

**ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
СКРИПИЧНЫХ ФАНТАЗИЙ Г. ВЕНЯВСКОГО**

Актуальность темы исследования. Эволюция жанра фантазии¹ неотделима от развития инструментализма в целом: периодизация ее истории совпадает с общей периодизацией западноевропейского музыкального искусства. Этот жанр всегда обозначал свободу от канона. Исторически сложилось так, что степень распространения и свобода жанра фантазии зависели от наиболее популярной музыкальной формы в ту или иную эпоху. Сочинение, называемое фантазией, представляло собой необычную комбинацию обычных «слагаемых» (структурных или смысловых). С ростом технических возможностей инструментов композиторы и исполнители все более усложняли жанр фантазии в соответствии со своими требованиями к передаче образа.

Критичная фантазия – отдельная страница в истории жанра. С появлением так называемого виртуозно-романтического стиля и возникновением фигуры «виртуоза-композитора» связано развитие жанра скрипичной фантазии в романтическую эпоху. Одним из крупнейших представителей виртуозно-романтической исполнительской школы и искусства XIX века в целом был Генрик Венявский (1835–1880) – польский скрипач, педагог, композитор, виртуоз, «двигающий вперед искусство» (слова А. Рубинштейна, цит. по [1, с. 114]).

Цель данной статьи – выявление индивидуально-стилевых особенностей скрипичных фантазий Г. Венявского, опираясь на анализ компонентов его исполнительского стиля.

Объектом исследования является жанр фантазии в истории музыкального искусства (XVI–XIX ст.), **предметом** – взаимоотношение специфики скрипичных фантазий эпохи романтизма и индивидуально-стилевых особенностей творчества Г. Венявского.

¹ **Фантазия** (от греч. – воображение; лат. и итал. *fantasia*, нем. *fantasie*, франц. *fantaisie*, англ. *fancy, fansy, phancy, fantasy*) – жанр инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже – в необычном образном наполнении традиционной композиционной схемы.

Возникновение жанра фантазии относится к XVI столетию. По происхождению она восходит к традициям исполнительской импровизации XVI–XVII веков. Одним из истоков появления жанра и была *импровизация*.

Первые фантазии появились в XVI веке на основе *ричеркара* и *токкаты*. Множество ранних фантазий предназначено для щипковых – то есть самых распространенных в то время – инструментов: многочисленные фантазии для лютни и виуэлы создавались в Италии, Испании, Германии, Франции, Англии. Фантазии для клавира и органа встречались значительно реже. И. Палажченко указывает на то, что «... В XVI веке появилась та необходимая степень раскрепощенности творческого мышления, которая сделала возможным осознание автономности художественной фантазийности, а затем и появление особого жанра фантазии» [5, с. 5].

В начале XVII века уже отчетливо определилась связь фантазии, или, как ее еще называли, каприччио, с формой фуги. Она становится вступительной пьесой в двухчастном цикле «Фантазия и фуга». Различие касалось происхождения тематизма: фантазии писались на заимствованные и нейтральные темы, а фуги – на собственные темы. Однако в практике того времени фантазия настолько тесно пересекалась с каприччио и ричеркаром, что во многих источниках она упоминается как синоним одного из этих жанров.

В XVII – первой половине XVIII столетия отношение к фантазии определяется не как к прикладному произведению, она обретает черты самостоятельности. Фантазии того времени – приподнятого, возбужденного или драматического характера с типичной свободой чередования и развития или причудливостью смен музыкальных образов; становится почти обязательным импровизационный элемент.

Фортепианная фантазия в искусстве В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена содержит целый спектр художественных открытий, послуживших основой принципов романтического искусства. Как указывает И. Палажченко: «...Фантазия эпохи Венского классицизма в большинстве своих проявлений символизирует противоположную просветительскому классицизму – предромантическую – сферу выражения» [5, с. 18]. Она стала для художников Венской классической школы идеальной возможностью воплощения романтических предчувствий.

XIX век представляет собой кульминацию в развитии фантазии и обращения к ней композиторов. Слово «фантазия» наряду с «воображением» и «чувством» становится ключевым понятием эпохи. Т. Ляхина указывает: «...Романтическую фантазийность можно смело назвать одним из главных эстетичных понятий, детерминирующих специфическое мировосприятие художников XIX века» [4, с. 69].

В творчестве романтиков фантазийный жанр² неразрывно связан с **исполнительским** творчеством, так как должен произвести впечатление импровизационной непосредственности, спонтанного рождения образов, создания музыкальной композиции в момент ее исполнения.

В целом для XIX века характерно слияние жанра фантазии со свободными и смешанными формами.

Расцвет *скрипичных фантазий в XIX веке* был связан с появлением таких виртуозов композиторов-исполнителей как Н. Паганини, Г. Эрнст, У. Булль, А. Вьетан, Г. Венявский, П. Сарасате, Ян Кубелик и др., которые владели своим инструментом в совершенстве. Именно со становлением так называемого виртуозно-романтического стиля, появлением фигуры «виртуоза-композитора» (определение И. Ямпольского) исследователи связывают развитие жанра скрипичной фантазии в романтическую эпоху.

В XIX веке широкое распространение получают фантазии на популярные оперные темы, которые являлись обязательным заключительным номером в концертной программе виртуоза-инструменталиста – вид фантазии, дань которому отдавали все крупные исполнители.

В концертной фантазии изначально присутствуют виртуозно-романтические черты – большой размах, драматизм, импровизационность, речитативные эпизоды, виртуозные каденции и др.

² Важным этапом эволюции жанра стали фантазии Ф. Шуберта, в которых отразился переход от классических традиций к преобладанию новых, ярко проявившихся романтических черт.

Фантазии Ф. Мендельсона демонстрируют доминирование романтических тенденций и представляют два пути развития жанра: сближение с сонатно-симфоническим циклом, функциональное подобие сонатному циклу (фантазия *fis-moll*) и фантазии условно салонного типа («Три фантазии» *op. 16*).

Итак, для нас неоспоримым является тот факт, что романтическая фантазия (в частности, скрипичная) связана с исполнительским качеством индивидуального стиля ее автора. И творчество знаменитого польского скрипача **Генрика Венявского**, блестящего виртуоза романтического искусства, одного из самых ярких представителей виртуозно-романтического стиля (по Л. Раабену), виртуоза, «двигающего вперед искусство» (А. Рубинштейн), «Шопена скрипки» (Г. Григорьев) дает нам возможность рассмотреть наиболее типичные образцы этого жанра во второй половине XIX века.

Рассмотрим некоторые отличительные особенности исполнительского стиля выдающегося скрипача Г. Венявского.

В первую очередь – звук³ и тонкое понимание стиля. Виртуозность была лишь формой, за которой находился целый мир человеческих чувств и переживаний.

Стиль исполнения Г. Венявского, как указывают его современники, был эстрадным в лучшем понимании этого слова, т. е. обращенным к широкому массам слушателей. Для техники этого виртуоза были характерны уникальная беглость, верность интонации даже в самых верхних позициях, стремительная, очень равномерная трель, блестящее штриховое мастерство. Классическое «серьезное стаккато» Л. Шпора и К. Липиньского уступило место невероятному по быстроте стаккато Г. Венявского, которое современники называли «дьявольским стаккато».

Один из секретов обаяния игры «Шопена скрипки» скрывался в замечательном мастерстве фразировки, тонко развитом чувстве стиля. В его игре поражали и огромная динамика исполнения, и яркие контрасты. Ему были свойственны большая пластичность и певучесть, красота и разнообразие тембрового звучания.

³ Л. Массар воспитывал своих учеников на французской классической школе. Он обращал серьезное внимание на развитие техники обеих рук, и в особенности на выработку красивого, певучего звука. Неоднократно Л. Массар, как и Клавель – помощник Л. Массара, упрекал Г. Венявского за бесцветное, некрасивое звучание. Любопытный анекдот привел в своей статье Г. Берлиоз: «Однажды, идя из консерватории со своим учителем, Генрик вдруг бросил футляр со скрипкой в лужу, – «Что ты делаешь, несчастный?», – закричал на него профессор. «Мочу мою скрипку для того, чтобы она не издавала сухих звуков, за которые Вы меня браните беспрепятственно, – отвечал Венявский» [2, с. 10].

Инструментализм Г. Венявского отличался легкостью, изяществом, элегантностью, что, в общем, уводило его от паганиниевского инструментализма, формируя иные качества виртуозности.

Среди скрипачей-композиторов второй половины XIX века польский скрипач выделяется мелодическим, лирическим дарованием. Излюбленным жанром Г. Венявского была миниатюра⁴.

Самобытность творческого почерка проявилась и в созданных им Фантазиях, которые он писал на протяжении всей жизни⁵.

Рассмотрим наиболее яркие образцы жанра – Фантазию «Воспоминание о Москве» (ор. 6), фантазию на темы оперы Ш. Гуно «Фауст» (ор. 20) и Восточную фантазию (ор. 24)⁶.

В основу Фантазии «**Воспоминание о Москве**» легли темы двух романсов А. Варламова – «Красный сарафан» и «Оседлаю коня»⁷. Произведение написано в контрастно-составной форме, где I раздел – свободное вступление, второй – двойные вариации.

«Воспоминание о Москве» открывается большой интродукцией (Maestoso, G-dur, 4/4), основанной на теме «Красный сарафан». Это – яркая инструментальная каденция, характерная для вступления

⁴ Исключениями являются два концерта и фантазия «Фауст».

⁵ К жанру фантазии композитор обратился еще в начале своего творчества. На выпускном экзамене по композиции были представлены его достижения – *Мазурка* «Деревенский скрипач» и *Фантазия* на темы из оперы «Пророк» Дж. Мейербергера (1850). Кроме нее, к фантазиям раннего периода, оставшимися неизданными относятся Фантазия и вариации Ми мажор (1848); Фантазия на темы оперы Гретри «Ричард Львиное сердце» (1851). Фантазии зрелого периода – «Воспоминание о Москве» (на мотивы романсов А. Варламова «Красный сарафан» и «Оседлаю я коня»), ор. 6 1853; «Пасторальная фантазия», о судьбе которой ничего не известно, 1853, предположительно ор. 13; Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст», ор. 20, 1866, издана в 1870; Восточная фантазия (Orientale), ор. 24 (1872), издана посмертно.

⁶ Фантазии, на наш взгляд, демонстрируют определенную эволюцию стиля Г. Венявского как композитора и исполнителя. Так, Г. Григорьев пишет: «В раннем периоде творчества он склонен был к преувеличенной патетике, пафосу, ошеломляющим эффектам, обильному применению сложнейших приемов скрипичной техники. Позднее глубокое познание инструмента позволило Г. Венявскому перейти к применению более тонких выразительных средств, филигранному использованию штрихов, ажурных пассажей, сопоставлению различных тембров, звучностей и т. д.» [2, с. 56–57].

⁷ Написанная с большим блеском и мастерством, эта темпераментная фантазия и поныне является одним из популярнейших произведений скрипичного репертуара.

в произведениях виртуозно-романтического стиля. Скрипичная виртуозность в этом разделе представлена аккордами, пассажами, двойными нотами, триолями, трелями, различными штрихами (*legato*, *рикошет*, *двойное staccato*), *pizzicato*, флажолетами, и т. п. Так, Каденция у скрипки начинается с разложенного Соль мажорного аккорда (*con fuoco*, *f*) и дальнейшие пассажи (которые постепенно ускоряются), приводят к первой теме («Красный сарафан»), изложенной аккордами. Следующий этап развития – звучание темы у скрипки в *a-moll* двойными нотами (терции, сексты, кварты, децимы и т. д.) с акцентами и триолями. Через короткое дыхание («запятую» в нотах) от *до#* начинается еще одна небольшая каденция солирующего инструмента – арпеджио по четырем струнам с дальнейшим ускорением темпа (*stringendo*) и пассажем вниз – приемом двойного *staccato*. В 28-м такте композитор использует подголосочную полифонию с устойчивым басом у фортепиано (Ре-мажорная октава), на фоне которого у скрипки звучит трель с подголоском в нижнем голосе – эпизод, представляющий сложность для исполнителя (необходимо вести нижний голос, не останавливая трели). Последующий пассаж (*con grazia*) на одной струне с группетто приводит к изложению первой темы произведения – «Красный сарафан» (G-dur, 2/4, Andante). Она исполняется на одной струне *d* (указано самим автором, чтоб сохранить тембр скрипки и придать теме чуть приглушенное звучание, непринужденный, песенный характер). У рояля в этот момент идет спокойный аккомпанемент на *piano*. Тема романса (8 тактов) требует от исполнителя теплой вибрации. Ее следует играть с «воздухом», как бы «петь» и «брать дыхание». Далее следуют две вариации (1-я – тема у фортепиано с фигурационным движением 32-ми у скрипки; 2-я – в размере 4/4 с изменением темпа (Moderato) и звучанием в теме сочетания натуральных и квартовых (искусственных) флажолетов с пассажами.

Вторая тема («Оседлаю коня») контрастна – *a-moll*, 2/4, Allegretto mosso. У скрипки изменяется штрих: отрывистые две ноты под лигой, появляется пунктир, акцент на слабую вторую и четвертую восьмую, группетто. Также как и первая, вторая тема «Воспоминания о Москве» представлена двумя вариациями, в которых в партии скрипки появляются аккорды, триоли, натуральные и искусственные флажолеты, трель и *pizzicato* левой рукой.

С точки зрения жанрового названия в этом произведении весьма тонка грань между собственно фантазией и двойными вариациями. Так, развитие обеих тем основано на принципе варьирования (с соблюдением структуры темы, ее гармонической основы), однако в целом форма «Воспоминания о Москве» – контрастно-составная. Фантазийность подтверждается наличием развернутого виртуозного вступления каденционного типа.

Жемчужиной скрипичного репертуара является и **Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст»** для скрипки с оркестром ор. 20, написанная Г. Венявским в 1866 году⁸. Г. Григорьев отмечает, что здесь «...Г. Венявский вновь проявил себя блестящим мастером колористического, красочного использования скрипки» [2, с. 107–108].

Создание этого произведения налагало на композитора большую ответственность, так как в этот период оперные фантазии уже выходили из моды и вкус публики стал более требовательным. Поэтому простой набор оперных отрывков, украшенных виртуозными пассажами, не мог удовлетворить ни слушателей, ни самого композитора.

Рамки статьи не позволяют представить развернутый анализ этого масштабного произведения, ограничимся лишь спецификой формообразования и драматургическими особенностями.

Г. Венявский берет несколько ярких, контрастных по характеру тем⁹: лирические темы широкого дыхания, связанные с любовной лирикой (близкие по характеру темам самого Г. Венявского) «демонические» куплеты Мефистофеля; и танцевальную тему – изящный вальс. В. Григорьев в исследовании о Г. Венявском так трактует форму фантазии: «...В “Фантазии” три больших раздела. Кульминация первого, наиболее значительного и драматически яркого – после романтически

⁸ На темы этой оперы скрипачами сочинено множество фантазий и парафраз (в числе авторов – А. Вьетан, Д. Аляр, Г. Леонар, П. Сарасате), однако только фантазии Г. Венявского и П. Сарасате сохраняют популярность у исполнителей и слушателей.

⁹ Полный перечень использованных отрывков: пролог; сцена, баллада и ария Маргариты (II действие); первый монолог Фауста (I действие); тема любви Маргариты; куплеты Мефистофеля; дуэт Маргариты и Фауста из второго действия; тема Зибеля; тема «достигнутого счастья»; вальс и хор первого действия.

импровизационного вступления и лирического эпизода – блестяще варьированные куплеты Мефистофеля. Второй раздел – медленный лирический – построен на темах любовного дуэта; третий – танцевальный финал – грациозный, виртуозно варьированный вальс. Завершает произведение блестящая кода. Такое строение (внешняя схема – контрастно-составная форма) приближает «Фантазию» к трехчастному концертному циклу. Это подчеркивается также и тональными соотношениями частей (первая часть a-moll – A-dur, с отклонением в середине в параллельную тональность fis-moll, средняя часть F-dur и E-dur, и финал – A-dur)» [2, с. 108–109].

Черты *виртуозности* проявляются через многочисленные пассажи; хроматизмы двойных нот вверх и вниз, аккорды; двойные ноты всех видов, которые появляются уже во вступлении, всевозможные украшения – форшлаги, группетто, трели и т. п., флажолеты; различные штрихи – знаменитое *staccato* Венявского, *legato*, *detache*¹⁰.

Таким образом, творческое преломление и романтическая поэтизация музыкального материала, трактовка «фантазии», с одной стороны, как серии драматических сцен, а с другой – как драматургически цельного построения по типу *концерта с оркестром*, поэтичность воплощения наряду с блестящей виртуозностью и эффектностью – все это определяет жизненность «Фантазии» и ее огромную музыкальную ценность с точки зрения развития жанра.

Восточная фантазия (ор. 24) – последняя в списке фантазий Г. Венявского – также написана в контрастно-составной форме и содержит три раздела, отличающиеся по темпам и тематизму.

Первый раздел фантазии – Moderato (4/4, a-moll) – небольшое вступление, где после 6-тактовой прамбулы у фортепиано, очень нежно и на piano вступает скрипка. Ее нисходящий пассаж-каденция содержит увеличенные «восточные» интервалы, мелизмы и флажолеты, создающие определенный колорит.

¹⁰ В данном сочинении наиболее ярко отражены исполнительские и виртуозные способности самого Г. Венявского. Об исполнении этой фантазии самим Г. Венявским писали: «...Заносчивые звуки баллады *Dio deli'oro*, сменяющиеся томной мелодией вальса, хор средневековой толпы, из которой выделяются робкие полуслова первых встреч Гретхен с Фаустом – все это было передано с той поэтической верностью, с которой никогда не услышишь их на сцене» [6, с. 25].

Во втором разделе – Andante (2/4) – появляется тема песенного характера. Она начинается у скрипки из-за такта, на piano, содержит также увеличенные секунды. В следующем проведении (начиная с 21-го такта) тема изменяется: появляется новый динамический нюанс – *mf*, новый ритм – четверть с точкой и две тридцать вторых, акценты, новый характер – *appassionato*. В 23-м такте начинается канон в октаву с фортепиано. В 28-м такте появляется термин *vigoroso*, меняется тональность – C-dur. У скрипки мелодия выписана двойными нотами с использованием интервалов от примы до децимы, аккордов. В 37-м такте композитор меняет характер – *sentimentale*, возвращая основную тональность a-moll. Звучание темы на струне *d*, далее на *g* приводит нас к начальному варианту, который звучит каноном в квинту на тремолирующем фоне с фортепиано и заканчивается на искусственных флажолетах.

Третий раздел – Allegro moderato (2/4) – контрастен второму. В начальных тактах у фортепиано звучат чистые квинты с форшлагом, которые придают будущей теме танцевальный, народный характер. В 56-м такте вступает скрипка. Тема в этом разделе попевочного характера, построена на обыгрывании интервала квинты и напоминает наигрыш деревянного духового инструмента. С 72-го такта начинается кульминационный раздел: возвращается тема из второго раздела, меняется тональность (C-dur), появляется tremolo, динамические нюансы – *ff* и *cresc.* к *fff*, меняется ритм в аккомпанементе, у солиста звучат трели. В 92-м такте возвращается видоизмененная тема третьего раздела и начальная тональность (a-moll). Завершается произведение небольшой Кодой (с т. 100) – партия скрипки виртуозная (с использованием акцентов, мелизмов, аккордов, флажолетов).

Особенностью этого произведения, на наш взгляд, помимо наличия всех признаков жанра романтической скрипичной фантазии, является приближенность к «народному» амплу солирующего инструмента. При довольно простом аккомпанементе (у фортепиано) партия скрипки содержит звучание открытых струн (их для классического произведения необычно много), разнообразных флажолетов, аккордов, внезапного или постепенного увеличения темпа и т. п. – все это придает произведению народный колорит.

Итак, на основании вышеизложенного, сделаем **выводы** относительно специфики жанра скрипичной фантазии в романтическом ис-

кусстве и проявлений качеств исполнительского стиля Г. Венявского в его опусах данного жанра.

1. В романтическом искусстве жанр фантазии (и особенно это касается скрипичных образцов) не только не утратил своих определяющих свойств (к которым относятся импровизационность, определенная свобода изложения, применение принципов колорирования, диминуирования и т. д.), но и обрел новые (к таковым относятся, например, программность, использование свободных и смешанных форм). Virtuозно-романтический стиль, образцами которого считается творчество Н. Паганини, Ф. Листа, Г. Венявского, П. Сарасате, привнес в фантазию феерическую виртуозность и концертность.

2. Исполнительскому стилю Г. Венявского – блестящего польского скрипача-виртуоза и композитора, были свойственны легкость и изящество, проявление песенного начала (среди скрипачей-композиторов второй половины XIX века Г. Венявский выделяется индивидуальным *мелодическим* дарованием), национальная характерность. Игре Г. Венявского были свойственны ошеломляющая беглость, верность интонации в самых верхних позициях, стремительная трель, блестящее штриховое мастерство и мастерство фразировки, тонко развитое чувство стиля, яркие контрасты, пластичность и певучесть мелодической линии, красота и разнообразие тембрового звучания. Все эти качества проявлены в его скрипичных фантазиях.

3. В отношении песенного начала в трех проанализированных фантазиях всегда находим яркий тематизм, собственный («Восточная фантазия») либо заимствованный (русские народные песни в «Воспоминании о Москве»), темы оперы в фантазии «Фауст»).

4. Все фантазии демонстрируют качества его виртуозности: в сольной партии присутствуют двойные ноты, аккорды, различные штрихи, виртуозные пассажи и т. д. Однако тонкое чувство стиля позволило проявить виртуозность в фантазиях разнопланово. Так, в «Воспоминании о Москве» основой тематизма является песенность, виртуозность проявляется через колорирование (с четким ориентированием на основу тематизма). Наиболее показательна в отношении многообразия виртуозных приемов фантазия на темы оперы «Фауст». В «Восточной фантазии» скрипичная партия приближена к «народному» звучанию (флажолеты, открытые струны и т. д.).

5. С точки зрения формообразования фантазии Г. Венявского ориентированы на смешанные формы: при наличии во всех трех фантазиях контрастных эпизодов (то есть, контрастно-составной формы), в «Воспоминании о Москве» находим явные признаки вариационной формы (вариации на две темы), в более драматургически сложном «Фаусте» – черты 3-х частного концертного цикла, в «Восточной фантазии» – признаки двойной трехчастной формы.

6. Безусловно, среди трех проанализированных фантазий целесообразно выделить фантазию «Фауст», так как это пример *концертной фантазии для скрипки с оркестром* (две другие – написаны для скрипки и фортепиано). Именно эта разновидность стала основополагающей для существования жанра в последующие эпохи.

Подытоживая, отметим: скрипичные фантазии Г. Венявского являются показательными и для представления о существовании жанра в романтическую эпоху, и для изучения признаков скрипичной фантазии, и демонстрируют отражение исполнительских качеств в структуре художественного произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л. Генрик Венявский в России / Л. Гинзбург // *Исследования, статьи, очерки.* — М. : Сов. композитор, 1971. — С. 349–388.
2. Григорьев В. Генрик Венявский / В. Григорьев. — М. : Музыка, 1966. — 118 с.
3. Кюреган Т. Фантазия / Т. Кюреган // *Музыкальная энциклопедия : в 6 т. ; [гл. ред. Келдыш].* — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5 — С. 767–771.
4. Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці XIX століття / Т. Ляхіна // *Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського.* — К., 2009. — Вип. 82. — С. 69–79.
5. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 / И. Палажченко. — М., 1992. — 24 с.
6. Ямпольский И. Генрик Венявский / И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1955. — 40 с.

Однолюкина М. С. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. Рассматривается XIX век как кульминация

в еволюції жанра фантазії, в том числі – скрипичної. Виявляється «код віртуозності» в творчестві польського скрипака Генрика Венявського. Аналізуються три фантазії композитора з точки зору проявлення в них черт його індивідуального виконавського стилю.

Ключевые слова: фантазія, скрипична фантазія, Романтизм, Генрик Венявський.

Однoлькіна М. С. Індивідуально-стильові особливості скрипкових фантазій Г. Венявського. Розглядається ХІХ століття як кульмінація в еволюції жанру фантазії, у тому числі – скрипкової. Виявляється «код віртуозності» у творчості польського скрипаля Генрика Венявського. Аналізуються три фантазії композитора з точки зору прояву в них ознак його індивідуального виконавського стилю.

Ключові слова: фантазія, скрипкова фантазія, Романтизм, Генрик Венявський.

Odnolkina M. S. Individual stylistic features violin fantasies H. Wieniawski. We consider the XIX century as the culmination of the evolution of the genre of fantasy, including – violin. Turns out “code virtuosity” in the work of the polish violinist Henryk Wieniawski . Analyzed three composer’s fantasy in terms of the manifestation in them features of his individual performance style.

Key words: fantasy, violin fantasy, Romanticism, Henryk Wieniawski.

УДК 78.071.1 : 782.1

Оксана Бабій

**«ФІДЕЛІО» Л. ван БЕТХОВЕНА – ОПЕРИ Р. ВАГНЕРА
40-Х РОКІВ: ДВІ АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ
«ОПЕРИ ПОРЯТУНКУ»**

Творчість Л. ван Бетховена та Р. Вагнера сприймається у руслі типологічної спорідненості, і це не випадково, оскільки байройтський геній є творчим нащадком віденського класика. Опера «Фіделіо» та Дев’ята симфонія Л. ван Бетховена мислились Р. Вагнером передтечею музичної драми. О. Рощенко називає «Тангейзера» «оперою