

УДК 78.071.1(430+450)(092):780.614.331.082.4
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-12>

Олександра КЛЕНДИЙ,
 orcid.org/0000-0002-5478-1653
 аспірантка кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського,
 викладач
 Комунального закладу «Харківський музичний фаховий коледж імені Б. М. Лятошинського»
 (Харків, Україна) sashader2018@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА НОВАТОРСЬКОГО В ЖАНРІ КЛАСИЧНОГО КОНЦЕРТУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЖ. Б. ВІОТТІ ТА Л. ВАН БЕТХОВЕНА

У статті пропонується на підставі порівняльного аналізу творів Дж. Б. Віотті та Л. ван Бетховена виявити спільність та розбіжність підходів до використання музично-виконавського арсеналу у жанрі скрипкового концерту першої третини XIX століття. Додатковим інструментом аналізу виступає протиставлення категорій «скрипкового» та «нескрипкового», що дозволяє виявити ознаки традиційності та її оновлення в музичних зразках однієї історичної доби.

Відмінності в структурній побудові, використанні визначених виконавських прийомів, принципах оркестрово-сольної взаємодії дають досить цільне уявлення про різновекторність підходів німецького та італійського композиторів. Це вказує на формування двох напрямів у концертно-скрипковому жанрі – традиційного та новаторського. Так, Дж. Б. Віотті, дотримуючись загальноприйнятих скрипкових норм, максимально використовує арсенал виконавських художньо-виразних засобів, шляхом вмілого зведення до спільного знаменника наявних елементів скрипкової техніки, урізноманітнюючи її оригінальними ритміко-штриховими, фактурними елементами, розмаїттям орнаментики. Висунення скрипаля-соліста у віоттієвських концертах на лідируючі позиції вигідно демонструє можливості інструмента – технічну мобільність, зіставлення ліричного та віртуозного, переважаючи роль соліста над оркестром. З іншого боку, Л. ван Бетховен, зміщує акцент на користь симфонізації концертного жанру, підпорядковуючи виконавське драматургічному, вибудовуючи нові відносини соліста та оркестру, що сприймається сучасниками як порушення традиції, тобто проявом «нескрипкового». Мета статті – виявлення загальних та відмінних рис у композиторських підходах Дж. Б. Віотті та Л. ван Бетховена в жанрі скрипкового концерту в аспекті співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового». Доведено, що спадкоємність італійського автора, переважає в його творах «скрипкового» полягає в пануванні сольного над оркестровим (підтвердженням чого є акомпануюча функція оркестру), класичному розумінні форми, наборі виведених скрипкових прийомів. Ознаки «нескрипкового» розглянуто на прикладі Концерту Л. ван Бетховена, через масштабування циклу, оркестрово-сольну рівність, підпорядкування віртуозного начала загальній концепції, в якій віртуозне сприймається не стільки як показ власне сольних умінь, скільки як інструмент в реалізації композиторського задуму.

Ключові слова: скрипковий концерт XIX ст., «скрипкове» та «нескрипкове», виконавська техніка, музична формульність, Дж. Б. Віотті, Л. ван Бетховен, віртуозність, ранній романтизм.

Oleksandra KLENDII,
 orcid.org/0000-0002-5478-1653

Postgraduate Student at the Music Theory Department
 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Lecturer

Communal Institution «Kharkiv Professional Music College B. M. Lyatoshynsky»
 of Kharkiv Regional Council
 (Kharkiv Ukraine) sashader2018@gmail.com

THE INTERACTION OF TRADITIONAL AND INNOVATIVE IN THE CLASSIC CONCERT USING G. B. VIOTTI AND L. VAN BEETHOVEN'S WORKS AS AN EXAMPLE

The article suggests, on the basis of a comparative analysis of the works of G. B. Viotti and L. van Beethoven, to reveal the similarities and differences in approaches to use music – performing means in violin concert genre at the beginning of the XIX-th century. An additional tool to analyze is the confrontation of the «violin» and «non-violin» categories that allows to define the signs of traditional and its update in musical patterns of one historical epoqe.

The differences in structural building, the use of defined performing approaches, principles of orchestra and solo interaction give quite a comprehensive understanding of diverse approaches created by L. van Beethoven and G. B. Viotti.

It shows the formation of two directions in violin concert genre – traditional and innovative. Thus, G. B. Viotti following the commonly accepted violin norms, actively uses a wide range of performing creative means by combining smartly the existing elements of violin technics, diversifying it by original rhythm-stroke, style elements, by the variety of ornaments. Taking the violist-soloist as a leader in Viotti's Concerts favorably shows the instrument's abilities – technical mobility, combination of lyrical and masterly, a leading role of the soloist over the orchestra. On the other hand, L. van Beethoven changes the focus towards the use of symphonization of concert genre submitting the performance to the dramatic side, building new relationships between the soloist and orchestra that are perceived as a break of traditions, in other words the presence of «non-violin». The aim of the article is the detection of common and distinctive characteristics in the composer's approaches by G. B. Viotti and L. van Beethoven in the violin concert genre related to the correlation «violin» and «non-violin». It is proven that the legacy of the Italian author, preference of «violin» is the following: prevailing of solo over orchestra (it's shown in the accompanying orchestra function), classic form understanding, a set of created violin approaches. The signs of «non violin» are considered in the Concert by L. van Beethoven while scaling the cycle, orchestra and solo equality, subordination of the masterly beginning to the general conception where masterly was perceived not only as the display of their proper solo skills but as a tool to realise the composer's ideas.

Key words: violin concert of the XIX-th century, «violin» and «non-violin», performing technic, music formality, G. B. Viotti, L van Beethoven, virtuosity, early romantism.

Постановка проблеми. Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена (1806) – квінтесенція виконавських можливостей та композиторського таланту. Поєднання накопичених знань автора, робота у симфонічному жанрі дозволили синтезувати концертність та симфонічність. Твір став провісником нових композиторських та виконавських ідей, які були розвинуті його послідовниками (Й. Брамс, П. Чайковський), що перетнули межі канонів свого часу, створивши нові звукообрази. Для виявлення традиційних та новаторських елементів в системі виконавського мистецтва обраного періоду, а також їх відображення в композиторській творчості пропонується використовувати у якості інструментів аналізу категорії «скрипкового» і «нескрипкового», де «скрипкове» виступає аналогом канону, правила, що асоціюється із традицією, а «нескрипкове», як його протилежність, вказує на процеси оновлення існуючих правил.

На нашу думку, «нескрипкове» в бетховенському творі пов'язується не стільки з важкодоступністю нотного тексту, що вимагає адаптації з боку редактора у вигляді динамічних, штрихових, аплікатурних, агогічних уточнень і знаходить відображення в редакторських версіях, скільки в зміненому розумінні Л. ван Бетховеном ролі соліста, яке не відповідало прийнятим уявленням про сольо-оркестрову взаємодію. Результатом цього стало переосмислення віртуозно-виконавської складової у бік підпорядкування драматургічному задуму. Дане прагнення автора було критично сприйняте його сучасниками та витлумачено як мінімізація композитором сольної сторони, обмеження виконавських можливостей скрипаля, мізерність використання художньо-виразних засобів інструмента (Schwarz, 1958: 441) на тлі посилення позицій оркестру в драматургії твору. У цілому, це викликало у критиків ілюзорне відчуття відступу Л. ван Бетховена від існуючого

тоді еталона звучання скрипки, зневаги автора до різноманіття тембральних, технічних можливостей інструмента, тобто того, що вкладалося в поняття «скрипкового» (Г. фон Бюлов, К. Ганслік, В. Schwarz). Його втіленням наприкінці XVIII – початку XIX ст. стають Концерти для скрипки Дж. Б. Віотті¹. В них поєднався оригінальний алгоритм побудови та використання певного набору мелодійних, ритмічних, звукоутворюючих, штрихових прийомів, які стали основою цілої виконавської традиції – французької скрипкової школи, від імені таких учнів Дж. Б. Віотті як П. Роде, Р. Крейцер, П. Байо (М. Воусе (1973), D. Jones (2000)). Повторення в творах найбільш вдалих з погляду композитора мелодико-ритмічних блоків та пов'язаних з ними виконавських прийомів, збереження структурних закономірностей, принципів взаємодії соліста та оркестру, дозволяє говорити про *формульність*. Відмова від неї на користь головування авторської ідеї, новизни художнього задуму виявляє новаторство Л. ван Бетховена, який відступив від загальноприйнятих канонів у жанрі інструментального концерту свого часу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зазначимо, що творчість італійського скрипаля залишається затребуваною у науковій практиці XXI ст. Так, жанрово-стильові особливості Концертів Дж. Б. Віотті набули широкого розгляду з боку зарубіжних авторів С. White (1957), V. R. Milton (1986) В. R. Schueneman (2004), С. Brown and D. Milsom (2006), П. Подмазової (2019)). Знайшли вони відображення і в роботах вітчизняних музикознавців (Сандюк, 2009). Аналізуючи особливості віоттієвського мислення – вибудованість всередині циклу; тональні, мелодійні, інтонаційні співвідношення, автори збігаються у розумінні, щодо вико-

¹ Дж. Б. Віотті (1755 – 1824 рр.) – італійський композитор, засновник французької скрипкової школи.

навчої значущості віоттєвського стилю, тяжіння композитора до певних скрипкових прийомів, названих нами формулами. Так, С. Сандюк наголошує на традиційності використання певного арсеналу виконавських засобів у I частинах Концертів, при цьому не конкретизує самі елементи. На думку дослідника, композитор не прагнув до створення віртуозного ефекту в експозиціях, проте використовував складніші елементи в розробних епізодах, зокрема гру подвійними нотами (Сандюк, 2009: 115). Зі свого боку, додамо, що швидше за все, під традиційними елементами слід розуміти широко поширені в скрипкових партитурах Дж. Б. Віотті загальні форми руху шістнадцятими, технічні звороти, що повторюються, у вигляді арпеджованих, гамоподібних фігур, використання малоіндивідуалізованого тематичного матеріалу, що наближається до інструктивного. У свою чергу, П. Подмазова, розглядаючи Концерти №№ 22, 23², відносить їх до «неперевершених», вважаючи, що композитору вдалося синтезувати різні виконавські традиції (співучасть, змістовність скрипкового тону, патетику, шляхетність стилю гри), вловити національні особливості французької культури, об'єднати чарівність і піднесеність почуттів із витонченістю, елегантністю. За словами автора, композитор заклав основи виконавства та композиторських принципів скрипкової школи XIX століття, поєднавши *виразність та віртуозність*. Значимість «Лондонських» Концертів будується на поєднанні духу імпровізаційності із підкреслено віртуозним оформленням. Драматизація ліричного змісту, використання прийомів стилізації (Концерт № 23 у дусі Г. Генделя), передбачання майбутніх прийомів Концерту Л. ван Бетховена, зокрема збільшення ролі оркестру в діалозі з солістом, підтверджують, на думку дослідника, цінність цих творів (Подмазова, 2019: 17-18). У дослідженнях С. Сандюка, П. Подмазової підкреслюється вплив принципів італійської опери-*seria*, що реалізовувалося в скрипковому концерті рубежу XVIII – XIX століть у значущості віртуозного сольного висловлювання (за аналогією з оперною арією), контрастності чергування епізодів (кантиленних, мелодико-виразних, технічно ускладнених елементів (Сандюк, 2009: 114)).

Мета статті – виявити певні закономірності та відмінності в композиторських підходах Дж. Б. Віотті та Л. ван Бетховена у жанрі скрипкового концерту крізь призму співвідношення «скрипкового» та «нескрипкового».

Виклад основного матеріалу. Для виявлення відмінності підходів двох авторів, новизни композиторських рішень Л. ван Бетховена у сфері скрипкового концерту, що викликала критику на його адресу під час прем'єрного показу, проведемо порівняльний аналіз творів. Видається доцільним розпочати з «Лондонських» Концертів зрілого періоду творчості Дж. Б. Віотті (№ 21-29, 1790-1824 рр.). Не сприймаючи канонічність як щось негативне, підкреслимо володіння італійським композитором максимальним арсеналом художньо-виразних засобів виконавчого інструментарію: гамоподібні пасажи, подвійні ноти, орнаментика (трелі, групето, морденти), штрихи, успадковані від попередників (*marcato, martele, дубль штрих, пунктирний штрих, комбіновані штрихи*), і доповнені особистими знахідками (штрих Віотті). Спираючись на традицію, композитор удосконалив виконавські засоби, збагативши їх новими, порівняно з бароко, прийомами гармонійного, мелодійного письма, різноманітніше використовуючи скрипкові елементи.

Таким чином, зазначимо, що Дж. Б. Віотті – новатор для свого часу порівняно з барочною епохою. Ним було закріплено та вдосконалено музичні формули, висунуті виконавською практикою попередніх поколінь (А. Вівальді, А. Кореллі, Г. Пуньяні). Особливості побудови форми, гармонійні рішення, мелодико-ритмічні елементи, види пажажної техніки, штрихів, що обираються ним, сприймаються в сьогоденні виконавському мистецтві як шаблони, в порівнянні з барочним скрипковим концертом, збагачені новими можливостями скрипкового репертуару в гармонійному, мелодійному, фактурно-штриховому плані. Різноманітність мелодизму, фактурних рішень в рамках концерту як циклічного твору дозволили говорити про нього як розробника норм класичного концерту. Його молодший сучасник Л. ван Бетховен, якого також пов'язують із новаціями в даному жанрі, запропонував іншу концепцію сольного концертного твору, що закономірно позначилося у виконавському мистецтві. Оскільки його нововведення вплинули на внутрішню структуру концерту, збільшення масштабів музичного матеріалу (за часом звучання I частина Концерту для скрипки Л. ван Бетховена дорівнює практично трьом частинам Концерту № 22 Дж. Б. Віотті (I частина 25 хв.)), переосмислення ролі оркестру та соліста у бік їх рівноправності. Композитор, спираючись на традиційні технічні прийоми скрипкової гри, вбудовує їх у загальну драматургію, при цьому не побоюючись позбавити соліста своїх технічно-віртуозних функцій, в чому й вбачається новизна та виявля-

² Концерти № 21-29 відносяться до Лондонського періоду творчості Дж. Б. Віотті.

ється парадоксальність верховенства соліста в рівноправному музичному просторі.

Звертаючись до концертів Дж. Б. Віотті лондонського періоду, наголосимо на наявності певних **структурних закономірностей** – чіткому дотриманні принципів концертності, що виявилось в трактуванні циклу. Сонатне *Allegro*, ретельно вивірена II частина (проста 2, 3-частинна форми), віртуозний характер фіналу (Рондо). Традиційність у тональному співвідношенні основних розділів (в експозиції тоніко-домінантові між темами головної та побічної партій, у репризі – приведення до єдиної тонічної тональності). Досить пізнаваним постає й **мелодико-ритмічний блок** концертів Дж. Б. Віотті, що реалізується через:

- переважання поступового руху в мелодиці, плавність голосоведення, відсутність стрибків, що сприяє м'якому з'єднанню, переходам (від одних подвійних нот до інших, від позиції до позиції, від однієї струни до іншої);

- замкнутість гармонійного розвитку в рамках заданих формул ($K^{\circ}_4-D_7-T$; $T-S-D-T$);

- темброве та фактурне різноманіття:

- виклад ламаними октавами, при якому виникає приховане двоголосся з елементами ритмічної фігурації (прийом, поширений у барокових концертах);

- різнопланова пасажна (арпеджовані, секвенційні ходи), акордова техніка (подвійні ноти – консонанси у вигляді терцій, секст, октав).

- орнаментика та ритмічна різноплановість (трелі, групето, морденти);

- різноманітність штрихових прийомів та їх нових різновидів.

Так, **головні партії** концертів здебільшого лірико-героїчного характеру. Їх відрізняють: висхідні мелодійні ходи, динамічна насиченість в діапазоні *mf-f*, теситурне розташування у високому регістрі, перевага найбільш природного для скрипки тембрового звучання струн *e-a*, акцентований декламаційний початок мелодії із залученням певних ритмічних формул (затакту чи чверті). У деяких випадках (Концерт № 21) мелодійна лінія теми головної партії (Г.П.) представлена подвійними нотами у вигляді терцій у висхідному русі. Даний технічний прийом сприймався сучасниками як технічне нововведення, знак віртуозності, оскільки сприяв ускладненню фактури та посиленню загальної звучності, але насправді був відомий попередникам композитора. Заслуга Дж. Б. Віотті полягала у тому, що, звертаючись до існуючих норм, він модифікував їх у межах свого стилю. Насичений орнаментикою мелодизм підкреслює лірико-пісенну основу експозиції.

Ліричні образи концертів, зосереджені в побічних партіях I частин (П.П.), основних темах II частин, пов'язаних зі сферою оповідності. Найчастіше це розмірені мелодії епічного характеру, що контрастують до епізодів віртуозної спрямованості. Динамічна помірність тем (*piano, mp*), доповнена редакторськими ремарками *dolce/con grazia/ad libitum* (Концерти № № 21, 24) дозволяють зберегти певний динамічний профіль, акцентуючи увагу на тембровій складовій. Фактурним доповненням є застосування співучих мотивів подвійними нотами (Концерт № 21). До компонентів виконавського інструментарію ліричних розділів віднесемо використання техніки подвійних нот, що сприяють ущільненню фактури, з подальшим плавним переходом в основну мелодію-роздум; двоголосного ведення мелодійної лінії, що породжує відчуття прихованої поліфонії (Концерт № 22). Обов'язковим атрибутом залишається контрастне доповнення мелодійного ліризму віртуозними пасажами, фігураційними ходами з елементами, що повторюються – ефект *ostinato*.

В експозиційних розділах більшості концертів Дж. Б. Віотті поряд з кантиленою протиставляються два типи сольного висловлювання – *кантилений та віртуозний*, що розповсюджуються на все сонатне *Allegro* (Сандюк, 2009: 114-116). Так, у зв'язуючій та заключній партіях (Зв.П., З.П.), розробці поперемінно звучать як лірично забарвлені епізоди, в яких виникає новий тематичний матеріал (Концерт № 21), повторюються елементи основних тем, так і ті, в яких переважають загальні форми руху з акцентом на технічно-віртуозну сторону. Слід зазначити, що зміна кантиленного та віртуозного говорять про бажання автора дати можливість виконавцю максимально розкрити обидві сторони своєї майстерності – і ліричну, і технічну. Для реалізації композитором використовуються й різні засоби виконавського арсеналу. Кантиленні епізоди насичені арпеджованими, гамоподібними ходами по звуках тонічного тризвуччя (в Г.П.), з яскраво вираженою орнаментикою – групето, форшлаги, трелі. У віртуозних переважають мелодійні, ритмічні фігурації з нотами, що повторюються; каденційні епізоди, що спираються на арпеджовані ходи; пасажі, представлені переважно як інструктивний матеріал, мають малоіндивідуалізований характер, що підкреслено повторністю мотивів у різних фактурних варіантах. Незважаючи на певну одноманітність композиторського висловлювання, експозиційні розділи віоттієвських концертів дають чітке розуміння художньої цілісності та завершеності внаслідок їхньої обмеженої насиченості як

ліричними, так і технічними зворотами, сприйняте сучасниками як орієнтир у жанрі класичного концерту.

У розробці концертів продовжується зіставлення фрагментів моторного та кантиленного характеру. Тематична спорідненість з експозицією проявляється у варіативному розгортанні основних мелодійних елементів Г.П. та П.П. Інтонаційна сфера П.П. стає основою виникнення нового музичного матеріалу лірико-оповідального характеру. Його збагачення віртуозними елементами дозволяє, з одного боку, увявити у всій повноті звукообразну палітру, з іншого, продемонструвати багатство виконавських прийомів. Так, головними ознаками формульності розробного матеріалу можна назвати рух за звуками гармонійних функцій, використання комбінацій подвійних нот як терцій і кварт, терцій і секст, секст і октав, перевагу ритмічної організації подвійних нот групи шістнадцятими чи тріолями, штрихові особливості (штрих Віотті, дубль-штрих).

Каденції розміщуються в завершенні сонатного *Allegro*, виконуючи функцію своєрідної коди. Окремий інтерес представляють короткі епізоди монологічного висловлювання соліста, які з'являються у соліста у вигляді розмежованих тем Г.П. та Зв.П.. Їх основа – тематизм I частини, фактурно збагачений подвійними нотами (октави, сексти, терції), арпеджованими гамоподібними ходами у вигляді дубльованих шістнадцятих (Концерт № 22).

Оркестрово-сольний принцип I частини віоттєвського концерту ґрунтується на підпорядкуванні оркестрової акомпануючої функції сольній. Лідируюча позиція соліста підтверджується фактом викладу ним основного музичного матеріалу (Г.П., П.П., основного матеріалу Зв.П., З.П. та розробки). Оркестрові вступи *tutti* доповнюють та передбачають експонування основних епізодів (Г.П., П.П.). Фактурне рішення партій оркестру обмежується функцією гармонійної підтримки, виписаної у вигляді *ostinato* в акордовому викладі, розгорнутих арпеджованих ходів. Таким чином, віоттєвська формульність також виявилася у домінуванні ролі сольного над оркестровим, у якій превалює майстерність володіння інструментом, можливості виконавця, його виконавський стиль.

Отже, Дж. Б. Віотті став творцем тих скрипкових закономірностей, які пізніше стануть орієнтиром для його сучасників та наступних поколінь, надавши скрипалеві більш значну порівняно з барочним концертом можливість реалізації сольної майстерності. Ідея переваги скрипки в умовах концертного змагання, висування її на новий

рівень віртуозності дозволили завдяки зусиллям композитора зайняти інструменту вигідні позиції в музично-концертній практиці XIX століття.

Різновекторність завдань Дж. Б. Віотті та Л. ван Бетховена постає у встановленні першим автором нових виконавських горизонтів скрипкової майстерності, створенні віртуозно-технічного за своєю природою скрипкового іміджу, тоді як заслуга другого полягала у підпорядкуванні можливостей інструменту загальній композиторській концепції.

Повертаючись до матеріалу Скрипкового концерту Л. ван Бетховена, відзначимо інше втілення принципів концертності, що дозволяє говорити про новаторство автора у виконавсько-художній сфері. Структурні закономірності демонструють класичне уявлення про побудову всього циклу (швидко-повільно-швидко). Однак ускладнення внутрішньої концепції кожної з частин демонструє перевагу художньо-смыслового домінування над віртуозно-технічною осначеністю. Масштабність I частини підкреслюється принципом симфонічності, в рамках якої соліст не обмежується демонстрацією віртуозної сторони, розширюючи водночас свої функціональні можливості в драматургічній канві цілого. Завдання автора – збалансувати технічно насичену та художньо-смыслову сторони. Якщо Дж. Б. Віотті вибудовував драматургію концертів, рухаючись шляхом послідовного розкриття виконавських можливостей інструменту, то Л. ван Бетховен перетворював сольну партію, відштовхуючись від конкретного художнього задуму, змінюючи вектор з виконавського на драматургічний. В однотемності оркестрового вступу у віоттєвському варіанті на протигагу бетховенському вже закладено домінування сольного начала, що підтверджується подальшим експонуванням тем солістом. У сонатному *Allegro* Л. ван Бетховен переглядає співвідношення оркестру та соліста, прийняті у концертах італійського композитора. За рахунок широкого використання принципів фігураційності, що проникають в партію соліста, останній зовні втрачає право верховенства. Відповідне враження посилюється тим фактом, що після демонстрації оркестром тематичного матеріалу (цей принцип витримується протягом усього циклу), соліст не підхоплює проведення основних тем, а одразу входить у процес їх активного варіювання, по суті приймаючи на себе ту роль, яку виконує у класичному концерті оркестр. Але попри видиме підпорядкування соліста оркестровій масі, композитор залишає за ним право лідера, виділяючи його партію теситурно, мелодійно, фактурно, не даючи можливості розчинитися у гущі загаль-

ного звучання. Скрипаль щоразу знаходиться над оркестром, водночас збагачуючи та інтонаційно доповнюючи загальний музичний матеріал. Таким чином, Л. ван Бетховен виходить за межі тих канонів класичного концерту, які чітко розділяли функції соліста як провідника основних тем та оркестру, що виконує роль акомпанементу.

Відмінною рисою бетховенського Концерту стало подолання принципу чергування віртуозних та ліричних епізодів, що діяли як схема у Концертах Дж. Б. Віотті. На противагу йому в бетховенському творі переважало вільне розгортання музичної думки, індивідуалізоване, без обмежень, яке звужувало композиторський потенціал.

Говорячи про новизну мелодико-гармонійного блоку виконавських прийомів Скрипкового концерту Л. ван Бетховена відзначимо не стільки пошук нових скрипкових художньо-виразних засобів, скільки індивідуалізований підхід до вже існуючих формул. Прикладом є:

- різноманітність у ритмічній та мелодійній організації арпеджованих ходів, що розкривається у комбінуванні різних ритмічних малюнків та штрихових прийомів:



- постійний вибір високого теситурного розташування основних тем у партії соліста, порівняно з віоттєвською манерою, ускладненою ритмічно та штрихово (1-а тема Г.П., П.П. I ч., основний розділ II ч.):



- активне залучення хроматизмів у мелодійній лінії;

- яскраво-виражена індивідуалізація мелодійності в пасажах віртуозної спрямованості (різноманітність та постійна зміна мелодійних малюнків внаслідок відмови від переважаючих у Дж. Б. Віотті загальних форм побудування та руху за звуками гармонійних функцій).

Таким чином, мелодико-інтонаційний пласт відрізняється високою мобільністю та оригінальністю інтонаційних мотивів. Наявність різно-

манітних виконавських прийомів інтонаційного, штрихового, артикуляційного, ритмічного характеру створюють музичний простір індивідуалізації нотного тексту. Так, основу тематизму П.П. становлять оригінальні фігурації, а сама П.П. при всій простоті викладу, ставить перед виконавцем складні темброво-артикуляційні завдання. Довгі ліги, поряд із послідовним висхідним рухом вимагають особливої уваги до утримання єдності фразування. Швидкий перехід до варіативного оповідання у вигляді гармонізованих тріолей у різних штрихових версіях, фігураційний рух по мелодійним ходам основної теми висувають перед скрипалем ряд виконавських завдань.

Таким чином, у викладі музичного матеріалу в I частині перевага надається високому регістру, довгим смисловим лігам, чіткому інтонуванню, артикуляції. Ритмічне розмаїття поряд із перемиканням штрихових прийомів створює різноманітність мелодійних малюнків.



Зазначимо, що кантилена середнього розділу циклу (*Larghetto*) повною мірою розкриває природний ресурс інструменту від динамічної збалансованості до теситурно-інтонаційної сфери. Найчастіше автор використовує просту 3-частинну форму. Насичення орнаментикою, агогічними відхиленнями та ритмічною оригінальністю, широке використання штрихових тонкощів, індивідуалізація мелодійності пасажів, які до цього сприймалися виключно технічними епізодами в партитурі, дають привід говорити про близькість до романтичної традиції.

У II частині, написаній у простій 2-частинній репрізній формі, увага концентрується на імпровізаційній мелодизації основних тем. Плавне з'єднання розділів здійснюється сполучними епізодами як в оркестровому, так і сольному варіанті, а варіювання основних епізодів дозволяють розкрити весь темброво-інтонаційний арсенал виконавських засобів.

Висновки. На відміну від Л. ван Бетховена, Дж. Б. Віотті відштовхувався не стільки від різноманітності мелодійної складової, скільки від яскраво вираженої демонстрації «скрипкового» в партії соліста (вокальне начало, технічна вивіреність). Парадоксально, що, не ставлячи перед собою такого завдання Л. ван Бетховен зумів

набагато глибше розкрити виконавський ресурс у скрипковій партії, застосувавши практично ідентичний арсенал художньо-виразних прийомів, але, на відміну від Дж. Б. Віотті, варіюючи їх, розміщуючи в різних регістрових площинах, видозмінюючи ритмічно. Фігураційність і варіативність, що сприймаються як допоміжні явища в музичному полі, у творі німецького композитора, набули особливого колориту, не знижуючи сольні можливості музиканта, гублячись в оркестровій першості, а навпаки – збагативши мелодизм, створюючи неповторне звучання.

Переосмислення шаблону виконавських засобів, закріпленого у концертах Дж. Б. Віотті, були сприйняті сучасниками. На цю невідповідність

існуючої традиції і нового підходу до концертного жанру, вказував навіть К. Флеш, відзначаючи особливу насиченість мелодійних ліній у віртуозних пасажах бетховенського Концерту, що, за словами скрипаля не було властиво композиторам класичного періоду (Дж. Б. Віотті, В. А. Моцарт) (Флеш, 1924: 93). Відкриття Л. ван Бетховена, пов'язані з його уявленням про роль сольного в концертному жанрі випередили новації композиторів другої половини ХІХ століття (Й. Брамс, П. Чайковський). Прояв «нескрипкового» в умовах дії закріпленого виконавського канону призвело до переосмислення функцій та ролі інструменту у жанровому полі концерту, одночасно розширивши виконавські грані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Подмазова, П. (2019). *Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII-XIX вв.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке. Москва.
2. Сандюк, С. (2009). Жанрово-стилевые особенности «лондонских» скрипичных концертов Дж. Виотти. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти*. зб. наук.праць. Вип. 26. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 113–122.
3. Boyce, M. (1973). *The French school of violin playing in the sphere of Viotti: technique and style*. (PhD Diss.). London: The University of North Carolina at Chapel Hill.
4. Brown, C. and Milsom, D. (2006). The 19th-Century Legacy of the Viotti School: Editions of the Violin Concerto No. 22. Giovanni Battista Viotti: a composer between the two revolutions. *Ad Parnassum Studies*. UT Orpheus, Bologna, Italy. 157-198.
5. Chimchirian, J. M. (2016). *Beethoven's violinists: The influence of Clement, Viotti, and the French school on Beethoven's violin compositions*. (PhD Diss.). University of Maryland, College Park.
6. Flesch, C. (1924). *The art of violin playing*. Boston: K. Fischer.
7. Milton, V. R. (1986). An analysis of selected violin concertos of Giovanni Battista Viotti within the context of the violin concerto in France of the late eighteenth and early nineteenth centuries (Rodes, Kreutzer, sonata style) (PhD Diss). American Conservatory of Music.
8. Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot. *Notes Second Series*, Vol. 60, No 3. Music Library Association. 757-770.
9. Schwarz B. (1958) Beethoven and the French violin school. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, Nr 4. 431–447.
10. Steinhardt, M. (1945). The Early Violin Concertos of G. B. Viotti. *Bulletin of the American Musicological Society*. 30–32. doi: <https://doi.org/10.2307/829397>.
11. Jones, D. (2000). *Music in Eighteenth-Century Britain*. Routledge. London. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315090870>.
12. White, C. (1957). Giovanni Battista Viotti and his violin concertos. (PhD Diss.). Princeton University.

REFERENCES

1. Podmazova, P. (2019). *Zhanr kontserta v kontekste frantsuzskoho skrypychnoho yskusstva na rubezhe XVIII-XIX vv.* [Genre of the concerto in the context of French violin art at the turn of the 18th-19th centuries.]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Moscow State Institute of Music. A. G. Schnittke. Moscow [in Russian].
2. Sandiuk, S. (2009). Zhanrovo-stylevye osobennosti «londonskykh» skrypychnykh kontsertov Dzh. Viotty. [Genre and style features of G. Viotti's "London" violin concertos.]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*. Nr 26, pp. 113–122. [in Russian].
3. Boyce, M. (1973). *The French school of violin playing in the sphere of Viotti: technique and style*. (PhD Diss.). London: The University of North Carolina at Chapel Hill.
4. Brown, C. and Milsom, D. (2006). The 19th-Century Legacy of the Viotti School: Editions of the Violin Concerto No. 22. Giovanni Battista Viotti: a composer between the two revolutions. *Ad Parnassum Studies*. UT Orpheus, Bologna, Italy. 157-198.
5. Chimchirian, J. M. (2016). *Beethoven's violinists: The influence of Clement, Viotti, and the French school on Beethoven's violin compositions*. (PhD Diss.). University of Maryland, College Park.
6. Milton, V. R. (1986). An analysis of selected violin concertos of Giovanni Battista Viotti within the context of the violin concerto in France of the late eighteenth and early nineteenth centuries (Rodes, Kreutzer, sonata style) (PhD Diss). American Conservatory of Music.
7. Flesch, C. (1924). *The art of violin playing*. Boston: K. Fischer.
8. Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot. *Notes Second Series*, Vol. 60, No 3. Music Library Association. 757-770.
9. Schwarz B. (1958) Beethoven and the French violin school. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, Nr 4. 431–447.
10. Steinhardt, M. (1945). The Early Violin Concertos of G. B. Viotti. *Bulletin of the American Musicological Society*. 30–32. doi: <https://doi.org/10.2307/829397>.
11. Jones, D. (2000). *Music in Eighteenth-Century Britain*. Routledge. London. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315090870>.
12. White, C. (1957). Giovanni Battista Viotti and his violin concertos. (PhD Diss.). Princeton University.