

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
**Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка**

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

**Галицька Елеонора Валеріївна**

**ШТРИХОВА ТЕХНІКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЯХ  
КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ  
П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Скрипка

**Бакалаврська робота**

***Науковий керівник:***

старший викладач кафедри теорії музики

Макаренко О.В.

***Рецензент:***

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат педагогічних наук,

проректор з науково-педагогічної  
діяльності та інноваційного розвитку,

професор кафедри скрипки

Соколовський Ю.А.

*Львів, 2021***ЗМІСТ**

Вступ .....	3
РОЗДІЛ 1 Поняття штрихової техніки .....	5
1.1. Загальна характеристика штрихів .....	5
1.2. Взаємозв'язок штрихів із засобами музичної виразності .....	9
РОЗДІЛ 2 Виконавські версії Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського в контексті штрихової техніки .....	17
2.1. Концерт для скрипки з оркестром П.І. Чайковського та його редакторські версії .....	17
2.2. Порівняльний аналіз штрихової техніки у виконавських версіях Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського .....	22
Висновки .....	30
Список використаних джерел .....	32

**ВСТУП**

Взаємозв'язок технічного й художнього аспектів виконавства впродовж століть залишається однією з головних проблем музичної науки. Підпорядкування технічних навичок художньому змісту та їх постійний розвиток відповідно вимог того чи іншого музичного твору спонукає виконавців поглиблювати свої знання та вміння. В контексті скрипкової гри дане питання доцільно розглядати крізь призму різноманітної, широко

розвиненої та ретельно упорядкованої штрихової техніки та її ролі в процесі творчої інтерпретації, чим і зумовлена **актуальність** тематики дослідження.

**Об'єктом дослідження** є технологічні та художні проблеми скрипкового виконавства.

**Предметом дослідження** є штрихова техніка в інтерпретаційних версіях Скрипкового концерту П.І. Чайковського.

**Мета роботи** полягає в дослідженні особливостей штрихової техніки скрипаля на прикладі двох інтерпретаційних версій Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського.

**Завдання**, поставлені для досягнення мети:

1. Дослідити основні види штрихової техніки скрипаля;
2. Визначити їх художнє навантаження та роль в процесі виконавства;
3. Проаналізувати різні редакції Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського
4. Порівняти різні інтерпретаційні версії Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського.

**Матеріалом дослідження** слугують партитура та редакції К.Г. Мостраса та Д.Ф. Ойстраха, Л. Ауера, а також виконання Я. Янсен та Л. Кавакоса Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П.І. Чайковського.

**Методи дослідження** засновані на поєднанні аналітичного та порівняльного підходів, а також синтезу та узагальнення.

**Теоретичну базу дослідження** складають праці таких відомих науковців та педагогів, як О.О. Ширінський, М. Ліберман, М. Берлянчик, Л. Ауер, К. Флеш та інші.

**Структура роботи** складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Список використаних джерел містить 19 позицій.

## РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ

### 1.1. Загальна характеристика штрихів

**Штрихова техніка** як система виразових засобів відіграє важливу роль в процесі виконання. Протягом багатьох століть вона розвивалася та упорядковувалася паралельно із розвитком скрипкового виконавства. У зв'язку з цим, в наш час постають високі вимоги до скрипаля, як соліста, так і оркестрового музиканта, в питанні оволодіння штриховою технікою на відповідному рівні. Дана проблема, а також підпорядкування штрихової техніки художньому задуму, вважається однією з головних у скрипковому виконавстві.

Штрих (за визначенням О.О. Ширінського) в розрізі методики гри на струнно-смичкових інструментах можна визначити як певну форму руху смичка по струні, що дає необхідний звуковий результат, підпорядкований художнім вимогам [18, с. 5].

В теорії та методиці гри на струнно-смичкових інструментах існують різноманітні підходи до класифікації штрихів. К. Флеш поділяє штрихи на 4 групи: *протяжні, короткі, кидаючі, стрибаючі* та окремо – *комбіновані* штрихи. Натомість Й.А. Лесман класифікує штрихи за їх артикуляційними властивостями на *протяжні зв'язні, протяжні роздільні та короткі*. О.Ю. Юр'єв, опираючись на теорію артикуляції, об'єднав штрихи в такі групи: *зв'язні, non legato, роздільні, колористичні* (див. за [9, с. 56-58]).

В цьому дослідженні використана штрихова класифікація, запропонована О.О. Ширінським в його праці «Штрихова техніка скрипаля». За характером звучання та способом відтворення, автор поділяє штрихи на декілька груп: *зв'язні, марковані, стрибкоподібні та змішані*. До першої групи належать такі штрихи, як *detache, legato, portato, bariolage*. Марковані штрихи

– це *martele*, *staccato*, *imprix Biommi* та різноманітні *пунктирні штрихи*. Серед стрибкоподібних штрихів – *sautille*, *spiccato*, *staccato volant*, *ricochet (saltando)*, *tremolo*. Змішані штрихи, як правило, поєднують в собі характеристики різних типів штрихів [18, с.5].

Далі ми коротко розглянемо основні штрихи, що найчастіше використовуються в скриpkовому виконавстві.

***Detache*** – штрих, що найчастіше використовується в скриpkовій літературі через свою темпову різноманітність: від дрібного легкого штриха в середині смичка в швидкому темпі і до *grand detache* цілим смичком. Технологічно під даним штрихом мається на увазі виконання кожної ноти окремим смичком, почергово вниз та ввєрх. Різні види *detache* відрізняються швидкістю ведення смичка, його протяжністю, а також мірою зв'язності, декламаційності та підкресленості звучання.

***Legato*** – один із найпоширеніших прийомів гри, властивий не лише струнним, а й духовим інструментам, фортепіано, голосу та ін. Сутність штриха полягає в поєднанні кількох звуків, що створює враження безперервної мелодії. На струнних інструментах – це ведення смичка в одну сторону зі зміною звуків та струн (при необхідності). Головними звуковими характеристиками *legato* є плавність та протяжність, хоча штрих використовується і в швидких темпах, завдяки чому, в поєднанні з відповідною динамікою, тембровими фарбами та регістром, *legato* може відтворювати величезну палітру емоційних відтінків. Також відповідно до художніх цілей, нерідко при виконанні даного штриха застосовуються прийоми декламації та акцентування, як втілення скриpkового *belcanto*.

Подібним до «акцентованого» *legato* є штрих ***portato***, що містить в собі риси *staccato* в м'якій його формі. Штрих використовується для посилення

декламаційності, і повинен застосовуватися «зі смаком» виключно в художніх цілях.

***Bariolage***, як швидке чергування сусідніх струн в *legato*, застосовується, як правило, у творах віртуозного характеру. Технологічною особливістю даного штриха є його виконання за рахунок руху кисті правої руки при мінімальній амплітуді рухів ліктя.

***Martele*** – різкий, гострий та уривчастий штрих, що виконується подібно до *detache*, але з різким акцентом, швидким веденням смичка і паузою, що відповідає тривалості звуку. Темпова обмеженість пов'язана з тим, що при доволі швидкому русі він перетворюється на акцентоване *detache*.

***Штрих Viotti***, названий так на честь видатного італійського скрипаля, по суті є поєднанням акцентованого *martele* та короткого *staccato* на один смичок.

***Пунктирні штрихи***, як окремо виділена форма виконання пунктирного ритму, набули широкого застосування в скрипковій літературі та оркестрових партитурах. Спектр їх використання широкий за рахунок того, що вони відображають величезну виразову гаму – від легкої скерцозності до траурного маршу. Існує два основних види пунктиру: в першому довга і коротка ноти виконуються на один смичок, в іншому – коротка нота вгору, а довга – вниз смичком. Обов'язковою є пауза між довгою та короткою нотою та гострий акцент останньої. Характер звучання даних штрихів також залежить від розподілу та кількості використаного смичка, динаміки, активності чи м'якості акцентів.

Штрих *staccato* схожий за характером на послідовність короткого *martele*, що виконуються на один смичок. Пауза, що була між нотами, тут відсутня – гострота і чіткість кожної ноти досягається за рахунок натиску передпліччя, кисті чи вказівного пальця залежно від темпу, який може бути від

повільного до максимально швидкого. Важливою є координація між правою та лівою руками.

*Spiccato* – доволі поширений штрих, що варіюється за характером та динамікою в залежності від імпульсу падіння смичка на струну та довжини смичка, що проводиться, а також його частини, в якій цей штрих виконується. В повільних темпах *spiccato* нагадує радше м'яке *detache* зі зніманням смичка зі струни. Межа його швидкості проходить там, де штрих переходить в *sautille*, який ми розглянемо далі.

Якщо в *spiccato* основним прийомом є падіння смичка на струну, то в *sautille* навпаки – відскік. За характером штрих нагадує коротке *spiccato* в швидкому темпі. Залежність динаміки від розподілу смичка таке ж, як і *spiccato* – ближче до колодки штрих стає «важчим» і голоснішим. Якість виконання більшою мірою залежить від пружності тростини смичка та вібрацій струни.

*Staccato Volant* (так зване «летюче» стакато) по суті є послідовністю *spiccato* на один смичок (переважно вверх смичком та у верхній його частині). Використовується штрих у віртуозній скрипковій літературі для надання легкості звучанню, також з його допомогою легко виконувати сповільнення та пришвидшення.

*Ricochet (saltando)* – штрих, що виконується за рахунок падіння смичка на струну (у верхній його частині) та кількаразовому відскоку за інерцією. Найчастіше виконується вниз смичком з невеликою кількістю нот (від двох до шести), але бувають і винятки.

Окрім власне штрихів, різноманіття скрипкової техніки зумовило появу багатьох прийомів гри, характерних лише для струнно-смичкових інструментів. Найуживаніші з них – це *sul tasto* (гра «на грифі»), *sul ponticello* (гра максимально близько до підставки), *con sordino* – гра із застосуванням



спеціального пристосування – сурдини (властива ще й мідним духовим інструментам), *col legno* – удари тростиною смичка по струнах, *pizzicato*– щипок струни пальцями правої або лівої руки. Також до виконавських прийомів належать штучні та натуральні флажолети, гра подвійними нотами чи акордами.

Вся багатогранність скрипкової техніки, що зумовлена в першу чергу конструкційними та сонористичними можливостями інструменту та багатовіковим розвитком майстерності скрипалів покликана слугувати головним цілям виконавства – втіленню в звуках почуттів та думок музиканта, а також ідей, графічно зображених в нотному тексті композитором, що породжують певні образи в уяві слухача. Тобто можна стверджувати, що штрихова система як одна з частин технічної майстерності скрипаля є свідченням його професійної компетентності та невід’ємною складовою ланцюжка передачі музики від композитора до слухача.

## **1.2 Взаємозв’язок штрихів із засобами музичної виразності**

Штрихова техніка як комплекс м’язово-рухових навичок, що підпорядковуються в першу чергу художнім цілям, мають безпосередній та нерозривний зв’язок з іншими моментами виконавства, одним із яких є артикуляція [6, с. 431].

Артикуляція як зв’язне чи роздільне виконання звуків, що формують музичну фразу, разом зі штриховою технікою, є взаємно підпорядкованими елементами музичного мовлення. До прикладу, виконання *legato* на струнносмичкових інструментах напряду залежить від якості змін смичка, яка, в свою чергу, залежить від технічного рівня музиканта. Максимально непомітна зміна смичка, як і вміння виконувати на один смичок якомога більшу кількість звуків, слугують, перш за все, правильній музичній

артикуляції. Натомість штрих *detache*, що являє собою проміжну ланку між *legato* і *staccato*, з точки зору артикуляції є унікальним, властивим лише інструментам струнної групи. До прикладу, на фортепіано пасажі можуть виконуватися або зв'язно в *legato*, або коротко і з відчутними паузами в *staccato*. Що стосується виконання маркованих та стрибкоподібних штрихів на скрипці, то в аспекті артикуляції К. Флеш у своїй праці «Мистецтво скрипкової гри» [12, с. 72] умовно поділив їх за способом виконання паузи на дві групи:

1. Штрихи, що виконуються завдяки зупинці руху смичка;
2. Штрихи, що виконуються шляхом зняття смичка зі струни.

До першої групи можна віднести такі штрихи, як *martele*, тверде *staccato* та *portato*. До другої – *sautille*, *spiccato*, *staccato volant*, *ricochet (saltando)*, а також *staccato*, що виконується майже на одному місці.

Часом один штрих може замінюватися іншим, таким чином, вибір між тим чи іншим штрихом часто залишається за виконавцем і залежить від характеру твору, а також темпу виконання.

Природня наспівність звучання скрипки якнайкраще передається через штрих *legato*, в чому і полягає його основна художньо-виконавська функція. Його роль, як одного із основних штрихів, поряд із *detache*, *martele*, *sautille* і *spiccato*, сприяє потребі його ґрунтовного вивчення та постійного вдосконалення, а також виявляє зв'язок із розвитком мелодичного слуху, почуттям ритму, формуванням правильних рухових навичок та фразуванням.

Органічна злитність звуків в *legato* не можлива лише за рахунок вдосконалення виключно механічної сторони виконання. Якісне *legato* напрямку пов'язане з мелодичним слухом. Тут на допомогу приходить прослуховування музики та сольфеджування, завдяки чому та чи інша наспівна мелодія при виконанні на скрипці з простого набору звуків різної

висоти перетворюється на витончену та плавну мелодичну лінію, в якій кожен наступний звук пов'язаний з попереднім [7, с. 64].

Також однією з проблем в роботі над штрихом *legato* є питання ритму, а саме поєднання чіткої пульсації та агогіки. Будь-які агогічні відхилення не можливі без внутрішнього відчуття метроритму, яке, в свою чергу, при виконанні *legato* залежить від чіткості падіння пальців лівої руки на струну, плавності та рівності позиційних переходів, дослуховування звуків правою рукою та їх органічного, максимально непомітного з'єднання при зміні напрямку руху смичка [7, с. 65].

Як вокаліст, що бере дихання на початку музичної фрази, так і скрипаль у грі кантилени повинен володіти природньою навичкою «дихання смичка», як її назвав О.О. Ширінський, яка полягає в поєднанні імпульсу і заповільнення руху правої руки [16, с. 34]. Також немалу роль у виконанні художньо якісного *legato* відіграє вправне та непомітне з'єднання струн, що виконується шляхом наближення ліктя і смичка до наступної струни, зміни кількості волосу та натиску на струну, а також затримання пальців лівої руки.

Такий аспект музичного виконавства, як фразування, також значною мірою впливає на штрихову культуру скрипаля [1, с. 89]. Особливу складність можна виявити саме при грі *legato*, адже іноді може з'являтися тенденція до монотонності ведення мелодичної лінії. Тут важливим, окрім вміння ділити фразу на мотиви і виявляти кульмінацію, є правильний розподіл смичка відносно руху мелодії, що безпосередньо пов'язано не лише із фразуванням, але й динамікою. В зв'язку з тими чи іншими нюансами та динамічними градаціями (*crescendo*, *diminuendo* та різні варіанти їх поєднання) змінюється не лише розподіл смичка, а й швидкість його ведення (витриманий звук за рахунок повільного ведення смичка і його щільного прилягання виділений як окремий штриховий прийом і має назву *son file*), сила натиску на струну та

точка дотику смичка до струни (ближче до грифу чи підставки) [11, с. 35]. Всі ці особливості найбільшою мірою властиво штрихам *legato* і *detache*, як основі штрихової техніки скрипалів.

Основні художні характеристики *detache* взаємопов'язані з різноманітними темповими, артикуляційними та тембровими особливостями звучання. Щодо артикуляції в *detache*, то в залежності від художніх цілей штрих може бути (за класифікацією М. Лібермана та М. Берляничка): злитним (подібним до *legato* за характером), декламаційним (*non legato*, характерне творам Й.С. Баха) та маркованим (*detache marcato*, як правило позначається в нотному тексті акцентами) [2, с. 145]. Темброві градації штриха пов'язані з *vibrato*, використанням звучання різних струн інструменту та зміною точки дотику смичка до струни. В зв'язку з тим, що темп виконання *detache*, як вже згадувалося раніше, може бути різноманітним, штрих використовується в творах, різних за характером і стилем, що робить його практично універсальним, як для скрипалів початківців, так і для професійних солістів чи музикантів оркестру.

Штрихи *sautille* та *spiccato* володіють широким спектром музичновиразових властивостей, в чому полягає їх художня цінність. Вони не лише розкривають віртуозні здібності скрипалів, а й здатні відображати різноманітні музично-виразові сфери: від витонченості до драматизму та гротеску.

*Sautille* походить від короткого *detache* в швидкому темпі в середині смичка, що виконується шляхом ослаблення тиску на струну, внаслідок чого відбувається інерційний відскік смичка від струни. Цей штрих перебуває в тісному взаємозв'язку з динамікою. Як правило, мелодичні пасажі, що виконуються штрихом *sautille*, обрамляють виклад тематичного матеріалу твору та потребують ефектного наростання чи спадання гучності. Динаміка в

цьому штриху змінюється за рахунок збільшення кількості смичка або зміни частини смичка. Чим ближче до середини смичка, тим легшим стає звучання, біля колодки динаміка зростає в зв'язку зі збільшенням ваги смичка.

З точки зору артикуляції *sautille* може звучати м'яко або чітко, відповідно до художньо-стилістичних вимог твору, а також динаміки. Різниця в характері звучання штриха здійснюється за рахунок нахилу тростини – тоді звук стає більш м'який та широкий, або її вирівнювання, що спричинює появу гострого, короткого та чіткого штриха [7, с. 100].

Також важливим аспектом є метрична чіткість та ритмічність у виконанні *sautille*, що залежить також від чіткості та рухливості пальців лівої руки, а отже віртуозне та якісне виконання пасажу даним штрихом вимагає комплексної роботи скрипаля над технікою обох рук, щоб вони «грали в одному темпі», без відставання лівої руки від штриху смичка.

*Spiccato*, подібний до *martele*, відрізняється в першу чергу тим, що виконується в середині смичка або ближче до колодки, смичок при цьому піднімається зі струни, тоді як *martele* – скоріше лежачий штрих, хоч і акцентований. Часто в скрипковій літературі *spiccato* замінює *martele* в зв'язку із художніми завданнями конкретного твору.

Характер звучання штриха залежить від образних та стилістичних особливостей музики. Більш м'яке *spiccato* (середина смичка) використовується, як правило, у музиці танцювального характеру та віртуозних творах композиторів-романтиків. Натомість *spiccato* в скрипкових концертах С. Прокоф'єва – гостре, коротке, колюче та саркастичне за характером, виконується ближче до колодки. Спільним для м'якого і гострого штриха є те, що падіння смичка на струну і його відскік регулюється пальцями правої руки, а не передпліччям чи плечем. М'яке *spiccato* може втілювати не

лише витончені, а й енергійні, активні образи за рахунок посилення гучності, що здійснюється через використання більшої кількості смичка.

В залежності від динаміки та темпу музичної фрази, *spiccato* може виконуватися в середині смичка чи ближче до колодки. Це, в свою чергу, впливає також на технологічну сторону виконання (рухи передпліччям або плечем).

Як засіб музичної виразності, універсальними семантичними функціями володіють різноманітні *пунктирні ритмічні структури*. Пунктир, як один із первинних ритмічних комплексів побутує в музичному уявленні не лише як сукупність різноманітних його конкретних втілень, але й як узагальнений звуковий образ. В більшості випадків завдяки поєднанню рушійного та гальмівного руху він асоціюється з подоланням перешкод, рухом вперед та досягненням цілі. Композитори використовують пунктирні ритми для вираження різноманітних образів: від витончених, танцювальних до енергійних, святкових, а часом і трагічних, часто саме пунктиром зображують ходу чи біг.

Виразове значення пунктирного ритму залежить від багатогранності способів звуковидобування та артикуляції на скрипці. Найпершим та найважливішим моментом є ритмічна чіткість у співвідношенні довгої та короткої ноти (3:1), а також витримування паузи між довгою і короткою нотами, адже не залежно від ступеня скороченості, кожен звук має ритмічно чітку атаку. З точки зору артикуляції *пунктирні штрихи* виконують перш за все роздільну функцію.

Часто теми, написані в пунктирному ритмі, наповнені яскравою динамічністю, великою внутрішньою енергією, що наче виривається назовні.

Ефект «подолання перешкод», характерний для пунктирної ритміки, часто виражається через особливу вагомість та значимість короткої ноти, породжуючи конфліктно-трагедійні художні образи (наприклад, С.С. Прокоф'єв, «Монтеккі і Капулетті»).

Поширеним в скрипковій літературі є *пунктир* як штрих, в якому довга нота (восьма з крапкою) виконується вверх смичком, а коротка шістнадцята – вниз. Штрих характеризується поєднанням певного напруження правої руки при русі вверх та розслаблення вниз смичком. Даний варіант пов'язаний зі стрімкими, польотними образами. Таким же способом, у верхній частині смичка, виконується пунктир в швидкому темпі у творах віртуозного характеру. В такому випадку особливої витонченості характеру звучання надає скорочення восьмої з крапкою та значна за тривалістю, витримана пауза між звуками.

Також пунктирні ритми можуть виконуватися в різних варіантах *legato*. І хоча вони не належать до пунктирних штрихів, та все ж викликають певні ритмічні, артикуляційні та координаційні труднощі для скрипалів.

Специфічний характер артикуляції штриха *staccato*, разом зі швидким «нанизуванням» звуків на смичок створює особливий звуковий ефект, що містить в собі досить широкий спектр образно-художньої виразності. Це і емоційно-вольовий характер музичної думки, і блискуча віртуозність, і граційна танцювальність, а також багато інших відтінків різних емоційних станів.

Не зважаючи на те, що освоєння даного штриха, як і багатьох інших прийомів гри на скрипці, багато в чому залежить від вроджених фізіологічних особливостей людини, та неможливо заперечувати провідну роль систематичної роботи над технікою *staccato*.

Даний штрих класифікується за характером звучання та способом виконання на «лежаче», відносно повільне, так зване «шпорівське» *staccato*, швидке, віртуозне, але *тверде* «*staccato* Венявського» та *staccato volant*. Швидке блискуче *staccato* займає значне місце в творах композиторів віртуозно-романтичного стилю: А. В'єтана, Г. Венявського, П. Сарасате, Н. Паганіні, К. Сен-Санса та інших. Фрагменти їх творів, що містять цей штрих, досить ефектні та націлені на те, щоб справити враження на слухачів. Характер звучання *staccato* та віртуозний спосіб виконання звуків містять певний самостійний художній зміст.

Застосування того чи іншого виду віртуозного *staccato* залежить не лише від характеру даного музичного фрагменту і його художніх цілей, але й від індивідуальних якостей скрипаля – особливостей його технічної майстерності, якості володіння різними видами штриха, а також від індивідуальної інтерпретації твору. Хоча характер звучання *staccato volant* помітно відрізняється від «*твердого*» *staccato*, та загальний віртуозний характер та необхідна артикуляція виконання можуть бути досягнуті як одним, так і іншим штрихом, адже основні відмінності між ними належать радше до техніки їх виконання.

*Штрих Biondi*, хоча і не надто вживаний в скрипковій літературі, є важливим компонентом віртуозної техніки скрипаля. Основною його особливістю є артикуляційний контраст, що досягається за рахунок яскравого акцентування сильних та нівелювання слабких долей. Це створює відчуття внутрішньої енергії, динамічності, пружності, що сприяє втіленню відповідних музичних образів. Даний штрих належить до віртуозних і за необхідності може бути виконаний в достатньо швидких темпах (у верхній частині смичка).



Такі штрихи, як *ricochet*, *saltando*, *arpeggio* та *tremolo*, належать до віртуозних штрихів і їх виконання залежить не лише від технічної майстерності скрипаля, але й від пружності тростини смичка. Застосовуються вони переважно в творах віртуозно-романтичного складу для втілення легких, танцювальних образів, часом фантастичного характеру, а також в якості особливих звукових прийомів (наприклад, *arpeggio – saltando* в обидві сторони смичка з використанням всіх струн інструменту – може створювати образ гри акордів на струнно-щипковому інструменті) [15, с. 17].

Необхідно сказати декілька слів щодо *комбінованих* або *змішаних штрихів*. Вони по суті є різноманітними формами поєднання основних видів штрихів. Найпоширенішими є поєднання *detache* і *legato*, що можуть бути симетричними, несиметричними або змішаними. Через їх часте використання в навчальній, сольній, ансамблевій та оркестровій скрипковій літературі, варто звернути увагу на труднощі, що виникають в зв'язку з їх вивченням та виконанням, а саме на питання артикуляції, розподілу смичка та акцентів. Найбільшою небезпекою в художньому плані є тенденція до монотонності виконання, особливо коли даними штрихами написано великий фрагмент нотного тексту. Потрібно уникати надмірної акцентуації окремих груп нот, а також повної відсутності акцентів, адже першочергове завдання комбінованих штрихів – внести артикуляційний контраст, і здійснюється це саме завдяки правильній розстановці акцентів та грамотному розподілу смичка.

Підсумовуючи все вищесказане, варто зауважити глибокий зв'язок між формуванням штрихової концепції твору і стилем творчості композитора та епохою, в якій творив автор [13, с. 286]. Ця проблема постає, в першу чергу, перед редакторами музичних творів, але й виконавець, при вивченні твору, повинен на достатньо високому рівні розумітися в стилістиці та доречності тих чи інших штрихів в зв'язку з історико-культурними умовами конкретного

періоду. До прикладу, ряд віртуозних штрихів, що використовувалися композиторами ХІХ-ХХст., недоречні в творах композиторів-класиків. Якщо ж звернутися до скрипкової музики епохи бароко, зокрема до творів Й.С. Баха, то варто звернути увагу не лише на ті чи інші штрихи, але й на особливості прийомів гри та постановки скрипаля. Питання стилю є дуже обширним і глибоким; в контексті штрихової техніки стиль твору, а також культура звуковидобування, питання динаміки, артикуляції, метроритму, агогіки та фразування повинні займати особливе місце в процесі творчої інтерпретації [8, с. 211].

## **РОЗДІЛ 2 ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ**

### **2.1. Концерт для скрипки з оркестром П.І. Чайковського та його редакторські версії**

П.І. Чайковський (1840-1893) – одна із вирішальних постатей не тільки російської музичної культури, а й світової. Його творчість завжди залишається в центрі уваги виконавців, дослідників, публіки. Творчість композитора мала всеохоплюючий характер в плані жанрової сфери. Серед симфонічних творів П.І. Чайковського чільне місце займають інструментальні концерти. В творчому доробку композитора окрім трьох фортепіанних концертів відзначаються також Варіації на тему рококо(1876) і Концерт для скрипки з оркестром(1878) [5, с. 7].

Концерт для скрипки з оркестром був написаний у виключно короткий термін. Березень 1878 року композитор плідно працював і вже у листі від 22 березня ми читаємо: «Первую часть концерта я уже кончил, т.е. написал ее начисто и сыграл. Я ею доволен, и теперь остается только инструментировать

ее. *Andante* по исполнению его со скрипкой не удовлетворило меня, я или подвергну его радикальному исправлению или напишу новое. Финал, если не ошибаюсь, удался так же, как и первая часть» [14, с. 274]. Згодом композитор дійсно написав нове *Andante* і вже 27 березня П. Чайковський повідомив своєму видавцю П.Б. Юргенсону, що за кілька днів інструментовку концерту буде завершено, з чого можна підсумувати, що вся робота над концертом зайняла в композитора менше місяця. Як на першого виконавця П.І. Чайковський розраховував на І. Котека, який мав вплив на створення концерту, а саме допомагав редагувати скрипкову партію. Але зі слів композитора скрипаль відмовився брати на себе такого роду відповідальність. Згодом П.І. Чайковський розраховував на Л. Ауера, навіть згадав його ім'я в першому виданні концерту. Композитор вважав, що

Л. Ауер візьметься за перше виконання концерту в березні 1879, але цього не відбулось [3, с. 5].

Перше виконання концерту відбулось в Нью-Йорку в 1879 році, партію скрипки виконав Л. Дамрош в супроводі фортепіано. В супроводі оркестру концерт вперше зазвучав в 1881 році у Відні, диригував – Г. Ріхтер, партія скрипки – А. Бродський.

Скрипковий концерт серйозно відрізняється від інших творів концертного жанру композитора. Партитура концерту демонструє поєднання типових якостей романтичного концерту і індивідуальних рис стилю композитора. Врівноваженість композиції, дивовижна краса мелодій і тем, відголоски побутових жанрів (маршу, вальсу, полонезу, пісні-романсу) і навіть фольклорні цитати – все це типові риси зрілого композиторського стилю П. Чайковського [5, с. 208-209].

П.І. Чайковський зберігає традиційну структуру сонатно-симфонічного циклу з характерними темповими контрастами. Перша частина – *Allegro*

*moderato. Moderato assai.* Друга частина – *Andante*. Третя частина – *Allegro vivacissimo*. Друга и третя частини звучать *attaca*. У вирішенні циклу проявляються характерні риси симфонічних творів П.І. Чайковського: симфонічний розмах, віртуозний блиск, безперервний інтонаційний розвиток и дивовижна глибина лірики [3, с. 6].

Аналізуючи концерт для скрипки з оркестром П.І. Чайковського, доцільно зупинити увагу на його редакціях. Для аналізу та порівняння за основу було обрано редакції Л. Ауера та спільну редакцію К.Г. Мостраса і Д.Ф. Ойстраха. Особливістю редакції Л. Ауера – відомого російського скрипаля та педагога кінця ХІХ – початку ХХ ст. – є використання ним безпосередньо авторського тексту композитора, адже скрипаль був сучасником Чайковського. Сам же П.І. Чайковський в нотному тексті Концерту надав велику кількість темпових, фразових та динамічних вказівок, і водночас залишив за редакторами та виконавцями питання вибору штрихів та аплікатури [4, с. 110].

Редакція К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха на даний час є найбільш уживаною у виконавському та педагогічному аспектах з ряду причин. Зокрема, через глибоку деталізацію динамічних позначок та темпових відхилень, наявність кількох видів аплікатури та штрихів. Однією з причин такої поліваріантності є опрацювання редакторами не лише авторського тексту, а й редакцій їх попередників, зокрема і Л. Ауера [9, с. 2-6].

Всі засоби виразності та технічні способи їх втілення в редакції взаємно підпорядковані. Це стосується, в першу чергу, зв'язку штрихів та фразування. Часто розподіл смичка та способи розстановки ліг в *legato* видаються незвичними на перший погляд, та при більш глибокому вивченні в процесі роботи над епізодом вони значно полегшують виконання. Наприклад, побічна тема першої частини концерту. В редакції К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха тема

починається в нюансі *pp* вверх смичком, що допомагає фразовому диханню, а в кульмінаційних моментах використовується *nonlegato*, *portato* та акценти для підкреслення їх значимості та яскравих динамічних хвиль. Натомість, у редакції Л. Ауера така деталізація відсутня.

Що стосується питання аплікатури, то К.Г. Мострас та Д.Ф. Ойстрах часто використовують тембри нижніх струн інструменту та високі позиції. Аплікатура в технічно складних епізодах завжди обґрунтована з точки зору зручності (всі ноти виявляються «під пальцями»). Іноді вказівки струн виписані Чайковським в автографі Концерту, це стосується, зокрема, букви С – перші 3 такти тут виконуються на струні Соль, ця позначка відсутня в редакції Л. Ауера.

В деяких епізодах різні редакторські версії пропонують виконавцю різні варіанти у виборі того чи іншого штриха. До прикладу, *Poco piu mosso* після букви D (і таке ж місце в репризі в букві L) – в редакції Л. Ауера тріольні шістнадцяті виписані з крапками, що розуміється виконавцями як штрих *spiccato*, в редакції К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха перші 2 такти – рисочки над нотами і напис *detache*, а з третього такту – *spiccato*, як у Л. Ауера. Далі за цим епізодом у К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха є темпова позначка *Poco piu lento* і текст обох редакцій суттєво різниться, що властиво не лише даному епізоду (наприклад, літери N і Опершої частини). Загалом в таких спірних щодо тексту моментах з автографом співпадає редакція К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха (порів. *Рис. № 1* та *Рис. № 2*):

*Рис. № 1. Перша частина. 11 такт букви М*

*Партія скрипки соло в ред. К. Мостраса-Д. Ойстраха*



*Рис. № 2. Перша частина. 11 такт букви М*

## Партія скрипки соло в ред. Л. Ауера



В другій частині Концерту, що має назву *Canzonetta* (походить від італ. *Canzona* – пісня), втілено образи меланхолії та лірики. Головна тема звучить споглядально-філософсько та навіть дещо стримано, друга тема – мажорна та більш схвильована за характером. Щодо питання аплікатури, то в обох редакціях для проведення тем використовуються переважно нижчі позиції, хоча К. Мострас та Д. Ойстрах не уникають можливості епізодично внести деяку темброву різноманітність за рахунок переходів у вищі позиції на струнах Ре і Соль.

Як і в побічній темі першої частини, комбінації *legato* і *portato* (у версії К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха) полегшують фразове дихання та урізноманітнюють динамічні градації. Штрих *portato* в цій редакції позначається рисочками. В редакції Л. Ауера цей же штрих, однак, позначений крапками під загальною лігою, що може дещо дезорієнтувати виконавця, але не може трактуватися, на мою думку, як відверте *staccato*, виходячи зі змісту та характеру частини (Рис. 3 – редакція К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха, Рис. №4 – редакція Л. Ауера).

Рис. № 3. Друга частина. 6 такт букви В. Партія скрипки соло в ред.

К. Мостраса-Д. Ойстраха



Рис. № 4. Друга частина. 6 такт букви. Партія скрипки соло в ред.

Л. Ауера



Скерцозна за характером третя частина Концерту є втіленням образу народного свята та написана у формі варіацій. Ця особливість форми і спричинила основну відмінність в двох редакціях, що розглядаються. Л. Ауер у своїй версії надає деякі скорочення (в рефрені, в другому епізоді перед буквою F та в H).

Також різняться нотний текст в деяких епізодах, наприклад в першому епізоді перед буквою D наявні два варіанти виконань: октавами (у П.І. Чайковського та К.Г. Мостраса – Д.Ф. Ойстраха) або лише верхній голос (Л. Ауер). Також текстова різниця присутня в зв'язці між епізодом та рефреном в букві H, де з рукописом композитора співпадає версія Мостраса – Ойстраха (Рис. №5). Важливо зазначити що саме в таких місцях редактори К.Г. Мострас та Д.Ф. Ойстрах надають два варіанти виконання, виводячи текст редакції Л. Ауера (Рис. №6) на окрему лінійку.

*Рис. № 5. Третя частина. 53 такт букви H. Партія скрипки соло в ред.*

*К. Мостраса-Д. Ойстраха*



*Рис. № 6. Третя частина. 53 такт букви H. Партія скрипки соло в ред.*

*Л. Ауера*



Щодо штрихів та динаміки, то різниць в редакціях практично немає, адже нотний текст, написаний Чайковським, сам по собі вже передбачає його

виконання тим чи іншим штрихом або технічним прийомом (наприклад, всі епізоди шістнадцятими виконуються штрихом *sautille*, що передбачається в першу чергу темпом їх виконання). Лише в деяких місцях в цих редакціях можливі відмінності в акцентуації та деталізації динаміки.

Якщо підсумувати все вище сказане, то обидві редакції є величезним внеском в скрипкове виконавське мистецтво. Вони користуються популярністю до сьогоднішнього дня і не втратять своєї актуальності в майбутньому. Важливо додати, що редакція Л. Ауера в першу чергу цінна саме тим, що вона була створена ще за життя самого композитора і певний час вона дійсно була дуже популярною, особливо в радянський період. Дану редакцію використовував М. Полякін, вона не проходила повз увагу інших скрипалів. Навіть Д.Ф. Ойстрах, що згодом стане співавтором іншої редакції, в деяких моментах приходив до редакції Л. Ауера. Важливо згадати, що він двічі записав цей концерт. Д. Ойстрах дає приклад молодим виконавцям, для яких його виконання слугує «відправним пунктом» уявлення цього твору.

## **2.2. Порівняльний аналіз штрихової техніки у виконавських версіях Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського**

Скрипковий концерт П.І. Чайковського займає чільне місце в сучасній виконавській та педагогічній практиці. Завдяки високій технічній складності твору та його жанрово-стилістичним, мелодичним та художньо-смысловим характеристикам більшість відомих скрипалів-віртуозів ХХ та ХІХ століть мають Концерт в своєму репертуарі. Також він є обов'язковим до виконання на Міжнародному конкурсі ім. П.І. Чайковського, що ще раз підтверджує його високу популярність та повагу до творчості композитора.

Серед великої кількості беззаперечно яскравих та цікавих виконань, мною було обрано для порівняння інтерпретації Концерту, виконані



видатними скрипалями ХХІ століття, нашими сучасниками Янін Янсен та Леонідасом Кавакосом.

**Янін Янсен** – відома голландська скрипалька. Навчалась в Гаазькій консерваторії у К. Вейзенбека, в Утрехтській консерваторії в Ф. Хіршхорна і Б. Белкіна. Дебютувала в 2001 році скрипковим концертом Брамса. Вона грала з відомими оркестрами під керівництвом В. Гергієва, Р. Шайї, Ф. Брюггена та інших [19]. Обраний запис виконання Концерту П.І. Чайковського було зроблено Я. Янсен в співпраці з диригентом П. Ярві та симфонічним оркестром Берлінської філармонії (запис від 12 жовтня 2019 року [1]).

Перша частина відкривається оркестровим вступом, що характеризується простотою та пейзажністю, дещо схвильованою ліричністю, готуючи цим самим вступ солістки. Скрипковий вступ та головна тема звучать у її виконанні романтично, спочатку спокійно та споглядально, а вже у другому проведенні теми з'являються елементи імпровізаційності та емоційності за рахунок агогічних відхилень, навіть деякого *rubato*, тонких динамічних градацій та хвиль, а також штрихової чіткості та різноманітності. Штрихова техніка тут перебуває в постійному зв'язку з динамікою, часто *crescendo* провокує появу *portato* або *staccato* в послідовностях шістнадцятими тривалостями. В кульмінаційних моментах (наприклад, в букві А перед побічною темою) Я.Янсен виконує акценти дещо пом'якшено, просто опираючись на звук, а в пасажах підкреслює верхні опорні ноти.

Побічна партія інтерпретована досить лірично та наспівно, їй властивий наспівний характер. Тема в *legato* звучить наче одна суцільна ліга. В букві С присутнє деяке *rubato*, Я. Янсен трактує мелодичний розвиток досить вільно, з характерними відтяжками.

Наступний розробковий епізод, що підводить нас до оркестрового програшу, варто проаналізувати в штриховому плані. Коротке *detache* та *spiccato* Я. Янсен грає максимально подібно, короткий та гострий штрих у неї радше м'який та «лежачий», що дещо відтягує стремління вперед, до *Poco più mosso*. В технічно складному епізоді між соло оркестру вибір штриха в шістнадцятих залежить від загального характеру та трактування. Тому солістка виконує цей фрагмент більш «лежачим» смичком, без *spiccato*, тим самим втілюючи схвильовано-драматичний образ.

Каденція у виконанні Я. Янсен звучить як органічне продовження експозиції концерту, виконана в лірично-драматичному, схвильованому характері. В репризі повторюється образна сфера та технічні особливості експозиції. Коду солістка та оркестр, як єдине ціле, виконують зі стрімким рухом уперед, роблячи доволі незвичне *ritenuto* в передостанньому такті, ніби підводять підсумок все, сказане раніше.

*Canzonetta* продовжує загальний лірико-романтичний план цього виконання. Трактуванню Янін Янсен другої частини Концерту властивий особливий ліризм, ніжність та чуттєвість. Нюанси, чи то *f*, чи *pp*, не порушують загального образу. Мелодія в *legato* завжди визвучена, їй властиве бездоганне з'єднання смичків та плавність руху правої руки, якісне густе вібрато. Будь-які темпові та агогічні відхилення завжди спровоковані природністю розгортання мелодії. В епізодах розробкового характеру зберігається спокій та визвученість окремих звуків. В репризі тема звучить дещо яскавіше, з характерними *portato*, останнім тактам другої частини характерна піднесеність, динаміка тут виходить на вищий рівень, солістка органічно завершує та передає тему оркестру.

Третю частину Я. Янсен починає в доволі швидкому темпі, виконуючи соло метрично вільно, з явними темповими зрушеннями. Акорди у вступі грає

коротко, з невеликим *accelerando*. Так само вільно солістка виконує тему рефрену, в штриховому плані використовує доволі гостре, стрибаюче *sautille*. Цікаво інтерпретовані 13-14 такти букви В: остання восьма зв'язується з сильною долею наступного такту (в нотному тексті виписані крапки над нотами). 16 тактів до букви С цікаві в динамічному плані: відсутні *crescendo* та *ff*, звучність навпаки поступово спадає. Підхід до букви С (5 тактів) Янсен відразу грає трохи повільніше, з агогічними відхиленнями. Перший епізод вона виконує гостро і саркастично, часто користується переносом смичка, кожен вісімку граючи вниз. Перед *Tempo I* не робить прискорення, а різко змінює темп. В другому епізоді (буква D) використовуються тембри струн Ре і Соль, сповільнення в *Quasi andante* майже непомітне. В букві G виконавиця чітко слідує редакції Мостраса – Ойстраха в аспекті штрихів, відрізняючи *portato* і *staccato* на затактових вісімках. В букві H (*Quasi andante*) робить яскраве *crescendo*, цей епізод звучить у виконанні Янсен дуже пристрасно. У зв'язці до рефрену використовує короткий гострий штрих, робить дуже яскраве *accelerando*, аплікатура тут – 1 позиція на струнах Соль і Ре. Фінал Концерту звучить дуже яскраво, створюючи образ народного свята.

Загалом виконання Янін Янсен характеризує лірико-романтичний стиль, фінал концерту, як завершення всього циклу, вражає віртуозністю й танцювальністю характеру.

**Леонідас Кавакос** визнаний у всьому світі як виконавець, що володіє надзвичайною майстерністю і віртуозністю. Він підкорив публіку і спеціалістів неймовірною музикальністю і цілісністю інтерпретацій. Народився скрипаль в Афінах, закінчив Грецьку консерваторію. Своїми творчими наставниками називає С. Кафантариса, Дж. Гіндольдома та Ф. Радоша. Виконавець ще в молодому віці був переможцем таких престижних конкурсів, як конкурс ім. Сібеліуса в Хельсінки, ім. Паганіні в Генуї і

Намбурговський конкурс в США. Ці досягнення принесли юному скрипалю світову славу. Згодом він вперше в історії записав скрипковий концерт Я. Сібеліуса в оригінальній редакції. За роки сольної кар'єри Л. Кавакос виступав з відомими оркестрами і диригентами світу: Берлінський філармонійний оркестр і сер Саймон Реттл, Королівський оркестр Концертгебау і М. Янсонс, Лондонський симфонічний оркестр і В. Гергієв [17]. У репертуарі скрипаля важливе місце займають твори Шуберта, Паганіні, Чайковського, Венявського, Дебюсі і особливо скрипковий концерт Я. Сібеліуса, з яким він не розлучається після однойменного конкурсу [18].

Запис Концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського був виконаний Л. Кавакосом у співпраці з Королівським оркестром Концертгебау та диригентом К.М. Чішон. Сольний вступ першої частини виконавець грає дуже спокійно і розмірено, з певною відтяжкою, а в *Moderato assai* входить дуже плавно, притримується динаміки *p* – тема звучить дуже трепетно і обережно. Вже друге проведення теми звучить яскравіше, але у соліста тут ще немає драматизму – скоріше певна святковість, піднесеність в емоційному плані, ще досі відчувається внутрішній спокій. Весь матеріал до букви В в інтерпретації скрипаля, на мою думку, нагадує цікаву та захопливу розповідь, без зайвого драматизму. Також важливо зазначити що Л. Кавакос грає дуже метроритмічно, на даному етапі розгортання матеріалу ще не використовує таких агогічних темпових зрушень, як Я. Янсен. Вже наприкінці проведення головної теми виконавець виходить на яскраву динаміку, виконує акценти, а в підході до побічної робить природне заповільнення. У побічній темі скрипаль відрізняє перші два проведення теми, в першу чергу динамічно. У зв'язку з цим починає побічну тему вгору смичком і грає на *p* з невеликими динамічним хвилями, друге ж проведення виконує яскравіше, і відповідно його починає вниз смичком. На відміну від Я. Янсена, Л. Кавакос відрізняє *detache* та *spiccato*

в *rosso piu moso*. В *rosso piu lento* грає гострішим, ніж Я. Янсен, штрихом у колодки смичка і витримує штрих до кінця. Після оркестрового програшу перед *Molto sostenuto in tempo* виконавець вступає в темпі і доволі яскраво, майже не сповільнюючи темп і грає доволі грайливим, гострим штрихом *spiccato*. Аж до наступного

оркестрового соло скрипаль тримається темпу, все грає максимально чітко, з мінімальною агогікою, гострим коротким штрихом. У каденції вражає своїми технічними навичками, грає без поспіху, виконує все досконало. Тут чи не вперше проявляє більше емоцій, що, тим не менш, не мають жодного зовнішнього прояву. І все ж виконання Л. Кавакоса випромінює внутрішній спокій, відчувається, що виконавець отримує величезне задоволення в момент виконання, граючи все легко і просто. В репризі головну тему, на мою думку, грає яскравіше, більше відчутно опорні звуки. В побічній теж робить більше крещендо, тут вже наявний певний драматизм. Значно яскравіше виконує акценти, в деяких фрагментах використовується більша довжина смичка. В фіналі до яскравого *ff* підходить з букви О. За виконанням першої частини можна відчутти, перш за все, свідомий і філософський підхід виконавця до музики. Вражає те, що зовні скрипаль доволі стриманий на сцені, але не можливо не відчутти його глибоку трактовку образного світу Концерту. Йому притаманний оригінальний оповідальний характер вислову, певною мірою відсторонений, але доволі зрілий.

Другу частину Л. Кавакос починає дуже тихо і обережно, користується дуже обережним делікатним вібрато. Дозволяє собі певну вільність в темпі, робить легкі відтяжки, що звучать дуже природно. Третє проведення теми звучить густіше – скрипаль використовує ширшу вібрацію. В плані динаміки виконавець тримається в межах *mp* – *mf*, зберігаючи делікатність викладу матеріалу. Середній розділ в першому проведенні звучить певною мірою

«повітряно», дуже легко. Далі виконавець розвиває тему, але все ж відвертого *f* ми не чуємо. Виразності він досягає за рахунок збільшення кількості смичка. Завершення середнього розділу скрипаль грає достатньо декламаційно і динамічно. Реприза розпочинається виразніше, ніж початкове проведення теми. Третій та четвертий її виклади виконуються октавою вище, чим досягається різноманітність в повторах. Завершується друга частина Концерту, наче згасає: кінцівці в інтерпретації Л. Кавакоса наявні достатньо великі сповільнення та нюанс *pp*. Загалом Канцонетту скрипаль трактує легко, без яскравих кульмінацій.

Фінал розпочинається в дуже швидкому темпі, свій вступ соліст грає в одному темпі, рівно, без яскравих заповільнень. *Tempo I* починає трохи голосніше, ніж *pp*. Штрих виконавця короткий і гострий, більше схожий на *spiccato*, виконується вище середини. Чіткість та цілеспрямованість штриха постає як один із засобів втілення музичного образу: шаленого народного танцю, сповненого нестримної енергії. В першому епізоді, на відміну від Я. Янсен, Л. Кавакос майже не заповільнює, тобто в аспекті темпу фінал концерту він витримує в одному русі і практично одному темпі. Проведення теми на струні Соль прикрашене густим вібрато. Загалом всі проведення рефрену виконуються досить активно, з постійним рухом вперед, сповнені енергією, за рахунок чого і досягається різкий контраст між темою та епізодами, що сповнені лірично-драматичних образів, враховуючи, що в темповому плані різкі контрасти відсутні. Фінал скрипаль виконує просто в шаленому темпі, не відступаючи назад ні в темпі, ні в динаміці. Темп у коді йде з постійним рухом вперед, ніби наступаючи на п'яти, що допомагає феєрично завершити Концерт.

Коротко порівнюючи ці два виконання, можна зауважити відмінності в індивідуальних інтерпретаціях. Янін Янсен трактує концерт в

ліричноромантичному віртуозному руслі, чим зумовлені темпові та агогічні особливості її гри, а також певна штрихова складність, постійне поєднання в технічних епізодах стрибкоподібних та лежачих штрихів (*spiccato* та коротке *detache*), їх залежність від характеру викладу та динаміки.

Леонідас Кавакос інтерпретує концерт в більш філософськоспоглядальному, оповідному плані, використовує дуже швидкі темпи у фіналі, чим створює картину феєричного свята. Внутрішня енергія мінімально виявляється в його рухах та міміці, що безсумнівно привертає увагу слухача. В плані штрихової техніки він виконує стрибкоподібні штрихи дещо незвично – вище середини смичка, тим самим абсолютно не втрачаючи їх якості.

## ВИСНОВКИ

Штрихова техніка є однією із найважливіших складових виконавської техніки. Штрих як спосіб виконання звуку впливає на характер звучання та є одним із елементів виразності. Струнно-смичкові інструменти, зокрема скрипка, володіють найширшим спектром різноманітних штрихів, тому їх аналіз завжди викликав інтерес дослідників, теоретиків та педагогів, внаслідок чого і з'явилися різноманітні системи класифікацій штрихів. Згідно класифікації О.О. Ширінського, штрихи поділяються на зв'язні, марковані, стрибкоподібні та комбіновані. До зв'язних належать *detache*, *legato*, *portato* і *bariolage*. Марковані штрихи – це *martele*, *staccato*, *impux* *Biommi* та різноманітні пунктирні штрихи. Серед стрибкоподібних штрихів – *satille*, *spaccato*, *staccato voland*, *ricochet (saltando)*, *tremolo*. Комбіновані штрихи, як правило, поєднують в собі характеристики різних типів штрихів. Саме так здійснюється *дослідження основних видів штрихової техніки скрипаля*.

Оскільки штрихи по суті є принципом «вимовлення» звуків, доцільно розглядати їх тісний зв'язок з артикуляцією. Окрім цього вибір того чи іншого штриха залежить від інших засобів художньої виразності, таких як динаміка, ритм, темп, тембральні та образно-стильові характеристики, а також фразування та агогіка. В цьому спектрі й було *визначено художнє навантаження штрихів та їх роль в процесі виконавства*.

Неможливо комплексно досліджувати штрихи, не звернувшись до особливостей їх використання в контексті музичного твору. Саме тому для вивчення особливостей художнього застосування штрихів використано один із найвідоміших скрипкових творів – Концерт для скрипки з оркестром D-dur op.35 П.І. Чайковського. Цей шедевр завжди привертав увагу скрипалів-виконавців, найвидатніші з них створювали власні його редакції, котрі і досі користуються популярністю та є цінними в спектрі виконавства та



дослідження. Редакція Леопольда Ауера є однією з перших, зроблених ще за життя композитора, а спільна редакція Костянтина Мостраса та Давида Ойстраха наразі вважається еталонною та найбільш уживаною у виконавському та педагогічному аспектах, тому доцільно було здійснити *аналізо саме цих редакцій Концерту*.

Янін Янсен та Леонідас Кавакос – одні з найвідоміших виконавців сучасності. Їх інтерпретаційні версії Концерту вражають своєю зрілістю та довершеністю. В цих виконаннях майстерно втілено образність твору та художній задум композитора, а також особисті виконавські концепції, думки, емоції та переживання, викликані Концертом, тому саме вони були обрані для *порівняння інтерпретаційних версій твору*. Обидві інтерпретаційні версії були здійснені по редакції К. Мостраса – Д. Ойстраха, але кожна з них має свої особливості, що зумовлені індивідуальними стильовими та виконавськими рисами скрипалів. Якщо звернутись до власне порівняння цих виконань, то головною є їх стильова відмінність. Я. Янсен трактує концерт в ліричноромантичному стилі, натомість Л. Кавакос – в споглядально-філософському. Ця стильова характерність провокує темпові, агогічні та штрихові відмінності. Я. Янсен тісно пов'язує штрихову техніку з динамікою, що провокує її до постійних поєднань стрибкоподібних та лежачих штрихів в технічних епізодах. Виконання Л. Кавакоса вражає енергією і феєричними темпами, що жодним чином негативно не відображається на його штриховій техніці. Стрибкоподібні штрихи впродовж всього твору залишаються гострими, чіткими та відповідають авторським і редакторським позначенням.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ауер Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. 271 с.

2. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке М.: Классика – XXI, 2006. 256 с.
3. Иноченко Е.И. П. Чайковский Концерт для скрипки с оркестром (D-dur), исполнительский анализ / *Sciences of Europe*, #26, 2018. P. 3-12.
4. Карлов Д. Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавських інтерпретацій (на прикладі концерту для скрипки з оркестром П.І. Чайковського) *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Випуск 110*. К., 2014. С. 96-106.
5. Келдыш Ю.В. П.И. Чайковский. История русской музыки: В 10 т. Т.8, ч. II. М.: Музыка, 1994. С.89-246.
6. Крейнина Ю.В. Штрих / Музыкальная энциклопедия. М.: СЭ, 1982. т.6. с.431-432.
7. Леонидас Кавакос. URL: <https://www.belcanto.ru/kavakos.html> (дата звернення: 01.06.2021 рік).
8. Леонідас Кавакос. *Вікіпедія — вільна енциклопедія* [Електронний ресурс] URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4%D0%B0%D1%81\\_%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%81](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4%D0%B0%D1%81_%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%81)(дата звернення: 01.06.2021).
9. Либерман М., Берляничик М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. М.: Музыка, 1985. 160 с.
10. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації (навчальний посібник). К., 2013. 272 с.
11. Мострас К.Г. Предисловие и примечания редакторов скрипичной партии к изданию Концерта П.И. Чайковского / В нотах: П. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром. М.-Л. : Гос. муз. изд., 1941. С. 2-6.
12. Раабен Л.Н. Концерт. *Музыкальная энциклопедия*. М.: СЭ, 1974. т.2.

С.922-925.

13. Степанов Б.А. Основные принципы практического применения смычковых штрихов. Л.: Гос. муз. изд., 1960. 110 с.
14. Флеш К. Искусствоскрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2007. 304 с.
15. Царёва Е.М. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия*. М.: СЭ, 1981. т.5. с.281-289.
16. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М.-Л.: Академия, 1934. т. I. 574 с.
17. Шиндер Л.Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра (в помощь молодым дирижерам и композиторам). СПб.: Композитор, 2000. 64 с., нот.
18. Ширинский А.А. Штриховая техника скрипача. М.: Музыка, 1983. 85 с.
19. Янсен, Янин. Википедия – свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]  
URL:  
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BD%D1%81%D0%B5%D0%BD,%D0%AF%D0%BD%D0%B8%D0%BD> (Дата звернення : 1.06.2021 рік)