

більша стильова схожість спостерігається у фігуративних частинах. Сміливе, талановите експериментування в області гармонії та інструментовки не було для композитора самоціллю, воно виявилось в яскравості й образності музичного вираження. На відміну від Й.С.Баха, Г.Ф.Телеман менш схильний до філософського самозаглиблення, його музика переважно передає безпосереднє сприйняття навколишнього середовища, зрозумілі почуття та емоції. Дванадцять фантазій для скрипки соло були видані під редакцією К.Мостраса в Москві (1931, 1955, 1959). Іншим великим німецьким композитором, який звернувся до жанру сольної сонати і створив шедеври в цьому жанрі, був Й.С.Бах.

Отже, у музиці бароко тісно, часом суперечливо взаємодіяли традиційне й новаторське. Так у ній досягла своєї вершини пануюча протягом століть поліфонія. З іншого боку, прагнення глибше розкрити багатство внутрішнього світу людини зумовили поширення зовсім іншого типу письма – гомофонії. У гомофонії над супроводом голосів домінує гнучка, “схвилювана”, за виразом К.Монтеверді, мелодія. Поступово гомофонія і пов’язана з нею гармонічна система мажоро-мінору, що замінила старовинні лади, охопили всі галузі музики та долучились до народження опери, кантати, сюїти, сольної сонати, концерту.

Важливою рисою жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко залишалась внутрішня свобода, яка часом межувала з імпровізаційністю в розумінні того чи іншого жанру. Соната в той час повністю зберегла й розвинула кантиленність завдяки кантабільній природі скрипки, її здатності відтворювати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната зобов’язана своїм розвитком. Скрипки, створені руками знаменитих італійських майстрів: А.Аматі, Дж.Гварнері, А.Страдіварі – ще й сьогодні вражають своїми співучими голосами. У просякнутих духом полеміки трактатах філософи й композитори намагаються осмислити виразові можливості, систематизувати історичні дані, сформулювати педагогічні та виконавські принципи, опрацювати вчення про елементи сучасної музичної мови.

Мистецтво бароко, яке досягнуло найвищих художніх вершин у творчості К.Монтеверді, Г.Перселла, А.Кореллі, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя і особливо Й.С.Баха, підготувало родючий ґрунт для музики майбутніх поколінь.

1. Гинзбург Л. История скрипичного искусства / Л.Гинзбург, В.Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вип.1. – 285 с.
2. Заранський В. Український скрипковий концерт: навчальний посібник / В.Заранський. – Львів: Сполум, 2003. – 222 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т.Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.: нот.
4. Медушевский В. / В.Медушевский, О.Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.: ил.
5. Рабей В. Георг Филипп Телеман / В.Рабей. – Музыка, 1974. – 64 с.
6. Швайцер А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швайцер. – М. : Музыка, 1965. – 350 с.

The article defines the main stages of the formation of the sonata genre for the solo violin in the Baroque period, describes the history of forming the genre kinds and expressive and technical means in the light of performance and methodological problems. The article analyses the examples of the sonata for the solo violin in the works by G.Gabrieli, S.Rossi, F.Turina, G.Fontana, T.Merula, B.Marini, A.Corelli, Y.Walter, Y. von Westgoff, G.F.Teleman.

Key words: the sonata genre, Baroque, solo sonata and partita, polyphonic performance, hidden polyphony.

УДК 78.071.2:78.082.4

ББК 85.310.712

Ольга Мізюк

ДО ІСТОРІЇ ВИКОНАННЯ РЕ-МАЖОРНОГО КОНЦЕРТУ Й.ГАЙДНА У ВИСТУПАХ Е.ФОЙЕРМАНА

У статті досліджується доля Ре-мажорного концерту для віолончелі Й.Гайдна до і на момент появи Е.Фойермана на концертних естрадах. Визначено провідні етапи творчої біографії віолончеліста, що пов’язані з виконанням згаданого твору. Здійснено порівняльний аналіз грамзапису Е.Фойермана та аналіз його каденції для Концерту.

Ключові слова: виконавство, Е.Фойерман, Й.Гайдн, віолончельне мистецтво.

Метою даної роботи є визначення місця концерту Й.Гайдна в репертуарі Е.Фойермана та підкреслення внеску виконавця в сучасну йому гайдніану. Мета зумовлює завдання, які вирішуватимуться в цій статті, а саме: зазначення ролі цього концерту в ключових моментах творчої кар'єри виконавця й доведення важливості виконання Е.Фойерманом цього твору в авторській редакції як втілення інтерпретаторських принципів віолончеліста, проілюстровані аналізом грамзаписів та каденції. Актуальність статті полягає у відсутності дослідницько-аналітичних робіт українських музикознавців про видатного земляка та нечисленності зарубіжних праць, присвячених цьому виконавцеві. Предметом дослідження є виконавська інтерпретація Концерту для віолончелі з оркестром Ре-мажор Й.Гайдна Емануелем Фойерманом на прикладі записів, зроблених у 20–30-ті роки минулого століття.

Важко уявити собі концертний репертуар сучасних віолончелістів-виконавців без “великих” Ре-мажорного і До-мажорного концертів Й.Гайдна. Обидва ці твори часто виконуються з концертних сцен, записуються, входять у конкурсні програми. До 1961 року, коли був віднайдений концерт До-мажор, Ре-мажорний концерт займав одне із центральних місць у репертуарі тогочасних солістів. Не був винятком і Е.Фойерман: у його виконавській біографії цей твір відіграв важливу роль.

Доля Ре-мажорного концерту цікава й непроста. Він довго вважався твором видатного чеського віолончеліста Антона (Антоніна) Крафта, артиста капели Естергазі, якою керував Й.Гайдн. 1837 року музикознавець Густав Шилінг у своєму “*Lexicon der Tonkunst*” назвав автором концерту Крафта, опираючись на слова свого близького друга Ніколаса (Мікулаша) Крафта, сина Антона. Протягом ХІХ століття цю версію повторювали інші музичні енциклопедії – словники Бернсдорфа, Менделя, Вурцбаха.

До середини ХХ століття мистецтвознавці вели дискусію: хто ж таки написав Ре-мажорний концерт, Гайдн чи Крафт? Видатний музикознавець Л.Гінзбург у своєму монументальному дослідженні “Історія віолончельного мистецтва” ще 1950 року писав, що, на його думку, авторство належить А.Крафту [1, с.237], чуючи в мелодії (особливо третьої частини) слов'янські мотиви [2, с.29]. Він також зазначав “сміливе використання віолончельної техніки”, “незвичне для Гайдна застосування високого віолончельного регістру” [2, с.29]. Л.Гінзбург припускав, що Гайдн продивився і, можливо, підправив твір Крафта, свого учня з композиції [1, с.237].

Думку про авторство Крафта розділяли інші музикознавці – Г.Фолькман, В.Альтман, Б.Ур'є та Й.Маркс. Й.Ларсен та Е.Бернлейтер вважали автором Й.Гайдна.

Кінець суперечкам науковців поклало віднайдення 1954 року автографа партитури концерту та його ідентифікація. Із цього часу більшість сучасних віолончелістів користуються власне цим текстом – “оригінальною версією концерту”.

Незважаючи на недоведене авторство, в афішах виконавців ХІХ і першої половини ХХ століть цей концерт фігурував як концерт Й.Гайдна. Голоси концерту, написаного для віолончелі в супроводі струнного оркестру, двох гобоїв та двох валторн, уперше були видані 1804 року видавництвом “Андре” в Оффенбаху-на-Майні. Перше видання мало примітку “з оригінального авторського рукопису”. Відомий французький музиколог Марк Віньяль повідомляє, що видавництво “Андре” дістало рукопис чи від свого віденського агента композитора Антона Враницького, чи від самого Антона Крафта, після концерту останнього у Франкфурті [3].

Той же Марк Віньяль пише, що протягом ХІХ століття в різних німецьких містах з'являвся рукопис Гайдна. 1840 року він нібито був у колекції одного любителя музики в Дессау, пізніше Кьохель віднайшов його в Дрездені. Лейпцігське видавництво “Breitkopf & Hartel” володіло рукописом на початку ХХ століття і навіть 1906 року планувало надрукувати цей концерт [3].

Спираючись на видання Андре, віолончелісти ХІХ – початку ХХ століть робили свої редакції Гайднівського твору. Редакція німецького віолончеліста Р.Бокмюля походить із 50–70 років ХІХ століття. 1890 року з'являється опрацювання бельгійського композитора і музикознавця, директора Брюссельської консерваторії Франсуа-Огюста Геварта. Ця редакція здобула популярність серед виконавців і схвалення педагогів (Хуго Беккер називає її вдалою) [4, с.235], незважаючи на великі зміни, яких зазнав оригінальний текст концерту. Геварт “романтизував” твір Гайдна, значно скоротив першу частину, ввів в оркестровий акомпанемент флейти. Редакцію Хуго Беккера 1901 року так само відрізняють купюри в першій частині. Найближчою до оригіналу є редакція Юліуса Кленгеля 1906 року.

Оскільки Емануель Фойерман був студентом Ю.Кленгеля, можна припустити, що він був добре знайомий із саме кленгелівською, близькою до Гайднівського тексту редакцією. Хоча перше знайомство Фойермана з Ре-мажорним концертом відбулося значно раніше.

Біографи Е.Фойермана розходяться в думках, коли маленький Емануель уперше почув гру Пабло Казальса, але згідні з тим, що на тому концерті, який відвідав Фойерман, іспанський віолончеліст грав концерт Ре-мажор Й.Гайдна. У деяких біографічних матеріалах указується, що й сам Е.Фойерман у віці 11 років на своєму першому концерті з оркестром виконав Ре-мажорний концерт Гайдна. За Аннет Моро, автором найточнішого життєпису Фойермана (надалі фактичний матеріал життя Е.Фойермана буде викладатися спираючись, в основному, на її працю), на дебютному концерті з оркестром Емануель з братом Зигмундом заграли Подвійний концерт Й.Брамса. Гайдна Фойерман підготував до свого другого виступу, що відбувся 29 січня 1916 року, – йому нещодавно виповнилося 13 років. Акомпанував віолончелісту Віденський Тонкюнстлер Оркестр під керівництвом Оскара Недбала. У квітні вони повторюють цю програму, яка була розширена участю піаніста Рудольфа Серкіна, що виконав соль-мінорний концерт Мендельсона (можливо, це була перша зустріч Фойермана із Серкіним).

Будучи викладачем Кельнської консерваторії, Е.Фойерман був зобов'язаний виступати як соліст Гюрценіх-оркестру. Відомо, що на початку 1920 року в благодійному концерті в супроводі вищеназваного оркестру Е.Фойерман заграє Ре-мажорний концерт Гайдна.

Наступна поява Фойермана з Гайдном – важливий момент у його творчій біографії. Це концерт із Берлінською філармонією під управлінням Вільгельма Фуртвенглера. На жаль, це був перший і останній виступ Фойермана із цим великим диригентом. Концерт пройшов дуже вдало. Критика відзначила блискуче виконання каденції. Аннет Моро вважає, що це була каденція Ю.Кленгеля [5, р.26].

1921 року Е.Фойерман здійснює свій перший грамзапис II і III частини Ре-мажорного концерту Гайдна в супроводі Фрідера С.Вайсмана й оркестру, який складався з музикантів Берлінської Державної опери. Роблячи той запис, Фойерман користується редакцією Ф.-О.Геварта. Виконання характеризують чималі купюри. Так, у другій частині з 68 тактів лишається тільки 38 (скорочений увесь середній розділ). Третя частина виконується в дуже швидкому темпі – 19-річний музикант демонструє прекрасні штрихи, побіжність, чистоту інтонації.

У середині 20-х років, у час, коли Фойерман був “мандрівним” солістом, він часто виконував концерт Гайдна не тільки на симфонічних вечорах, а й на сольних, у супроводі фортепіано.

З кінця 20-х років географія концертних поїздок Е.Фойермана розширюється. Декілька раз віолончеліст виконує Ре-мажорний концерт Гайдна на своїх гастролях у Радянському Союзі: 1928 року з Ленінградською філармонією під керівництвом О.Гаука, 1931 – у Москві з Персимфансом. Під час короткого візиту до Палестини він грає Гайдна в Тель-Авіві. У грудні 1932 року Ре-мажорний концерт у виконанні Фойермана транслюється по Берлінському радіо (Берлінська філармонія під управлінням Е.Йохума). 1934 року Фойерман завершує цим твором свій довготривалий тур по Далекому Сході – концерт у Токіо в супроводі Нью-Симфоні-Оркестра, диригує його акомпаніатор – піаніст Фріц Кітцингер.

Для свого Нью-Йоркського дебюту, що відбувся 2 і 4 січня 1935 року в Карнегі-Холі, Е.Фойерман обрав сі-мінорний концерт А.Дворжака. Але Бруно Вальтер, який планував у цьому ж концерті виконати 9-ту симфонію Дворжака, наполіг на зміні віолончельного твору. І Фойерман знов звернувся до Гайдна, можливо, як пише А.Моро, пригадавши, що й великий Казальс дебютував у Нью-Йорку 1904 року саме із цим твором [5, р.90].

Цього ж 1935 року відбулася ще одна важлива подія в професійному житті Е.Фойермана, пов'язана також із твором Гайдна. У жовтні він грає Ре-мажорний концерт у супроводі Віденської симфонії, якою диригує Освальд Кабаста, завідувач музичного сектору Австрійського радіо. Фойерман виконує концерт у відновленій редакції. У своєму інтерв'ю віденській газеті “Вінер Таг” віолончеліст сказав: “Перший раз я збираюся грати оригінальну версію Гайднівського концерту Ре-мажор, користуючись рукописними нотами з Пруської Державної бібліотеки, які я скопіював сторінка за сторінкою. Автори пізніших редакцій, як, наприклад, Франсуа Геварт, суттєво змінювали сольну партію, вносячи стилістично чужі поправки”. З іншої австрійської газети “Нойес Вінер Тагеплат” за 9 жовтня можна дізнатися, що Фойерман віднайшов ноти 1934 року [5, р.109].

Чому такою важливою є знахідка Е.Фойермана?

Як уже згадувалось раніше, поставило крапку в дебатах про авторство Гайдна віднайдення рукопису композитора у Відні 1954 року. Тобто за двадцять років до ствердження, що автором є Гайдн, і початку виконання концерту в оригінальній Гайднівській версії Фойерман, незадоволений загальноприйнятою на той час редакцією Геварта, намагався грати цей концерт так, як він був написаний композитором.

Манускрипт, яким користувався Фойерман, – копія першого видання “Андре” – 20 сторінок нотного тексту і зараз зберігається в Берлінській бібліотеці.

Наприкінці 1935 року Е.Фойерман записує “свою” версію концерту Гайдна, зі своїми власними блискучими каденціями. (Каденції заслуговують спеціального детального аналізу, що ми й зробимо пізніше). Запис був зроблений на студії Еббі-роуд у Лондоні для звукозаписуючої фірми “Коламбія” (точніше для її японського відділення “Ніппонофон”). За чотири дні до запису Фойерман обігрує концерт у Манчестері з диригентом Томасом Бічемом. Крім того він випробовує інструмент роботи Страдіварі, який збирався придбати. У манчестерській газеті колишній віолончеліст квартету Бродського Карл Фухс із захопленням описує виконання Е.Фойерманом оригінального варіанта Гайднівського твору.

На записі Емануелю Фойерману акомпанує Малькольм Сарджент і безіменний оркестр – група музикантів, найнятих на один день. Фойерман, який грав Ре-мажорний концерт Гайдна з кращими оркестрами світу, був обурений. (Пізніше, коли ми будемо аналізувати цей запис, зупинимось на недосконалостях оркестрового акомпанементу). Але, на жаль, це єдиний комерційний запис концерту Гайдна, зроблений Емануелем Фойерманом і, що найважливіше, перший запис оригінальної версії цього твору [5, р.306].

Як не прикро, але внесок Е.Фойермана в сучасну йому гайдніану так і лишився неоціненим. 1945 року Пабло Казальс, записуючи Гайднівський концерт, знову використовує редакцію Геварта [5, р.308]. А в примітці до видання Georg Prachner Verlag для Австрійської національної бібліотеки 1962 року (редакція Леопольда Новака) говориться, що “першим виконанням концерту в оригінальному вигляді було виконання Енріко Майнарді в травні 1957 року”. Це особливо обурює Аннет Моро: “можливо, Майнарді і грав версію, яка була віднайдена в 1954 році і надрукована в 1962, але це не означає, що в оригіналі концерт прозвучав уперше” [5, р.110]. Формулювання Л.Гінзбурга більше задовольнило б А.Моро, бо “вперше після віднайдення автографа Ре-мажорний концерт був виконаний у Відні 19 травня 1957 року Енріко Майнарді” [2, с.29]. Але і Л.Гінзбург не віддає належного Фойерманові, хоч був добре знайомий із записом 1935 року, і навіть називає це виконання Гайднівського концерту “...за стилем, за шляхетним звучанням і за технічною досконалістю... кращим серед інтерпретацій, зафіксованих у записі” [6, с.259].

1936 року Е.Фойерман грає Ре-мажорний концерт з Отто Клемперером у Лос-Анджелесі. У листі до Артура Шнабеля Клемперер пише, що “Фойерман грав пречудово... Гайдн був бездоганний” [5, р.128]. Наступного разу Гайднівський концерт у виконанні Фойермана звучить зі сцени театру Колон Буенос-Айреса у супроводі фортепіано. Квітень 1937 року – Варшава, оркестр Варшавської філармонії під управлінням Едуарда Ван-Бейкула.

Оригінальною версією Гайднівського концерту зацікавився диригент Пауль Захер, який уславився своїм інтересом до маловідомих творів (особливо барокової та сучасної музики). 29 жовтня 1937 року в Базелі відбувся концерт, в якому брав участь Е.Фойерман та камерний оркестр П.Захера. Гайднівська програма включала Ре-мажорний віолончельний концерт, а також базельську прем'єру симфонії №44 та фа-мажорного ноктюрну.

В останні роки життя Емануель Фойерман грає в основному з американськими оркестрами. Так, у лютому 1938 року свій славнозвісний “марафон” (серія концертів, де був представлений майже весь віолончельний репертуар) з оркестром NOA під керівництвом Леона Барзіна він відкриває Ре-мажорним концертом Й.Гайдна. Того ж вечора прозвучали рапсодія Е.Блоха “Шелома” і концерт К.Ф.Баха. Публіка була в захваті – соліста викликали шість разів.

Двічі Фойерман грає Гайдна з Джоном Барбіролі: у кінці 1938 року в Брукліні з Філармонічним Симфонічним Камерним оркестром і в кінці 1939 року з Нью-Йоркською філармонією в Карнегі-Холі. У рецензії “Нью-Йорк Таймс” на концерт 1939 року підкреслювалась заслуга Е.Фойермана в поверненні до концертного життя оригінальної версії Гайднівського твору.

За місяць до нью-йоркського концерту з Барбіролі Фойерман грає Гайдна з Бостонським Філармонічним. Це був єдиний із великих американських оркестрів, який ще не співпрацював

із німецьким віолончелістом. Керував оркестром С.Кусевицький, якого поєднувала давня дружба з основним американським конкурентом Фойермана – Григорієм П'ятигорським. Аннет Моро підозрює, що власне цей факт вплинув на те, що Емануель Фойерман так довго чекав запрошення від Бостонської філармонії. І те, що диригував концертом Фойермана не сам Кусевицький, а концертмейстер оркестру Річард Баргін, А.Моро пояснює саме особистими симпатіями видатного диригента [5, р.214].

На початку січня 1941 року знову Гайдн у Карнегі-Холі, цього разу з Отто Клемперером і Нью-Йорк Сіті Симфоні Оркестра. Крім Ре-мажорного концерту в програмі дві симфонії – 95-та Гайдна і 7-ма Бетховена.

У кінці 1941 року Ре-мажорний Гайдна і “Дон Кіхот” Р.Штрауса виконуються Фойерманом з Індіанопольським симфонічним, диригує Фабієн Севицький.

Останній раз Е.Фойерман з'являється з Гайднівським концертом за два місяці до своєї смерті. Це чотири виступи з Юджіном Орманді та Філадельфійським симфонічним оркестром: 6, 7 та 9 березня у Філадельфії, а 10 березня – у Нью-Йоркському Карнегі-Холі, де віолончеліст грає Ре-мажорний концерт разом із “Дон Кіхотом” та ля-мінорним концертом А.Вівальді. Концерт 6 березня транслювався по радіо, але, на жаль, записів не збереглося. Компанія “RCA Victor” запропонувала Фойерману та Орманді записати концерт Гайдна. Запис планувався на кінець 1942 року, але плани не вдалося зреалізувати через несподівану смерть Емануеля Фойермана.

Напевно, це не повний список фойерманівських виконань Ре-мажорного концерту; ми намагалися розглянути лише найважливіші моменти його творчої біографії, пов'язані із твором Гайдна. Важко сказати, що власне в концерті Гайдна повною мірою розкривався інтерпретаторський талант Емануеля Фойермана, настільки різностороннім і цікавим виконавцем він був (пригадаємо хоч би його трактування романтичних концертів, віртуозних мініатюр чи славетний запис рапсодії “Шеломо”). Але проглядається деяка тенденція – можливо, не випадково видатний соліст для найвідповідальніших виступів обирав саме цей твір. Безумовно, музика Гайдна була близькою Фойерману, викладення автором музичного матеріалу переважно в високому регістрі відповідало особливостям техніки німецького музиканта. Той факт, що Фойерман часто й охоче звертався до Ре-мажорного концерту, дозволив Л.Гінзбургу назвати концерт Гайдна “улюбленим концертом Фойермана” [6, с.260]. Тому природно буде докладніше розглянути грамзапис Гайднівського твору, здійсненого Е.Фойерманом 1935 року.

Для виявлення особливостей фойерманівського виконання порівнюємо його ще із чотирма інтерпретаціями Ре-мажорного концерту, зафіксованими після 1954 року, коли авторство було остаточно встановлено. Порівнювані нами записи здійснено за редакціями, найближчими до оригіналу композитора. Це виконання Жаклін дю Пре (Лондонський симфонічний оркестр, дир. Джон Барбіролі, 1969), Мстислава Ростроповича (Academy St.Martin in the Fields, дир. М.Ростропович, 1975), Йо-Йо Ма (Англійський камерний оркестр, дир. Хосе-Луїс Гарсія, 1979) і молоді французької віолончелістки Анн Гастінель (Солісти Москви, дир. Юрій Башмет, 1998). Отож всі вони є представниками “постфойерманівських” поколінь. Метою нашого звернення до цих виконань є бажання продемонструвати відповідність інтерпретації Е.Фойермана сучасним стандартам. Також у порівнянні інтерпретаторських версій виразніше проступають особливості його концепції. Найпоказовішою в цьому сенсі є перша частина Концерту, до якої звернемося докладніше.

Колектив, що акомпанував Емануелю Фойерману в студії “Коламбі”, був не того рівня, до якого звик віолончеліст. Уже у вступі ми чуємо інтонаційну недбалість. Оркестр не вистроєний тембрально, різко і не в ансамблі звучать духові. Соліст вступає в стриманішому темпі: оркестр не відразу реагує. Але зі вступом Фойермана увага слухача вже повністю прикута до нього – настільки тепло й проникливо звучить його інструмент. Головну партію віолончеліст викладає зі шляхетною простотою. Х.Беккер застерігав виконавців від будь-якої сентиментальності в першій частині [4, с.228]. Вимозі Беккера ідеально відповідає трактовка Фойермана: у його грі немає й натяку на сентиментальність, хоча головна партія звучить напрочуд виразно. Е.Фойерман нічого не додає від себе, віолончеліст лише прецензійно виконує те, що написав композитор (до чого він сам завжди закликав колег і студентів). Низхідний пасаж у другій фразі головної теми заграний ідеальним стакато. Головна тема відзначена сфокусованою вібрацією,

точною інтонацією. Щодо темпу, то Фойерман грає цей концерт досить жваво, тривалість першої частини до каденції в його виконанні 11.42 хвилини. Навіть урахувавши те, що німецький віолончеліст скорочує експозицію на шість тактів (на які саме, буде сказано пізніше), його темп вельми близький до темпів сучасних солістів. (Фойерман узагалі був схильний брати швидкі темпи, це продемонстрував Брайтон Сміт у своїй праці, навівши “таймінг” концерту А.Дворжака в записі Фойермана та 23 інші трактовки цього твору відомих віолончелістів ХХ століття [8]).

На початку зв'язуючої партії Е.Фойерман застосовує широке спікато. Штрих співучий, шістнадцятки рівноцінні як за довжиною, так і за силою звуку – лише бас віолончеліст виділяе. Висхідні пасажі зі зв'язуючої партії в пізніших інтерпретаціях граються детаще, тоді як Фойерман виконує це місце *legato*.

Для побічної партії виконавець знаходить м'яку, делікатну звукову барву, бере трохи стриманіший темп. У другому проведенні побічною октавою вище ледь помітним розширенням майстерно підготовлена найвища нота фрази. Два низхідних пасажі виконані дуже граціозно, з вишуканою філіровкою. В інтерпретації Ж. Дю Пре наступний тріольний епізод трактується дещо каденційно, тоді ж як Фойерман грає тріолі рівно й строго. Як ми зазначали, Е.Фойерман випускає шість тактів повторення зв'язуючої партії. Це єдиний момент, що споріднює його виконання з редакцією Ф.-О.Геварта. Фойерман переходить відразу до заключної партії, що починається соковито заграними подвійними нотами.

Розробку віолончеліст знову бере трохи повільніше. Хочеться особливо виділити виконання Фойерманом складного для правої руки місця – спікато по трьох струнах (такт 100) – добре прослуховується мелодичний хід у басу, штрих дуже якісний, звук чистий. Віртуозні моменти (такти 107–110), що потребують від виконавця неабиякої майстерності, граються Е.Фойерманом із вражаючою легкістю. Загалом мінорний епізод розробки в інтерпретації Фойермана не обтяжений частими динамічними змінами, що надає йому цілісності. Інші же виконавці, навпаки, намагаються урізнобарвити музичний матеріал змінами динамічних нюансів та звукових відтінків, що позначене впливом їх загальних концепцій.

Програш, що веде до репризи, оркестр грає метушливо, нерівно, іноді помітно прискіплюючи. Можна тільки пошкодувати, що Фойерману довелося записувати цей твір із ненайкращим колективом.

Побічну тему в репризі Фойерман знов бере трохи спокійніше, звук оксамитовий, об'ємний. Як і в експозиції, два низхідні пасажі майстерно зфіліровані; два піано в кінці кожної фрази не безтілесні, а сповнені тепла – за рахунок “довіброваності” останніх вісімок. Завершення побічної Фойерман виконує рішуче й урочисто, контрастно до основного образу побічної теми. Висхідні пасажі заключного епізоду Фойерман злегка “розганяє”, а відповідь, побудовану на елементі головної теми, грає просто, дещо ностальгійно. В інших інтерпретаціях це місце виконується грайливо, гострим штрихом, навіть кокетливо. Останній, найдовший, пасаж Фойерман максимально прискорює, повертаючись до темпу лише на останній долі такту. І мотив у високому регістрі, що нагадує побічну тему з першої частини До-мажорного концерту Гайдна, проникливо виконаний Фойерманом чистим, прозорим звуком; наступний пунктований хід із групетто віолончеліст виспіває, тоді як в інших виконаннях цей такт грається танцювально. Останні чотири ноти *flautino* (Фойерман додає верхнє сі) зависають у повітрі кришталевим дзвоном. Тільки завершуючі три такти німецький віолончеліст грає енергійно, свobodніше в ритмічному плані, мовби готуючи появу каденції.

Загальне враження від виконання Е.Фойерманом Ре-мажорного концерту Й.Гайдна – простота та елегантність. (У подібному ключі буде свою трактовку Йо-Йо Ма). Кредо Фойермана – ставитися якнайбайливіше до авторського тексту, якнайточніше переказати слухачеві ідею композитора [7, с.1]. Видатний виконавець уважно відчитує те, що написав Гайдн, і просто вибирає зі своєї багатой палітри той чи інший тембральний відтінок, штрих, які в нього близькі до еталона, чи барву вібрації.

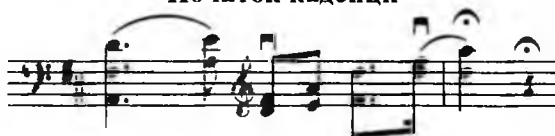
Тепер стає зрозумілим, чому Е.Фойерман так прагнув грати свій улюблений Ре-мажорний концерт в оригінальній редакції. Якщо своєю головною метою Фойерман-інтерпретатор вважав розкриття композиторського задуму, як важливо для нього було почути голос самого Гайдна, вільний від пізніших нашарувань!

“Себе в музиці” Е.Фойерман виразив, написавши каденцію до Гайднівського концерту.

Каденції до Концерту виконавці писали протягом усього періоду існування твору. Л.Гінзбург припускає, що невелика каденція, приписана на одній зі сторінок автографу, може належати А.Крафту [2, с.29]. На його ж думку, каденції Ф.-О.Геварта нагадують оперні речитативи XIX століття [1, с.241]. Існують каденції Поппера, Кленгеля, Казальса, Майнарді та інших. У наш час часто використовуються каденції М.Жендрона: саме в його редакції та з його каденціями концерт грається на конкурсах та прослуховуваннях до оркестрів. Сучасні виконавці так само пишуть каденції (серед них каденції вже згадуваної нами Анн Гастінель).

Хоча каденція Е.Фойермана до першої частини Ре-мажорного концерту строката й барвіста, вона не є стилістично чужою музиці Гайдна. Починається каденція “золотим ходом”, що тільки злегка подібний на головну партію концерту. Останні чотири інтервали дещо нагадують навіть початок Крейслерівського вальсу “Радість кохання”. Чи не буде занадто сміливим припустити, що це цитата, яку віолончеліст використовує, щоб заявити: його каденція за віртуозністю не поступається скрипковим творам? Тим більше Фойерман був добре знайомий із концертним репертуаром для скрипки і робив власні транскрипції віртуозних скрипкових п'єс:

Початок каденції



Головна партія в ре-мінорі подвійними нотами викладається в третьому такті. Далі обігрується матеріал із розробки – низхідний мотив з 98-го такту, а потім тріольний епізод, що зустрічається в тактах 108 і 110. Наступні два такти – своєрідна алюзія на фрази з редакції Ф.-О.Геварта, яких немає в оригінальному Гайднівському тексті. Можливо, Фойерман жартівливо натякає, що найвідповідніше місце для подібної “творчості” саме каденція:

Редакція Ф.-О. Геварта



Каденція Е. Фойермана



Далі цікаво розробляється побічна тема, де автор застосовує принцип самоаккомпанементу. На записі 1935 року Фойерман виконує це місце настільки віртуозно, що складається враження, ніби грають декілька віолончелей. У третьому такті побічної він заповнює паузи пасажами подвійних нот. На цьому побічна обривається, і автор переходить до обігравання мотиву з розробки (такти 121–122), а наступний пасаж нагадує місце із заключного розділу репризи. Три подальші проведення початкового мотиву головної теми секстами ведуть до карколомного пасажу децимами, який закінчується чотирма вісімками, імітуючими *flautino* з такту 175. Три останні такти, уже не зв'язані з тематичним матеріалом, приводять до завершуючого кадансу.

Каденція Е.Фойермана вимагає від виконавця майстерного володіння інструментом. І хоча ця каденція зараз виконується не часто, вона не забута. 1978 року Л.Гінзбург у своїй праці називає її особливо цікавою [6, с.259], а 1983 року вона надрукована в черговому виданні Гайднівського концерту (редакція Г.Бострема) московським видавництвом “Музика”. Навіть зараз,

через 65 років після смерті Емануеля Фойермана, каденція звучить свіжо і здатна в доброму виконанні додати особливого блиску Ре-мажорному концерту Й.Гайдна.

Отож можна сміливо сказати, що Ре-мажорний концерт Й.Гайдна мав щасливу долю у виконавській біографії Емануеля Фойермана. Часті виконання цього твору, пошук авторської редакції та написання каденцій роблять Гайднівський Концерт важливою складовою стилістичного портрета видатного віолончеліста.

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л.Гинзбург. – Музгиз. – 1950. – Кн.1.
2. Гинзбург Л. Новое в гайдниане / Л.Гинзбург. – Советская музыка. – 1963. – №12.
3. Vignal M. [Стаття в буклеті / Mare Vignal // CD Joseph Haydn. Concertos pour violoncelle 1&2. Anne Gastinel. Les solistes de Moscou. Yuri Bashmet].
4. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Хуго Беккер, Даго Ринар. – Музыка. – 1978.
5. Morreau Annette. Emanuel Feuermann / Annette Morreau. – Yale University Press. – 2002.
6. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л.Гинзбург. – Музыка. – 1978. – Кн.4.
7. Feuermann Emanuel. Notes on interpretation / Emanuel Feuermann. – P.1. – The Cello. Interpretation.<http://www.cello.org/heaven/feuer>
8. Smith Brinton. The physical and interpretiv technique of Emanuel Feuermann / Brinton Smith. – Ch.2. – Timings. Doctoral thesis New York: Juliard school of music, 1997.

The destiny of Haydn's work till the beginning of E. Feuermann's cariere. Most important moments in his biography, wich were connected with Haydn's Concerto. An analasis and comparison of Feuermann's Haydn Cello Concerto recording. An analysis of Feuermann's cadenza.

Key words: Feuermann, Haydn, Cello.

УДК 784.67

ББК 85.313(4 Укр.)

Олександра Гринюк

РОЛЬ МІЖНАЦІОНАЛЬНИХ КОНТАКТІВ У РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХVІІІ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

У статті висвітлено основні етапи розвитку дитячого хорового виконавства у Західній Україні (кін. ХVІІІ – перша третина ХХ ст.) у контексті українсько-польських, українсько-чеських, українсько-німецьких музичних взаємин. Розкрито динаміку дитячого хорового руху у зв'язку із суспільно-політичними та культурно-мистецькими явищами.

Ключові слова: дитяче хорове виконавство, європейські традиції, міжкультурні зв'язки, музична освіта.

Дитяче хорове виконавство як одна з ділянок української музичної культури представле-не сьогодні яскравою національною школою хорового співу. Провідні дитячі хорові колективи України достойно репрезентують державу на міжнародному рівні, сприяючи таким чином входженню її до загальноєвропейського культурного процесу з власним вагомим творчим надбан-ням.

Звертаючись до історії багатівікового розвитку дитячого хорового виконавства, зокрема на території Західної України, варто відмітити, що становлення національної дитячої хорової школи було зумовлене тісною взаємодією й впливом вокально-хорових традицій західноєвро-пейських виконавських шкіл, а також сусідніх – болгарської, словацької, чеської, угорської, польської шкіл. Активна діяльність на теренах краю музичних представників багатьох євро-пейських культур безпосередньо вплинула на формування вітчизняного дитячого хорового мистецтва. Тому вивчення проблеми розвитку дитячого хорового виконавства у Західній Україні кінця ХVІІІ – першої третини ХХ ст. можливе при розгляді аспектів, пов'язаних із міжкультур-ними зв'язками в цій галузі.

Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність досліджень із комплексного вивчення дитячого хорового виконавства у регіоні в контексті міжнаціональних контактів. Окреслена проблематика частково висвітлювалася в наукових розвідках С.Бедакової [1], О.Зосім [8], Л.Кияновської [10], Е.Нідецької [17], В.Щепакіна [23]. Ці праці присвячені розгляду компози-