

УДК 785:1:781.1/6:122/.59.96

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214519>**Людмила ПАШКОВСЬКА,**

orcid.org/0000-0001-5374-1791

старший викладач,

секретар ректорату

Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

(Київ, Україна) [violinprincipale@gmail.com](mailto:violinprincipale@gmail.com)

## СМИСЛОВА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО НАРАТИВУ В ДІАЛОЗІ «СВІЙ – ЧУЖИЙ» НА ПРИКЛАДІ П'ЯТОГО КАПРИСУ Н. ПАГАНІНІ ІЗ ЦИКЛУ «24 КАПРИСИ ДЛЯ СКРИПКИ-СОЛО»

Стаття присвячена смисловій організації музичного нарративу під час розгортання міжтекстового діалогу «свій – чужий» на матеріалі П'ятого капрису для скрипки-соло Н. Паганіні. Проблема діалогу в мистецтві в широкому розумінні нині є однією з найбільш затребуваних як у сучасному вітчизняному музикознавстві, так і в культурі загалом. Ця розвідка становить лише фрагментарний розділ низки завдань, що встановлює дослідницька інноваційна скрипкова методика, що стрімко зрушує моторику та якість звуковидобування, надає можливість миттєвої граничної концентрації уваги та сприяє подоланню сценічного хвилювання виконавця за допомогою комбінацій ретельно відібраних інструментальних та психологічних прийомів і вправ, яка підштовхнула автора висвітлити основні напрями та принципи взаємодії текстових перевтілень. Заявлена проблема значно розширює спектральні напрями у вивченні смислової організації нарративів у дослідницько-пошукових розвідках. Дослідження текстів інструментальних творів у міжтекстових взаємодіях дозволяє потрапити у процеси текстотворення, дослідити їх вплив на втілення кінцевого замислу композитора та виконавця в життя. Процес формування тексту інструментальної музики являє собою відкриту наукову проблему. Особливістю цього дослідження є перетин музикознавчого, культурологічного та психологічного поглядів на заявлену проблематику. Використання інноваційної дослідницької скрипкової методики робить дане дослідження унікальним та нетотожним попереднім розвідкам. Підхід до вивчення тексту будь-якого обсягу та складності стане запорукою кращого розуміння культурного діалогу постмодерного часу, коли виконавець віч-на-віч вступає в уявний діалог мистців у дослідженні культурних процесів, для кращого розуміння самих себе, для того, щоб з'ясувати особливості культурологічної, психологічної та музикознавчої парадигм прочитання мистецького тексту. Вивчення смислових механізмів інструментального тексту дозволить заглибитися у процеси текстового діалогу та виявити особливості художніх можливостей тематизму П'ятого капрису, який виступає в ролі інтертекстової моделі для будь-яких інструментальних творів, незалежно від часу їх творення. Культура розкриває свої смисли через стилістику текстів, тому так важливо опановувати різні способи мислення. А культурологічна стереоскопічність дозволить розглядати проблему механізмів інтертексту поліфонічно та динамічно, від вивчення культурних кодів та комунікацій до відродження культурного космосу в поліфонії буття.

**Ключові слова:** поліваріантність, інтертекстуальний простір, метатекст, уртекст, інваріант, опозиція «свій – чужий», каприс, Паганіні.

**Liudmila PASHKOVSKA,**

orcid.org/0000-0001-5374-1791

Senior lecturer,

Secretary to the Administration

V. I. Vernadsky Taurida National University

(Kyiv, Ukraine) [violinprincipale@gmail.com](mailto:violinprincipale@gmail.com)

## THE SEMANTIC ORGANIZATION OF MUSICAL NARRATIVE IN THE DIALOGUE “OWN-ALIEN” ON THE EXAMPLE OF 5-TH CAPRICE OF PAGANINI’S FROM THE CYCLE “24 CAPRICES FOR SOLO VIOLIN”

This article is devoted to the semantic organization of the musical narrative in the development of the intertextual dialogue “one’s own-another’s” on the material of the 5<sup>th</sup> Caprice for Paganini’s violin-solo. The problem of dialogue in art in a broad sense is now one of the most popular both in modern domestic musicology and in culture in general. This exploration is only a fragmentary section of a series of tasks set by the research innovative violin technique, which rapidly increases motility and quality of sound production, allows instant concentration and helps to overcome the stage excitement of the performer, using a combination of carefully selected instrumental and psychological tools (attitude and practices). The technique pushed the author to highlight the main directions and principles of interaction of textual

*reincarnations. The stated problem significantly expands the spectral directions in the study of the semantic organization of narratives in research exploration. The study of the texts of instrumental pieces in intertextual interactions allows to get into the processes of text creation and to investigate their influence on the realization of the final idea of the composer and performer. The process of forming the text of instrumental music is an open scientific problem. The peculiarity of this study is the intersection of musicological, cultural and psychological views on the stated issues. The use of research innovative violin technique makes this study unique and different from previous explorations. The approach to studying the text of any volume and complexity will be the key to a better understanding of the cultural dialogue of postmodern times, when the performer face to face enters into an imaginary dialogue of artists in the study of cultural processes, to better understand themselves, to clarify cultural, psychological and musicological paradigms of reading an artistic text. The study of the semantic mechanisms of the instrumental text will provide an opportunity to delve into the processes of textual dialogue and will reveal the features of the artistic possibilities of the theme of Caprice 5, which acts as an intertextual model for any instrumental pieces, regardless of the time of their creation. Culture reveals its meanings through the stylistics of texts, which is why it is so important to master different ways of thinking. And cultural stereoscopicity will allow us to consider the problem of intertext mechanisms polyphonically and dynamically, from the study of cultural codes and communications to the revival of cultural space in the polyphony of existence.*

**Key words:** polyvariety, intertextual space, "one's own-another's", Caprice, Paganini.

**Постановка проблеми.** Заявлена автором проблема значно розширює спектральні напрями у вивченні смислової організації наративів у дослідницько-пошукових розвідках. Дослідження текстів інструментальних творів у міжтекстових взаємодіях дозволяє потрапити у процеси текстотворення, водночас дослідити його вплив на використання комбінації ретельно відібраних інструментальних прийомів та вправ виконавцем (за умов використання інноваційної дослідницької методики гри на інструменті) для втілення кінцевого замислу композитора та виконавця в життя. Їх смислова мобільність, відкритість зумовлюють міжтекстові та внутрішньотекстові взаємодії. Вивчення смислових механізмів інструментального тексту дозволить заглибитися у процеси текстового діалогу та виявити особливі художні можливості тематизму П'ятого капрису, який виступає в ролі інтертекстової моделі для будь-яких інструментальних творів, незалежно від часу їх творення.

**Аналіз досліджень.** Дослідження процесу формування тексту інструментальної музики являє собою відкриту наукову проблему. Актуальним лишається вивчення можливостей поліваріантності тексту капрису, принципово мобільної та відкритої для численних модифікацій. Текстовий підхід у вивченні творів з інтертекстуальними моделями використовують О. Верішко та В. Рогожнікова. Роботи з віртуозного концертно-виконавського мистецтва Б. Бородіна, Н. Проніної, так звана наукова паганініана (дослідження Т. Берфорд, Дж. Сагдена, І. Ямпольського й інших), етичні оцінки віртуозності Н. Антипової, Б. Бородіна, Н. Мельникової, Н. Усенко, а також ролі каприсів в історії скрипкового виконавства (Ф. Борер, А. Булатов, Дж. Перрі, І. Ямпольський), відомості про використання специфічних прийомів виконання віртуоза та його скрипкового

стилю (Т. Берфорд, Б. Гутніков, Н. Єфременко, К. Мострас, В. Рабей, А. Синайська) посприяли зацікавленості у вивченні механізмів перевтілення інструментального тексту. Особливістю цього дослідження є перетин музикознавчого, культурологічного та психологічного поглядів на заявлену проблематику. А використання інноваційної дослідницької скрипкової методики робить дане дослідження унікальним та нетотожним попереднім розвідкам.

**Мета статті.** Підхід до вивчення тексту будь-якого обсягу та складності стане запорукою кращого розуміння культурного діалогу постмодерного часу, коли виконавець віч-на-віч вступає в уявний діалог мистців у дослідженні культурних процесів, для кращого розуміння самого себе; для того, щоб з'ясувати особливості культурологічної, психологічної та музикознавчої парадигм прочитання мистецького тексту.

**Виклад основного матеріалу.** Однією з актуальних галузей дослідження сучасного музикознавства, безперечно, є вивчення принципів смислової організації музичного тексту. Проблематика значно розширює спектральні напрями, оскільки наявність зацікавленості у вивченні наративів у дослідницько-пошукових розвідках характерна для широкого кола наукових досліджень у галузі культури, що набувають неабиякої популярності останнім часом. Дослідження інструментальних творів у міжтекстових взаємодіях дозволяє потрапити у процеси текстотворення, водночас дослідити його вплив на використання комбінації ретельно відібраних інструментальних прийомів та вправ (за умов використання інноваційної дослідницької методики гри на інструменті) для втілення кінцевого замислу композитора та виконавця в життя. Можливість дослідити механізми наповнення тексту певним змістом надають перекладки, обробки, транскрипції тощо. Їх смислова

мобільність, відкритість зумовлюють міжтекстові та внутрішньотекстові взаємодії. У разі концертного виконання тексти ініціюються особистістю виконавця-віртуоза та композитора.

Цикл «24 каприси для скрипки-соло» Н. Паганіні набув ознак віртуозного скрипкового виконавства та безмежних можливостей мистця в музичному мистецтві, сформував інтертекстуальний простір та великою мірою вплинув на інструментальне мистецтво сучасності.

По суті, «24 каприси для скрипки-соло» – це унікальні самостійні концерти п'єси, які об'єднуються в цикл під гаслом динамізму, насиченості розвитку, приголомшливої віртуозності, гостроти тембральних, регістрових та образних антиномій. Вони деякою мірою сповістили реформу у скрипковій мові, оскільки Н. Паганіні серед перших композиторів-романтиків зробив можливим абсолютно інше трактування скрипки як інструмента, увірвавшись із досить закритої камерної зони домашніх салонів на зовсім інші простори – сцени великих концертних залів і оперних театрів, надав їй оркестрового звучання та проголосив таким чином не тільки новий етап розвитку виконавської техніки, а передусім – нову епоху в розвитку музичного мистецтва – романтичне світосприйняття.

Жанр капрису, що передбачає довільну форму, дає простір як для польоту фантазії, так і для демонстрації технічних прийомів. Не випадково на титульному листі перше видання Каприсів мало посвяту: «Присвячується артистам», які автор дарував зрілим, уже сформованим музикантам, що досконало володіють інструментом. П'єси циклу вражають не тільки технічною досконалістю, а насамперед змістовим розмаїттям, де наявні і драматична пристрасність, і ніжна лірика. Каприси не втрачають своєї значущості, викликають і понині підвищений інтерес як у слухачів, так і в сучасних виконавців та композиторів, завдяки чому відбувається тематичний діалог у часі та просторі: з минулого – кризь осучаснення простору уртексту – до погляду в майбутнє, реалізуючи зв'язок кількох поколінь скрипалів. До циклу каприсів Н. Паганіні продовжують звертатися мистці різних стилів та напрямів, національних шкіл, академічної традиції. Адже Н. Паганіні передусім був віртуозним скрипалем, який змінив уявлення про скрипкову гру загалом та суттєво розширив можливості інструмента. Яскрава непересічна особистість, що передувала сучасникам щодо вимірів простору та часу. Приблизно сорок років після відходу в небуття його каприси вважалися невиконаними. Він став «першим скрипалем, почавши грати, а не співати на інструменті»

(Єфременко, 1997: 17). На противагу вокальній трактовці попередників (стара італійська болонська школа, А. Кореллі), його скрипка стає відкритим простором для активних колористичних пошуків в інтерпретації. Від класичного тлумачення скрипки як мелодійного інструмента італійською школою XVII–XVIII ст., де відчувався вплив оперної практики, що панувала в Італії тих часів, використовувалися лише прийоми ведення так званого лежачого смичка та штрихів *detach'e* та *legato*, виключалися стрибаючі штрихи, з перевагою одноголосної фактури сольних партій, використання середнього та верхнього регістрів, коли значно менше використовувався басок. Н. Паганіні принципово оновлює техніку гри на скрипці. Уводить скордатуру – гру на перестроєній струні G, він частіше використовує низький регістр, чим розширює скрипковий діапазон. Використання прийомів *гліссандо* та *вібрації*, *хроматизації* *пасажів*, контрастного протиставлення далеких регістрів дослідники творчості Н. Паганіні вважають новаторськими.

Безумовно, його виконавська та композиторська творчість зазнала відчутного впливу творів французької скрипкової школи (Дж. Б. Віотті, Р. Крейцер, П. Роде). Прикмети так званого «наполеонівського» стилю скрипки у французькій скрипковій школі з використанням маркованого низького регістру, зіставленням регістрів, маршово-декламаційної основи тематизму згодом пануватимуть і у творчості італійця Н. Паганіні.

Витоки феномену звукообразальної техніки гри Н. Паганіні закладені в народних традиціях, коли скрипку сприймали як моторний інструмент, що використовувався в танцювальному жанрі суто у прикладних цілях. Збагачення тембрової палітри інструмента багато в чому пов'язано з асиміляцією віртуозних компонентів із використанням фігурацій, *пасажів*, що безпосередньо пов'язані з удосконаленням акустичних, технічних та тембрових характеристик, виразних можливостей кліше (прийоми гри, тематичні елементи), які типові для фортепіано та гітари. Це надає виконавцю можливість розширити поле пошуків для всебічного розвитку виконавської техніки скрипаля, відтворюючи семантичну ситуацію «тембр у тембрі». Політембральний діалог виникає між виконавцями під час розгортання тембрового простору скрипки в поліхромну палітру оркестрового звучання у джазовій інтерпретації «24 каприсів Н. Паганіні» М. Скорика, коли монотембральність вступає в полеміку з політембральністю. Оскільки для джазової манери М. Скорик використовує властиву свінгові ритм-виконавську

манеру, результатом стає ситуація «стиль у стилі». Аналогічні пошуки відтворення Каприсів через свінгування відчутні і в американців Б. Гудмена та частково в Е.-Л. Уеббера.

Внутрішньотекстові діалоги мають широкий спектр перевтілень інваріанта в контексті тексту-інтерпретатора. Першоджерело має приховану інтригу, часто-густо використовує лексику широко вживаних в ті часи жанрів. Н. Паганіні створює власний тематизм, що презентує внутрішній художній діалог, у якому народжується особливий ефект згорненої пружини, що відпускається та розгортається в подальшому розвитку.

Жанрово-лексичні перевтілення тематизму теж допустимі у варіюванні матеріалу, вони досить різноманітні, незначні та довільні, що дозволяє виконавцю кардинальну трансформацію під час студіювання окремих технічних прийомів у використанні інноваційної скрипкової методики, коли можемо відчувати маршові інтонації у виконанні пунктирних штрихів або баладність у “Perpetuum mobile” у legato, втілюють таким чином ситуацію «жанр у жанрі».

Діалог капрису з різноманітними інтертекстовими підходами багато в чому виявляє концепт художньої теми самопізнання особистості, її внутрішніх здібностей та духовних інтенцій, що неабияк важливо. «Поворотним пунктом віртуозності» (Ямпольський, 1962: 14), ознакою скрипкового віртуозного виконавства назвав Н. Паганіні великий Р. Шуман, який проголошував безмежні можливості творця в мистецтві. Віртуозність у компонентах музичного тексту втілює романтичне світосприйняття мистця, артиста, що стоїть над натовпом буденності й уособлює символ надлюдських здібностей у мистецтві, неймовірно харизматичну особистість, що ламає художні стереотипи. Творчість Н. Паганіні, його тематизм повною мірою відображають романтичне світобачення, втілюють таким чином музичний *Universum absolute*.

Імпровізаторський дар Н. Паганіні щоразу будоражив уяву публіки своїми імпрезами. Виконавська харизма та феноменальна техніка, видатний музичний талант та працьовитість, надзвичайно тонкий слух, а також унікальна фізіологічна здатність мати гнучкі довгі пальці, що здібні були на приголомшливі карколомні віртуозні ефекти, неймовірно вражали та захоплювали слухачів, ніби сам диявол водив руками та смичком маестро під час його гри.

Творчі й етичні устремління мистця в напрямі ідентифікації себе як особистості у ХХ ст. зробили можливим використання «двійника» як про-

яву «чужого» у діалозі музиканта із власним текстом, стає відкритою формою інтертекстуальної взаємодії, що народжує нове сприйняття в опозиційних відносинах «свій – чужий». Адже і полярність антитез, і тема «двійника» у мистецтві – усе це ознаки романтичного стилю в мистецтві.

Відомо, що Н. Паганіні створював свої каприси під час гри на естраді, тобто постійно імпровізував. У процесі багаторазового варіантного повторення тематизм капрису відшліфувався як *інваріант нарративу*, у якому реалізувалися ті численні варіанти, з яких він народжувався. У будь-який момент вони готові були фокусувати увагу та спроможність до розгортання та безкінечних перетворень. Тема та варіаційний тематизм ініціюють появу нового контексту інтонаційних зворотів, новий зміст. Відбувається процес діалогу двох інтенцій: авторського оригінального тексту – «свого» (*уртекст*) – та «чужого», інтерпретованого виконавцем у процесі виконання (Бахтін, 1994: 87), технічних прийомів та психологічних настанов і практик, що спрямовані на граничну концентрацію уваги на кожному окремо взятому елементі, ніби розщеплюють на окремі мікроформули-сегменти цілісний текст, збирають його фрагменти до купи, у єдиний високохудожній твір, але геть нової, якісно досконалої майстерності виконання, за допомогою *синергетичного підходу*. Це окремий матеріал *новітньої дослідницької розвідки інноваційної методики гри на інструменті*, що спрямована на використання комбінації ретельно відібраних інструментальних прийомів та вправ на стрімкі зрушення моторики виконавця, іншого рівня звуковидобування – прозорого та маслянисто-насиченого, бархатисто-тембрального забарвлення – за мінімальних м'язових напружень; та головне – *граничній зосередженості уваги на кожній деталі*, за допомогою психологічної практики і настанови під час естрадного виконання, які здатні подолати сценічний страх та пов'язані з ним виконавські втрати, як у відтворенні власного трактування авторської думки. Автор виносить розгляд методики за рамки даної статті та присвятує їй більшу увагу в наступних публікаціях.

Отже, текст набуває нового звучання та нового переосмислення, він перетворюється на *мета-текст*, відкритий для подальших міжтекстових міграцій смислів (Арановський, 1998), що надає невичерпні можливості для дослідження проблематики культурного діалогу в рамках запропонованого сприйняття «свій – чужий».

П'ятий каприс даного циклу приваблює своєю бодією розвитку думки, використанням колористичних можливостей скрипки. Мелодична лінія

безкінечно кружляє, у гранично швидкому темпі перетворюється на алюзію веретенця пряді, що постійно рухається, як перетин фольклорності із жанром “Perpetuum mobile”, цією алюзією ніби відсилає нас до першоджерел народних кодів, що ідентифікують націю, стверджують великі ідеї романтизму навіть в малому. Сольний текст П’ятого скрипкового капрису досі не розглядався як поліструктурний феномен, у якому наявні різноманітні лексичні моделі, що ставлять перед виконавцем завдання підвищеної складності.

Вивчення динаміки процесів подолання меж технічних складнощів за граничної концентрації деталей, векторів модифікації перетину культурологічного, психологічного та музикознавчого аспектів до вивчення культурних текстів та ступеня автономії віртуоза-виконавця в інтерпретації зробить цікавим пошук рішень цієї проблематики – у співвідношенні розмаїтих підходів різних виконавців до інтерпретації запропонованого тексту, який балансує на грані естетики тотожності та відмінності, відкриває простір модифікаціям основного тексту, що стають міжтекстовими. Він реалізує антиномію на рівні сприйняття «свій – чужий» к трактуванню тексту, стає деякою мірою унікальним. Водночас у процесі творення творчою домінантою стає виконавець, що адаптує загальні й індивідуальні прийоми, що продовжують авторський (у даному трактуванні «чужий») текст у нових умовах шляхом перетворення й адаптації тексту (у значенні «свій»), який у момент виконання скрипалем-віртуозом стає автономним.

У контексті проблематики роботи важливо виявити чинники та критерії, що сприяють осмисленню типології прийомів перевтілення П’ятого капрису в новий текст. Ці процеси досить складні та потребують пошуків спеціалізованих дослідницьких підходів в їх осягненні.

Найбільш результативним вважаємо текстовий підхід, який поєднує інноваційні методики щодо використання технічних прийомів скрипкової техніки (як-от енергійна пальцева моторика, що набуває молоточкової ударності, швидка та якісна зміна позицій в арпеджіо, чітка артикуляція та координація рухів в обох руках, прийоми дрібної штрихової техніки в поєднанні зі швидкими якісними переходами, використанням високих позицій та контрастних далеких регістрів, якісною зміною струн, бездоганне інтонування), різноманітні психологічні настанови та техніки, що спрямовані на максимальне концентрування уваги виконавця під час естрадного виконання, що допоможуть подолати небажане сценічне хвилювання та нададуть можливість залучити дану

проблематику до єдиного наукового простору, у якому старий текст набуває нового звучання. Хоча досить часто становлення нового супроводжується постійним взаємообміном певними інструментальними кліше. Вивчення цього процесу має спиратися на аналітичне порівняння індивідуальних для виконавця та типологічних для інструментальної культури загалом принципів інтонаційного мислення. водночас необхідним стає узагальнення знань про розвиток культури інструментального виконавства на скрипці щодо концепту оперативного інтонаційно-лексичного словника (*гlossарій*) з використанням специфічних лексем скрипкової техніки гри в контексті концертного репертуару, потреб концертної та педагогічної практики тощо.

Адаптаційний перехід тексту або його окремих сегментів часто регламентований акустичними, технічними можливостями інструмента та виконавця, які ініціюють деякою мірою цей процес. А з іншого боку, виконавець, який щоразу здійснює текстову адаптацію, збільшує число нових, модифікованих текстових сегментів завдяки використанню різних технічних прийомів, розширює таким чином граничні можливості та збільшує потенціал до його модифікацій, бо він і є тим першоджерелом. А якщо додати до цього ще й певну психологічну настанову, що надасть можливість миттєвого граничного концентрування на кожному окремому сегменті тексту, від окремо взятої мікроформули до кінцевого інтонування та фразування в естрадному виконанні, то це дозволить максимально швидко реалізувати цілий комплекс завдань, що стоять перед виконавцем, із формування власної трактовки заданого тексту. Дослідження процесу формування тексту інструментальної музики являє собою відкриту наукову проблему.

Міжтекстові взаємодії знакових творів зумовлені невичерпним інтересом виконавців-віртуозів до авторської, тобто «чужої», творчості, що провокує постійний діалог, у якому текст або його частина (епізод із використанням певних технічних прийомів, що постійно корелюються та змінюються на етапі попереднього опрацювання) виступають автономним «голосом». В іншому ракурсі він отримує статус «чужого слова» (за М. Бахтіним) та вступає в діалог з авторським (уртекст), утворює змістову дихотомію – опозицію «чуже – своє». Та геть новий ракурс отримує інший діалог – міжтекстовий, коли до уртексту («свого») додаються психологічні практики, які так само потрібно розглядати як текст, що відображає духовні цивілізаційні надбання культури.

Необхідність їх зумовлена тим, що ми втратили можливість концентруватись, відчувати себе «наодинці із собою», тобто занурюватись у власний внутрішній простір (*екзистенція*), виявляти зосередженість навіть на дрібних деталях. І чим глибше ми занурюємося, тим більше розуміємо, що пізнанням себе, усвідомленням власної самоцінності та незалежності від чужої думки ми розконсервовуємо свої здібності та нові приховані можливості. Мікрокосм та макрокосм, кардіоцентризм як філософія серця, про який писав Г. Сковорода, український філософ-мислитель, це наш особистісний внутрішній «Чорний квадрат» К. Малевича, потрібно тільки побачити і відчути його в собі та назовні. Цей діалог відбувається, як вже зазначалося, на перехресті музикознавчих, культурологічних та психологічних шляхів, відповідає за численні вектори модифікації різних текстових підходів до опанування нової методики скрипкової майстерності крізь призму розуміння духовних інтенцій культури на прикладі культурного нарративу доби Романтизму з використанням різних підходів: музикознавчого, естетичного, культурологічного, синергетичного, гносеологічного, герменевтичного, психологічного тощо.

Як інтертекстуальна модель Каприс № 5 піддається різним модифікаціям, що мають як прикладне, так і художньо-естетичне значення. Під час виконання запропонованого текстового матеріалу використовується панівний варіаційний принцип, що складається із цілого спектра технічних скрипкових прийомів та психологічних практик, які тільки підсилюють репрезентативність, що закладена у віртуозному каприсі-етюді через ідею концертування. Новий контекст спрямовує модифікації в русло культурно-мистецького діалогу.

Отже, можемо з упевненістю констатувати, що в даному разі наявна діалогічність «свій – чужий» між виконавцем і авторським текстом щодо оперування мікроформулами/сегментами уртексту, складання із цієї розмаїтої мозаїки маленьких фрагментів цілого та напрочуд цілісного полотна Капрису. Лексичні компоненти теми Капрису виявляють її узагальнені й індивідуальні якості. Тема Капрису народжена в полілозі перетинів усної та письмово-інструментальної традицій як унікальний феномен. Періодичні повтори лексичної фігури розгортання, потактова зміна гармонічних функцій інтонації, що постійно проростає, – різомі – зумовлена лексичним сплавом фольклорних та композиторських ідей. Вступний та заключний епізоди – по суті віртуозні компоненти варіаційного розгортання інтонації арпеджіо карколомних пасажів, що демонструють

революційну для свого часу уяву щодо стилістики скрипки Н. Паганіні як концепту, який формується завдяки використанню нових прийомів звуковидобування, контрастного протиставлення далеких регістрів, хроматизації пасажів тощо. Прийоми гри, що притаманні іншим інструментам, як-от гітара, фортепіано, значно розширюють тембральні границі інструмента. Складається інтертекст, що зберігає пам'ять про гру на інструментах та гру з інструментами, коли фортепіанна техніка гри відобразилася у використанні рикошетних та «летючих» штрихів, досягненні молоткової ударності в пальцях лівої руки (згідно з інноваційною методикою), а гітарна – у виконанні зв'язної гри акордами. Він стає знаком віртуозного скрипкового виконавства та розширює грані безмежних жанрових можливостей творця "Perpetuum mobile", а також руйнує усталені стереотипи щодо концепту демонічного характеру творчості великого Маестро у використанні ним імітації перегуків церковного дзвону. Репрезентантами скрипкової віртуозності в дослідженні виступають моторно-руховий та тембрально-регістровий елементи, що ставлять перед виконавцем складні технічні завдання, а у взаємодії певних фігур-кліше в поєднанні інтонаційно-мовними зворотами та психологічними настановами і практиками, що спрямовані на граничну концентрацію уваги скрипаля під час виконання в оригінальному темпі, формує таким чином особливий виконавський текст, що приваблює виконавців-віртуозів.

Цим дослідженням репрезентуємо ознаки скрипкової віртуозності: моторно-рухові, темброво-регістрові, що поєднані зі структурно-смысловими інваріантами з додаванням психологічних практик та настанов. Вони ініціюють модифікації та формують нові інтонаційні та технічні прийоми тексту. Інтонаційна лексика першоджерела видозмінюється: фігуральний безкінечний рух "Perpetuum mobile" – у модифіковані інтонаційні проростання так званої *різомі* прийомів віртуозності.

Моторно-рухові компоненти віртуозності сформовані кліше загальних форм рухів виконавця. Багаторазове повторення, інтонаційне розгортання та проростання нового з попереднього матеріалу, секвенціювання та гармонійні відхилення у гранично швидкому темпі *agitato* зумовлюють блискучу віртуозність. Багатопланові завдання ставлять перед скрипалем арпеджировані та гамообразні пасажні рухи: мінорний вступ та мажорне заключення – це алюзія на інтонації барокової пікардійської терції в життєстверджувальному фіналі, міжрегістрові розгортання діалогів-переключок – це інтонаційні імітації перегуків

церковного дзвону Генуї, що будуть задекларовані в тексті Капрису № 24 як своєрідний натяк більшою мірою на духовність, а не демонічність характеру творчості Маестро, що розбиває наявні стереотипи щодо цього; мелодичні фігурації з використанням низки відхилень та поверненням до основного тону, жанрова етюдність “*Perpetuum mobile*” в *agitato* формують загальний рух тексту Капрису.

Темброво-регістровий компонент віртуозності розширює артикуляційні можливості інструмента, надзвичайно складний для виконання в дуже швидкому темпі. Скрипкове одноголосся диференціюються на опорний і орнаментальний прошарки, перетворюють таким чином звукове поле на багатомірний звуковий простір прихованим багатоголоссям із використанням контрастних лексичних одиниць, що його формують. Тематизм Н. Паганіні ніби окреслює пошукове поле, а методи для його перевтілення численні. Цікаво, що саме такий підхід до розуміння методів навчання як широкого поля можливих рішень зазначає у своїй методиці Б. Григор'єв (Григор'єв, 2006). Вони задані текстом-інваріантом, де здійснюється варіаційний метод перевтілення тематизму. Автор ніби опосередковано бере участь у діалозі «свій – чужий», який здійснюється через його відчуття світобудови, апелює таким чином до навколишнього світу. Найбільш яскраво він реалізується через лірико-монологічні висловлювання, що розгорнуті та відкриті до перебільшення загальноприйнятих норм, як самовираз мистця, що так притаманно мистцям-романтикам. Діалог автора з виконавцем набуває ознак значущості зустрічі двох цивілізаційних свідомостей – минулого та сучасного – на перетині простору музичного космосу.

Діалог «свій – чужий» надає можливість увійти у складні та глибинні процеси формування тексту. Вони допомагають розкрити специфіку інтертекстового слуху та пам'яті автора, зрозуміти його стильові й інтонаційні уподобання, коли відбувається наближення до осягнення закономірностей творчого художнього мислення.

**Висновки.** Вивчення смислових механізмів інструментального інтертексту надає можливість заглибитися у процеси текстового діалогу та дозволяє виявити особливі художні можливості тематизму П'ятого капрису, який виступає в ролі інтертекстової моделі для будь-яких інструментальних творів, незалежно від часу їх творення.

Проблема діалогу в мистецтві в широкому розумінні нині є однією з найбільш затребуваних як у сучасному вітчизняному музикознавстві, так і в культурі загалом. Запропонована методика підходу до вивчення тексту будь-якого обсягу та складності унікальна, оскільки всі показники були отримані суто досвідним шляхом. Вона стане запорукою кращого розуміння культурного діалогу постмодерного часу як за горизонталлю, так і за вертикаллю: у просторі та часі, стимулюватиме до переосмислення отриманого досвіду. Запропоновані текстові завдання дадуть змогу виконавцям віч-на-віч вступити в уявний діалог мистців у дослідженні культурних процесів, для кращого розуміння самих себе, для того, щоб з'ясувати особливості парадигм прочитання мистецького тексту, зіставити погляди різних дослідників на ті чи інші проблеми його організації. А культурологічна стереоскопічність дозволить розглядати проблему механізмів інтертексту поліфонічно та динамічно, від вивчення культурних кодів та комунікацій до відродження культурного космосу в поліфонії буття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
2. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев : Next, 1994. 512 с.
3. Григорьев В. Методика обучения игры на скрипке. Москва : Классика – XXI, 2006. 255 с.
4. Єфременко Н. Про тайну Паганіні: Краткое руководство по ускоренному овладению техникой игры на скрипке. Москва : ООО «Издательство ПАН», 1997. 64 с.
5. Ямпольский И. Каприччи Н. Паганіні. Москва : Музгиз, 1962. 62 с.

#### REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. Musicalny text: Structura i svoystva. [Musical text: Structure and properties]. Moscow: Composer, 1998. pp. 344 [in Russian].
2. Bahtin M. M. Problemy tvorchestva Dostoevskoho. [Problems of Dostoevsky's creativity]. 5 Kyiv: NEXT, 1994. pp. 512. [in Russian].
3. Grigoriev V. Metodika obucheniya igry na skripke. [Violin teaching method]. Moscow: Classic – XXI, 2006. pp. 255. [in Russian].
4. Yefremenko N. B. Pro taynu Paganini: Kratkoye rukovodstvo po uskorennoy ovladeniyyu tehnikoy igry na skripke. [About the secret of Paganini: a quick guide to mastering the violin technique]. Moscow: Limited liability organization “Publishin house PAN”, 1997. pp. 64. [in Russian].
5. Yampolskiy I. M. Kaprichchi Paganini. [Capricci Paganini] Moscow : Muzgiz, 1962. pp. 62. [in Russian].