

**ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТИ
ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО F-dur op. 57
А. ДВОРЖАКА**

Зроблена спроба розкриття оригінальності задуму та способу його втілення у Сонаті для скрипки і фортепіано F-dur op. 57 Антоніна Дворжака, її стилістичних рис. Здійснено порівняльну характеристику двох інтерпретаційних версій – чеської (Й. Сук та А. Холічек) та китайсько-американської (Чж. Цянь та Е. Баттерсбі). Вони суттєво різняться між собою як за манерою виконання, так і в сенсі темпово-агогічних прочитань окремих розділів композиції, трактуванні їх драматургічного навантаження.

Ключові слова: Дворжак, соната для скрипки і фортепіано, інтерпретація, стилістика, темп, динаміка, агогіка, композиція.

Питання інтерпретації камерно-інструментальних творів Антоніна Дворжака дотепер залишаються гостро актуальними. Зокрема, його Соната для скрипки і фортепіано F-dur op. 57, твір раннього періоду творчості, доволі рідко виконується в нашій країні. А між тим вона належить до тих камерно-інструментальних опусів митця, в якому відбулося формування рис його раннього інструментального стилю. Тому метою розвідки є дослідження поетики цього твору у дзеркалі двох інтерпретацій різними поколіннями виконавців. Об'єктом дослідження є рання соната А. Дворжака у просторі європейської інструментальної традиції 80-х років XIX ст.; предметом – втілення специфічної поетики жанру скрипкової сонати в ранній творчості митця. Вперше ставляться такі завдання: 1) проаналізувати поетико-стильові та композиційно-драматургічні особливості твору та 2) порівняти декілька інтерпретаційних рішень сонати представниками різних національних шкіл.

Соната для скрипки та фортепіано F-dur (op. 57) А. Дворжака була створена у березні 1880 року саме в той період, коли композитор, за словами Іржі Берковца [3, с. 120], суттєво переробляв та шліфував свій Скрипковий концерт *a-moll* (op. 53), скомпонований роком раніше. Нову версію Концерту А. Дворжак вирішив зробити почасти з власних творчих міркувань, а почасти, враховуючи доцільні поради блискучого угорського скрипаля Йозефа Іоахіма, який був для нього поважним авторитетом. У процесі цієї роботи ком-

позитор відчув потребу створити щось більш камерне, особисто інтимне: саме так виникла тричастинна скрипкова соната. І. Берковец зазначив, що відразу після завершення сонати (квітень 1880-го року) А. Дворжак поїхав у Берлін до Й. Іоахіма, разом з яким цей твір програв і проаналізував [3, с. 106]. Поради та вказівки одного з провідних виконавців-скрипалів того часу були для композитора вельми цінними та авторитетними. Як зазначає дослідник творчості композитора Отокар Шоурек, на жаль, залишається невідомим, кому була присвячена соната і хто були її перші виконавці [4, с. 88]. Відомо лише, що твір було виконано в 1881 році у Празі на засіданні «Умелецької бесіди» (тогочасного чеського музичного товариства) відомим чеським скрипалем Франтішком Ондржічком та піаністом Карлом Коважовічем [4, с. 95].

Оскільки соната була створена в період інтенсивної праці автора над обома ґрунтовними версіями монументального Скрипкового концерту, то й образний світ глибокої лірики знайшов своє відбиття в цій композиції. І. Берковец характеризує її як своєрідне продовження концерту А. Дворжака [3, с. 121]. Звичайно, соната не стала настільки популярною та зною широким колам слухачів, як Скрипковий концерт. У ній відсутні ефектна віртуозність та контрастність образів, відчувається певна авторська «економія» засобів музичної виразності. За словами І. Берковця, Скрипкова соната, її поетичний світ уособлюють творчу постать самого А. Дворжака, адже навіть тоді, коли він довго мовчав, іншим було приємно перебувати в його товаристві: в пам'яті слухача не залишається жодного мотиву твору, але саме музика дарує насолоду та приємність [3, с. 121].

Циклічна будова твору створила для А. Дворжака можливість широкого втілення багатого та різноманітного світу ліричної настроєвості – від вишуканої витонченості до піднесеної меланхолії, огорнутої в тендітну звукову «тканину» нескінченне розмаїття емоцій та почуттів. Та не єдиною ліричною сферою вирізняється композиція: дотепно-грайливі та стихійно-танцювальні теми з яскраво забарвленим національним чеським колоритом органічно «вплітаються» в загальне ліричне розгортання музичної драматургії.

Перша частина (*Allegro ma non troppo, F-dur*) має традиційну форму сонатного *allegro*, заснованого на трьох основних темах – головній, побічній та заключній партіях. Головна партія (*F-dur*, тт. 1–30) «занурює» слухача в атмосферу витонченої лірики: проста й невимушена мелодична лінія солюючої скрипки розгортається на тлі візерункової фактури фортепіанного супроводу, типової для піз-

нього Романтизму (Р. Вагнер, Й. Брамс). Обрана композитором проста двочастинність для будови цієї партії, де перший період є суто експозиційним, другий – з ознаками розробковості, ідеально відповідає принципу неконтрастного розгортання, варіантного зіставлення. Цікавим моментом в експонуванні цієї теми є розподіл композитором тематичного матеріалу між скрипкою та фортепіано, де один інструмент починає, а інший завершує музичну думку, доповнюючи її новими тембральними барвами.

Побічна партія скомпонована у досить нетиповій для експозиційних зіставлень тональності D-dur і уособлює грайливу танцювальність, забарвлену народним колоритом: ритмікою (акценти) та простим фактурним викладом вона нагадує чеську скочну (тт. 50-75). Прозору легкість танцювальної атмосфери змінює поступальна цілеспрямованість заключної партії, в якій підкреслена синкопованість у поєднанні із широким звуковим діапазоном створює ефект могутнього поступу (тт. 83-100).

Завершується експозиція домінантовим органним пунктом (D-dur), на тлі якого з'являються початкові інтонації головної теми, котрі ніби прогнозують наступний розділ форми.

Розробка досить компактна (тт. 115-185), насичена активним перетворенням та трансформацією двох чільних тем (головної й побічної). За тематичними ознаками вона чітко поділена на дві фази: в першій розгортаються та модифікуються елементи побічної теми, у другій – головної (тт. 127-141; 143-160). Видозміна елементів побічної партії полягає у виокремленні початкового мотиву та проведенні його в різнотональних секвенційних ланках (H-dur, e-moll, g-moll, G-dur), де зміна ладового забарвлення асоціюється в уяві слухача з характерною особливістю музикування чеських інструментальних капел та й фольклору взагалі. Аналогічним шляхом відбувається і трансформація елементів головної партії з тією відмінністю, що активним «перетворювачем» тематичних інтонацій є виконавець-піаніст. Треба принагідно відзначити, що постійне «*нанизування*» секвенційних ланок у процесі музичного розгортання створює ефект безперервного емоційного напруження, а контрастний динамічний план розробки його підсилює. Широкі хвилі звукового наростання надають розробці неабиякої цілісності, відчуття єдиного пориву. Поява видозмінених інтонацій головної партії знаменує підготування до репризи.

Реприза повертає нас до вихідної тональності F-dur і є в певному сенсі динамізованою, оскільки елементи розробковості, які мали місце ще в експозиційному викладі обох партій, тут не зникають, а

поглиблюються, яскраво «спалахуючи» новими динамічними відблисками.

Завершує частину підсумкова кода, побудована на початковому мотиві головної партії: ніжно і повільно завмираючи у високому регістрі солюючої скрипки. Її тема ніби розчиняється у тиші.

Окремо треба зазначити, що А. Дворжак, обираючи в якості основи форми першої частини сонатне allegro і наповнюючи його далеко не контрастним змістом, зумів зберегти саму динаміку розгортання «процесуальності форми» (Б.Асаф'єв), її цілісність та завершеність.

Друга частина (Poco sostenuto, A-dur) продовжує відкривати перед слухачем дивовижний світ ліричних образів. Проста тричастинна форма з мініатюрною кодою ідеально відповідає втіленню двох споріднених образів, де перший є уособленням глибокої задушевності та простоти, а другий зачаровує своєю витонченістю та проникливою емоційністю. Простота і прозорість фактури першого розділу приваблює тонкою диференціацією мелодичних голосів, де в партії солюючої скрипки та акомпануючого фортепіано має місце органічне поєднання двох різних, але образно-емоційно споріднених контрапунктів (тт. 1-15). Вишукані легкі пасажі з синкопуванням у завершенні мотиву та широкий звуковий діапазон створюють відчуття невагомості і відчуття надзвичайної музичної «просторовості», яка зрідка спалахує іскрою яскравої динаміки. Другий розділ поглиблює атмосферу «повітряної аури» (тт. 25-33), маючи в основі делікатний інструментальний діалог фортепіано та скрипки: стримана акордова фактура ніби мирно «полемізує» із виразними мелодичними інтонаціями. Наростаюча «питома вага» синкопованих метроритмічних фігур поступово активізує музичне розгортання, вносячи елемент пожвавленої танцювальності, а широка лінія наскрізного динамічного наростання у поєднанні з прискоренням темпу (poco a poco stringendo) логічно підводить до кульмінаційного моменту всієї частини.

Динамічний ефект subito (*ff-pp*, т. 53) знаменує початок репризи, яка є дещо скороченою, але в плані різноманітності звукових нюансів більш яскравою. Компактна кода, що завершує частину, побудована на матеріалі другого розділу частини: неспішна акордова фактура партії фортепіано доповнюється поступово завмираючими пасажами солюючої скрипки у високому регістрі, які ніби «тануть» у гармонічній тиші.

Завершує сонатний цикл фінал (Allegro molto, F-dur), який, як і перша частина, написаний у сонатній формі. На противагу до ліричної одноплановості початкової частини, А. Дворжак вибудовує музичну драматургію за принципом контрастного зіставлення тем, які урізноманітнюють образний світ фіналу. В основі експозиції лежать три теми – головна, побічна та заключна партії. Головна партія (F-dur) вводить слухача в образний світ веселої та безтурботної танцювальності, інтонаційно та ритмічно спорідненої з чеською полькою (тт. 1-16). Характерні метричні акценти в партії солюючої скрипки на тлі хвилеподібного фортепіанного акомпанементу підкреслюють запальний та жартівливий характер теми. А. Дворжак поперемінно експонує танцювальну тему в партії скрипки та фортепіано, виділяючи тембр кожного учасника ансамблю. Проста тричастинність побудови головної партії, де крайні розділи позначені експозиційним типом викладу, а середина є варіантною видозміною основного тематизму, справляє враження гармонійності та завершеності художнього образу.

Побічна партія (f-moll, тт. 77-93) вводить слухача в багатий образний світ національної чеської пісенності, де спостерігається інтонаційна спорідненість з пісенною епікою (неспішність розгортання, наспівність, натуральний мінор). Широта побудови мелодичної лінії при поступовому динамічному наростанні готує два яскраві чуттєво-емоційні «сплески», що є кульмінацією побічної теми (тт. 113-125). Заключна партія досить компактна і в образному плані асоціюється із пружною та цілеспрямованою ходою (тт. 125-134).

Завершення експозиції безпосередньо перетікає в активно-контрастну розробку, що базується на трансформації елементів головної партії (секвенційні проведення початкового мотиву) та на впровадженні композитором нового музичного матеріалу (тт. 157-170), який в образно-емоційному відношенні істотно змінює сам «тонус» оповіді. Коротка лапідарно-плакатна тема героїчного забарвлення із пружною ритмікою та яскравими метричними акцентами (*sf*) монолітно розгортається в єдиному пориві сконцентрованого руху вперед. Висока напруга розгортання цього розділу утримується завдяки використанню поліфонічних прийомів (імітаційних переключок, контрастних контрапунктів) у поєднанні з гомофонно-гармонічними засобами розвитку (секвентність, раптові модуляції). Активне розгортання мужньої вольової теми досягає кульмінаційної вершини і через поступовий динамічний спад підводить до початку репризи.

Реприза фіналу суттєво скорочена: просту тричастинність головної партії змінює проста двочастинність, що повертає нас до жвавих та життєрадісних танцювальних ритмів чеської польки. Побічна партія (f-moll, F-dur) подається теж у скороченому варіанті: наспівний характер теми із миттєвими динамічними спалахами продовжується у заключній темі, викладена без змін. Невелика за обсягом кода (тт. 3-29), побудована на видозміненому матеріалі головної партії, широкою хвилею спрямованого динамічного наростання завершує цей цикл.

У підсумку варто зазначити, що надзвичайна мініатюрність циклу в цілому та його окремих частин ставить перед інтерпретаторами Сонати чимало виконавських проблем саме художньо-образного плану: адже в технічному відношенні твір не є особливо складним і віртуозним, та й не найбільш популярним серед камерно-інструментальних творів митця. До таких проблем належить, передусім, вміння вибудувати єдність циклу, а оскільки основним принципом драматургічного розгортання його образної сфери є принцип їх зіставлення, то не менш важливим моментом в інтерпретації циклу повинна бути майстерність виконавців у створенні яскравих контрастів при трактуванні провідних тем. Ще однією із важливих проблем при виконанні цієї сонати повинна стати особлива увага інтерпретаторів до розкриття сфери ліричних образів, їх тонких і майже непомітних градацій та відтінків. Певні труднощі виникатимуть і в ансамблевому відношенні, оскільки у творі значна частина основного тематизму викладена не почергово у скрипки чи фортепіано, а поперемінно, коли скрипка починає тему, а фортепіано продовжує її і навпаки.

Треба зауважити, що в процесі формування індивідуальних інтерпретаційних моделей виконання, побудови окремих виконавських версій, важливу роль, як зазначає дослідниця проблем музичного виконавства М. Кононова [2, 68], відіграють звукоідеали виконавства – еталонні комплекси виконавських властивостей, основу яких становить опора на систему засобів музичної виразності, які використовуються в якості звукових моделей для наслідування й відтворення на практиці. Авторка підкреслює, що у ХХ ст. ознаки постмодернізму проявляються у виконавській творчості як принцип змішування жанрово-стильових складових форм попередніх століть, а також у процесі використання характерних стильових ознак одного історичного періоду для інтерпретування творів інших музичних епох, що створює передумови для появи нового типу виконавця,

здатного вільно обирати жанрово-стильові еталони «прочитання» музичних композицій різного часового вектору [2, с.72].

Порівняльний аналіз декількох інтерпретацій одного й того ж твору дає можливість глибше його осмислити, проникнути в суть авторської інтенції, виявити характерні риси творчого взаємовідношення композитор – виконавець. На прикладі Сонати для скрипки та фортепіано F-dur А. Дворжака ми спробуємо визначити індивідуальні особливості виконавського стилю двох різних дуєтів – китайської скрипальки Чжоу Цянь і американського піаніста Едмунда Баттерсбі та чеських інтерпретаторів твору – Йозефа Сука (скрипка) та Альфреда Холічека (фортепіано).

Примітно, що порівняння цих інтерпретацій становитиме особливий інтерес, оскільки їх відділяє значний часовий проміжок – більше 60-ти років: запис американо-китайського дуєту був здійснений у 1998 році, а реставрований та оновлений запис чеських музикантів – у 30-х роках ХХ ст. Цікаво, що Йозеф Сук (1874-1935) був знаним скрипалем та композитором свого часу. У Празькій консерваторії він вивчав мистецтво композиції у самого А. Дворжака, під впливом якого в своїх творах звернувся до національних джерел (використання характерних інтонацій чеського фольклору, танцювальних ритмів). Йозеф Сук, будучи скрипалем-віртуозом, учасником «*Чеського квартету*» (друга скрипка), постійно гастролюючи по країнах Європи, широко пропагував і особисто виконував чимало камерно-інструментальних творів А. Дворжака як за його життя, так і після його смерті. Зрозуміло, що особисте знайомство та творче спілкування з автором Скрипкової сонати дало можливість Й. Суку глибше проникнути в її образно-емоційний світ та переконливо втілити авторський задум митця.

Інтерпретація першої частини твору у виконанні чеських музикантів позначена яскравою та динамічною дієвістю, цілісністю побудови і розгортання контрастних тем сонатного *allegro*. Відкрита емоційність і насичена динаміка у викладі головної партії, підкреслена танцювальність з виразним синкопуванням у побічній партії та майже драматичний і сконцентрований інструментальний діалог у заключній створюють широку картину образно-емоційних контрастів у відтворенні національної характерності тематизму. Крім того, гра чеських музикантів вирізняється підвищеним емоційним тонутом, глибоким і повнокровним звукоутворенням. Особливо це відчутно у розробці, де вибудований дуєтом широкий динамічний план із умо-

тивованими агогічними нюансами при змінах музичного матеріалу концентрує могутній заряд звукової енергії, яка розгортається єдиною хвилиєю. У репризи динамічний план ще більш насичений, а миттєве прискорення та сповільнення у кодї надає частині в цілому стрункості та завершеності.

Перша частина сонати у виконанні китайської скрипальки Чж. Цянь і американського піаніста Е. Баттерсбі звучить цілком в іншому емоційному «струмені»: світла лірика й прозора фактура головної партії відзначаються витонченістю, легкістю та шармом. У побічній партії, де танцювальні елементи дещо «затушовані», переважає тиха динаміка («р» і «рр»); у заключній партії відсутній діалогічний контраст і звукова напористість. Досить логічно у драматургічному плані вибудована розробка: більш значущі та різкі динамічні контрасти зі змінами елементів тем надають цьому розділові надзвичайної яскравості та композиційної єдності. Більш широка зона темпового сповільнення при переході до репризи (порівняно із виконанням чеських музикантів) утворює логічність слідування репризи, яка в динаміці свого розгортання є більш напруженою, ніж експозиція: Е. Баттерсбі та Чж. Цянь переконливіше підкреслюють тут яскравість музичного тематизму. Кода, що завершує частину, в їх інтерпретації є більш ліризованою, аніж у чеських виконавців.

Суттєво різняться й інтерпретації другої частини твору (росо sostenuto): у чеських виконавців, які обрали більш повільний темп, вона подана більш одноманітно у плані образно-емоційної характерності: лише короткотривалі й яскраві динамічні «спалахи» урізноманітнюють неспішне розгортання глибоко ліричної наспівності. Америко-китайський дует трактує цю частину як вишукане й витончене інтермеццо: майже імпресіоністична рафінованість звукових градацій крайніх розділів урізноманітнюється проникливим та делікатним діалогом інструментів у середній частині, який поступово і цілеспрямованою лінією динамічного розгортання підводить слухача до яскравого кульмінаційного «спалаху». Мініатюрна кода в обох виконавських варіантах привертає увагу детальною продуманістю динамічного плану: Й. Сук та А. Холічек роблять акцент на різноманітності звукових нюансів, тоді як Е. Баттерсбі і Чж. Цянь – на тонких градаціях «р» та «рр», що ніби розчиняються у тиші.

Фінал сонати теж потрактований обома парами дуетних виконавців по-різному: чехи інтерпретують його в дещо менш рухливому темпі (хоча авторська позначка *allegro molto*) із підкресленням без-

турботної танцювальності, а Чж. Цянь і Е. Батерсбі дотримуються оригінального авторського темпу, з акцентом на технічно-бездоганній віртуозності. Особливо відрізняється виконання побічної теми: чехи підкреслюють її задушевну наспівність та ніжність, а американо-китайський дует зосереджує свою увагу на рафінованості цього ліричного образу. Різним є й трактування розробки, де в чеському виконанні вона емоційно напружена, з яскравими динамічними контрастами, а в іншому варіанті – менш виразна в динамічному плані, без особливих емоційних підйомів. Це добре прослідковується при експонуванні нової теми в розробці, яка розгортається за допомогою поліфонічних прийомів. Чеський ансамбль за дотриманням всіх авторських акцентів і sf підкреслює її декламаційне напруження і певну патетику. Китайська скрипалька та американський піаніст свідомо «згладжують» акцентовані метричні тривалості, приділяючи більше уваги загальній лінії музичного розгортання, певним деталям «другого» плану (коротким контрапунктам, «прихованій» поліфонії). При переході до репризи чеські виконавці роблять вельми логічне сповільнення темпу, що осмислено готує появу репризи. Натомість в іншій інтерпретаційній версії перехід до репризи видається менш виразним і дещо механічним. Заключна кода в обох випадках є технічно віртуозною та блискучою.

Треба зауважити, що поетико-концептуальний план обох інтерпретацій істотно відрізняються і ось чому. Особливості слов'янського менталітету (широта душі, відкрита емоційність, схильність до контрастних змін емоційних станів) позначилися і на трактуванні сонати чеськими ансамблістами, де навіть суто ліричні моменти можуть бути емоційно насиченими й драматизованими. Єдність циклу чеські музиканти досягають за рахунок чіткої продуманості динамічної драматургії окремих частин, тоді як у другому варіанті – за рахунок швидких темпів і підвищеної уваги до деталей музичної виразності (час тривання твору у чехів – 26'32, у Чж. Цянь та Е. Баттерсбі – 22'17). Крім того, чеська інтерпретація приваблює контрастною різноплановістю образів, а американо-китайська – багатством і витонченістю градацій у трактуванні ліричної сфери (від «мереживного» звукопису до майже імпресіоністичних ефектів). Кожна з версій по-своєму цікава і переконлива, а часова дистанція між інтерпретаціями вказує на суттєві трансформації у сфері естетико-світоглядних орієнтирів сучасного виконавського мистецтва.

Юлия Токач. К вопросу интерпретации Сонаты для скрипки и фортепиано F-dur op. 57 А. Дворжаса

Сделана попытка раскрытия оригинальности замысла и способа его воплощения в Сонате для скрипки и фортепиано F – dur op. 57 Антонина Дворжаса, ее стилистических черт. Осуществлена сравнительная характеристика двух интерпретационных версий – чешской (И. Сук и А. Холичек) и китайско-американской (Чж. Цянь и Е. Баттерсби). Они существенно различаются между собой как по манере исполнения, так и в смысле темпово-агогичных прочтений отдельных разделов композиции, трактовке их драматургической нагрузки.

Ключевые слова: Дворжак, соната для скрипки и фортепиано, интерпретация, стилистика, темп, динамика, агогика, композиция.

Julia Tokach. On the question of the interpretation of the Sonata for violin and piano F-dur op. 57 A. Dvorak

The article is dedicated to studying the originality of conception and its' manner of implementation in Antonin Dvorak's F dur op. 57 Sonata for violin and piano, along with its' stylistic features. A comparative characteristic has been given to both Czech (J. Suk and A. Holicek) and chinese-american (Chzh. Tsyang' and E. Buttersby) interpretational versions. They significantly differ from each other in the manner of performance, the tempo-agogic reading of the compositions' separate sections and in the interpretation of its' dramaturgical content.

Key words: Dvorak, sonata for violin and piano, interpretation, stylistic, tempo, dynamics, agogic, composition.

Література

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. / М.А. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 399 с.
 2. Кононова М. Ідеальне та еталонне в музичному виконавстві / М. Кононова // Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – С. 68–72.
 3. Berkovec Jiří. Dworzak/ J. Berkovec. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. – 319 s.
 4. Šourek O. Život a dílo Antonína Dvořáka. Část druhá. 1878-1890./ O. Šourek – Praha: Hudební matice Umělecké Besedy, 1917. – 316 s.
-