

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Факультет № 3
Кафедра скрипки

ГУСАК Вероніка Геннадіївна

**ОСОБЛИВОСТІ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ СКРИПАЛЯ (НА
ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ С.БАРБЕРА ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ)**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Спеціалізація – скрипка

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Андрейко Оксана Іванівна

доктор педагогічних наук,

доктор філософії музики, Ph.D,

професор кафедри скрипки

Рецензент –

кандидат педагогічних наук,

професор кафедри скрипки

Соколовський Юрій Анатолійович

ЛЬВІВ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП..... 2

РОЗДІЛ 1.

Основні положення та класифікація скрипкових штрихів..... 5

РОЗДІЛ 2.

Особливості штрихової техніки Концерту С.Барбера для скрипки з оркестром..... 16

ВИСНОВКИ..... 28

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 30

Вступ

Актуальність теми полягає у потребі дослідження специфіки скрипкового виконавства у процесі інтерпретації різностильових творів інструментального репертуару. Особливості застосування засобів скрипкової виразності у процесі роботи над музичним твором розглядаються у ряді науково-методичних праць (Берлянич М.М., Григор'єв В.Ю., Шутьпяков О.Ф.). Застосування широкої палітри скрипкової штрихової техніки потребує окремого глибоко аналізу в процесі здійснення виконавської інтерпретації, що зумовило вибір теми наукового дослідження **«Особливості штрихової техніки скрипаля (на прикладі Концерту С.Барбера для скрипки з оркестром)»**

Об'єкт дослідження – процес формування виконавської майстерності скрипаля.

Предмет дослідження – особливості штрихової техніки скрипаля на прикладі аналізу Концерту С.Барбера для скрипки з оркестром.

Мета роботи полягає у визначенні основних штрихів скрипаля та їх художньо-змістовного навантаження у творах скрипкового репертуару.

Згідно предмету та мети у дослідженні поставлені такі завдання.

1. Здійснити класифікацію штрихової техніки скрипаля.
2. Охарактеризувати основні положення формування скрипкових штрихів.
3. Проаналізувати специфіку скрипкових штрихів у Концерті С.Барбера для скрипки з оркестром

Методи дослідження ґрунтовані на поєднанні систематизуючого, аналітичного та порівняльного підходів.

Теоретична база дослідження спирається на теоретичних та методичних дослідженнях С. Стеценка, І. Ямпольського, С. Сорокера, К. Флеша, В. Григор'єва, Д. Ойстраха.

Наукова новизна роботи полягає у спробі здійснити теоретичний та виконавський аналіз Концерту С.Барбера для скрипки з оркестром в аспекті особливостей штрихової техніки скрипаля.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів основної частини, висновку та списку використаних джерел.

Розділ I

Основні положення та класифікація скрипкових штрихів

У своїй праці К. Флеш пише «Відтворення звуку є мистецтвом ведення смичка». Праці над звуковидобуванням є однією із важливіших компонентів, який має одну із найбільших труднощів засвоєння для скрипаля». [15]

Варто зазначити, що природний, красивий звук не є кінцевою метою для виконавця. Це лише база для головної задачі скрипаля – передати художній зміст твору. Тут в силу вступає штрихова техніка, яка допомагає втілити та передати ідею та образ. Л.Ауер зазначав, що яким би сильним тоном не володів виконавець, його гра буде доволі сухою навіть при якісному тоні, якщо не користуватися палітрою фарб, що надається штриховими можливостями смичку. [2]

Штрихи у виконавському мистецтві на струнно-смичкових інструментах є художнім методом, адже технічні можливості безпосередньо впливають на музичний зміст. Цей прояв впливу художньої функції штрихів стає артикуляційним явищем інтонаційного порядку.[1]

Сучасне скрипкове звучання найбільш точно описав А. Ямпольський, один із яскравих представників школи Л.Ауера. На його думку, «багато скрипалів, які мають красиве звуковидобування, залишають своїх слухачів байдужими, так як їх гарне звучання не має смислового сенсу. Нічого так не прикрашає музиканта, як наспівний, осмислений та змістовий тон – один із найбільш вражаючих методів передачі образів, відчуття, глибини та змістовності виконання.»[2, с 17]

Проблема виховання високої культури скрипкових штрихів не вичерпується лише звуковими проблемами. Основні принципи звуковидобування впливають на подальший успіх правильного та вільного володіння штрихами при грі, а саме:

- Атака звуку. Формування характеру начального імпульсу
- Характер вібрації струни впливає на тембральне забарвлення звуку

- Якісна сторона вібрації, рівномірність, інтенсивність та тривалість знаходяться в прямій залежності від виконання акустичних закономірностей звуковідтворення.[1;6]

Процес виникнення звуку у результаті взаємодії смичку зі струною є явищем не тільки фізичного характеру, но і технічного. У штриховій техніці правої руки потенційно закладено до 90% виразності. Не є рідкістю випадки, коли виконавець має труднощі на шляху оволодіння штрихом. В той час, коли проблема не носить у собі фізичного або психологічного дефекту, можливістю оволодіти будь-яким видом штрихів може кожен скрипаль, так як усі рухи складають елементарні здатності організму. Тобто, завдяки практиці їх можна виробляти та коригувати. Праця над оволодінням штрихом повинна витікати з художньої цілі та образу[8;4].

Ліберман у праці «Культура звуку скрипаля. Шляхи та формування розвитку» приводить висновки теоретичному обґрунтуванню підходу до освоєння штрихової техніки, формуючи це такими головними принципами:

1. Методика освоєння кожного типового штриху зобов'язана опиратися на осмислення його художньо – виразової можливості, які у першу чергу, проявляються у артикуляційному характеру.
2. Упереджене ставлення та подальший контроль якості виконання штриху повинен бути цілісним, та насамперед, звукомоторним.
3. У розвитку штрихової майстерності необхідно виходити зі зв'язку різноманітних штрихів, які проявляються у відношенні спільних звукових характеристик, так і у відношенні до інструментально-технічних прийомів.
4. Використання штрихів буде відповідним після аналізу інтонаційних особливостей мелодії та роботи над її творчою інтерпретацією, тобто фразуванням), враховуючи тісну взаємодію штрихового оформлення звуку зі всіма іншими засобами виразності.

Основними критеріями якісного звуковидобування є наступні фактори:

- Швидкість ведення смичку
- Сила натиску смичка на струну
- Точка дотику смичка та струни

Швидкість ведення смичку, в першу чергу, має вплив на гучність звуку. Тобто, чим вища швидкість ведення смичку, тим більша гучність. Наступний фактор впливу на гучність звуку – сила натиску на струну, натиск посилюють разом з привішенням швидкості ведення. Точка ведення смичку зміщується залежно від швидкості проведення: чим вища швидкість проведення, тим ближче до грифу приближаємо смичок. Точка дотику смичка та струни також має вплив на тембральну окраску звуку[11;9;1].

Штрих – (нім. Strich – черта, лінія) – засіб виразності виконання, звуковидобування за допомогою смичка того чи іншого характеру звучання, музичної артикуляції. [1] В основі штрихів полягає відношення п'яти різних елементів руху правої руки:

- Проведення смичка
- Характер начального імпульсу та заключне філірування звуку
- Натиск або послаблення тиску смичка на струну
- Використання сили пружкості та еластичності, які закладені у самому смичку
- Автоматизовані природні рухи м'язів руки (коливання, вібрування тощо)

Ці елементи у різному ступені присутні у кожному штриху, але їх сполучення та баланс відрізняються. [12;13]

Штрихи класифікують за декількома ознаками. У першому випадку виділені такі групи:

1. Протяжні, наспівні, плавні – (Detacher, Legato, son file) усі види м'яких акцентів, вібрато смичку. Вони несуть художнє навантаження та передають головні відтінки виразності.

2. Відривчасті, ударні, маркіровані (пунктирний штрих, *staccato*, *martle*, штрих Віотті) а також відривчасті, різкі акценти, які виражають напір, героїчні образи, кульмінаційні та напруженні місці.
3. Гострі, блискучі, летючі (*spicatto*, *sotie*, *ricochet*, летюче *stocatto*, *tremolo*) передають легкість, блиск, витонченість радисть.
4. Змішані штрихи, які поєднують якості перших трьох груп.

За характером виконання штрихи можна поєднати у чотири інші групи:

1. Основані на лежачому смичку
2. Акцентовані, окремі в різній мірі один від одного
3. Кидкові
4. Стрибаючого [17;1]

Деташе (фр. *Detacher* – відділяти) означає відокремлений, притиснений до струни рух смичку без його зупинки у кінці кожної ноти. Цей штрих є одним з найпоширеніших у використанні скрипалем. Передбачає виконання кожної ноти окремим рухом смичку по струні вгору донизу. Деташе має великий художній діапазон завдяки різноманіттю художніх відтінків, широкому спектру використання темпів. Найбільш використовуваним видом *Detacher* виконується доволі широким рухом смичку від його центру важкості і догори, де смичок найбільш має найбільш стійке положення струні. Різке та швидке *Detacher* на соль струні краще всього виконувати біля колодки, напроти, тихе та скромне виконують біля шпіву. *Detacher* виконується у рамках всієї темпової зони. Художньо – виразкове значення штриху також широко. Загальна характерна риса – вольова діяльність, поступовий рух, активність розвитку, який виявляється та підкреслюється цим артикуляційним засобом. В *Detacher* можемо виділити три фази:

1. Початкова – початок звуку (може бути від м'якої атаки до жорсткого початку), що визначає енергію та масштаб штриху.
2. Середню – основний час звучання звуку, формування його характеру, тембрової якості, наспівності.

3. Завершальна – філірування звуку, створення змістової завершеності, цілісність штриху, змістову завершеність та перехід у наступний звук [1;17; 14].

З точки зору артикуляційних особливостей можна виділити три різновиди Detacher : наспівне, декламаційне та маркіроване.

Якостей наспівного Detacher набувають шляхом підтримки рівномірного, однакового контакту смичку зі струною у бідь якому темпі та нюансе. Найбільш масштабним видом штриха є grand detacher – яке виконують цілим смичком. Використовують при русі чвертями у героїчних, величавих епізодах [5].

Detache має широкий спектр темпів виконання, тому береться до уваги розподіл смичку у зв'язку з темпом. Detacher у швидкому темпі виконується в середині смичка, при нюансі – ближче до шпівцу. На струні соль по можливості грають біля колодки [7].

Legato (від італійської «зв'язний») – зв'язне виконання декількох звуків при веденні смичка по струні в одному напрямку. Також є поширеним штрихом, який показує можливість кантиленної, наспівної природи скрипки, цілісної безперервної мелодії. У повільному темпі невелика кількість нот на один смичок виконується для досягнення ефекту течії, плавності та цілісності. У швидкому темпі найчастіше можна побачити велику кількість дрібних тривалостей нот у віртуозних пасажах. Н. Паганіні перший зауважив, що у таких послідовностях використовують більшу частину смичку на першу ноту. Тобто, тут важливості набуває початковий імпульс та інерційний рух правої руки. Виключенням є ситуація, коли початок ліги з великою кількістю нот припадає на слабку долю, при цьому у пасажі присутній нюанс crescendo. У такому випадку смичок притримують на початку ліги та послаблюють натиск на струну та поступово посилюють натиск до кінця ліги або кульмінацію (якщо фраза crescendo має у собі декілька ліг до підходу до кульмінаційної ноти) [10].

Важкість виконання штриху полягає у з'єднанні струн. Смичок не повинен впасти на струну при переході, це порушить плавність звучання. Для попередження цієї помилки підготовка до зміни струни у правій руці проходить всією рукою, а не тільки рухом кисті. Пальці лівої руки не відриваються від грифу, доки смичок не покинув струну. Також смичок не починає руху, доки пальці лівою рукою не зайняли позиції на новій струні. Точка гри на струні зсувається у зв'язку із позиційністю гри. Якщо використовується висока позиція лівою рукою, то смичок зміщається ближче до підставки та навпаки, при грі у першій позиції – близ до грифу. Це пов'язано з укороченням струни та зменшенням амплітуди коливань [1].

Martle (від франц. – «чітко») – різкий та відривчастий штрих, гострий звук з паузою, яка дорівнює тривалості самого звуку. Використовується для досягнення сильного динамічного відтінку при стриманому темпі, передачі героїки, мужності а також використовується для досягнення чіткої, танцювальної ритміки. У швидкому темпі використання дуже досить складне, так як важко добитися чітких пауз між нотами, які будуть дорівнювати звучанню попередньої ноти. Тобто, втратиться рельєфність та штрих буде вже схожим на маркіроване детаще. Martle виконують цілим смичком або частинами в залежності від характеру та темпу [17;10].

Виконується Martle натиском смичку на струну, акцентуванням початку звуку та моментального послаблення при швидкому проведенні по струні та зупинкою на струні по завершенню ноти. Потрібно слідкувати, щоб початок ведення смичка та його зупинка були доволі чіткими [1].

Інтенсивність звучання Martle залежить від натиску на трость та активному проведенні по струні. Важливо пам'ятати, що смичок при виконанні даного штриху повинен завжди залишатися на струні, не повинен стрибати [17].

Штрих Віотті названий на честь видатного італійського скрипаля. Штрих поєднав у собі послідовність маркірованого детаще та сильно акцентованого Martle на один смичок. Яскрава акцентівка сильної долі та

легкість у звучанні слабких. Підкреслює героїчний характер мелодії. Смичок розподіляється таким чином: при швидкому та помірному темпі штрих виконується у верхній половині смичку, ближче до середини, у повільному темпі є можливість використати цілий смичок. Як і в попередніх випадках, рішення виходить із художньої задачі, залишаючи незмінним особливість даного штриха при розподілі: акцентована нота виконується більшою кількістю смичка, ніж наступна нота на слабкій долі [10;1].

Son file (виразний звук) – штрих, який наближає звучання струнних інструментів до людського співу. Штрих має багато залежностей від інших факторів, таких як позиційність гри, динамічні нюанси, вібрації. Головною помилкою є твердження, що ведення смичку проходить рівномірно та з однією швидкістю. Таке ставлення є задовільним лише тоді, коли художні задачі виконавця є підтримка фону, без коливань у динамічному просторі. При інших художніх завданнях, таке виконання приведе до одноманітності, невиразності, відсутності розуміння художнього змісту [2].

Portato є перехідним штрихом між legato та staccato. Використовується для підкреслення звучання кожного звуку у кантіленних (у повільному та помірному темпі) та урочистих (помірні темпи) частинах. Мелодії надається декламаційність, схожість з людською мовою. Для досягнення Portato необхідно дати більше тиску на струну на початку кожної ноти, що розташована під ліною та вказана позначною та відпустити під кінець звучання ноти. Якщо рух ліги відбувається від плеча, то натиск Portato робить кисть [12].

Пунктирні штрихи – штрихи, які мають в своїй основі ритмічний малюнок, в якому відношення першої ноти до наступної дорівнює 3:1. Важливою особливістю виконання є збереження даного відношення звуків, яке можливо досягнути лише завдяки чіткому дотриманню атаки начального звуку. Поширена помилка – набуття тріольності при виконанні пунктиру, тобто відношення змінюється до 2:1. Таке виконання може бути як і з самого початку частини з пунктирним ритмом, так і в середині фрази. В основному

це пов'язане з швидким темпом, так як стає складно дотримуватись так званого «дихання» між звуками [1].

Варто зауважити, що пунктир у старовинних танцях навпаки, повинен бути наближеним до тріольного виконання (куранта, жига тощо). Виконання також залежить від художнього підтексту. Героїчні, епічні моменти в більшій мірі підкреслюються маркатовано, на відміну від танцювальних ритмів. Тривожні, таємничі образи виконуються більш тендітно, без надриву, для цього вибирають відрізок смичка ближчий до шпіву [10;11].

Bariolage - штрих, який послідовно поєднує звуки сусідніх струн під *legato*. Відносять до віртуозної скрипкової техніки. Виконується лише кистю руки з мінімальним рухом. Вибір частини смичку для виконання залежить від характеру та темпу мелодії [18].

Staccato (іт. «уривчастий» «окремий») – штрих, в основі якого полягає не один, а кілька акцентованих звуків на один смичок, які відокремлені між собою паузами. Існує два види Staccato: спокійне, помірне «лежаче», як ще його називають «шпорівським» та швидке, віртуозне, яке включає в себе летюче (*staccato volant*) та стакато «венявського». Ці види різняться між собою як в художньому забарвленні, так і в технічному виконанні [17].

Варто відмітити, що методисти мають різні погляди на виконавську техніку. Деякі вважають, що можливості виконання штриха мають вроджене походження, оволодіти можуть лише одиниці. Яскравим прикладом віртуозного виконання Венявського, але воно мало доволі специфічний характер. Венявський, виконуючи стакато, максимально напружував м'язи правої руки, доводячи напругу до максимальної точки. Інші вважали, що цей штрих не варто включати в програми навчання скрипалів, так він псує постановку, сковує рухи і руки стають непридатні для виконання кантилени. На сьогоднішній день, методисти дійшли до висновків, що стакато є віртуозним штрихом, яким може оволодіти учень при наявності вірного підходу під час навчання [1;2;17].

Головна помилка на даний час вважається виконання стакато виключно рухом кисті. При русі смичку доверху в акцентуванні нот головну роль відіграє супінація у комплексі зі згином передпліччя, в той час, як донизу – пронація зі розгином. Кожний окремий поштовх стакато є розмаховим рухом руки, який активно здійснюється верхньою м'язовою групою, між тим, як нижня пасивно слідує за нею і служить передавальною інстанцією. Активність верхньої групи, що призводить до розмаху має миттєвий характер. Натиск на трость здійснюється виключно завдяки пронації. Якщо скрипаль задіє натиск пальців на трость смичка втрачається можливість зробити розмах, порушується періодичність. Ще одна поширена помилка полягає у використанні одночасного згинання та розгинання кисті разом з одночасним використанням сильної пронації при веденні смичку донизу, замість обертання передпліччя. Важливу роль вдалого виконання штриху залежить від точної ритмічної організації, яка надає необхідну циклічність. Перший звук не виконується гостро, так як фраза стакато починається після зміни смичку (виключенням є художні особливості мелодії) [5;3;17].

Про летюче стакато К. Флеш пише «Практично цей штрих являє собою поєднання стакато з кидковим або стрибаючим штрихом». Після кожного звуку смичок як би «покидає струну», відстрибуючи від неї. Трость відскакує від струни завдяки пружині, рух якої виконавець контролює завдяки кисті та передпліччя. Таке виконання штриху призводить до випуклої форми кисті, в той момент як при виконанні лежачого стакато кість знаходиться в природньому положенні. Також є різниця у розподілі смичку та його напрямку руху: летюче стакато виконується у середній та нижній частині смичку при виключному направленні догори [1].

Spiccato (от іт. «відривчастий») – стрибаючий штрих у помірному та прискореному темпі. Специфікою виконання є стрибки смичку на струні, які регулюються окремими розмашистими рухами правої руки. Різниця у виконанні Martle та Spiccato полягає у тому, що Martle виконується у верхній

половині та лежачим у струні смичком, в той час як *Spiccato* – у середній частині або ближче до нижньої, смичок стрибає після кожного звуку. Не варто підіймати смичок занадто високо від струни. Максимальна відстань дорівнює приблизно 2 см. Штрих краще виконувати у помірних темпах. Складно заграти спіккато у швидкому темпі, так як для кожного звуку має бути окремий, складений рух. Вертикальні та горизонтальні рухи смичка повинні бути чітко скоординовані між собою, при тому чітко співпадати зі зміною пальців лівої руки [17].

Також особлива складність полягає й у виконанні штриху при зміні струни. Це зумовлено тим, що у даному випадку технічна сторона зміни відрізняється від інших штрихів. Виконавцю потрібно надбати зовсім інакше відчуття, а саме зміну площини у момент стрибку смичку від струни. При виконанні задіюється плече [1].

Sautille (фр. «підстрибуючий») – близький до *Spiccato* штрих, який використовується тільки у швидких темпах та відносно слабких нюансах. Зазначимо, що цей прийом штрихової техніки досить подібний до *Spiccato*. Різниця полягає в тому, що імпульс приходиться не на кожну ноту, а на цілу групу. Якщо розглядати сотіє у плані техніки виконання, воно подібне до швидкого деташе. Як і *Spiccato*, штрих має вертикальний та горизонтальний рух, який, в основному, виконується передпліччям. Розмах правої руки здійснюється у мінімальному діапазоні при максимальній швидкості руху. Розподіл смичку у більшості випадків є таким: використовується середина смичку та мала площа полотна волосся, чим при *Spiccato* [2; 17; 5].

Ricochet – штрих, який включає в себе послідовність стрибків смичку від струни, які виникають у наслідку кидку смичку на струну. Різниця з попередніми кидковими штрихами полягає у більшій відстані між струною та смичком у момент кидку, а також більший силі кидку. Має широкий спектр темпового виконання, від помірного до стрімкого. У більшості випадків кількість нот на один смичок не перевищують шести. У більш віртуозних творах кількість нот може бути більшою. Складність виконання рікошета

полягає у чіткому розрахунку сили удару та висоти падіння для отримання заданої кількості стрибків смичку від струни, при цьому варто мати незмінний темп та ритм. Початок штриху нагадує за характером виконання штриху *Spiccato*. Після кидку смичка на струну варто звільнити праву руку для отримання можливості інерційного руху трості. Наступна складність є у координації руху пальців лівої руки, який повинен співпадати зі стрибками. Найчастіше зустрічається при русі смичка до колодки [17].

Розділ 2

Особливості штрихової техніки Концерту С.Барбера для скрипки з оркестром

Семюел Барбер (1910 – 1981) американський композитор ХХ сторіччя. Незважаючи на нові течії академічної музики, С. Барбер має свій унікальний стиль, який пройшов довгу еволюцію: від традицій романтизму до неокласицизму [16].

У 1934 році Семюель Барбер закінчив університет Кертіс разом з однокурсником, Ісо Брізеллі, талановитим скрипалем з Одеси. Концерт для скрипки з оркестром став першим заказаним твором молодому композитору. [19].

Ісо Брізеллі походив із доволі бідної єврейської сім'ї з Одеси (справжнє ім'я Ісаак Брізеллі), його вчитель Карл Флеш перевіз хлопчика до США до інституту Кертіс, де Флешу запропонували посаду викладача. Талановитого хлопчика взяла під опіку заможна сім'я Фелсів, яка покривала витрати на навчання та придбала кілька майстрових інструментів. Також, по закінченню університету, Фелс замовив концерт для скрипки Барберу у подарунок підопічному Брізеллі [19].

Існують декілька версій, чому Брізеллі відмовився від виконання та прав на концерт. По одній з них, Брізеллі не сподобалась 3 частина концерту. Він вважав її неможливою для виконання, про те, Барбер відмовився змінювати частину концерту, що привело до сварки двох музикантів. Але в це доволі важко повірити, зважаючи на те, що Брізеллі був віртуозом. Ще у 14 років скрипаль мав дебют як соліст з першим концертом Паганіні у 1926 році разом з Філадельфійським оркестром, за пультом був Артур Родзинський. Після закінчення Кертіса у репертуарі Ісо значився і концерт Дворжака, тому 3 частина скрипкового концерту Барбера не могла мати в собі непосильні місця для Брізеллі.[19]

Судячи з листів, які дійшли до наших днів, та спогад Карла Флеша, виникає інша, більш схожа на правду версія. Фелс замовив у Барбера

скрипковий концерт, гонорар мав бути 1000 доларів, з якого Барбер отримав 500 авансу. Робота над першими двома частинами відбувалася у Швейцарії і у середині жовтня, пізніше умовленої дати, передані Брізеллі. Скрипаль був у захваті від мелодизму концерту, але попросив Барбера додати більше віртуозних моментів, щоб як найкраще показати можливості скрипки. По написанню третьої частини концерту, композитор був невпевнений у зручності та можливості виконання її на скрипці, тому перед відправкою замовнику попросив заграти студента Кертіса, скрипаля Герберта Баумеля. Скрипаль ознайомився з текстом за 2 години та загравав у досить швидкому темпі [16].

Третю частину Брізеллі отримав у листопаді але був розчарований. З точки зору Брізеллі, фінал не відповідав якостям перших двох частин, музичне полотно немає єдності, фінальна частина не відповідає вимогам фіналу великої форми. Барбер так і зазначив у листі до Фелза, що Брізеллі вказав три причини відмови від концерту: «не встигає вивити концерт напам'ять до січня, щоб грати впевнено», «твір не має в собі скрипкового шарму», «музично, третя частина не відповідала попереднім частинам, фінал здавався незначним, потрібним замінити» [20].

Однак, композитор не прислухався до побажання замовника і не став змінювати фінал, обґрунтувавши це таким чином: «Я не можу знищувати частину, в яку я, як артист, повністю вірю» [20] У свою чергу, Брізеллі не вірив, що концерт з таким фіналом може стати великим Американським концертом, тому відмінив прем'єру та відмовився від права на нього [19].

У 1940 році Барбер ознайомив маловідомого скрипаля Альберта Спалдінга зі своїм скрипковим концертом. Спалдінг одобрив його та виконав у лютому 1941 року разом із Філадельфійським оркестром під управлінням Юджина Орманді. Концерт надбав популярності.

Скрипковий концерт має три частини:

I частина – сонатне *allegro*

II частина – складна тричастинна форма

III частина – форма rondo

Композитору вдалось зберегти та переосмислити романтичний стиль. З перших тактів чути вплив французької музики XIX століття. Тема першої частини дає можливість відчувати вплив Дебюссі а також ритміки та гармонії, притаманній творчості Форе.

Перша частина починається без вступу, зразу з основної теми соліста за підтримкою оркестру. Темп Allegro чверть дорівнює 100 (Див. приклад 1.).

Приклад 1



Основним штрихом в експозиції є legato. Ліги розташовані таким чином, щоб надати головній темі характеру розмови людини. Ліги, що розташовані у середині такту нагадують поєднання звуків у слова, коли міжтактові ліги об'єднують таким чином, що формується фраза та цілі речення. Також, варто зауважити, що відсутність пауз у темі скрипки надає ілюзії безкінечності протягом 27 тактів. Цей ефект варто підтримати вдалим розподілом смичку, тобто варто мислити не тільки тактом, а й всією темою, як невідомою частиною. Перша нота тривалістю половинки з крапкою грається стриманим смичком, щоб оминати великої різниці між половинкою та наступною групою шістнадцятих, які в свою чергу повинні виконуватись більш легким рухом. Ліги у перших двох тактах повинні мати приблизно однакову кількість смичку. Надалі мелодія рухається догори, і поступово кількість смичку збільшується таким чином, щоб на кульмінаційній ноті мати можливість використовувати весь смичок (Див. приклад 2)



Високі позиції на ля струні зумовлюють поступове переведення смичку ближче до підставки. Зростатиме і натиск на трость, зумовлене крещендо. Наступна складність виникає у виконанні тактів (Див. приклад 3.). з баріолажними штрихами:

Приклад 3:



Мелодія іде донизу, має нюанс димінуендо, при цьому поступово зменшується тривалість на долю такту. Тобто, завданням виконавця стає розподіл смичку таким чином, щоб не кількість нот не впливала на збільшення відрізка використання смичку, також звертаю увагу на послаблення натиску на трость.

Баріолаж виконують кістю руки при мінімальному русі інших частин руки. В даному випадку додаткових складнощів додає зміна позицій та ритмічного малюнку. Права рука притримує рух до моменту, поки ліва встигне зробити чіткий перехід між позиціями. Наступні 5 тактів (Див. приклад 4.). до пасажу виконують у верхній половині смичку, щоб гармонічно прийти до колодки після міжтактової ліги:

Приклад 4:



Також, виконання у верхній половині зумовлене нюансом. Далі слідую пасаж на три такти шістнадцятими нотами Legato. На відміно від більшості, пасаж закінчується PP, смичок притримується на на протязі усього пасажу рівномірно, під кінець не оказується додаткового тиску на трость.

Наступний фрагмент також написаний штрихом Legato в тріольному ритмі. Тріоль сама по собі утворює відчуття коливання, хвилі, а у даному випадку підсилення даного відчуття посилене динамічною хвилею в серезені

такту. Такт ділиться лігою на дві половини, тому перша ліга в такті має стриманий рух у началі та більшу частину смичку у кінці, а наступна ліга навпаки, початок виконується більшим відрізком смичку, ніж її кінець. Передостанні два такти фрагменту мають нюанс крещендо до кінця фрази. Тому на високих нотах до останньої ноти потрібно посилити натиск пальців на трость. Окрему складність для виконавця має інтонаційна сторона: велика кількість випадкових знаків та відсутність опори тоніки.

Наступний, скерцозний епізод (Див. приклад 5.), має складнощі поєднання штрихів Legato та Spiccato:

Приклад 5:

The image shows a musical score for a violin piece, Example 5. It consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a box containing the number '4'. The tempo and dynamics markings are: *poco rall.* (p), *a tempo, animando poco a poco*, and *grazioso e scherzando*. The second staff continues with *grazioso e scherzando*. The third staff concludes with *cresc. poco a poco*. The music features a mix of legato and spiccato bowing techniques.

Тема поступово розвивається і необхідність у легких штрихах відпадає. Це зумовлено переходом від граційності теми до її кульмінації, де легкий штрих не зможе передати кульмінаційність моменту (з 6 такту відсутні точки у тексті). Виконавці по-різному трактують даний штрих у залежності від темпу виконання та власних вподобань. Це може бути spiccato, staccato, ricochet. Якщо виконавиць вибирає перший варіант, то варто добиватися м'якості виконання. Цей варіант буде вдало звучати, якщо у виконавця не виникне складності з виконанням чверті донизу, а слідуючи за нею шістнадцяті - доверху. Якщо вибрати staccato, то зупиняють увагу на летючому різновиді – staccato volant. Зручність для виконання полягає у тому, що цей різновид штриху грається догори, що має актуальність у даному випадку: четвертна нота виходить донизу, смичок стає у зручне

положення для гри *staccato volant*. *Ricochet* використовують нечасто. Квінтакорд задіє усі струни, тому точно розрахувати та головне забезпечити чіткий темп та ритм є важким завданням, яке не виправдає себе у даному випадку. Найкращім варіантом залишається комбінація *spiccato* та *staccato*. Так найлегше буде вистроїти динаміку, надати ваги кульмінації.

З сьомої цифри починається розробка, яка включає в себе 47 тактів. Переривається мелодія у скрипки лише один раз половиною паузою, але вона не є повноцінною зупинкою. Це лише дихання, яке тільки має підкреслити розмовність, схожість мелодії з мовою людини. Розробка не має особливих штрихових труднощів для виконання, завдання скрипаля зуміти передати плавний рух та динаміку. Як і в експозиції, залишається завдання вмілого поєднання струн у баріолажних моментах. Зміна позиційності гри, випадкові знаки не повинні суперечити легкості виконання розділу. Помилкою буде надати більшої кількості смичку на короткі тривалості під лігою, це призведе до перегрузки мелодії та втратиться художній смисл. [11]

Реприза (цифра 12) починається з затакту, який краще починати у верхній половині смичка. 12 цифра виконується у нюансі *p*, з третього такту починається крещендо, тому саме такий початок гармонічно приведе до фа половинної третьої цифри до колодки, звідки зручно зробити крещендо та вийти на кульмінаційне *сі* у п'ятому такті 12 цифри. Штрихи у репризи аналогічні до експозиції першої частини концерту. Таке ж саме завдання баріолажної техніки стоїть в наступних тактах репризи (Див. приклад 6.):

Приклад 6:



Незважаючи на квінтолі та септолі, повинний виконуватись чіткий ритм, який не повинен «з'їжджати» по причині зміни позицій та неквадратності ритмічної фігури. Також варто приділити увагу, що наступний такт має *p*, до якого треба підготуватися.

Скерцозний епізод (цифра 16) у порівнянні з аналогічним епізодом на початку частини (цифра 4) має більш грандіозний характер. Зустрічається тільки 4 групи шістнадцятих Staccato, усі інші ноти виконуються штрихом, наближеним до дрібного деташе. Протягом усієї 16 цифри відбувається плавний підхід до останньої кульмінаційної ноти. Помилкою може бути використання занадто широкого деташе у декількох тактах перед пасажами, які написані під лігою. Потрібно запобігти різниці у динаміці (її падінням у першому пасажі) за допомогою короткого, але доволі вільного, деташе перед пасажем та, по мірі потреби, натиску на трость у пасажах.

Каденція в концерті відсутня, замість неї є декілька каденційних речитативів (наприкінці першої та другої частини концерту). Каденційні вставки (Див. приклад 7). достатньо короткі, відрізняються від вокальної природи першої частини більш декламаційною, речитативною вимовою:

Приклад 7:



Тріолі найкраще виконувати звичайним, широким деташе, а першу тріоль – гранд деташе.

Перша частина завершується легким фрагментом у соль мажорі. Усі 25 останніх тактів (Див. приклад 8). після каденційного речитативу звучать на органному контрапункті соль. У партії соліста звучить мелодія з ломбардським ритмом (але вперше цей ритм зустрічається у кларнетів) :

Приклад 8:



Цей ритм характеризується послідовністю короткого ударного та довгого безударного звуку. Зустрічається у шотландському та венгерському фольклорі. Варто зазначити, що у музиці композиторів ХХ сторіччя доволі часто звертається увага на народні ритми та мелодії (наприклад, Барток та Ліст).

Інтерпретація штрихової техніки видатними виконавцями.

Для аналізу були взяті відео та аудіо записи таких виконавців: Джошуа Белл, Хіларі Ханн та Огюстен Хеделіх.

Цікаво слухати інтерпретацію **Хіларі Ханн**. Її виконання концерту поєднує в собі досить грубу, мужню гру в поєднанні з мелодичним, чуттєвим виконанням. Варто відзначити, що Хіларі Ханн проходила навчання у тому ж самому навчальному закладі, що і Семюель Барбер. Це може пояснити глибоке розуміння ідеї концерту та використання оптимальних прийомів гри для реалізації ідей композитора. В цілому, можна зазначити, що виконання всіх трьох частин звучить цілісним, виконавиця вміє розподіляти свої сили на великий проміжок часу. Оркестр відіграє у створенні цілого образу не меншу роль, ніж сама солістка. Диригент приділяє багато уваги до підголоску оркестрових солістів, які не тільки підтримують цілісне полотно всього концерту, а й допомагають відчутти контрасти у партії соліста.

Головна тема, як і задумував композитор, звучить неперервним монолітним блоком, водночас, фактурною та різноманітною. Весь фрагмент написаний штрихом *Legato* та деташе, тому виразності скрипалька досягає за допомогою вібрації у поєднанні зі зміною динамічних нюансів. З шостого такту першої цифри виконавиця робить *ritardando*, яке не вказано автором концерту. На половинній ноті фа другої октави скрилька ніби завмирає, при цьому не послаблюючи звуку, лише за допомогою більш широкої та повільної вібрації лівої руки. Це надає змоги заграти баріолажі без зайвого хвилювання та метушні, зробити вдале дімінуєндо не втрачаючи характеру всієї мелодичної лінії. В наступних тактах Ханн чітко виконує всі динамічні відтінки, які зазначив Барбер. *Legato* у пасажі ділить його по тактам,

допомагаючи собі таким чином уникнути зайвих поштовхів смичку при переході до нюансу *p* на прикінці пасажу. Кларнет перехоплює увагу на себе, даючи змогу солісті розчинитися у оркестрі, в цьому місті вперше звучить ламбардський ритм, який солістка повторить наприкінці частини.

У другій цифрі Хіларі Хан користується тими лігами, які вказані у видані. Смичок починає рух з середини, поступово розширює свій рух однаково як у верхню, так і в нижню частину.

Скерцозний момент починається яскраво та прискорено в порівнянні з первинним темпом частини. Перші три ноти групи затакту заліговані, починаються донизу, доволі акцентовано, але без ізлишньої грубості виділяється кожна сильна доля такту, більш значний акцент припадає на четвертну ноту. Стакато виконується веденням смичку догори, а четвертна нота – донизу. Надалі, солістка зберігає чередування спикато та деташе у групах, навіть коли це не зазначено. Виходячи на форте та до пасажів *Spiccato* потрохи починає перевтілюватися у підкреслене деташе, смичок не так високо підскакую на струні. Не дивлячись на те, що *Spiccato* є доволі легким за характером штрихом, Хіларі не втрачає напруженості та мужнього виконання, таким чином розраховуючи силу звуку, що наступний такт з пасажами під лігою не втрачає, а навпаки, лише є звеном цілісного ланцюга, який виводить до кульмінаційної ноти перед розробкою.

У програвші оркестру у групи дерев'яних духових знов звучить ломбардний ритм, а у мідних ритм, повторюючи останні такти кінця першої частини партії солістки.

Незважаючи на нюанс *піанісимо*, солістка доволі впевнено та голосно вступає у сьомій цифрі, починаючи від самої колодки, надалі розподіляє ліги по такту. Довгу ноту з міжтактовою лігою, скрипалька розбила на три частини – по два такти на один смичок. Надалі, у баріолажах також можна почути заповільнення темпу.

Восьма цифра починається без акценту, практично не помітне подальше крещендо. Лігато виконується цілим смичком. А нота *ре* другої

октави після половонної паузи вже має акцент, який не прописано у партії. Надалі ми чуємо гранд деташе у окремих нотах та бачимо використання цілого смичку у лігато.

Пасажі, написані у високій теситурі, виконуються з поступовим зміщенням до підставки та починаються ближче до колодки.

Реприза виконується штрихами аналогічними експозиції, і знов ми бачимо, що в баріолажах сповільняється темп. Усі баріолажі скрипалька старається виконувати у верхній частині смичку або у середині. Надалі, усі прийоми гри, які використані у експозиції концерту збережені і подалі.

Штрих у каденційному речитативі – гранд деташе. Поступове гальмування мелодії виконується цілим смичком. Солістка для забарвлення кожної ноти використовує не тільки різноманітне вібрато, а й міняє точку ведення смичка проти загального правила – чим вища позиція лівої руки, тим ближче до грифу точка ведення. Виконавиця нехтує цим правилом для того, щоб з'явився тихий, практично безбарвний звук, нагадуючи віддалення.

Джошуа Белл має зовсім іншу інтерпретацію. В його виконанні концерт звучить більш «класично», має сувору манеру. Такий стиль виконання притаманний до концерту П. Чайковського, М. Бруха, в той час, як концерт Барбера побудований на специфіці К. Дебюссі. Саме тому, звучання сколюючого інструменту втрачається в оркестрі tutti доволі різко, та навпаки, в момент переключок соліст звучить грубо та незграбно.

Виконавиць починає концерт з акцентованої ноти, сильним вібрато. Протягом перших чотирьох тактів соліст не змінює динаміку та вібрацію, точка ведення смичка знаходиться в середині між грифом та підставкою. Кульмінація речення зливається з напором оркестру, соліста не чути протягом двох тактів, оркестр забиває партію скрипки. В експозиції Джошуа Белл використовує Legato та деташе, смичок задіяний більшість в середині, нюанс форте виповнюється поблизу до колодки.

Частина скерцо виконавиць виконує Staccato. Перші три ноти з групи за чотирьох шістнадцятих заліковані, виконуються в верх смичком, остання –

акцентована донизу. Таким штрихом грається весь скерцовий епізод. Звук сильний, однакова вібрація лише посилюється до форте до кульмінації. Початок пасажу на Legato є продовженням наросту форте, але перші ноти пасажу губляться, тому що специфіка штриха Legato є в тому, що він поглинає в себе гостроту, зменшує чіткість між звуками, тому в моментах довгого крещендо на декілька тактів треба заздалегідь потурбуватися про сумісність штрихів та нюансів, в даному випадку чується провал у музиці, це не можна трактувати баченням соліста або диригента, оркестр підтримує чітку лінію крещендо, що ніяк не сходиться з нюансом соліста в цей час.

Реприза, в порівнянні з експозицією, спокійна, але відчувається жорстке звуковідтворення. Ці два уривки притаманні стилю французьких композиторів, який вбирає в себе легку зміну смичка, плавність та легкість мелодії, відсутність акцентів у лівій руці.

В цілому, перша частина не має відхилень у темпі, як у виконанні першої виконавиці. Це надало строгості інтерпретації Д. Белла.

Огюстен Хеделіх інтерпретує цей концерт схоже до Х. Хан. М'яка, різнобарвна гра, особлива увага до окраски кожної ноти у контексті цілої фрази. Експозиція виконується цілим смичком, виконавець грає з тембральним забарвленням кожного звуку. Широкий спектр різновиду вібрації та особливості звучання звуку у різних частинах смичка вдало поєднуються, створюючи неповторний контраст одна з одною. Вже в четвертому такті експозиції соліст уповільнює темп та використовує потраменто. Завдяки використанню всього смичка з'являється легкість звучання, кожна нота, або група нот під лігою, облещується під кінець. Схожа декламаційність між грою О. Хеделіка та Х.Хан прослідковується протягом всієї першої частини. Також, варто відзначити, що у кульмінаційному такті tutti соліст не зливається з оркестром. Окрім професійно побудованого акомпанементу оркестру, соліст використовує іншу амплітуду вібрації, ніж струнна група, це дає змогу виділяти партію.

Епізод скерцо грається штрихом *Spiccato*, лише перший такт «шпорівським» *Staccato*. Таким чином, виконавиць уникнув прірви на стику між двома різнохарактерними штрихами, тим самим подовживши єдину лінію наростаючої напруги. Реприза викоується м'яко, має відхілення у темпі, імпровізаційний характер. разом з цим, можна почути і дикламаційність, розмовність мелодії, але вже не так яскраво виражений, як у експозиції.

Каденційний речитатив виконується доволі жорстко, гранд детеше. Виконавиць зробив це для подальшого контрасту між каденційним речитативом та закінченням з легкою мелодіє ломбарського ритму.

ВИСНОВКИ

Виконавши методико-виконавський аналіз, було висвітлено історію створення концерту, особливості композиції та змісту, а також труднощі, які виникають при виконанні. Дана праця відображає методи рішення проблем зі штриховими аспектами виконання твору, які будуються на прикладах виконання відомих солістів. Можемо зробити висновок, що основою інтерпретації відповідно до індивідуальних схильностей виконавця є базова техніка виконання штрихів, а саме:

Залежно від характеру швидкості ведення смичка та натиску руки на смичок штрихи розрізняємо як плавні та розмахові. Залежно від характеру зіткнення смичка зі струною розрізняють штрихи лежачі та стрибкоподібні (кидкові). Враховуючи виражальний зміст штрихової техніки і особливості виконання штрихів на скрипці, у методиці здійснюється поділ штрихів на такі групи: лежачі (плавні), уривчасті, стрибкоподібні, кидкові.

Формування штрихової техніки скрипаля ґрунтується на індивідуальних фізіологічних та анатомічних особливостях, свободи руху, систематичне навчання, коригування помилкових навичок, здатність художнього сприйняття змісту твору.

Штрихова техніка виступає, як одна з основних труднощів для виконавця. Концерт має в своїй основі штрих Legato, який являє собою прийомом гри звуків на один смичок, а також є формотворчим засобом твору. Використання інших видів штрихів, які направлені на підкреслення виразності фраз та речень не повинні руйнувати кантилену концерту в цілому.

Концерт С. Барбера для скрипки з оркестром є твором, який займає на сьогоднішній день особливе місце у історії скрипкового мистецтва. Незважаючи на вдалу прем'єру концерт наразі рідко виконується та зустрічається, як учбовий матеріал. Наше дослідження направлене на популяризацію концерту та вивчення його в музичних навчальних закладах,

як результативний матеріал для вдосконалення та розвитку штрихової техніки скрипаля.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрейко О.В. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика виховання: монографія Львів: Галицька видавницька спілка, 2013 – с.293
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Пер. с англ. И. Гинзбург и М. Мокульский. – 3-е изд., перераб. – СПб.: Композитор, 2003 – 120 с.
3. Блок. Очерки по методике обучения на скрипке / ред. Соловьева К.Б. – уч. изд. – Московская типография №6, 1960, 198 с.
4. Галамян И. принципы игры и преподавания на скрипке по системе Ивана Галамяна – СПб.:Композитор, 2015. – 96 с.
5. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Издательский дом Классика-XXI, 2007. – 256 с.
6. Стеценко В.К. Методика навчання гри на скрипці. –Київ, Музична Україна. – 1982. 120 с.
7. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке /. - Москва : Классика-XXI, 2007. - 254
8. Гурченко Л.С. Исполнительское искусство: методологические проблемы: Учебн. пос. – Новосибирск: НГК, 1985. – 88 с.
9. Погожева, Т. В. Вопросы методики обучения игре на скрипке : учебно-методическое пособие / Т. В. Погожева. — 3-е, стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. — 152 с.
- 10.Кюхлер Ф. Киев: Музична Україна, 1974. — 59 с.
- 11.Либерман. М. Культура звука скрипача : Пути формирования и развития / М. Либерман, М. Берлянчик. - М. : Музыка, 1985. - 160 с
- 12.Мазель, В. Х. Скрипач и его руки. Правая рука. Пальцевая техника / В. Х. Мазель. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 120 с.
- 13.Мострас, К. Г. Система домашних занятий скрипача : учебное пособие / — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. — 76 с.

14. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. – М.: Издательский дом «Классика» - 2007. – 302 с.
15. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том 1. – Уч. изд. М.: Музыка, 1964 – 272 с.
16. Черепанова В.С. Особенности исполнительской интерпретации концерта для скрипки с оркестром С. Барбера // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность. Казань. 2012. – С. 271-276.
17. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. - М. : Музыка, 1983. - 85 с
18. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. М.: Музыка, 2009. – 432 с.
19. Briselli Iso. Barber Violin Concerto, Op. 14 controversy – definitive facts. Scholarly research reveals true information on Iso Briselli and Samuel Barber.– [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.isobriselli.com>
20. Flesch, C (1958); The Memoirs of Carl Flesch; The McMillan Company, New York