

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»**

**Факультет музыкального искусства  
Кафедра оркестровых инструментов**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(бакалаврская работа)**

**Исполнительский анализ концерта №2 Г. Венявского**

Студента  
Направление подготовки 53.03.02  
Музыкально-инструментальное искусство

**Анфиловой Екатерины Константиновны**

Научный  
руководитель:  
Преп.Понявин  
а Л.И.

Допущена к  
защите:  
Заведующий  
кафедрой,  
Заслуженный  
деятель искусств  
Украины,  
профессор  
Йовса С.Н.

«\_\_\_\_»

«\_\_\_\_»

20\_\_\_\_ г.

\_\_ 20\_\_\_\_ г.

(подпись)

(подпись)

Выпускник:

Анфилогова  
Екатерина  
Константиновн  
а

« \_\_\_\_ »

---

20 \_\_\_\_ г.

(подпись)

Луганск  
2025

## **СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Введение</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Концерт №2 Г. Венявского в контексте развития скрипичного искусства XIX века</b>	<b>7</b>
<b>Глава 2. Концерт №2 Г. Венявского: композиционные особенности</b>	
<b>Глава 3. Исполнительская интерпретация Концерта №2</b>	
<b>Заключение</b>	
<b>Список литературы</b>	
<b>Нотное приложение</b>	

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** Концерты, особенно для фортепиано или скрипки, стали жанром, от которого публика концертных залов жаждет ослепительного сольного исполнения в дополнение к величию симфонического изложения. Почти каждый скрипач-исполнитель имеет в своем репертуаре технически сложные концерты, написанные такими скрипачами-виртуозами, как Н. Паганини, А. Вьетан и Г. Венявский. Среди скрипичных концертов XIX века, обращенных к исполнителям, стремящимся переосмыслить границы виртуозности – два концерта для скрипки и оркестра, написанных соответственно в 1853 и 1862 годах Генриком Венявским, который считается одним из самых блестящих скрипачей романтической эпохи после Н. Паганини.

В современной исполнительской практике концерты Венявского также востребованы, как и в предыдущие периоды и вызывают живой и эмоциональный отклик слушателей. В то же время он органично вписывается в историческую парадигму развития скрипичного концерта, отражая основные изменения, которые происходят с жанром в романтический период. Изменения, которые происходят в жанре подтверждают его гибкость и мобильность, способность к свободной интеграции в творчестве композиторов и исполнителей различных эпох и стилей. XIX век, время расцвета скрипичного виртуозного искусства, стал также периодом расцвета жанра концерта, который стал лидером среди скрипичных жанров, квинтэссенцией романтической эстетики и поэтики.

Согласно определению Л. Раабена, концерт – это «произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счёт тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов» [энц ст. 922]. Несомненно, основные принципы концертного жанра, такие, как диалогичность (соревнование между солистом и оркестром), солирование/концертирование

(виртуозность и импровизационность в партии солиста), принцип игры (тяготение к контрастному сопоставлению тематического материала) были заложены еще в период становления жанра в эпоху Барокко. Несмотря на изменения музыкальной стилистики, они сохраняют свое значение и в романтическом концерте, по-разному реализуясь в двух типах романтического концерта – симфонизированном (концерты Ф. Мендельсона, И. Брамса) и виртуозном («большие концерты» Н. Паганини).

Концерт Г. Венявского, полностью отражающий тенденции романтической эпохи, также отражает и существенные черты стиля самого автора, раскрывает его богатейшее мелодическое дарование, профессионализм в использовании средств симфонического оркестра, владение композиционными приемами. Органичное сочетание положительных качеств Г. Венявского как виртуоза-исполнителя, владеющего огромной палитрой скрипичных выразительных средств и его мастерства как композитора делает Второй скрипичный концерт одной из вершин романтического скрипичного искусства, что является несомненным основанием **актуальности выбранной темы работы.**

**Объект** – скрипичный концерт Г. Венявского.

**Предмет** – особенности и задачи исполнительской интерпретации сочинения.

**Цель работы** – рассмотреть композиционные особенности и исполнительские средства воплощения музыкального содержания во Втором скрипичном концерте Г. Венявского.

**Задачи:**

- рассмотреть некоторые этапы развития скрипичного концерта в XIX веке;
- проанализировать композицию сочинения;
- проанализировать варианты исполнительской интерпретации.

**Методы исследования:** источниковедческий, метод музыковедческого анализа, метод анализа исполнительской интерпретации.

**Практическая значимость:** результаты исследования могут быть использованы в курсе истории скрипичного исполнительства, в индивидуальной педагогической работе, при подготовке данного сочинения к концертному исполнению.

**Структура исследования.** Работа состоит из введения, трех разделов, заключения, списка литературы, включающего ... наименований, нотного приложения.

## **ГЛАВА 1. КОНЦЕРТ №2 Г. ВЕНЯВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА**

Прежде чем исследовать Скрипичный концерт №2 Г. Венявского, в этой главе мы рассмотрим виртуозные концерты XIX века, проследив, как этот жанр становился и развивался из поколения в поколение. Концерты для скрипки с оркестром в начале XIX века развивались, отражая новые требования и возможности скрипичного исполнительства, обусловленные культурно-историческим контекстом. Так, в XVIII веке концерты исполнялись в более свободной обстановке, часто как часть придворного развлечения или в частном порядке, на домашних концертах. Концерт в начале XIX века исполнялся с большим оркестром в большом концертном зале, и публика ожидала более эмоциональных и виртуозных представлений и индивидуального выражения концертантов, что обусловило расцвет концертной деятельности солистов-виртуозов.

Развитие скрипки и ее техники в ряде национальных школ также позволило скрипачам-композиторам создавать более совершенные произведения, поскольку инновации расширили возможности исполнителей. Композиторы, связанные с французской школой, особенно Виотти, Крейцер и Роде, сыграли центральную роль в становлении нового идиом скрипичного концерта как виртуозного жанра, сохранив при этом классическую форму. Н. Паганини, самый известный скрипач-виртуоз своего времени, известен не только достижением сенсационной технической мастерства, отраженного в его сочинениях, но и использованием все более сложных принципов формообразования. Его пример побудил последователей, таких как де Берио, Вьетан, Липинский, Эрнст и Иоахим, совершенствовать технически сложные элементы, а также создавать различные типы концертной структуры.

Одна из самых влиятельных фигур в развитии романтического скрипичного концерта – Джованни Баттиста Виотти (1755–1824), написал 29 скрипичных концертов. Его концерты характеризуются революционным, блестящим сольным письмом, сочетающим в себе все возможные сочетания виртуозных исполнительских приемов и штриховой техники. Кроме того, ему приписывают использование нового типа тематизма, для исполнения которого требуется крупный, сильный, полный тон, который сочетается с мощным, пронзительным, певучим легато является вторым; разнообразие, очарование, контрасты тени и света, которые достигаются благодаря разнообразной штриховой технике.

Изменения в формальной структуре и трактовке тем очевидны во всех концертах Виотти. Первая часть №13 ля мажор представляет две четко контрастирующие темы, при этом тематический материал повторно проводится во второй экспозиции, а разработка включает минорное проведение главной партии.

Концерт №22 ля минор Виотти (1792) – один из самых популярных из них. Это произведение замечательно как по своему лирическому содержанию, так и по свежести тематического развития. Написанный в конце XVIII века, он является передовым для своего времени в развитии классической сонатной структуры, оркестрового и гармонического языка. Некоторые критики называют его одним из первых «современных» скрипичных концертов.

Виртуозность партии солиста и его роль подчеркивается сокращением второго или третьего ритурнеля в более поздних концертах. Очевидно, что на протяжении концертов Виотти постепенно пересматривает функции структурных компонентов, чтобы наилучшим образом выстроить музыкальную композицию, чтобы показать и музыкальный тематизм, и виртуозные возможности исполнителя. Медленные части концертов Виотти по жанру каватины или романсы. По сравнению с ранними концертами Виотти №4-11,



которые имеют простое построение и песенную структуру (форма *da capo*), более поздние концерты, особенно лондонского периода, отличаются более сложным и развитым тематизмом, использованием жанра романса, поскольку соло становится более лиричным в своем повествовании, с более длинным и устойчивым звучанием, особенно в средней контрастной части. Более многочисленны и связи между частями циклов. Например, Адажио Концерта №20 ре мажор Виотти напрямую соединяется с третьей частью через построение, подобное каденции.

Большую роль в развитие жанра скрипичный концерт внес Родольф Крейцер (1766–1831), известный своими 42 этюдами (1796) и посвящением Скрипичной сонаты №9 ля минор Op.47 (1803) Бетховену. Крейцер был профессором скрипки в Парижской консерватории с момента ее основания в 1795 году до 1826 года и считается одним из основателей французской школы игры на скрипке, наряду с Пьером Роде и Пьером Байо. Его ученики распространяли его технику, в том числе Йозеф Массарт, который обучал Венявского. Крейцер написал 19 скрипичных концертов, отличающихся идиоматическим скрипичным почерком и широким диапазоном выразительных средств. Форма каждого концерта точно следует образцу, установленному Леклером, Виотти и Роде, сочетая мелодическое итальянское чутье и французский орнаментальный стиль.

Крейцер достигает удивительного разнообразия структуры, например, в концерте №19, где тональные проведения обеих тем трансформируются, охватывая достаточно широкий круг тональностей. Концерты №№8 и 10 примечательны большими разделами выписанных каденций в медленных частях. Эти лирические части с небольшим количеством возможностей для проявления техники написаны чаще всего в контрастно-развивающей трехчастной форме.

Однако в более поздних медленных частях Крейцера, обозначенных как *Adagio*, *Adagio sostenuto* и *Andante sostenuto*, партия солиста передает эмоциональное вдохновение через более широкий динамический диапазон при

гибких изменениях темпа. Это является источником лирического «Романса» с каденционными пассажами, в частности, во втором концерте Иоахима, Op.11.

В последних частях Крейцера характер музыки, как правило, легкий и танцевальный, с простыми темами и повторяющимися ритмическими рисунками. Этот стиль подошел бы не только для концерта, но и для последней части симфонии, так как виртуозная стихия играет сравнительно небольшую роль. Смена ладов, примененная в первой части, распространяется и на репризу в последней части.

Пьер Роде (1774–1830), наиболее известный своими 24 каприсами, предназначенными для обучения продвинутых учеников, был еще одним влиятельным скрипачом и композитором французской скрипичной школы; он учился у Виотти с 1787 по 1789 год. Концерты Роде №№6, 7 и 11 написаны по образцу трехчастной формы концертов Джованни Баттиста Виотти. Однако, первые части трех концертов Роде обнаруживают значительное отклонение от плана Виотти, но эти различия не радикальны. Концерты №№6, 7, 10 и 11 Роде содержат несколько особенностей, имеющих отношение к эволюционным элементам в двух концертах Венявского. Оркестровые и сольные партии в концертах Роде в целом имеют свою тематическую идентичность, особенно в №6. Заключительные части рондо в №№6, 7 и 11 имеют двухчастную структуру, в составе сложной трехчастной, последнее проведение рефрена заменяется кодой. Размещение каденции в конце второй части в №10, в частности, привлекает внимание к подходу Виотти, в то время как №11 расширяет виртуозный стиль и для него характерны с частые изменения тональности.

Хотя французская скрипичная школа доминировала в раннем развитии виртуозного концерта, франко-бельгийская школа, также повлияла на многих выдающихся композиторов и виртуозов. Шарль Огюст де Берио (1802–1870), наиболее известный своим девятым скрипичным концертом ля минор, соч. 104, считается «отцом бельгийской школы», его новаторский композиторский стиль,

по-видимому, унаследованный от французской школы Байо, Крейцера и Роде в Парижской консерватории. Среди более чем ста произведений, пронумерованных опусами, десять концертов Берио примечательны тем, что способствуют созданию более целостного и продвинутого виртуозного стиля. Непосредственное влияние Берио можно увидеть в игре и композициях его самого важного ученика, Анри Вьетана, который учился у Берио в детстве. Более косвенно, влияние Берио очевидно на других виртуозов века, таких как Генрик Венявский, Генрих Эрнст, а также на большинство скрипичных композиторов девятнадцатого века.

Десять скрипичных концертов де Берио следуют типичному формату концерта, включая расширенные оркестровые вступления и ряд оркестровых интерлюдий, последние происходят в важных структурных моментах. Концерты №№ 5, 6, 7, 9 и 10, состоящие из трех частей, отличаются от других романтических скрипичных концертов тем, что части исполняются без перерывов. В этих концертах побочные темы, которые композитор проводит в мажорных тональностях, непосредственно примыкают ко второму этапу развития, заканчиваясь короткими каденционными пассажами *ad libitum*. Самый популярный концерт №9 Берио, ля минор, соч. 104, представляет собой единую сквозную композицию, состоящую из трех частей, непосредственно следующих друг за другом. В финале Концерта использован тематический материал из первой части, что способствует композиционному объединению сочинения.

Самым знаменитым учеником Берио был другой виртуоз, Анри Вьетан (1820–1881). Вьетан сочинил семь скрипичных концертов (№8 ля минор, остался неоконченным) в стиле Паганини, сочетая технический блеск с прекрасными напевными мелодиями. Эти концерты демонстрируют значительные эксперименты в области формообразования. №1 Ми мажор, Op.10 (1840) и №3 Ля мажор, Op.25 (1844) написаны в классическом стиле в трех частях, №2 фадиез минор, Op.19 (1836) во французском романтическом стиле, №4 ре минор,

Ор.31 (ок.1850), №5 ля минор, Ор.37 (1858-59) в классическом стиле, одночастный.

Каждый концерт Вьетана отличается новаторством трактовки композиции. Концерт №1 отличается тем, что выходит за рамки традиционной концертной формы и дает солисту большую свободу для виртуозного выступления. В №4 ре минор, Ор.31 расширяет высказывание, добавляя третью часть скерцо к декламационной первой части, медленной части и финалу. Наиболее часто исполняемым концертом Вьетана является №5 ля минор (1858–1859) в форме сонаты-ритурнеля.

Никколо Паганини (1782–1840) значительно изменил роль солиста-виртуоза в концертном жанре, а затем и форму концерта. Благодаря своим огромным техническим достижениям солист стал более значимым. В его шести концертах солист был главным героем, в то время как оркестр отодвинулся на второй план, в то время как многие новаторские виртуозные элементы, использованные Паганини, оказали огромное влияние на творчество современных скрипачей-композиторов. Такие последователи, как Анри Вьетан и Генрих Эрнст, среди многих других, продолжали использовать полные возможности нижних струн, пассажей одинарными или двойными нотами, пиццикато левой руки и своеобразные техники игры смычком.

Польский скрипач Кароль Юзеф Липинский (1790–1861), которому посвящен Блестящий полонез Ре мажор, Ор. 4 Венявского, приобрел столь же блестящую репутацию единственного серьезного соперника Паганини. Липинский отличался красивым, сильным и глубоким тембром, который продолжает традиции классической школы Виотти и Шпора (1784–1859). Его любимые жанры, как у Венявского и Эрнста – это каприсы, концерты, рондо, фантазии, полонезы, а также несколько вариаций на популярные оперные темы. Военный концерт ре мажор, Ор. 21 (1834) Липинского особенно примечателен еще одним важным композиционным методом в виртуозном концертном жанре:

новациями в области метрических сочетаний. Сочетание простого и составного размера, особенно 4/4 и 12/8, между соло и аккомпанементом для медленных частей можно увидеть в произведениях многих виртуозных исполнителей-композиторов. Липински использовал такое метрическое слияние, чтобы сформировать единую медленную фигуру или медленную часть. Эта техника также прослеживается в «Кантабиле» Паганини, первоначально написанной для скрипки и гитары, второй части Скрипичного концерта №3 Вьетана (1844); романсе Венявского во втором концерте; и разделе *appassionato* между скрипкой соло и арфой в третьей части *Andante sostenuto* из «Шотландской фантазии» Бруха (1880).

Другой великий последователь Паганини, Генрих Вильгельм Эрнст (1814–1865), сочинил четыре пьесы, которые имеют большое сходство с двумя концертами Венявского. Концертино ре мажор, Op.12, имеет усеченную структуру, ведущую к Адажио, где сложный метр в средней части и каденция в конце сочетаются со стилем оркестровки Паганини в первом риторнелло. Патетический концерт фа-диез минор, Op.23 (1845-46) демонстрирует задержку заключительной каденции и использует несколько мотивных фигур на основе циклического материала. Полонез Op.17 имеет структуру рондо, основанную на пунктирных мотивных фигурах, используемых как Липинским, так и Венявским. Рондо Папагено, Op.20, содержит скордатуру, где все струнные настроены на полтона выше, и завершается кодой, основанной на *moto perpetuo*.

Австро-венгерский скрипач, композитор, дирижер и педагог Йозеф Иоахим (1831–1907) является одним из самых значительных новаторов в романтическом скрипичном концерте. Йоахим учился технике у Йозефа Бёма, бывшего ученика Роде, который сам учился у Виотти, оба они придерживались классической французской школы. Хотя три концерта, написанные Иоахимом, больше не входят в стандартный репертуар, они документируют современное расширение виртуозного скрипичного концерта. Концерт соль минор, Op.3 и Концерт для

скрипки с оркестром ре минор, Op.11 «на венгерский манер» (1857) достигают связного построения за счет умелого комбинирования тематического материала. Первая, посвященная Ференцу Листу, необычна тем, что одна часть, в отличие от стандартов формообразования, начинается с сольной каденции, раскрывающей четырехзвучный мотив. Кроме того, Иоахим стремился к связности путем смешения трех заметных мотивов в полифонических сочетаниях. Op.11 больше опирается на цикличность материала, основанную на определенном ритмическом мотиве, который поддерживают как оркестр, так и соло.

Произведения французской скрипичной школы и франко-бельгийской школы легли в основу романтического концерта в том виде, в каком он развивался на протяжении девятнадцатого века. Формальные новшества Виотти, Крейцера, Роде, де Берио и Вьетана получили дальнейшее развитие и утонченность благодаря мастерскому вкладу виртуозов, таких как Липинский, Эрнст и Иоахим. Все эти композиторы создали и развили тип виртуозного скрипичного концерта, доминирующего в позднеромантический период; Венявский унаследовал эти традиции, и их влияние на его концерты глубоко и широко.

Генрих Венявский родился в Люблине, Польша, 10 июля 1835 года. Его мать была профессионально пианисткой; ее брат, Эдвард Вольф, – выдающимся пианистом и композитором. В возрасте 8 лет Венявский блестяще прошел прослушивание в Парижскую консерваторию и был принят в класс профессора Йозефа Ламберта Массарта, частного ученика Родольфа Крейцера. Вундеркинд был удостоен первой премии по классу скрипки в 1846 году в консерватории. После многочисленных сольных концертов со своим младшим братом Юзефом Венявским, аккомпанировавшим ему на фортепиано, он вернулся в Парижскую консерваторию для изучения композиции в 1849 году. После учебы Венявский начал карьеру гастрوليрующего виртуоза, дав несколько сотен концертов в России, Германии, Австрии, Голландии, Бельгии и Франции. Во время своих гастролей он познакомился с бельгийским скрипачом-виртуозом и композитором

Анри Вьетаном (1820–1881); и его коллегой польским скрипачом-виртуозом Кароль Юзеф Липинским (1790–1861).

Гениальный художник большой индивидуальности, интенсивности выражения и оригинальной техники, Венявский сочинил ряд произведений, исключительно для скрипки и фортепиано или скрипки с оркестром. Композиционные формы, которые Венявский предпочитал в своих работах, включают вариации, фантазии и каприччио; более крупные формы, такие как концерты; и более мелкие лирические формы, такие как элегии, грезы и миниатюры. Среди 24 композиций, опубликованных с опусными номерами, концерты примечательны своим местом в скрипичном репертуаре. В то время как первый, Концерт для скрипки с оркестром фа-диез минор, соч. 14, характеризуется технической сложностью и виртуозными эффектами, он исполняется не особенно часто. Второй концерт, посвященный Пабло де Сарасате, является одним из самых значительных произведений в скрипичном репертуаре.

Стилистические изменения между первым и вторым концертами существенны и отражают изменения в мышлении автора, которые произошли примерно за десять лет между их сочинениями. Второй концерт, с его богатыми мелодиями и весьма идиоматическим скрипичным почерком, более органичен; первый концерт воплощает виртуозный блеск в ущерб формальной сплоченности, но более поздняя работа уравнивает элементы стиля.

Первый концерт Венявский сочинил в возрасте 17 лет. Его знакомство с произведениями таких композиторов, как Н. Паганини, А. Вьетан и Г. Эрнст очевидно в этом произведении. Тем не менее, в то время как стиль написания сольной партии очень похож на стиль написания вышеупомянутых композиторов, формальная структура трех частей может быть интерпретирована по-разному.

Во втором концерте, написанном в относительно стабильный период проживания Венявского в Петербурге (1860–1872), больше романтического лиризма и страстной мелодической выразительности и вместе с тем, менее развитая сольная партия. Концерт представляет собой привлекательное сочетание романтического чувства, удивительной свежести и идеальной композиции при тематическом единстве. Это отражает те важные изменения в композиционных структурах, которые происходят в жанре виртуозного концерта. Второй концерт Венявского переосмысливает виртуозность, не только отказываясь от простой технической демонстрации, но и принимая самые современные характеристики жанра. Современные ему композиторы отошли от традиционного формата риторнелло и вместо этого использовали форму сонатного аллегро для первой части. Среди примеров можно назвать Концерт для скрипки с оркестром ми минор Мендельсона, Ор.64, в новаторской форме которого отсутствует оркестровое вступление, части связываются в непрерывное целое и короткая, но эффектная каденция, плавно соединяется с оркестровым повторением первой темы. Кроме того, Венявский тщательно связывает части с помощью таких приемов, как взаимосвязь с помощью одного звука и замедленная каденция. Таким образом, Венявский воплощает свои виртуозные амбиции через эти совершенно разные концерты, демонстрируя, как его развивающийся композиторский стиль влияет на окончательную аранжировку двух концертов.

Таким образом, в творчестве композиторов-романтиков XIX столетия жанр инструментального концерта получает значительный подъем. Появляется абсолютно новый вид – «Большой скрипичный концерт», главными признаками которого стали яркая виртуозность и значительное превосходство партии солиста над оркестровой партией. Новаторскими чертами в полной мере отмечено творчество композитора и гениального скрипача-виртуоза Н. Паганини. Стилиевые черты его произведений, включающие блестящие



виртуозные технические приемы, были направлены на раскрытие мастерства исполнителя. Обилие виртуозных пассажей, сложные приемы скрипичной техники подчинялись идее наиболее ярко раскрыть инструмент, виртуозные приемы использовались не взамен глубине и осознанности исполнения.

Большим изменениям подверглись форма и структура цикла, на которых отразилась новаторское прочтение жанра инструментального концерта. Форма сонатного аллегро претерпевает значительных изменений за счет урезания разработочных разделов, которые заменяются виртуозными эпизодами. Весь комплекс тем сужается до двух. Такие изменения привели к тому, что инструментальный концерт превратился в симфонию с солистом, возвели на первый план виртуозность и концертность участников диалога, усилив тем самым их противостояние.

В произведениях Н. Паганини значительно увеличился состав оркестра и тембровые возможности оркестра. Композитор явился создателем абсолютно нового жанра – «большого концерта», – нового слова в итальянском оркестровом искусстве. В нем автор отказался от симфонических приемов развития в пользу абсолютно новаторского подхода в изложении материала, основанного на концертной виртуозности. Для сочинений характерно разграничение функций, соревнование на уровне сменяемости масштабных эпизодов при совершенном превосходстве партии солиста над оркестровой партией.

В творчестве композиторов середины XIX столетия прослеживается направленность к симфонизации жанра инструментального концерта. Наглядно эту тенденцию можно отследить на примере скрипичных концертов Ф. Мендельсона и Й. Брамса. Развитие тенденции к симфонизации привело к возникновению нового жанра – «симфонического концерта».

В творческом облике Ф. Мендельсона сочетаются классические и романтические черты, что отражается в трактовке партии солиста, которая является результатом синтеза исполнительских принципов двух эпох.

Основными характеристиками мелодической линии являются лирическое начало и вокальная природа. В плане структуры цикла Ф. Мендельсон внедряет новаторства, которые касаются формы частей. Так, например, в первой части композитор отказывается от традиционного сонатного *allegro*. Первоначальное проведение главной темы поручается солисту, а не оркестру. Связующая и побочная партии, наоборот, сначала звучат в партии оркестра. Все это приводит к сокращению масштабов экспозиции и усилению концертного (соревновательного) начала. Еще одним новаторством становится изменение местоположения каденции солиста. Вместо отдельного эпизода каденция помещается в заключительный раздел разработки, что служит функциональному сближению оркестра и солиста. Это уводит от приемов чистой соревновательности, к уравниванию обоих участников и их взаимодействию на равных условиях. Концертное начало солирующего инструмента уходит на второй план, однако это не мешает предъявлению высоких требований к уровню технического мастерства солиста, который является необходимой составляющей для раскрытия глубины и многогранности художественного образа.

В творчестве композиторов-романтиков XIX столетия жанр инструментального концерта представлен в двух основных своих разновидностях – концертно-виртуозном и симфонизированном. Виртуозные качества солирующего инструмента служат максимальному раскрытию художественного замысла автора, а симфонические приемы оркестровой партии служат отражению его многогранности и сложности. По части формы композиторы преимущественно придерживаются классических традиций, следуя принципам строгой трехчастности, при этом варьируя структуру внутри частей, что позволяет усилить эффект концертности уже в первом разделе сонатного *allegro*. Каждая из разновидностей концерта ставит перед скрипачом различные исполнительские задачи. Как правило, в концертах виртуозного типа основная задача – показать блеск и виртуозность исполнительской техники,

владение различными типами технических приемов, а также мастерство импровизации в каденциях. Концерты симфонического типа, помимо технических целей, требуют выявления родства или трансформации содержания тематического материала, сложного конфликтного взаимодействия основных образов произведения. Это требует от исполнителя не только внимания к частностям и деталям текста, но также осмысления драматургии и целостного охвата сочинения.

## ГЛАВА 2. Концерт №2 Г. Венявского: композиционные особенности

Антон Рубинштейн называл Генрика Венявского (1835-1880) величайшим скрипачом своего времени. Сочетая французское образование и славянский темперамент, Венявский обладал безупречной техникой и владел удивительно теплым и насыщенным тембром. Таким образом, он легко справлялся с техническими трудностями, но в то же время мог растрогать своих слушателей до слез. Фриц Крейслер писал, что эмоциональное качество его тона было усилено усиленным вибрато, которое он довел до невиданных ранее высот. Концерт №2 считается лучшим сочинением композитора, написанным в русский период его творчества. Он произвел большое впечатление при первом исполнении автором (27 ноября 1962 года в Петербурге с оркестром под управлением Антона Рубинштейна) и до настоящего времени привлекает внимание исполнителей и слушателей индивидуальным, эмоциональным музыкальным языком, который передает исполнительский стиль автора. Характеризуя концертные исполнения Г. Венявского, А. Фамицын пишет: «Концерт – вот настоящая сфера Венявского, гораздо более, чем игра камерной музыки. Блеск, бравурность, безукоризненная отделка мелочей, изумительная легкость *staccato* и чистота флажолетной игры – всё это придает исполнению им трудных концертных пьес неотразимую прелесть. Это своего рода "блестяще концертный жанр, если можно так выразиться» [цитировано по дис. с. 113]. Слушатели отмечают также такие характерные особенности его игры, как неистовство, виртуозный блеск, предельную точности интонирования даже в высоком регистре, – все эти компоненты, как правило, подчинялись воплощению художественного исполнительского замысла.

Концерт №2 написан для солирующей скрипки и оркестра парного состава и состоит из трех частей:

I Allegro moderato d moll – F dur

II Романс: Andante non troppo. B dur

III Allegro con fuoco – Allegro moderato (à la Zingara) d moll – D dur.

В отличие от своего первого концерта, в котором все внимание композитора сосредоточено на демонстрации виртуозных возможностей солиста (Венявский использует в том числе и найденные им специфические приемы: аккордовые последовательности с открытой струной; пассажи, основанные на переброске смычка через крайние струны; флажолетную технику, и т. д.; в финале широко применяется виртуозная орнаментика: арпеджированные «рулады» солиста с охватом максимального диапазона инструмента), во втором технические средства инструмента подчинены художественной идее сочинения: технически сложные места подчинены общей композиционной логике. А. Анисимов отмечает: «Лирический характер произведения повлек за собой иную трактовку скрипки: она не противопоставляется оркестру, а существует с ним в симбиозе. В соответствии с трактовкой жанра применяются и выразительные средства солирующего инструмента. Основа скрипичной партии – выразительная мелодика. Громоздкие виды техники отсутствуют, их сменяет мелкая техника: импровизационные пассажи, "ажурные" рулады орнаментального типа, фразы, исполняемые приемами стаккато и глиссандо» [дис с. 114].

Венявский разрабатывает более инновационную, поэмную композицию, которая соответствует композиционным находкам таких авторов, как Ф. Лист, Ф. Шопен. Он отходит от традиционного формата скрипичных концертов, таких авторов, как Виотти, Крейцер и Роде, от принципов «большого концерта», разработанных Паганини и в то же время использует многие формальные новшества, найденные в более поздних концертах Берио, Вьетана, Липинского, Эрнста и Иохима. Второй концерт примечателен использованием единого тематического материала как в сольной, так и в оркестровой партиях, связной циклической техникой и арочной, палиндромной структурой. Формально используя трехчастный цикл, Венявский трактует его как развернутую слитно-

циклическую форму, аналогичную форме симфонических поэм и фортепианных сочинений Ф. Листа. Так, в оркестровом вступлении в тезисном изложении звучит основной тематический материал первой части; собственно первая часть представляет собой развернутое, сонатное *allegro*; оркестровая «постлюдия» выполняет функцию разработки; вторая часть совмещает в себе функции медленной части и эпизода в разработке, а третья – финала и репризы сонатной формы (проведение побочной темы первой части). Кроме этого, Венявский применяет принцип интонационного единства тематического материала и следования частей *attacca*, что также способствует слитности, максимальному единству формы. Традиционная для концерта виртуозная каденция (в данном случае – краткая) помещена композитором в начале третьей части перед первым проведением темы.

Сравнивая первый и второй концерты Венявского, необходимо отметить изменения в трактовке оркестра. В оркестровке в целом можно отметить влияние русской композиторской школы, в частности, колористического письма, свойственного Н. Римскому-Корсакову. Партитура насыщена разнообразными тембровыми комбинациями, сольными репликами и подголосками, реализованы богатые мелодические возможности оркестровых инструментов, используется принцип переоркестровки при повторении тематического материала (наиболее ярко – в проведении побочной темы в третьей части). Значительно возрастает мелодическая и виртуозная функция духовой группы. Напротив, роль струнной группы несколько уменьшается, но большое значение имеют применяемые автором колористические приемы: использование разных регистров, приемов *pizzicato*, игра *con sordino*. Часто использован прием помещения основной мелодии темы в оркестровую партитуру, в то время, как в партии солиста звучит мелодический контрапункт. Характеризуя трактовку оркестра в концерте №2, А. Анисимов отмечает: «Симфонизированность фактуры, тембровые сопоставления на полифоническом уровне, пронизанность мелодикой – все эти

факторы, присущие русской школе оркестрового искусства, оказали благотворное влияние на формирование Венявского-оркестратора и позволили ему создать произведение, до сей поры считающееся одной из вершин концертного жанра» [дис с. 121].

Первая часть (в форме экспозиции сонатной формы) обрамляется оркестровыми эпизодами, которые выполняют функции вступления и коды-связки разрабочного типа. Оркестровое вступление и главная партия в изложении скрипки основаны на едином интонационном комплексе. Начальная интонация выразительная и характерная звучит на фоне тремоло струнных и включает необычный оборот, основанный на обыгрывании звуков тонического трезвучия. Она определяет эмоциональный и взволнованный облик части в целом:



Второе тематическое построение вступления содержит контрастный интонационный комплекс. Его основа – нисходящие интонации, включающие триольные ритмические фигуры. Данное тематическое построение станет в дальнейшем основой для побочной партии части:



Это построение характеризуется доминированием выразительной романсовой мелодии в партии кларнета, разреженной, прозрачной фактурой, которая постепенно уплотняется и дополняется многочисленными

подголосками, основанными на главном мотиве. В целом вступление носит развивающий характер, т. к., оба тематических комплекса синтезируются и подвергаются тонально-гармоническому развитию. Последовательность аккордов на доминантовой органном пункте подготавливает проведение главной партии в партии солиста. Характерной чертой тематического материала обеих тем является их сравнительно небольшая контрастность, опора на песенно-романсовые интонации и принцип организации вокруг звуков тонического трезвучия. В исполнительской практике сложилась традиция сокращения вступления (т. 8-59), что способствует большей компактности изложения.

Главная партия в изложении скрипки занимает достаточно развернутый раздел, в котором совмещаются функции экспозиционного изложения (асимметричный, однотональный, замкнутый период повторного строения) и виртуозного развития темы. Основной акцент композитор делает на раскрытии богатейших выразительных и мелодических возможностей скрипки. Так, основное интонационное зерно, ранее звучавшее в оркестровом изложении, получает экспрессивное развитие уже в первом предложении. Напевная мелодическая структура расширяется благодаря эмоциональным кратким репликами, которые включают восходящие экспрессивные октавные ходы (Пример 1). Вокальная природа мелодии подчеркивается обильной мелизматикой, что позволяет сравнить ее с мелодикой оперных партий композиторов-современников Г. Венявского – Г. Доницетти, В. Беллини. Яркость и рельефность мелодической линии подчеркивается выразительными подголосками, основанными на том же интонационном материале. Усилению напряжения в конце первого предложения способствует уплотнение фактуры, насыщение мелодии хроматизмами, а также проникновение хроматизмов в гармонический план. Несмотря на напевность и вокальную природу, мелодия главной партии характеризуется большим размахом, наполнена широкими интонационными ходами (секстовыми, октавными) и охватывает практически



весь диапазон. Для второго предложения характерно использование перегармонизации, более скупое использование оркестровых средств, что связано с акцентированием виртуозного начала. Оркестровое дополнение (5 тактов до С) также построено на начальном мотиве темы, что создает композиционную завершенность, закругленность темы.

Развитие главной партии (С и далее) связано не только с интонационным и гармоническим преобразованием темы (что типично для развивающих разделов), но также показывает мастерство композитора в отношении владения тембровыми возможностями скрипки. Видоизмененный вариант темы звучит на октаву ниже, что способствует созданию полного, насыщенного звучания мелодии. Композитор подчеркивает новый характер исполнения указанием *con suono* (*Con suono pieno* – полным звуком). Тот факт, что композитор практически полностью в видоизмененном виде проводит повторно тему, находя новые выразительные возможности мелодии, как интонационные, так и исполнительские, и только потом вводит ее фигурационное варьирование, свидетельствует о важности и доминировании мелодического начала.

Фигурационное, техническое развитие главной партии также не «перегружено» техническими элементами; в нем использованы ажурные гаммообразные пассажи и пассажи двойными нотами, которые переплетаются с подголосками на основе интонаций темы, которые приводят к появлению нового, но не контрастного мелодического построения (F). Используя тот же интонационный комплекс (восходящие октавные ходы, сочетания дуольных и триольных мотивов, украшений, восходящих ходов по звукам аккордов, композитор как бы подытоживает развитие главной партии и постепенно подготавливает появление новой темы. Ее начальные мотивы предваряются в оркестровой партитуре.

Побочная партия (F dur, Пример 2) – это новый ракурс вокально-инструментальной лирики, широко представленной в концерте. Если главная

партия представляла эмоционально-взволнованную сферу, то побочная – это лирика созерцательного плана. Необходимо отметить отход от импровизационности, типичный для главной, более узкий диапазон и, следовательно, – большее значение вокального начала, что подчеркнуто использованием среднего регистра, соответствующего тесситуре человеческого голоса. По сравнению с главной, которая включает также и интенсивное вариантно-вариационное развитие, побочная более компактная по размерам и свободная по структуре. Также можно указать на связь тем, которая достигается введением некоторых элементов главной (в частности, экспрессивных октавных интонаций):



В теме большое внимание, как и в главной, уделено взаимодействию солиста и оркестровых голосов. Однако, если в главной введение мелодических контрапунктов в партитуру было направлено на оттенение выразительности основной мелодии, в побочной солист и оркестр выступают на паритетных началах, мелодия темы свободно передается от солиста в оркестр и обратно (первое предложение), а также контрапунктически сочетается с новыми мелодическими линиями в оркестровой партитуре (второе предложение).

Наконец, заключительная партия практически раскрывает танцевально-виртуозную сферу (Пример 3). Эта тема – яркий образец того, как Венявский подчиняет виртуозное начало мелодическому: несмотря на то, что тема основывается на различных типах фигурационного движения (двойные ноты, гаммообразные пассажи, движение по звукам аккордов), в каждом из них заложено свое выразительное интонационное зерно, которое придает изящество звучанию темы. Заключительная партия имеет выписанную автором каденцию, благодаря которой первая часть может исполняться отдельно. Следующий за ней

оркестровый эпизод содержит разработочное развитие, основанное на синтезировании мотивов главных тем первой части и модулирует в тональность В dur. Появление новой темы также подготавливается в партитуре благодаря существенному разрежению фактуры, замедлению темпа, которое с одной стороны прописано указанием (*L'istesso tempo*), так и прописано в нотном тексте благодаря укрупнению длительностей.

Вторая часть (Романс, *Andante non troppo*, В dur), простая трехчастная репризная форма с контрастно-развивающей серединой. Как и в первой части, основное внимание композитора сосредоточено на раскрытии различных сторон лирической сферы, однако, акцент сделан на созерцательной начальной теме, а более эмоционально-взволнованная сфера, соответствующая образу главной партии, появляется только в среднем разделе.

Основная тема второй части – песенная мелодия, основанная преимущественно на плавных, поступенных ходах (пример 4). В то же время, она не лишена изысканности и оригинальности благодаря использованию мелодического мажора (благодаря ему в просветленный характер темы привносится меланхоличность и задумчивость), а также – экспрессивного октавного мелодического взлета (он объединяет тему с темами первой части). Уравновешенность звучания создается благодаря использованию равномерного движения крупными длительностями (преимущественно четверти и половинные). Показательным в проведении темы является переплетение мелодии солирующей скрипки с выразительными подголосками в группе деревянных духовых (пример 5). Эти мелодические ходы, которые обладают самостоятельностью, в среднем разделе и репризе части появляются в партии скрипки.

Средний раздел развивающий; основные методы, которые выбирает композитор для видоизменения темы – это тонально-гармоническое и секвентное развитие. Для него Венявский использует красочную последовательность

тональностей терцового соотношения: В – Des – E – G. кроме того, динамизация темы происходит благодаря использованию тремолирующих аккордовых фигураций в сопровождении, синтезировании интонаций темы и подголосков в партии солиста. Все эти приемы позволяют приоткрыть драматический потенциал темы. Однако, репризное проведение возвращает ее первоначальное эмоциональное состояние. Реприза формы варьирована: проведение темы поручается композитором струнной группе оркестра, а в партии солиста звучит новая, прозрачная и нежная мелодия в верхнем регистре (пример 6). В заключительном построении тема возвращается в партию солиста, а истончающееся звучание заключительных тактов является логическим завершением части. Отсутствие технических сложностей во второй части заставляет исполнителя сконцентрироваться на исполнительских вопросах, связанных с кантиленным звукоизвлечением, интонированием выразительной мелодической линии. По словам Л. Ауэра, «это песня, которая должна быть "спета" так, чтобы слушатель забыл о том, что она исполняется на инструменте» [ауэр с. 197].

Финал (*Allegro con fuoco, d moll*) – яркая, виртуозно-танцевальная часть, наполненная выразительным, контрастным тематизмом, рельефными образами. Сам композитор стремился создать в части жанровую зарисовку, о чем свидетельствует его высказывание: «Мне действительно хотелось. нарисовать маленькую сельскую картинку: летом, под вечер поселяне собрались на лужайке и задумали поплясать; общее: веселье, шутки, смех» [цитировано по дис. с. 125].

Несмотря на то, что в данной части в наибольшей степени реализованы технические возможности солиста, композитор и в ней избегает использования эффектных приемов игры как самоцель: все элементы партии солиста имеют смысловую нагрузку, а партия в целом выступает в тесном взаимодействии (а не в противопоставлении) с оркестром. Несмотря на ведущее значение, солист не является абсолютным лидером, его партия подчинена симфонической идее части.

Основная тема предваряется оркестровым вступлением и небольшой каденцией солиста. Ее появление (и выделение автором при помощи соответствующей ремарки *Cadenza*) в данном разделе формы оправданно и закономерно, если придерживаться предположения, что композитор задумывал в целом концерт как слитно-циклическую композицию и трактовать вторую часть как эпизод в разработке, каденция занимает свое традиционное положение между разработкой и репризой. Интонационной основой каденции стали мотивы будущей основной темы третьей части и таким образом, она предвосхищает появление новой темы.

Тема рефрена (главной партии) третьей части (*Allegro moderato, a la Zingara, d moll*, рондо-сонатная форма) складывается из двух элементов – восходящего гаммообразного пассажа *spiccato* и энергичного изломанного хода с использованием пунктирного ритма (пример 7). Гаммообразное движение использовано композитором в развитии начальных элементов темы в окончании каждого предложения. На видоизмененном изложении основных элементов темы построено оркестровое проведение темы, которое выполняет функцию связующей партии.

В качестве побочной темы финала / первого эпизода (*Es dur*, Пример 8) композитор использует побочную тему первой части, что позволяет трактовать саму третью часть более широко – как репризу цикла в целом. Ее звучание значительно отличается от экспозиционного проведения, во-первых, из-за появления новой тональности, более «матовой» по звучанию, чем начальный *F dur*. Во-вторых, сама тема подвергается развитию (тональному, интонационному, мотивному). В-третьих, значительно усложнено оркестровое сопровождение темы: вместо мерного покачивающегося движения восьмыми композитор использует более насыщенную фигурациями фактуру, которая усложнена введением самостоятельных мелодических линий в оркестровых партиях. Таким

образом, в данное проведение побочной темы включены элементы разработочности, которые отсутствовали в первой части.

На основе первого элемента рефрена композитор строит стремительную третью тему, выполняющую функцию заключительной (*Tempo poco più vivo*, *G dur*, пример 9). Как и в других разделах, гаммообразные пассажи, использованные в теме, богаты выразительными интонационными оборотами, что и делает их не техническими, а тематическими построениями. Функция оркестра в данной теме аккомпанирующая, в сопровождении использованы повторяющиеся аккорды, подчеркивающие стремительное движение в партии солиста.

Новая тема – второй эпизод (пример 10) – размашистая танцевальная мелодия, изложенная в партии солиста двойными нотами, наполненная острыми, упругими ритмами, широкими интервальными скачками. Фактура в оркестровой партитуре предельно прозрачная и складывается из коротких мелодических подголосков и отдельных аккордовых последовательностей. Этот прием позволяет выдвинуть солиста на первый план, в то же время оркестр играет не просто аккомпанемент, но вступает в диалогическое взаимодействие с солистом, дополняя его мелодию.

Реприза формы содержит проведения всех тем (включая второй эпизод) в том же порядке и завершается проведением темы рефрена в оркестровом изложении с контрапунктом виртуозной мелодии в партии солиста. Обращает внимание тот факт, что проведения главной темы (рефрена) достаточно сильно варьированы, в результате чего можно говорить о привнесении черт вариационной формы.

Таким образом, Второй концерт Г. Венявского – этапное сочинение в истории развития жанра скрипичного концерта. Оно отражает, с одной стороны – композиторское и исполнительское дарование автора, с другой – отвечает тенденциям своего времени в отношении трансформации жанра, т. к., идет по

пути симфонизации, изменения соотношения функций солиста и оркестра, переосмысления виртуозного начала. В концерте доминирует лирическое начало и вокально-кантиленный тематизм, а также особенностями является отсутствие конфликтно-драматического начала, доминирование вариантно-вариационного способа развития материала, многочисленные интонационно-тематические связи.

### **ГЛАВА 3. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕРТА №2 Г. ВЕНЯВСКОГО**

Выбранная для анализа исполнительская интерпретация Я. Хейфеца представляет интерес сразу с нескольких точек зрения. Во-первых, скрипач был учеником Л. Ауэра, впитал его исполнительские принципы. Во-вторых, исполнительская версия Я. Хейфеца возможно, создавалась под непосредственным руководством Л. Ауэра, который был непосредственным свидетелем авторских выступлений с интерпретацией концерта, о чем свидетельствует его характеристика сочинения в книге «Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики» []. Таким образом, можно предполагать, что данная исполнительская трактовка Концерта является близкой, с одной стороны, авторскому замыслу сочинения, с другой – исполнительским традициям рассматриваемого периода.

В становлении Я. Хейфеца как музыканта Л. Ауэр сыграл определяющую роль. Хейфец попал в класс Ауэра в начале 1920-х гг. и продолжал занятия на протяжении шести лет, не строго системно, но тем не менее, именно они определили особенности индивидуального исполнительского стиля Хейфеца. В свою очередь, уже в начальных занятиях и сам Л. Ауэр высоко оценивал способности молодого скрипача, характеризуя его: «Это гениальнейший мальчик, из которого выйдет, я не сомневаюсь, великий артист с мировой известностью» [Ибадуллаева]. Своеобразие педагогического дарования Ауэра позволило ему дать Хейфецу исполнительскую школу и в то же время раскрыть его индивидуальные особенности.

Наиболее ценным вложением Ауэра стало понимание стиля и великолепный художественный вкус, которым скрипач обладал сам и сумел привить своим ученикам: «В игре Ауэра постоянно отмечались строгость и простота, умение вжиться в исполняемое произведение и передать его



содержание в соответствии с характером и стилем» [Седов ]. Кроме того, по мнению И. Сисковского, Хейфец перенял у своего учителя «разностороннюю, обширную технику левой руки, разнообразный, исключительно теплый звук, широкий, несколько аффектированный стиль, приближающийся к оркестровым пропорциям» [там же].

В 1930-е гг., время анализируемой записи Концерта (1935, дирижер Дж. Барбиролли, Лондонский симфонический оркестр), исполнительское искусство Я. Хейфеца находилось практически на пике своего развития. И. Ямпольский отмечает особенности игры Хейфеца в это время: «Искусство это большого размаха и огромных возможностей. Оно сочетает монументальную строгость и виртуозный блеск, пластическую выразительность и чеканность формы. Играет ли он небольшую безделушку или Концерт Брамса, он в равной мере подает их крупным планом. Ему в одинаковой мере чужды аффектация и тривиальность, сентиментальность и манерность» [там же].

В трактовке Я. Хейфеца необходимо отметить наличие всех указанных характерных исполнительских черт, тонкое чувство романтического стиля сочинения, его тонкой и рафинированной природы, в которой синтезируются европейские и русские тенденции. Интерпретация Хейфеца отличается огромным разнообразием красок, динамических и штриховых решений, многообразием найденных и вскрытых внутренних контрастов. Подчеркнуто интонационное разнообразие и тонкость вариантов одной темы, которые заложены в музыкальном материале Концерта.

В анализируемой интерпретации оркестровое вступление сокращено в соответствии с предлагаемым автором вариантом. Такая трактовка, часто практикуемая в современной исполнительской практике, делает форму первой части более лаконичной и динамичной. Исполнителями выбран достаточно сдержанный темп (примерно  $M=90$ ), что соответствует авторской трактовке (скорее Moderato, чем Allegro).

Уже с первых звуков партии солиста проявляются главные черты исполнительского почерка Я. Хейфеца – мягкость и полнота тембра, певучий, глубокий и красочный звук, богатая палитра исполнительских средств. В многообразной по интонационному строению главной партии скрипач находит многочисленные возможности для проявления исполнительского мастерства и воплощения многочисленных деталей.

Начало главной партии отмечено автором ремаркой *espressivo ma sotto voce*, что реализовано Хейфецем в сдержанном звучании, использовании тонкой филировки первого длинного звука, с которого начинается тема. Импровизационная природа партии, многообразие входящих в ее состав интонаций, подчеркнута благодаря корректному использованию агогических отклонений, часто осуществляемых в пределах одного такта или более мелких структурных элементов. При этом не возникает ощущения дробности мелодического рисунка, несмотря на его разноплановость, асимметричное мотивное строение, обилие пауз.

Благодаря максимально плавному звуковедению, интонационному объединению мотивов и фраз, включению пауз как неотъемлемых компонентов в структуре мелодической линии, создается впечатление непрерывного мелодического развертывания. Вокальная природа мелодии подчеркнута красивым вибрато, которое придает звучанию теплоту и наполненность. Для экспозиционного проведения главной партии характерен спокойный, повествовательный тон высказывания, отсутствие ярких динамических всплесков. Двукратный повтор октавного скачка звучит без напряжения и драматизма, спокойно, с небольшим усилением динамики во второй раз.

В окончании первого предложения композитор использует переход в низкий регистр, в трактовке Хейфеца этот мотив противопоставлен благодаря смене тембра – прозрачному и хрупкому звучанию темы противопоставлена каденция, которая звучит более плотно, насыщенно, несмотря на объединяющую

лигу, Хейфец исполняет этот мотив с декламационной выразительностью, подчеркивая его заключительную функцию.

Во втором предложении скрипач, напротив, подчеркивает различие и контраст мотивов: первая трехтактовая фраза является продолжением уже изложенной музыкальной мысли; обновление повтора происходит благодаря более свободной агогике, небольшому ускорению восьмых и удлинению половинных и четвертей, что вносит большую выразительность в звучание темы. Перед экспрессивным *cresc. росо а росо* Хейфец делает цезуру, отделяя это спонтанное эмоциональное, импровизационное развитие мелодии. Также контраст этой секвенции подчеркнут более напористым и активным звукоизвлечением. Вторая каденция темы, так же, как и первая, характеризуется декламационными интонациями и достаточно интенсивным замедлением, благодаря чему подчеркнута завершенность первой части темы.

Средний раздел двухчастной формы (С) трактуется исполнителем более свободно в агогическом смысле, также Хейфец использует много глиссандо между звуками (в особенности к длинным нотам, которые берутся скачком), что приближает манеру исполнения к вокальной. Тенденция к объединению мелодической линии в одно целое способствует динамизации развития и постепенному росту напряжения, который приводит к кульминации в репризном построении темы. Микроотступления от жесткого темпового движения приносят интонационное разнообразие и декламационность в длинную последовательность нисходящих секунд в следующем пассаже:



Небольшое сжатие темпа в этом фрагменте также способствует усилению напряжения, исполнительскому воплощению авторского указания *appassionato* и подготовке более выпуклого звучания темы в кульминации. Наконец, последний

пассажи октавами, несмотря на выделение акцентами каждого интервала, звучит стремительно и легко.

В заключительном предложении темы, ее кульминации напевные секстовые интонации в исполнении Хейфеца звучат напряженно, скрипач выделяет и подчеркивает каждый звук, наполняет декламационной выразительностью каждый интонационный оборот.

В связующей партии мелодические фигуры шестнадцатых в исполнении Хейфеца звучат легко, свободно, стремительно. При оживленном темпе (исполнитель после многочисленных отступлений возвращается к первоначальному движению) каждая интонация выразительно проинтонирована. Для фразировки в связующей теме Хейфец выбирает принцип мелодической группировки интонаций вокруг длинного звука. Этот выразительный мелодический подголосок оттеняет интонации главной партии, которые звучат в оркестровой партитуре. Одновременно Хейфец создает выразительную линию и показывает свои виртуозные возможности. Постепенно, по мере роста виртуозного начала в партии солиста, акцент с тематического материала в оркестровой партитуре смещается на скрипача. В отличие от главной партии, все пассажи шестнадцатыми в связующей звучат максимально ровно и точно в ритмическом отношении, чему в том числе, способствуют и реализованные в исполнении акценты на каждую долю такта.

Драматическая кульминация связующей партии приходится на момент полифонического развития интонаций главной темы (F). Несмотря на ведущую роль солиста, развернутую непрерывную мелодическую линию, которую выстраивает Хейфец в данном фрагменте, создается выразительный диалог скрипки и инструментов оркестра. Кульминацией развития становится восходящий пассаж октавами. Как и в аналогичных местах, подход к кульминации Хейфец осуществляет благодаря сочетанию декламационного и виртуозного начал, этот фрагмент не только выразительно проинтонирован, но и

интонация подчеркнута исполнителем свободной агогической трактовкой, что позволяет ему практически продекламировать данный фрагмент. Этот прием позволяет органично включить пассаж в контекст общего развития, небольшое ускорение к концу пассажа компенсирует декламационное начало и динамизирует развитие.

После яркой и эмоциональной кульминации в конце связующей партии побочная тема звучит спокойно и умиротворенно. Как и в главной, вокальный тематизм является основанием для использования кантиленного, предельно связного звукоизвлечения и свободной агогической трактовки. В отличие от главной партии, в начале которой доминировали приглушенные тона, сдержанное звучание и большой выразительный и эмоциональный потенциал раскрывался в ходе развития, в побочной Хейфец сразу использует наполненный, темброво насыщенный звук. Средний регистр инструмента звучит мягко и насыщенно, песенная мелодия приобретает благодаря выбранной тембровой краске близость звучанию человеческого голоса.

Различные краски использует Хейфец в интерпретации небольшого варьированного повтора:



Следуя авторскому указанию, он использует характерные особенности тембра различных струн, благодаря чему в первом проведении двутакта создается насыщенное и глубокое звучание, во втором – прозрачное и тонкое, что также подчеркивается контрастной сменой динамики.

Контраст на расстоянии создан Хейфецем в трактовке следующего мелодического построения:



Этот интонационный оборот, который композитор переносит из главной партии, проинтонирован исполнителем совершенно иначе. Если в главной партии, несмотря на напряженность двух октавных ходов, этот фрагмент звучал спокойно, песенно-повествовательно, без усиления звучания, то в побочной теме, напротив, он противопоставлен контексту предыдущего мягкого изложения темы и звучит напряженно, исполняется насыщенным и плотным звуком, соблюдая указание *apassionato*. Также можно отметить, что этот фрагмент исполняется немного в более подвижном темпе. Таким образом, подчеркивая этот общий для обеих тем мотив, Хейфец акцентирует единство тематического материала концерта. Несмотря на более драматичное и напряженное звучание указанного фрагмента, он в целом не нарушает лирического, просветленного звучания побочной темы, кратковременно привнося в нее элемент напряжения.

Повторное проведение темы в оркестре сопровождается выразительным скерцозным подголоском скрипки. К сожалению, в следствии несовершенства звукозаписи на первый план выходит партия солиста, которая по балансу перекрывает звучание темы в оркестре (как и в некоторых аналогичных местах), что нивелирует задуманный композитором эффект контрапунктического сочетания темы и мелодизированного подголоска солиста. Несмотря на авторское указание *marcato e rubato*, Хейфец, как и в связующей партии, исполняет все пассажи ритмически ровно, но в целом данное построение, как и вся побочная тема, начинается в немного более спокойном темпе, чем в целом темп побочной темы.

Заключительная партия демонстрирует виртуозное мастерство Хейфеца. Скрипач немного сдвигает темп этой темы, однако весь раздел звучит практически без агогических отклонений, очень легко, свободно и непринужденно. Выпукло звучат противопоставления различных типов фактуры

– гаммообразные пассажи на legato и двойные ноты spiccato. В целом заключительная партия в трактовке Хейфеца – блестящее завершение всей части. Наряду с виртуозным исполнением всех элементов, необходимо отметить пристальное внимание исполнителя к интонационной стороне, благодаря чему все пассажи воспринимаются как тематические элементы, несмотря на то, что преобладающими являются общие формы движения.

Вторая часть полностью раскрывает кантиленную природу скрипки, что в полной мере реализовано в исполнительской версии Хейфеца. Как и в первой части, во второй, несмотря на то, что партия солиста явно доминирует и для композитора на первом плане находится его «лирический герой» и оркестр выполняет преимущественно функцию сопровождения, выразительные мелодические подголоски позволяют создать взаимодействие солиста и оркестра, которое в репризе выливается в полноценный диалог.

Как и в основных темах первой части, для Хейфеца важно выстроить единую мелодическую линию, максимально объединить все ее звуки. Он доводит этот принцип до максимума, в исполнении не слышно смен смычка (достаточно дробных, т. к., автор объединяет лигами по два-три звука), а также в начальном восьмитакте восьмые паузы максимально сокращаются скрипачом, сводятся им до минимума (до уровня кратковременной остановки), и порой практически не слышны. Эти исполнительские приемы приближают исполнение к вокальному. В плане использования агогики можно отметить, что, как и в первой части, Хейфец более свободно трактует развивающие построения (в данном случае – это такты 9-15, 26 и далее), в то время, как экспозиционное изложение и повторение темы являются более строгими в метроритмическом отношении. В то же время, благодаря незначительным удлинением крупных длительностей и сокращениям коротких скрипач добивается усиления выразительности мелодии, обострению ритмического рисунка. Используя такой прием, он не нарушает метрической пульсации, практически не отклоняется от выбранного темпа, но

делает ритм более выпуклым, выразительным, приближенным к разговорной выразительности.

Задаче обострить выразительность подчинено и использование штрихов. В целом Хейфец реализует идею максимальной связности и кантилены в теме, но добивается большой рельефности благодаря различным степени нажима на струны, что отражается в большей или меньшей плотности отдельных звуков. Градации плотности очень различны – от почти невесомых в верхнем регистре до плотных и насыщенных в нижнем, что особенно ярко проявляется при сопоставлении, например, в данном фрагменте:



Хейфец практически не изменяет динамический уровень звучания, однако, добивается большой рельефности в сопоставлении мотивов. Он добивается этого, используя собственную «редакцию» данного фрагмента: вместо указанного композитором динамического спада в третьем такте данного примера, скрипач сохраняет плотное и относительно громкое (примерно *mf*) звучание последнего звука *es* во фразе, затем делает небольшую цезуру и следующий затактовый октавный ход звучит прозрачно, исполняется легким и тонким звуком. Таким образом, исполнитель во-первых, разграничивает две волны развития в среднем разделе (первая – это хроматическая секвенция в нижнем регистре, вторая охватывает все дальнейшее развитие в среднем разделе) подчеркивает необычное гармоническое сочетание с *mol* и мелодического вида *Es dur* и подготавливает последующее достаточно продолжительное и интенсивное развитие в среднем разделе формы.

В репризе части исполнители добиваются эффектного тембрового противопоставления темы в ее первоначальном регистровом звучании и подголоска солирующей скрипки, который звучит на октаву выше, в его



изысканной мелодической линии Хейфец добивается практически флажолетного звучания. Благодаря интонационному единству эти два пласта одновременно контрастны и едины. Тембровое противопоставление с широкой расстановкой голосов сохраняется до конца части и создает впечатление большого пространства и объема.

Третья часть концерта, задуманная автором как блестящий виртуозный финал, полностью реализована в интерпретации Хейфеца. В его исполнительской версии следует обратить внимание на следующие моменты.

Прежде всего – это контрастное противопоставление тематического материала. Исполнитель акцентирует внимание на многосоставности, пестроте тематического материала, что не типично, например, для первой части, темы которой едины по образному и музыкальному содержанию. Чтобы подчеркнуть образный контраст тем, Хейфец выбирает различные средства исполнительского воплощения. Так, для вступительной темы (каденции) характерны агогическая свобода, многочисленные контрастные динамические противопоставления, сопоставления различных типов штрихов.

В основной теме (*a la Zingara*) Хейфец придерживается ровной метрической пульсации, точного следования авторским динамическим и штриховым указаниям. Благодаря этому подчеркнут токкатный, моторно-двигательный характер темы, ее действенное начало.

Побочная тема первой части в контексте нового тематического обрамления звучит более просветленно и оптимистично, в целом стремительный темп части заставляет более подвижно исполнять и данную тему, что влияет на ее характер. Как и в первой части, Хейфец трактует данную тему достаточно свободно, импровизационно, используя полностью возможности агогики.

Стремительная заключительная тема позволяет продемонстрировать виртуозное владение штрихом стакато. Все звуки пассажей во всех регистрах

звучат одинаково точно, четко, отточено и ясно. Благодаря этому, а также абсолютно ровному исполнению ритмического рисунка, создается эффектный и динамичный музыкальный образ. Небольшое ускорение в восходящем пассаже перед кадансом способствует усилению впечатления.

Наконец, наиболее яркой и рельефной является новая танцевальная тема в изложении двойными нотами. Хейфец сочетает в ней четкость танцевального ритма и имитирования народного исполнительства благодаря использованию небольших, свободных, но очень органичных агогических отклонений в каденционных участках.

Контрастные противопоставления тем в финале не создают впечатления разрозненности и пестроты благодаря единству метрической пульсации: темп в данном случае становится важным формообразующим средством и способствует объединению части.

Таким образом, Я. Хейфец создает яркую, художественно убедительную трактовку второго скрипичного концерта Г. Венявского. Она отличается сбалансированным соотношением субъективного и объективного начал, что проявляется во всех средствах исполнительской выразительности. Показывая богатый субъективный мир «лирического героя» произведения, солист в то же время активно взаимодействует с оркестром, постоянно находится в диалоге, благодаря чему создается целостный звуковой образ сочинения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, на основании выполненного анализа концерта для скрипки с оркестром №2 Г. Венявского, можно сделать следующие выводы.

Жанр скрипичного концерта – один из наиболее востребованных в скрипичной литературе различных исторических периодов. Он достаточно гибкий и мобильный и позволяет воплощать различные музыкально-эстетические установки эпох. Видоизменяется не только образная сфера, но и музыкально-композиционные особенности, средства композиторской и исполнительской выразительности.

В романтический период скрипичный концерт становится средством воплощения не только романтической образности, но и виртуозного мастерства исполнителей, которое в данный период достигает высочайшего уровня. Сочинения, созданные скрипачами-исполнителями, отражают также и особенности их исполнительского почерка.

Концерт для скрипки с оркестром Г. Венявского является типичным для своей эпохи. Он отражает поворот от виртуозного типа концерта к симфонизированному, что проявляется в подчинении виртуозного начала тематическому развитию, в стремлении к построению слитно-циклической формы, к интонационному единству материала и использованию многочисленных тематических арок. В данном концерте можно наблюдать уравновешенность субъективно-эмоционального выражения, типичного для романтического искусства и классическую ясность формообразования.

В проанализированной исполнительской версии Я. Хейфеца прослеживаются связи с авторской трактовкой сочинения. В выборе исполнительских выразительных средств скрипач отталкивается от особенностей самого произведения и поэтому также можно говорить об

уравновешенности эмоционального и рационального начал, романтической и классической тенденций. Это проявляется в гармоничном сочетании агогики и строгого метрического начала, точного следования авторским указаниям и привнесении индивидуальных элементов исполнительской трактовки. В целом скрипач создает исполнительскую версию, ставшую образцовой.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агарков О.М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: Исследовательско-методический очерк. – М.: Музгиз, 1956. – 63 с.
2. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. .. канд. иск. 17.00.02 / Е. Антонова ; Киевская гос. Консерватория. – Киев, 1989. –24 с.
3. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
4. Берлянчик, М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития / М. М. Берлянчик, М.Либерман. – М. : Музыка, 1985. – 160 с.
5. Гребнева, И. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции / И. Гребнева // Старинная музыка. – 2009, – №3. – С. 25-28.
6. Ибадуллаева, А. Э. Школа Ауэра – важный этап в становлении Яши Хейфеца как музыканта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shkola-auera-vazhnyy-etap-v-stanovlenii-yashi-heyfetsa-kak-muzykanta>
7. Колбин Д. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1974. – 26 с.
8. Мильштейн, В. Дж. Виотти и его скрипичные концерты : автореферат дис. ... канд. иск. /В. Мильштейн. – М., 1986. – 24 с.
9. Мострас, К. Интонация на скрипке / К. Г. Мострас. – М. : Гос. муз. Изд-во, 1962. – 155 с.
10. Подколзина, О. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации : автореферат дис. ... канд. иск. / О. Подколзина. – М., 2010. – 27 с.

11. Раабен, Л. Н. Концерт / Л. Н. Раабен // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 922–925.
12. Раабен, Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма / Л. Раабен. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 127 с.
13. Раабен, Л. Яша Хейфец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/heifetz.html>
14. Седов П. В. Искусство Яши Хейфеца в контексте музыкально-исполнительской культуры XX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/iskusstvo-jashi-hejfeca-v-kontekste-muzykalno-ispolnitelskoj-kultury-xx-veka.html>
15. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – М.: Знание, 1986. – 56 с.

## Приложение

Пример 1

Example 1 is a musical score for a vocal instrument and piano. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The vocal line consists of two staves. The first staff begins with a melodic phrase, followed by a rest, and then continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the vocal melody, featuring a crescendo marking and a final melodic phrase. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand features a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), as well as a crescendo marking.

Пример 2

Example 2 is a musical score for a vocal instrument and piano. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The vocal line consists of two staves. The first staff begins with a melodic phrase, followed by a rest, and then continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the vocal melody, featuring a crescendo marking and a final melodic phrase. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand features a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), as well as a crescendo marking.

Пример 3

Example 3 is a musical score for piano and violin. The tempo is marked *a tempo*. The piano part consists of two systems. The first system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a whole rest. The second system has a treble staff with a melodic line starting on a half note, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a whole rest. The violin part is a single staff with a melodic line starting on a half note, followed by a series of eighth notes, and a crescendo marking *cresc.* over the final measures.

Пример 4

Example 4 is a musical score for piano and violin. The tempo is marked *Andante non troppo*. The piano part consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line starting on a half note, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a whole rest. The second system has a treble staff with a melodic line starting on a half note, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a whole rest. The violin part is a single staff with a melodic line starting on a half note, followed by a series of eighth notes, and a *p semplice* marking over the final measures.



Пример 5

Example 5 is a musical score in 2/4 time, featuring a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melodic line includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) dynamics, with a crescendo and decrescendo marking in the middle section.

Пример 6

Example 6 is a musical score in 2/4 time, marked *L'istesso tempo* and *p dolce*. The score is written for a single melodic line. The melodic line features a series of eighth-note runs, with a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with *p dolce* (piano dolce) dynamics.

Пример 7

Example 7 is a musical score in 2/4 time, marked *Allegro moderato (a la Zingara)*. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melodic line includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with *p spiccato* (piano spiccato) and *f con ritmo* (forte con ritmo) dynamics, with a crescendo and decrescendo marking in the middle section.



Пример 8

musical score for Example 8, featuring piano and vocal staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *poco più tranquillo*, *p*, and *appassionato*. The tempo changes from *poco più tranquillo* to *appassionato*. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass line, while the vocal part has a melodic line with some grace notes.

Пример 9

musical score for Example 9, featuring piano and vocal staves. The score includes dynamic markings such as *molto vibrato*, *fp saltando*, and *p*. The tempo changes from *molto vibrato* to *Tempo poco più vivo*. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass line, while the vocal part has a melodic line with some grace notes.

Пример 10

The musical score for Example 10 is written in D major (two sharps) and consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *marcato con ritmo*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands, with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment, with the piano part featuring a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The score concludes with a final chord in the piano part.