавця. [17] Кеннет Вудс у своїй статі «Я б не назвав його Святим Джо», розкриває історію концерту Р. Шумана – «Спочатку Йоахім виглядав у шаленому

ентузіазмі щодо цього твору. Його перша реакція була цілком сприятлива, і він з нетерпінням погодився зіграти роботу з оркестром у Ганновері в 1854 році. Проте Йоахім, судячи з усього, того дня зіграв дуже погано…Поступово його думка про твір потемніла, аж поки він не вважав твір настільки хибним і таким жахливим свідченням психічної хвороби композитора, що відмовлявся публікувати його протягом 60 років після його смерті.» [35] Автор зазначає, що свою руку виконавець приклав свою руку до концерту Брамса та Бруха. Ці всі дані заставляють нас задуматися, як «видатний скрипаль» вплинув на історію великих і видатних концертів для скрипки.

Після смерті Й. Йоахіма рукопис твору перемістили в Берлінську державну бібліотеку де вони зберігалися до 1937 р. Одною з перших хто отримав рукопис була Джеллі д'Арані. Згодом музичне видавництво «Шотт і Ко» придбало копію концерту і запропонувало Ієгуді Менухіну. Проте нацистське правління було збентежене, тим що нікому до того не відомий твір німецького композитора буде виконувати американець, на їхню думку виконавець мав бути німецького походження. Тому, прем'єра відбулася у Берліні 26 листопада 1937р. , солістом був Георг Куленкампф, а диригував Берлінським філармонійним оркестром Г. Шмідт-Іссерштедт. І. Менухін виконав концерт в грудні цього ж року у Нью-Йорку. А в 1938р. 16 лютого д'Арні записала концерт в Лондонській студії BBC.

Структурні особливості:

Як видно з табл. №1, Концерт для скрипки Шумана складається з тричастинного концерту швидко-повільно-швидко. Хоча це не показано в таблиці, 2-а і 3-я частини з'єднані між собою. Ця структура існувала ще в період бароко і є типовим прийомом, який вже використовувався в концертах Мендельсона і Бетховена. Незрозуміло, чому цей концерт Шумана був оцінений як незвичайний

з точки зору структурної сторони. Однак, «трансформована» сонатна форма 1-ї та 3-ї частин є новим типом побудови, яку Шуман спробував у цьому творі. Перша частина має роз'єднану та епізодичну структуру, це було не притаманно для музики першої половини XIX ст. Згодом цей принцип використали у своїх скрипкових концертах П. Чайковський та Я. Сібеліус.

Концерт складається традиційно з трьох частин (без каденції):

I	II	III
In kräftigem, nicht zu schnel Tempo (Енергійно, не вшвидк темпі)	Langsam (Повільно)	Lebhaft,doch nicht schnell (Жваво, але не швидко)
Тональність: d-moll Сонатна форма: ВступГП-[СП]-ПП-[ЗП]-[Розробка]-[ГП]-[СП]-[ПП]-[ЗП]-[Кода]	Тональність: B – dur Проста тричастина форма: ABA	Тональність D-dur Форма рондо-сонатна:ГП – – ПП – ЗП –ГП – Розробка – СП – ПП – ЗП – ГП – Кода

Табличка № 1: Структура концерту

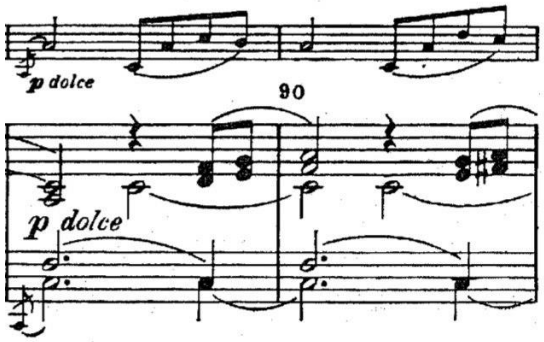
Концерт для скрипки, один з останніх творів написаних Шуманом, і є свідченням його унікального генія в цьому жанрі, де він зміг зберегти своє нетрадиційне музичне бачення в усталеному інструментальному жанрі завдяки двом основним музичним рисам: нав'язливому використанню мотив «Клари», що у свою чергу надає циклічну форму концерту, а також використання епізодичної форми, похідної від п'єс його персонажів та структур його ранніх фортепіанних сонат.

Частина перша – *In kräftigem, nicht zu schnellem*, героїчна тема, яка відіграє дуже важливу роль у цілій частині, і з'являється в усій частині з дещо зміненою формою. Весь вступ та експозиція складається з першої теми та перехідних фраз з 1-22 тактів та другої теми з ліричною мелодією з 31-53 тактів. У 23-му такті видно, що тема вступу знову приходить, і таким чином, ця тема звучить вдруге. Вона містить два різних тематичних розділи, які відокремлені один від одного як гармонійна та тематична структура. Можна сказати, що є відхилення від норм у класичного розуміння форми. Наступна тема у вступній темі походить із 31-го такту і саме у цьому такті звучить тема «Клари» у партії флейти

Видно, що є двотактовий перехід від 29-го такту, а побічна тема починається із споріднених тонів у третьому ступені (F-dur). Однією з характеристик цього твору можна вважати те, що композитор змушує слухача відчути, що тональність змінилася або якщо загалом що настає нова протилежна частина і вона побудована вільно. Ця нова структура, яку ми можемо описати як побічну партію, ієрархічно знаходиться під темою вступу, але з'являється в опозиції до головної партії у вступі.

Досить помітно, що побічна тема дуже схожа на мотив Клари. Цей мотив зазнає змін у наступних тактах але завжди збігається ритмічним малюнком . Ще одним примітним елементом є те, що тема тривалий час підтримується звуком педалі п'ятого ступеня. Видно, що побічна тема також з'являється в наступних розділах. Після короткого введення побічної теми видно, що основна тема знову приходить у 42-му такті. Тема вступу у виконанні оркестру на різних ступенях у розділі до 54-го такту, де починається партія соліста яка супроводжується оркестровим супроводом який виконує тільки фонову функцію. Тематична структура цього розділу, багато в чому схожа на структуру теми вступу. Можна помітити, що використовуються різні мотиви, що підтверджує думку про епізодичну структуру.

Побічна партія, яка включає мотив Клари в 89-му такті, виступає в сольній партії скрипки. (Приклад №1)



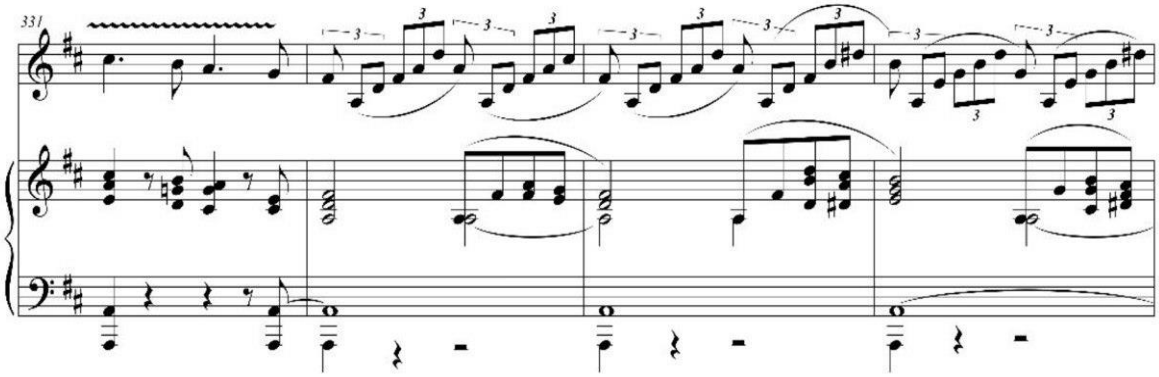
Приклад № 1: Концерт для скрипки 1ч. 89-90 т.

Готуючись до заключної теми, яка буде в F-dur, Шуман розробив високу конструкцію на основі п’ятого ступеня. Це можна описати як структуру, яка сповіщає слухача про введення нової теми і змушує слухача зосередитися. Цей прийом можна побачити і в композиторів доби класицизму. Заключна партія – F-dur у такті 129, як і на початку використовується та сама тематична структура. Перед тим, як з’явиться розділ розробки, можна знову зустріти тему вступу в 141-му такті в заключній партії.

Розвиток у 159-му такті має дуже інтенсивний музичний посил , побудований на варіації різних тем. Не дивно, враховуючи мету розділу розробки, почути побічну тему, яка включає мотив Клари експозиційного розділу d-moll. Мотив Клари звучить в оркестровій і скрипковій партії, з варіаціями, у наступних тактах.

Партія соліста проводиться широким розлогим рухом. Третє речення починається з тематичного матеріалу побічної партії після якого звучать переклички соліста з оркестром, що виражають сум, тугу навіть певну трагічність, але з 209 т. *crescendo poco a poco*, що приводить до Репризи, де головна партія повністю повторюється, побічна партія проходить в *D – dur*, заключна партія

відповідно також проходить в *D – dur*. В 219 т. оркестрове *tutti* наближає підхід до Коди, яка звучить в мажорі і виражає життєстверджуючий характер і святковість, вона динамічно розвинута, починається на piano і поступовим розвитком приходить до *fortissimo*. У такті 332, альт і віолончель оркестру грають основну мелодію і головну мелодію другої теми вступу, а скрипка соло виконує роль акомпанементу з тріольним ритмом, що додатково виділяє тему. Оскільки скрипка має тріольний ритм а альт віолончель виконують рівний ритм цей прийом називається Tuplets – використовувався у класичній та романтичній музиці XVIII-XIX ст. Використовувався для досягнення ефекту поліритмії. (Приклад №2)



Приклад № 2: Концерт для скрипки 1 ч. поліритмія у 332 т.

Друга частина у простій тричастинній формі у повільному темпі – Langsam, що було притаманно для традиційного концерту. За тривалістю це найкоротша частина у концерті. В основі лежать два мотиви, які ведуть діалог однин з одним. Є у цій частині один унікальний момент, який не був притаманний для концертів того часу – це провідна роль віолончелі у партії оркестру. Партія віолончелі, що починається піанісимо, що безпосередньо продовжується мелодією, що містить характерний фоновий малюнок, а в останній долі четвертого такту з'являється мелодія скрипки *«ausdrucksvoll»,* щоб підкреслити сольну партію зазвичай

використовують струнну групу в оркестрі але композитор використовує валторну та фагот для насичення тембру. У ліричному інтермецо відчувається спокій, який має навіть релігійний настрій. Цікаво, що у варіаціях Й. Брамса на тему Р. Шумана *op*.23 для фортепіано в чотири руки є ремарка *«Geisterthema»* (з нім. «тема духу»), ця тема дуже подібна до теми другої частини. *Експозиція* триває 22 такти, починається з piano espresivo на ре струні *ausdrucksvoll* (виразно), з 23 такту починається розробка , що триває 10 тактів. Вона розпочинається з *piano espresivo*. Характер змінюється, якщо експозиція світла, то розробка має похмурий настрій. В середині фрази вона звучить на *forte*, що триває до передостанньої долі 32 такту. В 32 т. *diminuendo* до *pianissimo*. Саме з *pianissimo* починається реприза, вона дещо видозмінена, поступово стає більш глибшою по звучанню , оскільки майже вся проводиться на ре і соль струні. З 50 т. по 54 т. – зв'язка з третьою частиною *Das Tempo beschleunigend* (прискорення темпу). Інтермецо без зупину (*atacca*) переходить у третю частину.

Третя частина *Lebhaft,doch nicht schnell* – D-dur у ритмі полонезу, який нечасто використовувався як частина концерту. Роберт Шуман модифікував по-своєму ритм полонезу у всій фінальній частині. Цікавим є те, що темп зазначений Шуманом є ♩ = 63, це достатньо повільний темп для танцю полонез. Є лише один запис в оригінальному темпі у 1994 р. – Гідон Кремер та Ніколаус Гарнонкур. Цей запис не розкриває характер полонезу, тому більшість виконавців ігнорують зазначений темп і обирають швидший темп для інтерпретації. Можливо через невідповідність темпу і Йоахим уникав цієї роботи, і згодом у листі до Андреаса Мозера в серпні 1898 р. « І все ж жоден сумлінний друг, стурбований славою нашого улюбленого композитора, ніколи не згадає слово «видання», як би охоче видавці цього не закликали… згуртовується, прискорюючи темп, для переходу до останньої частини, схожої на полонез п'єси за три-чотири такти (з надписом «живий, але не швидко"). Основна тема вводиться з великою енергією, але в міру

її розвитку стає одноманітною, знову набуваючи певної зловісної **жорсткості** ритму.» [33]

Головна партія виконує функцію рефрена, спочатку тема проходить у соліста, а потім в оркестрі Tutti. Перехідна фраза 11-38 тактів, найважливіша в 3-й частині, з'являється як початковий матеріал для початку розробки та коди. Сполучна партія починається з 19 т. затакту на *piano capriccioso*, новий тематизм, але все ж в основній тональності. Зі штрихової техніки тут використані широке деташе, комбіновані штрихи і спікато. Зв'язкою з побічною партією є piace vole (приємно) з *ritenuto*. Побічна партія *в A – dur*, а *tempo*, з 92 т. *lusingando* (грайливо), вона виступає епізодом. Заключна партія починається з 109т. затакту на *quazi piano*. Використовується комбіновані штрихи, спікато з 115 т. *saltando*. З 113 т. а *capriccio* (довільно,за бажанням). Головна партія повторюється в оркестровому *Tutti*. Розробка в *D – dur* має функцію Епізоду. Починається з тематизму сполучної частини після нього проходить тематизм в головній партії. У 178т. «гамові хвилі», кожна з яких починається на *fp*. Ці гами написані дуже швидкими тривалостями 32 і 64 і по10,11,12,13 нот на одну долю. Далі як в традиційній рондо-сонаті проходить ГП, СП, ПП, ЗП і ГП. ***Кода*** з 369 т. затакту. Починається на *piano* з подальшим поступовим розвитком до *fortissimo*. Використані подвійні ноти: секунди, терції, кварти, сексти, октави; гами швидкими тривалостями 32 і 64; тетрахорди і тризвуки в різних комбінаціях. Що стосується штрихової техніки, то тут вона використовується подібно як і в цілій частині, а саме широке деташе, спікато, комбіновані штрихи, легато.

Виконавські рекомендації

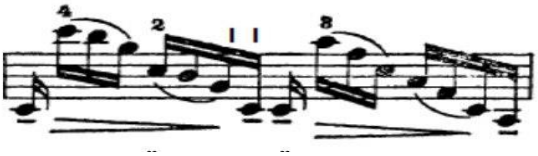
Багато технічних епізодів, які йдуть практично без зупинок, вимагають у виконавця хорошої технічної підготовки. Як згадувалося раніше Р. Шуман

захоплювався великим скрипалем-віртуозом Паганіні і це знайшло відображення у скрипковому концерті.

Отже, в перший частині такт 78 т. і згодом цей матеріал повториться у 271 т. В цих тактах пасаж у висхідному русі на crescendo яке починається на 3 долі і доходить до тоніки на sforzando записаного на початку такту. Щоб зробити ефектне крещендо потрібно почати виконувати пасаж з самого кінця смичка і середина смичка має припасти на кінець третьої долі, а на четвертій долі слід рівномірно провести смичок до колодки. (Приклад №3)

Приклад № 3: Концерт для скрипки 1ч. 78т.

Такт 112 в кінці першої долі та другої ноти утворюють квінту тому порада ставити одразу палець на обидві струни, що допоможе в інтонації і мінімізує зайві рухи руки. (Приклад № 4)

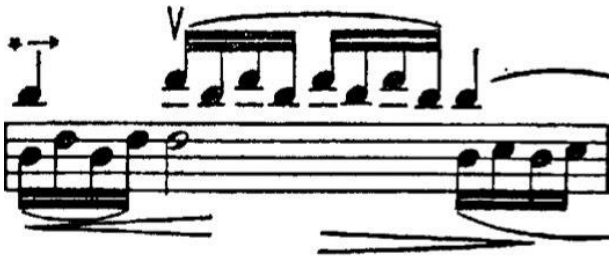


Приклад № 4: Концерт для скрипки 1 ч. 112 т.

Пасажі у 115 і 121 тактах проводиться двоголосна мелодійна структура де у верхньому голосі проходить мелодія, а в нижньому тремоло, згодом композитор змінює розташування тремоло і мелодії навпаки (наприклад 2 доля 117 такту), саме

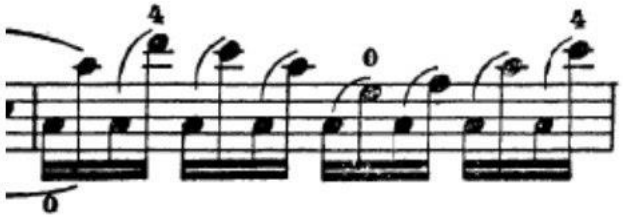
такий прийом застосовує Н. Паганіні у своїх капризах № 6 та № 8. Щоб вдало виконати дані уривки варто вчити повільно і пам’ятати про рівномірне ведення смичка по двох струнах можливо навіть думкою про важливість мелодії. (Приклад № 5, № 6)

Приклад № 5: Концерт для скрипки 1ч. 115 т.



Приклад № 6: Концерт для скрипки 1 ч. 117 т.

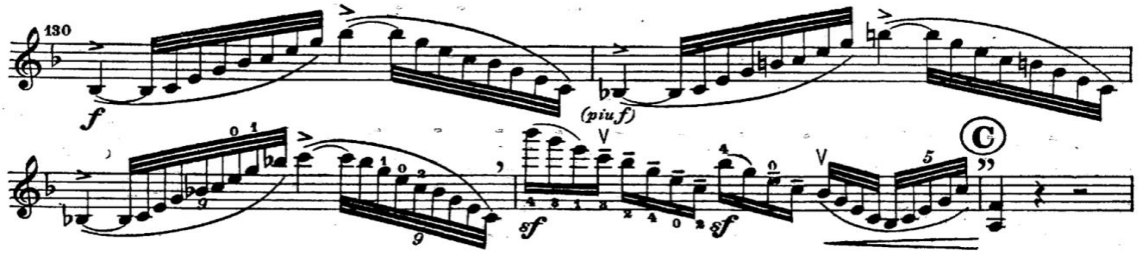
У 118 такті виникає проблема з’єднання двох струн, воно має бути плавним для цього потрібно зменшити розмах смичка, він має бути максимально близько між струнами ля і мі, по іншому з’єднання буде дещо кострубатим. Для цього варто пограти цей уривок в повільному темпі і звертати увагу на з’єднання струн (увага на передпліччя бажано не використовувати кисть) і фіксувати невелику відстань між струнами. (Приклад № 7)



Приклад № 7: Концерт для скрипки 1 ч. 118т

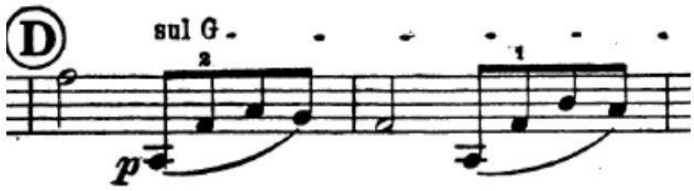
Подібна ситуація у 302 і 303 такті тут також з’єднання двох струн ре і соль і перехід на октави тут рекомендую той самий принцип, але є ще один нюанс, у цих тактах вимагається крещендо від *P* до *poco F* у 304 такті. Тому варто почати 302 т. у середині смичка і поступово розширювати але контролювати з’єднання смичка. Щ одо октав, то слід орієнтуватися на четвертий палець, зрозуміло, що перший палець фіксує позицію, проте вся увага має бути саме на четвертому. Для цього пропоную пограти в повільному темпі поклавши на гриф перший і четвертий палець проте смичком проводити тільки по ля струні (саме на ній і стоїть в даному періоді четвертий палець)

З 130 -132 тактах потрібно попрацювати над арпеджіо, які нагадують пасажі у Ніколо Паганіні у капризі № 5. Робота над артикуляцією важлива у даних тактах, тому варто пограти пасажі різними штрихами (мається на увазі різними кількостями нот на легато). (Приклад № 8)



Приклад № 8: Концерт для скрипки 1 ч. 130-132 т.

У 177 і 181 тактах інтонація при переходах може буту не точною тому для цього пропоную вивчити переходи як і вгору так і вниз у пальному темпі у такті 181 ноту ре можна перевірити з відкритою струною ре. (Приклад № 9, № 10)



Приклад № 9 : Концерт для скрипки 1ч. 177-178 т.

Приклад № 10 : Концерт для скрипки 1 ч. 181-182 т.

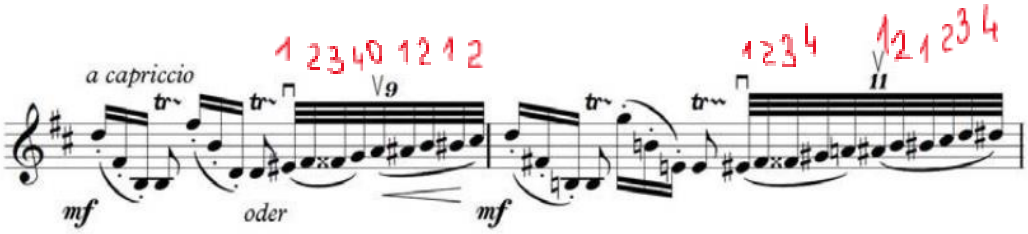
З 344 – 350 подвійні ноти слід вивчати методом перевірки до відкритих струн і коли вивчили слід перевіряти в акорді. У цих тактах також важливим є висвячування всіх нот тому слід пам’ятати, що смичок має бути вагою направлений до верхніх струн (А і Е), і ще важливо не перетискати вагою руки смичок має відчуватися в руці легкість.

Друга частина немає технічних труднощів для виконавця, однак це не означає, що вона не вимагає від виконавця велику роботу над звуковим та драматичним змістом частини. Частина достатньо складана своєю ліричною мовою та

гармонічною мовою. Важливим у цій частині є робота з правою рукою щоб отримати красивий тембр, робота над вібрацією (пропоную вібрувати майже кожну ноту, але це вже випливає від бажання виконавця), робота над переходами які варто вчити без вібрації та слідкувати на зміни смичка при переходах. Драматургію варто продумати наперед, осмислити і зрозуміти бажання композитора та пропустити це через свою свідомість та зробити власний план думок.

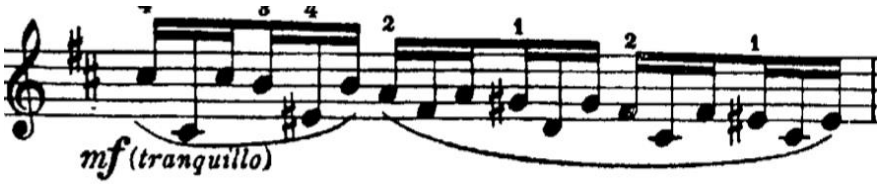
Третя частина наповнена різноманітними технічними прийомами та штрихами. Оскільки третя частина нагадує нам полонез, то це нас підготовлює до карколомних пасажів і ходів які вимагають мобілізації рухів правої руки та чіткість лівої руки.

У 113 т. і 114 т. хроматичні ходи які на 3 і 4 долях. Щоб вдало виконати даний уривок потрібна хороша артикуляція лівої руки, тому потрібно працювати спочатку у повільному темпі і поступово прискорювати, але важливою є також у цьому місті і аплікатура (Приклад № 11)

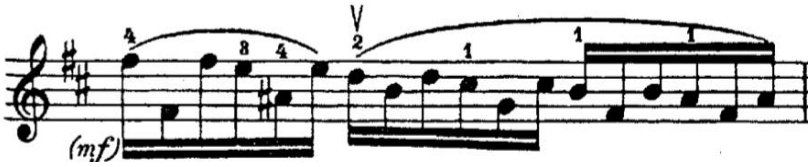


Приклад № 11 : Концерт для скрипки 3 ч. 113-114 т. (зразок зручної аплікатури)

117 т. і 251 т. з’єднання струн повинно бути максимально близьким та плавним, уся увага повинна бути на плавність правої руки та кисті руки, рухи мають бути вивірені і без великих розмахів. На спочатку рекомендую пограти деташе, а потім по 3 легато. (Приклад № 12, №13)



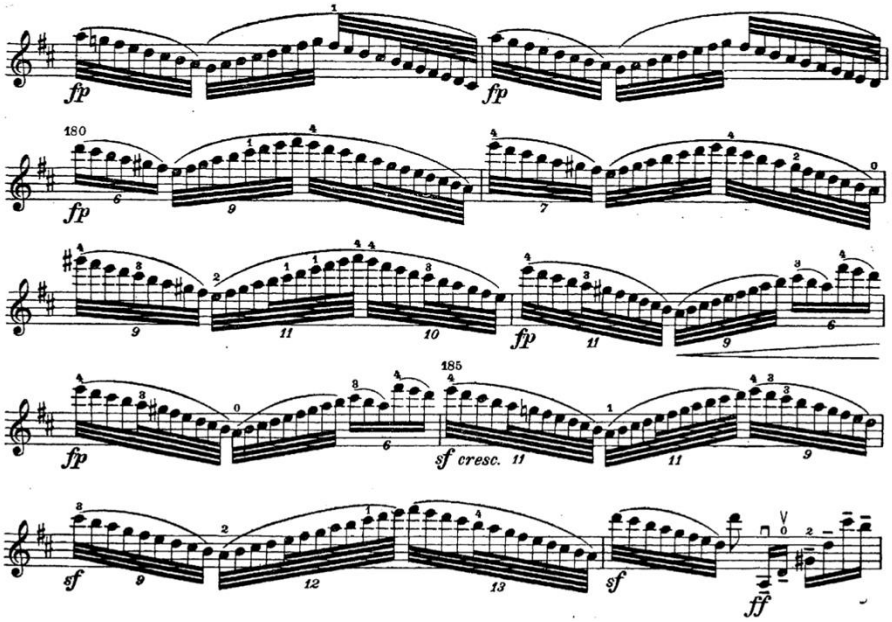
Приклад №12 : Концерт для скрипки 3 ч. 117 т.



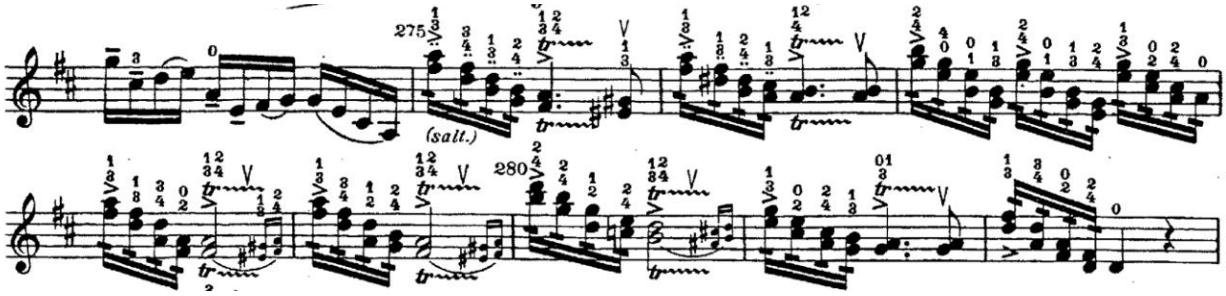
Приклад № 13 : Концерт для скрипки 3 ч. 251т.

Одним із найскладніших уривків для соліста це з 179 т. -187 т. Для цього періоду важливим є ритмічна рівність та ідеальна інтонація, щоб відобразити ефект значного руху вперед за рахунок тривалості нот. Щоб досягти ритмічну рівність потрібно вчити по два легато, по чотири легато і поступово збільшувати кількість нот на смичок. Щоб досягти ідеальної гарної інтонації потрібно вчити цей уривок деташе в повільному темпі і також працювати з різним групуванням. Всі ці поради потрібно виконувати повільно і поступово прискорювати. (Приклад № 14)

З 275 - 283 т. *saltando* подвійними нотами складне місце в інтонаційному та штриховому плані. Спочатку варто пограти у повільному темпі всі терції і повільно виконувати трель як восьмі, тріоль і згодом як шістнадцяті (так, щоб ліва рука була вільна без напруги у м’язах), це допоможе досягнути інтонаційні точності, проте смичок повинен бути у тому ж місті де буде виконуватися штрих у швидкому темпі (нижче середини смичка). (Приклад № 15)

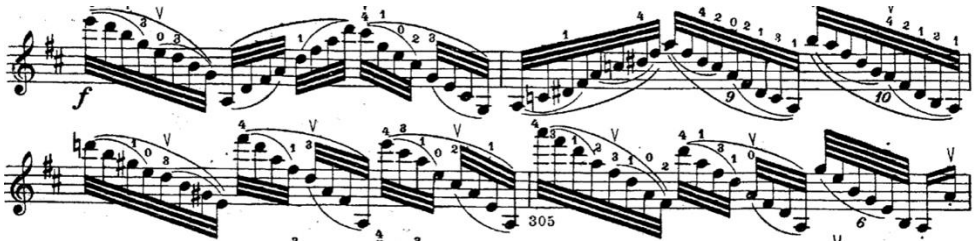


Приклад № 14 : Концерт для скрипки 3 ч. 179-187 т.



Приклад № 15 : Концерт для скрипки 3 ч. 275

У 302-305 тактах є арпеджіо, які потребують великої віртуозності. Важливими є вдалі переходи в швидкому темпі. Цікавим те, що як ми побачили у даному розділі, є значні впливи Н. Паганіні на концерт для скрипки Р. Шумана і у даних тактах відчутно вплив капризу № 24. Ніколо Паганіні закінчив збірку своїх каприсів у тріумфальному настрої, використовуючи пасажі в останній варіації капризу, так і Шуман вирішив закінчити у тріумфальному настрої. (Приклад №16)



Приклад № 16 : Концерт для скрипки 3 ч. 302 - 305т.

2.2 Фантазія для скрипки C-dur op.131 Р. Шумана: особливості форми, порівняльний аналіз двох редакцій та їх виконавських інтерпретацій.

Як і Скрипковий концерт так і Фантазію Роберт Шуман написав для свого друга скрипаля Й. Йоахіма. Цей твір був написаний за декілька днів. В листі до Й. Йоахіма Р. Шуман пише: «Створюючи Фантазію, найбільше думав про Вас [...] вона - мій перший досвід»[12, с. 350]. Перше виконання відбулося у Дюссельдорфі під керівництвом самого композитора - 27 жовтня 1853 р. Й. Йоахим зразу дуже сподобалася Фантазія і він включив її у свій репертуар. Є перша оригінальна редакція (Р. Шуман попросив написати штрихи Й. Йоахима), а у 1937 р. Ф. Крейслер зробив вільну обробку Фантазії.

Форма фантазії:

Вступ – ГП – СП – ПП – ЗП – Розробка – ГП – СП – ПП – ЗП – Каденція – Кода

Твір починається зі *вступу «Im mässigen Tempo»* (у помірному темпі) в *a-moll*, який складається з трьох речень. У сольній партії переважає пасажна техніка що передає імпровізаційний характер. Після вступу, проходить **основний розділ** Фантазії «*Bescheleunigend bis zum Lebhaft*» (прискорення до жвавого темпу), *C-dur*, який проходить у **сонатній формі**.

Головна партія складається з трьох речень з розширеним другим. У соліста перше речення представляє показ головної партії, настрій передається за рахунок стаккато. Друге речення більш ускладнене арпеджіо. Третє речення починається з оркестрового викладу, а потім соліст на спікато гамо подібними ходами продовжує даний період і закінчує короткими згрупуваннями на легато. Головна партія має риси танцювальності і виступає яскравим контрастом до побічної партії.

Побічна партія кантиленного плану, співуча мелодія з експресивним початковим ходом на септиму. Побічна партія написана у тональності домінанти (*G – dur*), але переходить в неї не зразу спочатку модулюється з *a-moll* через *C-dur*. Далі проходить **сполучна партія** (*a-moll – G-dur*) в ній дуже різноманітні технічні прийоми, такі як: спікато, октави, гамо подібні ходи, різноманітні секвенційні побудови.

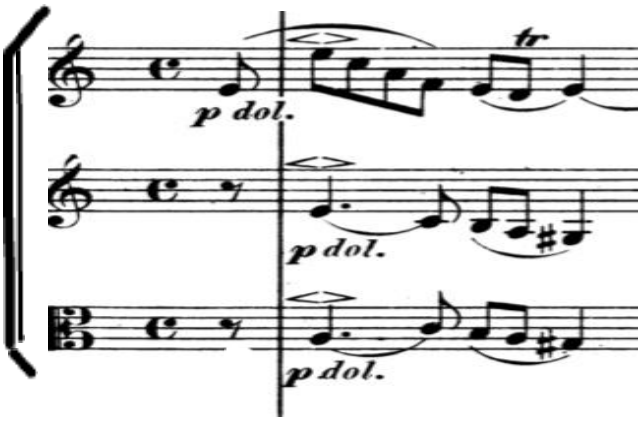
Після сполучної партії проходить **заключна партія** в *G-dur*, яка продовжує характер головної партії. Далі проходить *розробка*, за обсягом вона досить невелика (т.120-156) *e- moll*, на початку мелодична побудова, що триває 19 тактів, немає змін ні тональних, ні темпових, проте характер змінюється, він набуває кантиленного плану, наспівний і імпровізаційний. Після цієї мелодичної побудови у соліста проходять конфігурації на основі тризвуків, що виконувалися на спікато, потім арпеджіо.

Реприза із зв’язкою, яка будується на матеріалі головної партії. Після репризи проходить коротка, але технічно складна **каденція**, яка при неочікуваному вступі оркестру переходить у **коду**. Такий прийом нагадує першу частину Скрипкового концерту *e-moll* Ф. Мендельсона. Поліфонічні прийоми, які висвітлюються двоголоссям, де є мелодична лінія і акомпанемент, пасажні ходи і акорди, потім проходять побудови з арпеджіо.

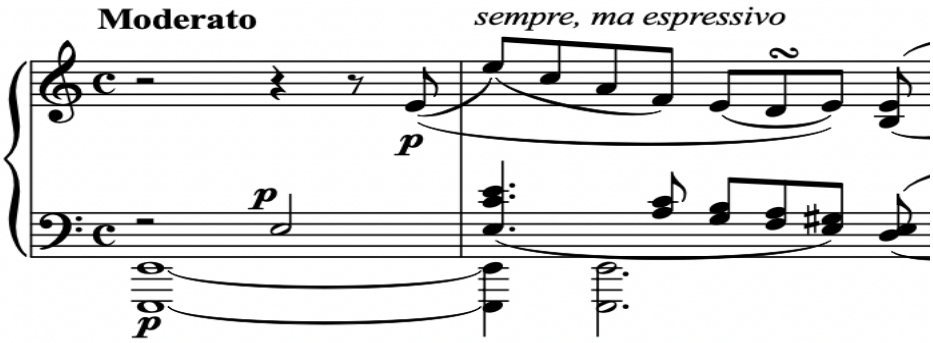
Порівняльний аналіз двох редакцій та їх виконавських інтерпретацій

Вільна обробка Ф. Крейслера більш витончена і сприймається з легкістю і святковістю. Якщо порівняти кількість тактів то у основній редакції – 286 т., а от у другій редакції – 269 т. З це доводить, що Ф. Крейслер не просто спростував технічні моменти, але і видозмінив фактуру твору. Тому вважаю, що доцільно буде порівняти ці дві редакції.

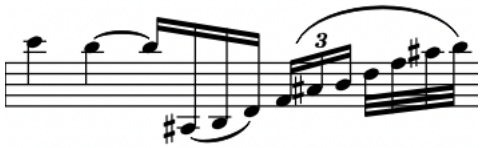
Вступ - перше речення починається у редакції Р. Шумана із затакту, а от Ф. Крейслер доповнює такт тонічним акордом у акомпанементі (Приклад №17, №18), відбувається субституція у групуванні тривалостей (Приклад № 19, № 20), мелізмів та динаміки (Приклад № 21, № 22).



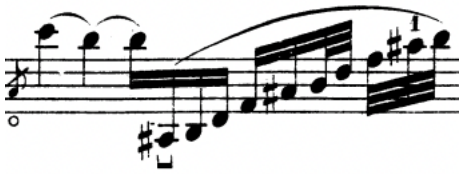
Приклад № 17 : Фантазія для скрипки Р. Шумана 1т.



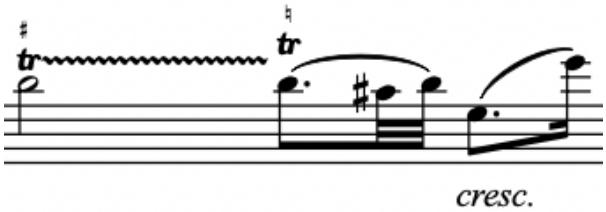
Приклад № 18 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера 1-2 т.



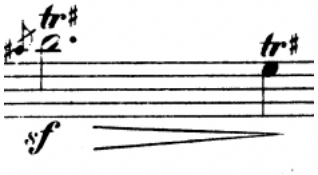
Приклад № 19 : Фантазія для скрипки редакція Ф.Крейслера 14 т.



Приклад № 20 : Фантазія для скрипки редакція Р. Шумана 15 т.

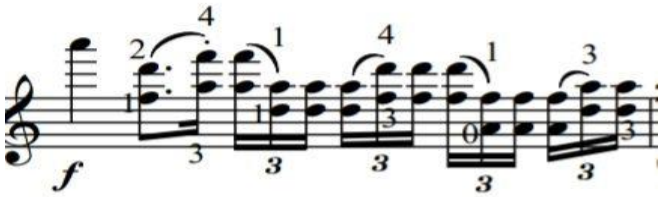


Приклад № 21 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера 20 т.

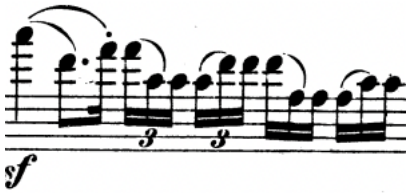


Приклад № 22 : Фантазія для скрипки редакція Р. Шумана 21 т.

Друге речення в 25 т. тут використані подвійні ноти на відміну від Р. Шумана (Приклад № 23, № 24):



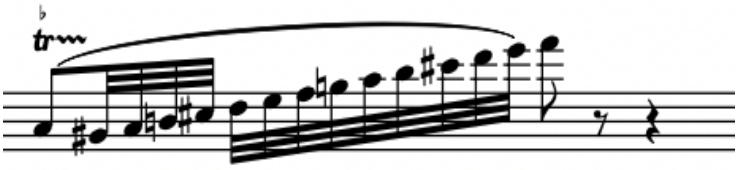
Приклад № 23 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера, 25 т.



Приклад № 24 : Фантазія для скрипки Ф. Крейслера 26 т.

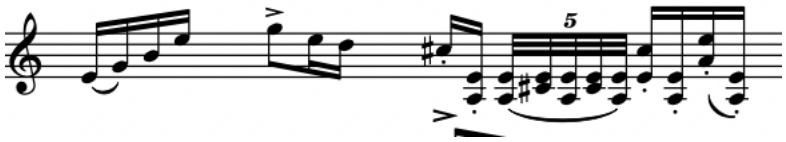
З 29 – 33 т. відбувається спрощення пасажів відмова від деяких хроматичних ходів, зміна ритмічної організації (Приклад № 25, № 26).

Приклад № 25 : Фантазія для скрипки Р. Шуман 32 т.



Приклад № 26 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера 33 т.

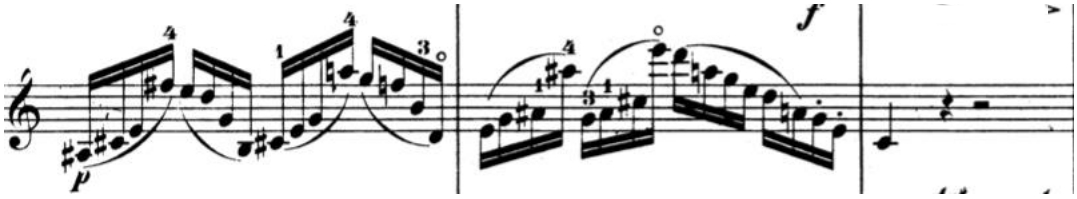
У 54 такті Ф. Крейслер вирішив ускладнити трель додавши «органний пункт» і переніс четверту долю на октаву вгору ускладнивши подвійними нотами (м. 6 та ч. 5). (Приклад № 27, № 28)



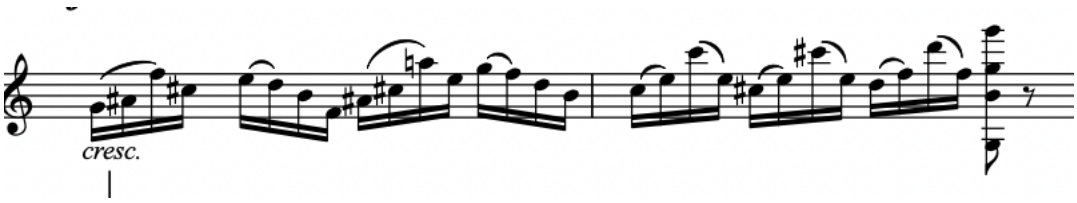
Приклад № 27 : Фантазія для скрипки Р. Шумана редакція Ф. Крейслера 54 т.

Приклад № 28 : Фантазія для скрипки Р. Шуман 53 т.

У 58 т. Ф. Крейслер вирішив дещо спростити фактуру у соліста і замив арпеджіо на прості ходи шістнадцятими змінивши штрихи та скоротивши партію соліста. (Приклад № 29 , № 30)



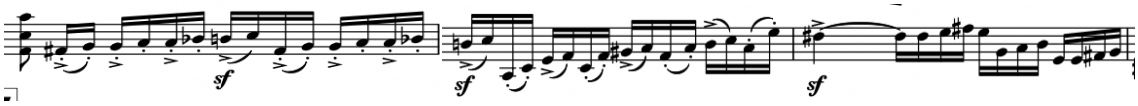
Приклад № 29 : Фантазія для скрипки Р. Шуман 57 т.



Приклад № 30 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслер 58 т.

Головна партія проходить без вагомих видозмін протягом 66 -68 тактів , де відбувається зміна октав у соліста, міняються нотні конфігурації і ритм. У

сполучній партії, а саме спостерігаємо спрощення другої долі з заміною деяких гармонічних конфігурацій, що просвітлюють дещо насичену фактуру. (Приклад № 31,№ 32)



Приклад № 31 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера 66 – 68 т.

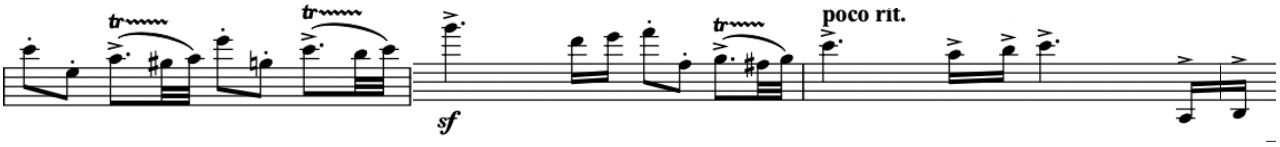
Приклад № 32 : Фантазія для скрипки Р. Шумана, 65-67 т.

Ф. Крейслер з 81 т. такту скорочує та змінює нотний матеріал аж до 100 т., (йде мова про такти в оригінальній редакції Р. Шумана) однак тональність і загальна форма не змінюється. Змінений уривок сприймається дещо простіше для виконання та сприйняття, однак не втрачає загального задуму основної редакції. Тому співвідношення тактів у даному періоді таке: 101 т. оригінальної редакції дорівнює 94 т. вільної обробки Ф. Крейслера. В **заключній партії** відбуваються фактурні видозміни конфігурацій. У 119 т. в редакції Р. Шумана проходить мелодична лінія, що триває 19 т., а от Ф. Крейслер у 112 її розширює на 29 т. В процесі розвитку відбувається розширення цього мелодичного матеріалу і подальша розробка розширюється і проходить в G-dur. **Реприза** побудована в *C-dur* і порівняно з першоджерелом оригіналу вона скорочена на 18 т. (з 122 т. (129 т. оригінальна редакція) до 188 т. (213 т. оригінальна редакція).

У **Каденції** Ф. Крейслер змінює гармонічні побудови і додає один такти перед вступом акомпанементу. Після сольної Каденції вступає фортепіано, де Р. Шуман виклав арпеджіо шістнадцятими нотами в тріольних групуваннях. Натомість, Ф. Крейслер тридцять другими тривалостями і квартолями.

Кода у вільній обробці побудована на матеріалі головної партії, але якщо порівняти її з оригінальною редакцією то можна з впевненістю сказати, що вона повністю видозмінена. Якщо описати ці зміни загально то Ф. Крейслер спростив фактуру наприклад Р. Шуман у 263 т. (245 т. у вільній обробці Ф. Крейслера) використовує арпеджіо які виконуються стакато, що тримає в постійній напрузі виконавця і відповідно слухача, а якщо враховувати, що до цього була насичена каденція і цілий період з арпеджіо то варто було б зробити період де можна було відпочити і солісту і слухачу, тому Ф. Крейслер робить невеликий відступ, що потім прекрасно підкреслює перехід до Grandioso. (Приклад № 33, №34)

Приклад № 33 : Фантазія для скрипки Р. Шуман 263- 266 т.



Приклад № 34 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера 245 -247 т.

Це був перший твір Р. Шумана для скрипки як сольного інструменту. Якщо порівняти по популярності то варто зазначити, що саме редакція Ф. Крейслера виконується частіше. Серед найвідоміших виконавців її інтерпретували Ігор Ойстрах, Леонід Коган, Анна – Софія Муттер.

Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій

Розглянемо дві виконавські інтерпретації двох редакцій. Ми обрали найпопулярніші виконання у мережі інтернет у редакції Ф. Крейслера – Ігоря Ойстраха та Леоніда Когана.

Леонід Коган єврейський скрипаль який був народжений в Україні у складі СРСР, який був відомий своєю темпераментною, яскравою, рішучою грою та потужним емоційним посилом та патетииним характером. Йому були не притаманні філософські рефлексії, як наприклад Ігорю Ойстраху, він приділяє увагу драматургічному та емоційному наповненню твору. Однак, варто зазначити, що часто інтерпретації вражають так званою простотою і строгістю. Антиподом Леоніду Когану виступає Ігор Ойстрах, також єврейський виконавець який народився в Україні у період СРСР. Він відомий своїм продуманим підходом до виконання, його школа виконання багато в чому спільна з його батьком Давидом Ойстрахом, а саме психологічна емоційність та ліризм.

Леонід Коган виконав Фантазію Р. Шумана разом з піаністом Андрієм Митником, запис відбувся 1953 році. Ігор Ойстрах зіграв разом з Академічним симфонічним оркестром Московської державної філармонії під орудою диригента Арнольда Каца, запис 1982 року.

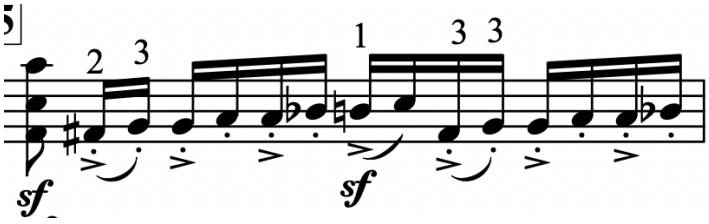
Тривалість записів майже однакова Л. Коган – 14:52 хв, а І. Ойстрах – 14:55, але останній починає грати на 3 секунді відео, це доводить, що виконавці виконують твори майже за однаковий час.

Оскільки це записи без відео дослідити аплікатуру неможливо тому, головний акцент буде поставлений саме на драматургії, агонічних відхиленнях, динаміці та штрихах якщо це чутно при прослуховуванні.

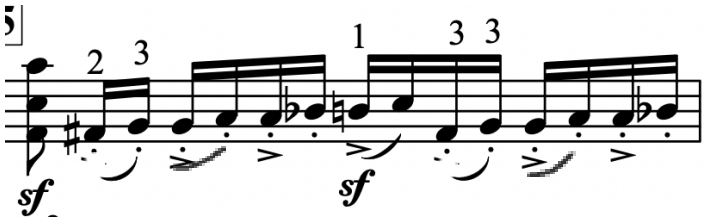
Вступ загальному в двох інтерпретаціях речитативного характеру, що вимагає композитор, але є деякі відміності у звучані до прикладу є різниця у виконані

пасажів І. Ойстрах виконує їх цілісно та прискорено, а Л. Коган таке відчуття, що він відтягує з дуже чіткою артикуляцією і тим самим кожна нота чітка і звучна. У Л. Когана штрихи у 27 і 28 тактах виконується деташе, І. Ойстрах виконує у 27 такті комбінований штрих два легато одна окремо, а в 28 т. стакато це змінює харатер даних тактів. У 29 т. Л. Коган відокремлює трель від пасажу на *mf*, а І. Ойстрах об'єднує трель з пасажом і виконує *p* як зазначено у редакції. Rubato – затакт ширший та штрих з акцентом дуже чіткий звук насичений з зібраною вібрацією, шістнадцяті чіткі звучні широким деташе – це інтерпретація Когана, у Ойстраха все більш елегантніше і акуратніше, шістнадцяті звучать з'єднано і поспішно, але на мою думку для цього місця актуальною є інтерпретація Когана.

Allegro marcato e molto moderato Ойстрах вибирає швидший темп ніж Коган, у 66 т. є відмінність у штрихах Коган виконує два легато два окремо і це сприяє чіткому ритму, І. Ойстрах виконує штрихи які зазначені у редакції (Приклад № 35, № 36)



Приклад № 35 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслера 66 т. штрихи які виконує І. Ойстрах



Приклад № 36 : Фантазія для скрипки редакція Ф. Крейслер 66 т. штрихи які виконує Л. Коган

У 70 т. проходить побічна партія Ойстрах дещо сповільнює темп, Коган виконує все в одному темпі. Ben tenuto il tempo Коган виконує стакато Ойстрах спочатку 2 долі грає деташе, а потім переходить на стакато.

У 97 -98 такти Д. Ойстрах фразує по чотири групи (по дві долі), а Л. Коган фразує по кожній вісімці, це місце демонструє характер кожного виконавця. Перший продумав все до найменших деталей наперед, а другий демонструє красоту в простому.

Piu Tranquillo Л. Коган показує весь свій талант до створення глибокої емоційної драматургії, у цій кантиленній демонструється жаль і скорбота, цьому сприяють восьмі паузи, повільніший темп, вібрація і алогічні відхилення, і якщо порівняти з інтерпретацією І. Ойстраха то відносно першої вона рівніша в емоційному плані і передає світлу атмосферу тому, що зіграно в одному темпі без агогічних відхилень фраза побудована так, що завжди тяжіє до найвищої ноти, а шістнадцяті тяжіють до основних нот ніби прохідні.

Tempo I відмінність у штрихах якщо І. Ойстрах виконує деташе і темп стриманий навіть в останньому такті перед програшом робить цезуру і ritenuto та будування крещендо майже непомітне, Л. Коган виконує цей уривок можна сказати повністю протилежний, штрих використовує стакато, темп ледь швидший і витриманий до кінця з яскравим крещендо.

У репризі, відповідно як і в експозиції є ті самі технічні тому виконавці дотримуються своїх попередніх стильових та штрихових задумів. Тому у 159т.
Знову відмінність у штрихах яка була у 66 т. (Приклад № 35, № 36). У 179 т. Л. Коган виконує ті самі штрихи, що в 66 т. і 159 т., а І. Ойстрах виконує штрихи зазначені редакцією. У 187 т. відмінність у штрихах Л. Коган виконує стакато на відміну від І. Ойстраха.

У каденції емоційний посил двох інтерпретацій достатньо подібний, але є відмінність у деяких технічних моментах і в будові деяких фраз. З самого початку є відміність виконання акордів. І. Ойстрах «ламає» акорди по дві ноти, Л. Коган одна і три ноти. У 216 т. проводиться мелодична лінія у верхньому голосі, а нижній виконує роль акомпанементу І. Ойстрах приділяє увагу верхньому голосу філірування звуку, вдалі легкі глісандо і агогічні відхилення, Л. Коган поставився до даного уривку простіше і виконав стримано. У 222 т. після акорду проходить на другій і третій долі залишки попереднього тематичного матеріалу І. Ойстрах після акорду переходить на другу долю м'яко без акцентів, а от Л. Коган виявляє своє бачення через акцентування другої долі. У 231 т. відбувається зміна квартольного ритму на тріольний, яскравіше цю зміну відчутно у виконані Л. Когана, однак штрих легший і вільніший у І. Ойстраха.

У Poco piu tranquillo, арпеджіо І. Ойстрах виконує з речитативним настроєм з розширенням на нижній та верхній ноті кожного арпеджіо. У 253 т. І. Ойстрах веде верхній голос, відповідно робить деякі агогічні відхилення, які не робить Л. Коган, він інтерпретує даний уривок достатньо стримано, ритмічно і сухо. У 263 т. І. Ойстрах замінює текст на ноти які були у 260 т., Л. Коган виконує весь нотний текст який написаний у редакції. В останньому такті Л. Коган виконує акорд розділяючи верхні голоси загравши їх окремо смичком і тримає до кінця такту, І. Ойстрах просто проводить акорди «ламаючи» по дві ноти і не розділяє жодного акорду.

Ці дві інтерпретації, на мою думку, є зразковими. Вони демонструють не тільки високі технічні можливості, а і високий інтелектуальний та емоційний рівень виконавців. Треба зазначити, що, проаналізувавши їхні інтерпретації, стає зрозуміло, що виконавці повністю репрезентували свій внутрішній світ через музичний твір. У кожному виконані відчутно стиль виконавця, однак варто зазначити, що було вдало передано задум композитора. Якщо описати загалом дві

інтерпретації, то можна сказати, що вони в багатьох моментах відрізняються починаючи від тембру (в Л. Когана він насичений наповнений силою, а в І. Ойстраха тембр м’який та милозвучний), штрихів (у Л. Когана штрихи були обрані для ширшого і міцнішого звучання, у І. Ойстраха навпаки, для делікатнішого та м’якішого звучання), темпу (Л. Коган дотримувався рівнішого виконання і не надто швидких темпів, І. Ойстрах використовує агогічні відхилення і часто вибав швидкі темпи). Але спільною рисою є те, що ці два виконання демонструють високий рівень майстерності двох скрипалів.

Висновки

Здійснивши загальну характеристику естетики романтизму можна виділити основні риси цього напрямку: синтез мистецтв, схильність до віртуозності та до психологізму, посилання на народну та національну спадщину. Провідними жанровими напрямками епохи романтизму були опера, симфонія, інструментальні та вокальні жанри.

Інструментальна музика інтенсивно розвивалася завдяки створенню нових жанрів (інструментальна балада, інструментальна рапсодія). Варто зазначити що стають популярні такі жанри як фантазія та інструментальна мініатюра (вальси, полонези, мазурки), продовжують свій розвиток, отримавши нову естетичну парадигму, жанри сонати та концерту.

Якщо говорити про скрипкову музику романтичної доби можна зазначити, що провідним жанром був концерт. У романтичну добу стає популярним явище композитор-виконавець, найяскравішими представниками у скрипковому мистецтві були Н. Паганіні, К. Ліпінський, Анрі В'єтан, Г. Венявський, П.Сарасате, Е. Ізаї та Ф. Крейслер. Композитори, які віртуозно володіли інструментом, досконало розуміли його виразові і технічні можливості і розширювали їх діапазон, використовуючи у своїх творах. Однак для скрипки створювали концерти також композитори які не володіли мистецтвом гри на скрипці або не стали видатними виконавцями, до перших належать Й. Брамс, М. Брух, А. Дворжак, П. Чайковський, Р. Шуман, до останніх належить Я. Сібеліус.

Проаналізувавши особливості скрипкової творчості Р. Шумана можна підсумувати, що всі твори для скрипки як сольного інструменту були створені у 1853 р. і за своїми музично-стильовими ознаками демонструють зрілий стиль композитора. Важливим є вплив скрипкової творчості Н. Паганіні, його віртуозних технічних прийомів, які Шуман використовує, зокрема, у своєму *Концерті d-moll,*

але вони не стають для композитора самоціллю, а лише засобом для глибшого розкриття образної сфери твору.

У виконавських рекомендаціях було проаналізовано складні технічні епізоди *Концерту для скрипки d-moll* та здійснені вказівки для їх вивчення. Також технічні прийоми цих епізодів були зіставленні з «24 Каприсами» Н. Паганіні. Підчас вивчення технічних труднощів стало зрозуміло, що твір потребує від виконавця не тільки високої технічної підготовки, а також психологічної та фізичної витримки, оскільки, концерт насичений складними технічними прийомами та філософськими рефлексіями.

Було проаналізовано дві редакції *Фантазії для скрипки з оркестром C-dur* Р. Шумана та вільної обробки Ф. Крейслера. Підчас аналізу було виявлено відмінності між редакціями і проаналізовано їхні значення для відтворення творчого задуму композитора. В підсумку бачимо, що Фантазія у вільній обробці Ф. Крейслера набула більшої популярності ніж оригінальна версія. У мережі інтернет є два найбільш популярні виконавські інтерпретації - Л. Когана та І.Ойстраха. Обидва виконавці виконують твір у рамках естетики стилю і максимального відтворення авторського задуму. Порівняльний аналіз цих виконань засвідчує, що незважаючи на відмінності у трактування тембру, темпу, сили звуку обох виконавців, головним завданням для них стало відтворення образного задуму композитора на високому рівні виконавської майстерності.

Список використаних джерел

1. Бахталовська О. М «Шість сонат для скрипки соло» Ежена Ізаї як складова концертного репертуару Виконавців. *Українська Культура: Минуле, Сучасне, Шляхи Розвитку*. Вип. 15 (1). 2009, С. 174-180 Http://Nbuv.Gov.Ua/UJRN/Uk_Msshr_2009_15%281%29__28
2. Берфорд, Т.В. Образ скрипки в эпоху Паганини: Франция – Италия Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 102-111.
3. Величко О.Б Музично-інструментальне виконавство доби Просвітництва та Романтизму: Історіографічний Та Інструментознавчий Аспекти : Дис. … Канд. Мист.: Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2014. 227 С.
4. Голяка А.Г. Скрипкові концерти Анрі В'єтана в контексті романтичної традиції XIX століття: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра: спеціальність: 025 музичне мистецтво; галузь знань: 02 Культура І Мистецтво. Суми, 2020. 51 С.
5. Давидов М. А, Сумарокова В. Г. Науковий вісник НМАУ Ім. П. Чайковського, випуск 82. Київ, 2009. 337с.
6. Денисюк С. Транскрипції в скрипковій творчості Фріца Крейслера, студентський науковий вісник Тернопільського Національного Педагогічного Університету ім. Володимира Гнатюка. №45. Тернопіль, 2020. С.132-135.
7. Кагарліцького М. Коли мовчать слова. Образи великих композиторів. Музична Україна, переклад з болгарської М. Кагарлицького. Видання друге 1969. –230с.
8. Кучеренко С. І Скрипкові опуси Ф. Мендельсона: синтез традиції та новаторства. Аспекти історичного музикознавства: Зб. наук. ст. вип. Х УДК 78.071.1:787.1 (430) Харків, 2017. 35-50 С.

9. Однолькіна М. С Ґенеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру: дис. … канд. мист.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2020. 320 С.
10. Однолькіна М. С Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Зб. наук. ст. харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 109–120.
11. Самострокова Н. О Особливості Кароля Ліпінського в жанрі скрипкового концерту. Наукові збірки Львівської Національної Музичної Академії ім. М. Лисенка: Музикознавчі студії: Зб. наук. праць випуск 36. Львів, 2015. 117 – 123 С.
12. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., текст. ред.., вступит. статья, комент., указатели Д. В. Житомирского. Музыка, 1982. Т.2. – 525 с.
13. Шуман Р. Фантазія : Вільна обробка для скрипки і фортепіано Ф. Крейслера. Самбір : Музичне Видавництво Хата, 2012. Клавір 25с. ; Партія Скрипки 12 С.
14. Abraham G. Schumann: A Symposium. London: Oxford University Press, 1952, P. 319.
15. Andeson M. Robert Schumann. Music for violin and piano. 2015. [online resourse] www.lawo.no
16. Borer P. La Pagina e L'archetto bibliografia violinistica Storico-Tecnica E Studi effettuati su Niccolo Paganini, Genova, 2003. P.122
17. Boyd L. Dvořák & Brahms , Violin Concerto in A minor, Opus 53 Antonín Dvořák https://lincolnsymphony.com/dvorak-brahms-program-notes/
18. Brown C. Joseph Joachim and the performance of Brahms' string Music In: Performing Brahms. Early evidence of performing style, Ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman. Cambridge, 2003, P. 85.

19. Dahms W. Schumann. Berlin : Schuster Und Loeffler, 1916. 459 S.
20. Daverio J, Robert Schumann: Herald of a "New poetic age." Oxford University Press, New York, 1997. P. 624
21. Einstein A. Music in the Romantic era, music & letters, Vol. 29, no. 1, Oxford University Press, 1948, P.345, Http://Www.Jstor.Org/Stable/730155
22. Flores G. J The Violin Concerto and the Second Symphony by Johannes Brahms: Musical resemblances as a result of the proximity in their dates of composition, Arizona, 2006, P. 52
23. Geck M. Robert Schumann: the life and work of a romantic composer. The University of Chicago press, 2013, P. 328
24. Geminiani F. The art playing on the violin, London, 1751. P. 51
25. Haight E. The Tchaikovsky Violin Concerto: Violinistic influence on performance tradition, recital research paper, Tomson, 2012, P. 45
26. Henken J. Violin Concerto In D Minor, Op. 47 Jean Sibelius publications editor Jean Sibelius Violin Concerto in D Minor Op. 47 Https://Www.Laphil.Com/Musicdb/Pieces/4518/Violin-Concerto-In-D-Minor-Op-47
27. Lee J. The ifluences of performers and composers on selected violin works of Johannes Brahms, New Zealand, 2011. P. 60
28. List F. F. Chopin, F. Liszt quatrième edition Breitkopf et Haertel imprimeurs-éditeurs, Leipzig,1890, P. 183
29. Mason D. G The romantic composers. New York the Macmillan Company London: Macmillan & Co., LTD, Norwood, Mass, U.S.A 1926, P.353
30. Peyser H. F Robert Schuman, tone poet, prophet and critic. The philharmonic-symphony society of New York, 1948, P.38

31. Raiche J. Romantic exoticism the music of elsewhere in the nineteenth century, a ʉsenior thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the honors program Liberty University, 2013, P. 42
32. Rosen C. The romantic generation. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1927, P.723
33. Schumann R. Konzert für Violine und Orchester, Ed. Christian Rudolf Riedel, Breitkopf & Hartel, 2019, Preface, S.VIIVIII. (Çevrimiçi) https://issuu.com/breitkopf/docs/pb_5317_issuu
34. Shumann R.. Concerte und Concertstücke für Orchester. Partitur. Serie III. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ansgegeben, 1887.
35. Woods K. I wouldn't call him saint Joe, A View From The Podium, 2011 Https://Kennethwoods.Net/Blog1/2011/03/01/I-Wouldnt-Call-Him-Saint-Joe/