



УДК 780.614.331.082.4.071.1 (470) : 78.071.2
DOI 10.34064/khnum1-57.08

Онищенко О. Ю.

ORCID0000-0002-5478-1653

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції 11/13, 61003, м. Харків, Україна

«СКРИПКОВЕ» ТА «НЕСКРИПКОВЕ» У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського)

АНОТАЦІЯ • Онищенко О. Ю. «Скрипкове» та «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського). Розглядається питання еволюції скрипкової виконавської техніки у контексті розвитку концертного жанру. Визначено дихотомію понять «скрипкове» та «нескрипкове», що виникли в історії виконавства і пов'язані з різними типами музичного висловлювання та технічної оснащеністю. Досліджено Концерт для скрипки з оркестром П. Чайковського, як найбільш дискусійний твір серед написаних у 1870-х роках, що викликав негативну реакцію з боку критиків та ряда виконавців (Л. Ауер), з причин ломки стереотипу уявлення про природу інструменту та широкого застосування новітніх прийомів гри. Доведено виключну роль композиторів останньої третини XIX століття, які через оновлення музичного змісту творів розши-

рили виконавський арсенал можливостей, надихнувши на перегляд виконавських та звукообразних кліше (Е. Лало, А. Дворжак, К. Сен-Санс, Й. Брамс, П. Чайковський). • **Ключові слова:** *концерт, скрипковий, нескрипковий, редакція, композитор, виконавська діяльність, засоби виразності.*

ABSTRACT • Onishchenko Aleksandra: Violin and non-violin in the performing activity (the Concert for violin with orchestra D-dur, op. 35 is considered by P. I. Tchaikovsky).

Background. The matters of performing and composing art of the XIXth century are considered in this article. The way of formation and changes that have been brought into the violin literature for 100 years – extension of performing techniques, breaking stereotypes that had been built for centuries – were taken as a standard in the repertoire of the violinists of that time. The development of the concert genre by famous performers – composers and division of these two functions by the end of the century encouraged musicians to talk about «violin» and «non violin», limiting performer's opportunities, by giving them anti violin tasks. It was encouraged by the presence of certain templates that were formed in the period of Italian violinists-composers, who defined a specific format of sound performances, formed definite formulas of technical phrases, and developed a full range of performing tools that built the violin-performing machine. In their turn, composers of the late XIX century had an opportunity to look at the performing structure from another perspective, bringing new acoustic author's expressions into the violin literature. E. Lalo, A. Dvořák, K. Saint-Saens, J. Brahms, P. Tchaikovsky laid the foundation for new trends and performances that created a discussion about violin and non-violin. During 5 years (from 1874 until 1879), the mentioned authors were divided into two camps – followers of traditions E. Lalo, A. Dvořák, K. Saint-Saens and innovators in the concert genre J. Brahms and P. Tchaikovsky. The latter ones managed to avoid violin clichés and despite much resentment in the musical world showed those sides of performer's characteristics that could not be positioned with related to violin performance.

Objectives. This article is aimed at defining the range of techniques that allow to talk about «violin» and «non-violin» following the analysis of musical edition of the Concert for violin with orchestra by P. Tchaikovsky.

Results. Every era of violin art has brought its elements of expressive means that extended the violinists' capabilities, thereby enriching the performing palette



with new techniques and at the same time a range of complicated figurative-semantic objectives are given to performers. During a long period (from the seventeenth until the mid-nineteenth centuries), performers-composers, creating compositions for violin, did some methodical work as well, using specific technical tools for specific artistic objectives. In other words, musical value was intrinsically connected with the comfort while performing. Types of fingerings, dashes, chord techniques, timbres – what makes a performer's toolbox – was determined in the study and performance practice as a certain template. Over time teaching materials in form of «schools of violin performance», used for mastering performer's technique, focused the composers on certain sound technical models, that particular «violin» structure that could be easily «read» not only the time of the composition creation but its style belonging and even its authorship. However, in the history of musical art the cases when the author's imagination goes beyond templates, setting difficult objectives, including technical ones, for the performer are not so rare. Premier failures, musicians' refusal to participate in the performance of a new composition – all of it was the consequence of inertial processes of concert practice, its «delay» towards the composer's practice. A clear example of such a situation is the Concert for violin with orchestra by P. Tchaikovsky, the composition that generated a discussion about «violin» and «non-violin» in musical art. It is evident that the modern performing toolbox allows mastering and overcoming those difficulties, which created an opinion about the composition as inconvenient and «non-violin» in days of the composer. So, what is the meaning of «violin» and «non violin»? Can «non violin» be outdated or is it a phenomenon at different stages of the evolution of musical stylistics?

Conclusions. The end of the XIXth century was marked not only by the renewal of violin material, but also by extension of performer's techniques, withdrawal of stereotypes that had been built for centuries and were taken as a standard in the repertoire of the performers of that time. The richness of the Concert for violin by P. Tchikovsky with technical discoveries, going ahead of the time, caused L. Auer's refusal to take part in the premiere. A young soloist A. Brodsky needed more than a year to learn the musical language, dramaturgy and all those difficulties that were mentioned above. Nowadays the Concert for violin by P. Tchaikovsky is a mandatory composition in all prestigious violin contests. It is evident that modern violinist's toolbox allows them to master and overcome all those difficulties that earlier were told to be «inconvenient» and

«non-violin» in the composition. These days «non violin» can be considered a thing of the past. A range of authors of remarkable methodical works of the XX–XXI centuries (K. Flesch, K. Mostras, I. Yampolsky, Yu. Yankelevich, L. Gurevich, M. Berlianchik) relied on their own experience while answering the questions that worried all the performers without any exception during the development of the whole complex of techniques. However, none of them studies the notion «non violin» as a methodological problem because the practice proves: the technical inconveniences are overcome in case the performer can hear and understand the innovations, offered by a composer, that raise the performer above any stereotypes. • **Key words:** *concert, violin, non-violin, musical edition, composer, performing activities, means of expression.*

Постановка проблеми. Кожна епоха скрипкового мистецтва затвердила свої елементи виразних засобів, що розширили можливості скрипалів, збагативши виконавську палітру новими технічними прийомами та поставили перед виконавцями ряд непростих образно-сміслових завдань. Протягом тривалого часу (від XVII до середини XIX століття) виконавці-композитори, працюючи над творами для скрипки, одночасно виконували й методичну роботу, закріплюючи за певними художніми завданнями конкретні технічні засоби. Інакше кажучи, музична цінність нерозривно пов'язувалася зі зручністю і комфортом у виконанні. Види аплікатури, штрихи, акордова техніка, темброві рішення – те, що становить виконавський інструментарій – закріплювалося в концертно-навчальній практиці у якості шаблону. Згодом навчальні посібники у вигляді «шкіл скрипкової гри», що використовувалися для напрацювання техніки виконавця, орієнтували композиторів на відповідні звукотехнічні моделі, той скрипковий арсенал, за яким легко можна було «зчитувати» час створення твору, його стильову приналежність і, навіть, авторство. Однак в історії музичного мистецтва зустрічались випадки, коли фантазія автора виходить за рамки шаблонів, висуваючи перед виконавцем складні завдання, в тому числі й технічного плану. Наслідки інерційних процесів концертної практики, її «запізнювання» відносно до композиторської практики слід враховувати, говорячи про провали прем'єр, відмови музикантів брати участь у виконанні нового твору.



Яскраве підтвердження цього – доля Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського, який привів до дискусії щодо «скрипкового» й «нескрипкового» в мистецтві. Очевидно, що сучасний виконавський інструментарій дозволяє подолати ті труднощі, які за часів композитора склали уявлення про твір як незручний та «нескрипковий». Отже, що розуміти під поняттям «скрипкове» та «нескрипкове»? Чи розглядати «нескрипкове» як пережиток минулого, або як закономірне явище на різних етапах еволюції музичної стилістики? Відповідь на це питання є актуальним завданням сучасної музикології в галузі скрипкового мистецтва.

Мета статті – виявити спектр технічних прийомів, що дозволять диференціювати «скрипкове» та «нескрипкове» на прикладі порівняльного аналізу авторського оригіналу та редакцій Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського.

Аналіз останніх публікацій за темою. Питання виконавського мистецтва гри на скрипці було широко розроблено як музикантами минулого (Л. Ауер, К. Флеш, К. Мострас, Л. Браудо, І. Ямпольський, Ю. Янкелевич), так і сучасності (М. Берлянич, Г. Фельдгун). Цікаво простежити формування й подальший розвиток термінології стосовно арсеналу скрипкових засобів. Уже з середини ХІХ ст. використовувався термін «скрипкова техніка», що об'єднував уявлення про техніку лівої та правої рук.

На початку ХХ століття К. Флеш і Л. Ауер узагальнили накопичений методичний досвід в поняттях «скрипкові вміння» і «технічні / виконавські навички» (К. Флеш, 2007: 32; Л. Ауер, 1965: 24). Щодо технологічної оснащеності виконавця, то К. Флеш першим запропонував визначення «виконавський апарат» (К. Флеш, 2007: 29), яке до цього не зустрічалось в роботі Л. Ауера (Л. Ауер, 1965: 19). У 1930-ті роки К. Мострас під оснащеністю скрипала має на увазі певний набір «технічних прийомів» (К. Мострас, 1962: 7). Це переформується з висловлюваннями К. Флеша щодо «рухливості (виконавського) апарату» без поділу його на техніку правої та лівої рук (К. Флеш, 2007: 34). ХХІ століття узагальнило методичні праці минулого і внесло у виконавську термінологію нове коло понять. Зокрема, М. Берлянич (2020) розглядає весь процес скрипкової творчості і супутніх елементів як тех-

нологію виконавства (скрипкового), об'єднуючи під поняттям «виконавські дії» штрихову техніку, аплікатуру, темброве оснащення, артикуляцію. Опис термінологічного ряду дає можливість «опредметити» ті явища у виконавській творчості, що становлять зміст понятійного словника скрипаля-виконавця. Водночас ми пропонуємо до використання дефініцію «виконавський інструментарій» для позначення всього комплексу виконавських можливостей і технічних прийомів, які допомагають скрипалеві втілювати музичну думку в звуках.

Звернення до методичних праць вищеназваних авторів було необхідно в контексті обраної теми. І хоча проблема «скрипкове» – «нескрипкове» залишається поза їх увагою, вона завуальовано присутня у відгуках музичних критиків і виконавських коментарях на твір П. Чайковського – Е. Гансліка, Л. Ауера, А. Бродського, К. Сараджева та ін. Одні з них говорили про нелогічність цієї музики і складнощі її виконання. Інші, визнаючи труднощі, підкреслювали першочерговість авторського тексту і необхідність його збереження. Відмінності скрипалів у підходах до авторського тексту красномовно демонструють виконавські редакції Концерту П. Чайковського, що вже ввійшли в сферу наукової уваги в дослідженнях Д. Карлова (2011), Е. Haight (2012), Caitlin R. Johnson (2015). Авторами систематизовано матеріали щодо знаменитих редакцій концерту, проведено порівняльний аналіз виконавських редакцій. Д. Карлов особливу увагу приділяє аплікатурним відмінностям у варіантах Л. Ауера, Л. Вільгельмі, А. Горохова (Д. Карлов, 2011: 96). Американські дослідники, розглядаючи елементи національного в музиці Концерту, акцентують увагу на ролі Л. Ауера як творця європейського варіанту твору. На їх думку, внесені ним зміни в авторський текст змогли надати Концерту риси європейського стилю, тим самим забезпечивши широке визнання (Е. Haight, 2012: 4; Caitlin R. Johnson, 2015: 8). Однак, питання «скрипкового» і «нескрипкового» у цих працях не розглядаються, що підкреслює актуальність і новизну обраного вектора наукового дослідження.

Виклад основного матеріалу. Розвиток скрипкової техніки безпосередньо був пов'язаний зі становленням репертуару і розвитком жанрів, зокрема, концерту. Поява скрипкового концерту в XVIII–XIX століттях сприяло розширенню меж і уявлень музикан-



тів про звукове, темброве, а також штрихове, аплікатурне та фактурне наповнення музичних творів. На думку В. Солнцева (1995), кожен історичний пласт давав можливість розкрити нові грані виконавської майстерності. Розмірковуючи щодо еволюції концерту крізь призму збагачення арсеналу засобів і завдань, поставлених перед музикантами, автор підкреслює, що на перших кроках італійські композитори (А. Вівальді, П. Локателлі) та французькі майстри (П. Гавін'є, Ж.-М. Леклер, Ж. Обер) переслідували органічність звучання, демонстрацію краси, вокальну природу інструменту. Однак розвиток лише кантиленного напрямку обмежував можливості музикантів і не розкривав усього потенціалу скрипки, що було відзначено Дж.-Б. Віотті і його французькими колегами П. Роде та Р. Крейцером. Цей етап з повним правом можна назвати періодом переходу від барочного концерту до романтичних прикладів концертного жанру, де головним звукообразуючим початком було ліричне ядро, пісенність і танцювальність. Без сумніву творчість французьких композиторів-скрипалів стала еталоном для їх послідовників – Н. Паганіні, П. Шпора, Ш. Беріо та його учня А. В'єтана, котрі продовжили традицію, пропонуючи твори сентиментально-романтичного характеру з вишуканим звучанням, легкістю і віртуозністю пасажів. Розвиток віртуозної скрипкової техніки в першій половині XIX століття настільки сприяв стрімким якісним змінам у звучанні скрипки, зробив гру маневреною до такої міри, що згодом, на початку XX століття, К. Флеш уже говорив про «фетишизацію» техніки як самоцілі виконавця (К. Флеш, 2007: 45).

Варто вказати на іншу тенденцію, пов'язану з іменами В. А. Моцарта (Концерти для скрипки – 1770-ті роки) та Л. ван Бетховена (Концерт для скрипки з оркестром D-dur, 1806) – композиторами-симфоністами за типом мислення. В їх творах розширено уявлення про співвідношення соліста й оркестру, драматургію концертного жанру, що сприяло оновленню вже сформованих виконавчих моделей з середини, через музичний зміст.

До середини XIX століття було написано ряд скрипкових концертів, що йдуть корінням в минуле до італійських та французьких авторів, продовжуючи традицію віртуозного концерта. Маються на увазі твори Ф. Мендельсона (Концерт для скрипки e-moll, 1844),

Г. Венявського (Концерт № 1 fis-moll, op. 14, 1853; Концерт № 2 d-moll, op. 22, 1862). У першому випадку, тісна співпраця з Ф. Давидом дозволила композитору підлаштувати музично-технічну форму концерта «під» скрипалю. У результаті переробки початкового варіанту скрипкової партії за остаточний було прийнято той, що не суперечив канонам виконавської традиції. У другому випадку сам автор був музикантом, якій досконало володів інструментом, що підкреслює – жодних розбіжностей з технічними вимогами у його творі бути не могло.

Ситуація кардинально змінилася в 70-х роках ХІХ століття, коли протягом п'яти років (1874–1879) з'являється ряд скрипкових концертів Е. Лало (1874), Й. Брамса (1878), К. Сен-Санса (1879), А. Дворжака (1879), П. Чайковського (1878), в яких віртуозність не завадила реалізуватися серйозності задуму й симфонічній концепції циклу. При цьому, різним було розуміння і реалізація ідеї віртуозності в цих творах. З одного боку, Е. Лало, А. Дворжак та К. Сен-Санс, подібно до Ф. Мендельсона, переробили своє музичне полотно «під» виконавця, спираючись на традиції минулого і намагаючись в партії соліста втілити ідею технічної зручності. З іншого боку, Й. Брамс та П. Чайковський переосмислили функцію соліста, його роль в оркестровому потоці, йдучи шляхом залучення всього технічного резерву, потужності скрипки до граничних меж звучання.

Подібна інтенсивність виникнення концертів нового типу, з часом визнаних вершинами скрипкової літератури, була спровокована ситуацією розмежування функцій композитора й виконавця. Якщо до зазначеного часу в особі автора, як правило, поставав безпосередньо сам скрипаль, який складав для себе концертний твір з метою демонстрації переваг власного виконавського арсеналу, то пізніше роль творця музичного твору відводилася композиторові, а виконавець виступав вже як інтерпретатор. Свою творчу волю він міг реалізувати в створенні редакції твору. Показовим є зростання кількості редакцій у зв'язку з поширенням симфонізованого типу концерту. Ця динаміка відбила намагання пом'якшити протиріччя, що незмінно виникали між композитором і виконавцем. Розглянемо джерело цих протиріч.

Відповідно до авторського задуму у скрипкових концертах Й. Брамса та П. Чайковського першочерговими виступали не виконав-



ська «зручність» і блискуча віртуозність, а внутрішня концепція, структура, завершеність музичної думки. Відсутність навичок скрипкового виконавства, приналежність до певної скрипкової школи робили мислення композиторів вільним від звукообразуючих кліше, що формувалися і формуються в будь-якого скрипаля в результаті його виконавської діяльності. Композитори не керувалися певним еталоном звучання інструменту, звукотехнічними моделями, що сприяли б збіднюванню тематичного розвитку, а виходили з першочерговості сенсу, доцільності, способу, ідеї в музиці, виражених за допомогою притаманних тільки їм музичних засобів. Грандіозність задуму призводила до необхідності використання технічних прийомів, що виходили за рамки «звичного», викликаючи запеклу критику з боку апологетів. На противагу прихильно сприйнятим концертам К. Сен-Санса та А. Дворжака з менш ускладненою скрипковою партією, з урахуванням авторами виконавських зауважень Скрипковий концерт Й. Брамса було охарактеризовано Гансом фон Бюловом як такий, що виходить за рамки скрипкового і написаний «супроти» можливостей інструменту. Найбільше обурення з боку мистецької спільноти було спрямовано на концерт П. Чайковського. У сумнозвісній рецензії Е. Гансліка твір названо важким до виконання (Е. Ганслик, 2012: 142). Отже, саме несприйняття частиною критиків зазначених творів ініціювало дискусію про їхню скрипковість та нескрипковість. Зупинимося докладніше на Концерті П. Чайковського з метою виявлення полярної природи цих понять.

Концерт для скрипки з оркестром було написане 1878 році. Раніше П. Чайковський уже мав досвід написання скрипкових партій для низки своїх творів, а саме: струнні квартети (1, 2, – 1871–1876 рр.), Меланхолійна серенада, Вальс-скерцо для скрипки з оркестром (1877). Продовжує твір і лінію концертного жанру в творчості композитора. На цей період був написаний Концерт для фортепіано з оркестром № 1 (1878, ор. 34).

Про «скрипковість» одним з перших згадує Л. Раабен, посилаючись на музику Дж.-Б. Віотті, П. Роде, Л. Шпора, Ш. Берію, А. В'єтана для скрипки (Л. Раабен, 1978: 87). На думку дослідника, їх твори дозволили вибудувувати цілу методичну базу, школу, «трамплін» для навчання професійним навичкам скрипкової гри. Можна зробити ви-

сновок, що «скрипкове» – це те, що крім художньої виконувало утилітарно-прикладну функцію, допомагаючи виконавському таланту, не заважало б милуватися всією чарівністю та природою струнного інструменту. Віртуозні пасажі, неймовірна орнаментика, штрихи, що підкреслюють легкість і плавність переходів мелодій, оркестровка та взаємодія оркестрових ліній, салонність виконання – все це стало шаблоном гарного тону для виконавців наступних поколінь.

Говорячи про «скрипковість» у Концерті П. Чайковського, слід зазначити ті ключові домінанти, які дозволили звучати твору на світових сценах, у виконанні видатних майстрів ХХ–ХХІ століть. Це неймовірна краса лірики у побічній партії першої частини, оксамитове звучання інструменту в другій. Ймовірно, вдало обраний регістр основної теми Канцонетти ототожнює звучання нижчого за тембром альту. Тобто, ми знову стикаємося з еталоном уявлень про скрипку як інструмента мелодійного, ліричного. У той же час до «нескрипкового», за Л. Раабеном (1978: 96–98), можна віднести ті характеристики, що виходять за межі традиційного сприйняття інструменту:

- використання П. Чайковським всього діапазону звучання скрипки, від найніжнішого тремтливого *piano* (побічна партія I ч.) до напруженого *fortissimo* в розробці;
- поєднання фактурної насиченості і граничного рівня гучності, що вимагає від виконавця реалізації всього техніко-виразного потенціалу інструменту.

Додамо, що складність виконання обумовлена симфонічним мисленням композитора, який наділив солюючу скрипку такою функцією, що за напруженням її звучності не поступається оркестровій. У I частині чимало симфонічних фрагментів, де скрипку вплетено у симфонічну партитуру. Це закономірно тягне за собою фактур ненасичення партії-соло подвійними нотами, акордової технікою, посиленням різноманітності й специфічності штрихів (розробка, *rosopiumosso*: стрибкоподібна зміна регістрів), зростання динамічних контрастів. Звернемося до деяких труднощів Концерту, які навіть розглянуті в працях виконавців-методистів.

Штрихова палітра в творі є різноманітною: *legato* і *detache*, маркіроване *detache*, *martele*, *marcato*, дубль штрих, *spiccato*; комбіновані



штрихи – *spiccato* і *staccato*, *spiccato* і *legato*. Наприклад, К. Флеш, звертаючись до питання вибору штрихів, зазначає, що в кінці розробки першої частини можлива наявність хибних акцентів у змішаних штрихах, у яких однакова довжина смичка розподіляється по черзі на різну кількість звуків, так звані «несиметричні штрихи» (К. Флеш, 2007: 195). Скрипалем пропонуються способи виправлення зазначеного недоліку. «Щоб уникнути помилкових акцентів» – пише він, – необхідно обмежити смичок на залігованих звуках та уникати зайвого тиску, виконуючи їх окремо» (К. Флеш, 2007: 198). Крім розподілу смичка, музикант виділяє складності вибору характеру штриха в третій частині, де неправильний підхід при виборі того чи іншого прийому «спотворить метро-ритмічну будову музичної фрази» (К. Флеш, 2007: 195).

Одною з найбільш важких в звуковому відношенні для соліста К. Флеш називає заключну партію сонатного *Allegro* (I ч.), де використано «стрибучі» штрихи. Виконання цих штрихів у швидкому темпі є в принципі традиційним, оскільки продиктовано самою будовою смичка, наявністю в ньому пружини. Однак, поєднання броскового штриху зі зміною струн і подвійними нотами породжує певні труднощі. Слід зазначити, що володіння інструментом в конкретному випадку має бути максимально підпорядкованим техніці правої руки, при чому знаходження смичка у колодки не провокувало б різкого пережатого звуку.

У виконавській трактовці зазнало змін і штрихове оформлення побічної партії сонатного *Allegro*, на що вказують як редакція Л. Ауера, так і Д. Ойстраха – К. Мостраса. В авторському оригіналі, керуючись художніми уявленнями, П. Чайковський прагнув виділити тріольний епізод побічної теми точками над нотою, які б не передавали сам прийом гри, а швидше служили образним елементом для укрупнення даного епізоду, що підтвердили всі редактори, змінивши точки штрихом *tenuto*. Дискусійним виявилось і питання теситурних змін у головній партії I частини, що були запропоновані Л. Ауером. В його редакції факт перенесення пасажів і подвійних нот на октаву вгору в деяких епізодах головної партії пояснювався пошуком зручності для лівої і правої рук, які в технічно складних місцях повинні перебувати в одній площині

і продовжувати рух угору. На підтвердження складності виконання, обраних композитором штрихових прийомів, К. Флеш зазначає, що поєднання даних видів штрихів є причиною незадовільної звучності і вимагає ґрунтовного володіння технікою смичка (К. Флеш, 2007: 100). У свою чергу, Д. Ойстрах і К. Мострас в своїй редакції повертаються до авторського оригіналу, подаючи версію Л. Ауера додатковою строкою, залишаючи за виконавцем право вибору.

Окремим пунктом в редакціях можна виділити **питання аплікатури**. Відзначимо, що на думку багатьох педагогів-методистів – Л. Ауера (1965), Л. Гуревич (1988), К. Флеша (1964), Ю. Янкелевича (1983) – аплікатура є головною умовою правильної артикуляції, непорушною основою лівої руки. Вибір аплікатури дозволяє вирішити поставлені перед виконавцем інтонаційні завдання. Підтвердженням цієї тези слугує висловлювання Л. Гуревича про те, що «головний стимул до раціоналізації аплікатурних прийомів – це невпинна боротьба скрипаля за бездоганну чистоту інтонації» (Л. Гуревич, 1988: 24). Основним завданням, що стоїть перед музикантом, є досягнення найбільш економних рухів лівої руки, яке, за словами Л. Гуревича, проявляється, з одного боку, «в зменшенні числа переміщень по грифу», а з іншого – «передбачає скорочення амплітуди рухів при виконанні необхідних переходів» (Л. Гуревич, 1988: 25). Аплікатуру як технічний засіб К. Флеш визначив наступним чином: «Поки пальці рухаються в одній і тій же позиції і на однаковій відстані, в більшості випадків застосовують тільки одну природну аплікатуру, при якій кожен палець лягає на відповідне його положенню місце струни. <...> природним положенням пальців можна вважати півтон між другим і третім, цілі тони між першим і другим, а також між третім і четвертим» (К. Флеш, 2007: 142). Узв'язку з цим виникає ряд інтонаційних проблем, пов'язаних з незручним розташуванням пальців на струні. К. Мострас відносить роботу над інтонацією до числа звукостворювальних завдань: «Робота над інтонацією є роботою над звуком, над виявленням кращої музичної якості, не тільки як ізольованого елемента мелодії, а як опорного початку, яке визначає інтонаційно-звукову сутність мелодії» (К. Мострас, 1962: 3). Тісний зв'язок інтонації з якістю звукоутворення дозволили підійти К. Флешу до проблеми



чистого відтворення з практичного боку. Скрипаль вважає, що грати «чисто» означає виконання «необхідної кількості звуків у певній послідовності, з указаною швидкістю і з властивим їм за законами акустики числом коливань <...>» (К. Флеш, 2007: 27). Відповідно, неспецифічне фактурне рішення музичного матеріалу першої частини Концерту підсилює інтонаційні складності, які виникають при використанні відкритих струн і подвійних нот (квінт), що потребують надзвичайної технічної маневреності і рухливості пальців лівої руки. П. Чайковський пропонує робити скачки і не слідувати вгору, а повертатися в той же регістр, що породжує чималі інтонаційні складності, вимагаючи перебудування положення правої руки. Можна було б звинуватити композитора в «чудацтві», якби не симфонічність мислення та особливе сприйняття їм партії соліста, котрий продовжує як повноцінний учасник оркестрового цілого рух до кульмінації, яка припадала на оркестрове соло. Ймовірно, для подолання труднощів Л. Ауер врозробці I частини поміняв регістр на більш низький (П. Чайковський редакція Л. Ауера). Д. Ойстрах і К. Моstras в своїй редакції повернулися до авторської версії, і саме в даному фрагменті надають виконавцю право вибору (грати за оригіналом або за редакцією Л. Ауера), вводячи редакційну версію для соліста другою підрядкованою лінією.

Окремо слід вказати на **інтонаційні складнощі** твору, які особливо пов'язані з альтерацією, що призводить до утворення численних хроматичних ходів, ускладнених незвичною ритмічною угрупованністю пасажів. Роботу над подібного роду елементами запропоновано методичним репертуаром в навчальних посібниках, скрипкових школах. Шліфування елементів в етюдах, каприсах, вправах передбачало по суті освоєння фрагментів майбутніх концертних творів, оскільки звукотехнічні формули «кочували» з навчальної літератури до концертної. Однак методичні напрацювання того часу не могли допомогти виконавцю в освоєнні пасажних складнощів, які представлено в головній та зв'язуючій партіях I-ої частини. І досі позиційна незручність цих віртуозних хроматичних фрагментів є випробуванням для виконавців.

Згадані вище виконавські засоби, складаючи основу основ, знаходять своє специфічне відбиття в кожному з музичних творів з ура-

хуванням часу його створення, жанру й конкретної художньої мети. Якщо оцінити з цієї точки зору технічний арсенал Скрипкового концерту П. Чайковського, то він не тільки відображає накопичений у другій половині XIX століття досвід, але й значно розширює його межі, що вимагає майстерного володіння вібрацією, технікою правої і лівої рук, задіяння ресурсів динаміки, використання штрихової палітри. Відзначимо, що композитором був використаний увесь потенціал гучності соло інструменту. На думку Д. Ойстраха, ключем до розкриття неповторного звучання лірико-драматичних тем Концерту стає прийом *вібрато*, який створює певний колорит твору. Залежно від розуміння характеру музики скрипалі використовують різні види вібрації. Не менш індивідуальним є вибір агогічних відхилень, оскільки весь музичний матеріал концерту побудований за принципом вільного трактування ряду тем і розділів. Кожний виконавець коригує ремарки композитора, а загальна концепція вибудовується в залежності від власного задуму скрипаля.

Крім редакційних версій концерту, підтвердженням «нескриповості» є і сама історія присвяти концерту, що доводить наявність складнощів, пов'язаних з виконанням твору. Відзначимо, що безпосередня участь І. Котека не завадила П. Чайковському планувати посвячення твору Л. Ауеру, засновнику російської скрипкової школи, професору Петербурзької консерваторії (В. Макаров, 1962: 72). Однак, за словами самого музиканта, його оцінка була стриманою, він вимагав ґрунтового перегляду скрипкової партії, бо деякі місця були «нескриповими» та написаними у невласливій струнному інструменту формі (Л. Ауер, 1965: 216).

Першим виконавцем концерту став Адольф Бродський¹. Про складності просування Концерту свідчить відгук брата ком-

¹ Бродський Адольф (1851, Таганрог, Україна – 1929, Манчестер, Англія) – скрипаль, педагог. В дитинстві вчився в Одесі, потім у Віденській консерваторії у Й. Хельєсбергера. Соліст і артист Віденського придворного оркестру (1866–1868). Викладач Московської консерваторії (1874–1878), професор Лейпцизької консерваторії, концертмейстер Нью-Йоркського симфонічного оркестру, директор і професор Королівського коледжу в Манчестері (з 1895 р.). Серед його учнів Н. Барбер, Б. Бліндер, А. Фідельмане, О. Новачек (Я. Сорокер, 1992: 77).



позитора, який оцінив учинок скрипаля: «Сміливець, який вгадав значення цього твору в новітній скрипковій літературі і не побоюється подолати ні його технічних труднощів, ні упередженості в його нездійсненності» (П. Чайковський, 1938: 243). Це підтверджує, що Концерт вимагає «впровадження» в музичну мову композитора та повного занурення в атмосферу. Незважаючи на невдачу першого виконання, музикант зміг впоратися з усіма складнощами, які ніс у собі нотний текст (А. Бродська, 2006: 126). Сам П. Чайковський написав А. Бродському: «Ваша симпатія до мого концерту, неоціненна заслуга, яку Ви надали мені, подолавши всі перешкоди і виконавши його, – сторицею винагороджують мене за кілька сумних хвилин розчарування...» (П. Чайковський, 1938: 345).

Висновки. Остання третина XIX століття ознаменувалася не тільки оновленням скрипкового матеріалу, але й розширенням меж виконавської техніки, ломкою стереотипів, що склалися століттями й були прийнятими за еталон у репертуарі виконавців того часу. Насиченість Концерту для скрипки П. Чайковського технічними відкриттями, що випереджали час, стали причиною відмови Л. Ауера від участі в прем'єрі. Молодому музиканту А. Бродському знадобилося більш року для освоєння музичної мови, драматургії та всіх тих складнощів, про які говорилося вище. Сьогодні Концерт для скрипки П. Чайковського визнаний у всьому світі, є обов'язковим для всіх престижних скрипкових змагань. Очевидно, що сучасний інструментарій скрипаля дозволяє освоїти і перемогти все те, що раніше залишало за твором шлейф «незручного» й «нескрипкового». На сьогоднішній день «нескрипковість» може розглядатися пережитком минулого. Ряд авторів видатних методичних праць XX–XXI століть (К. Флеш, К. Мострас, І. Ямпольський, Ю. Янкелевич, Л. Гуревич, М. Берлянчик) при опрацюванні цілого комплексу прийомів спиралися на власний досвід, відповідаючи на питання, що хвилювало всіх без винятку виконавців. Але ніхто з них не досліджує поняття «нескрипковості» як методологічну проблему, тому що практика доводить: технічні незручності долаються в тому випадку, якщо виконавець здатний почути і зрозуміти ті новації, які пропонує композитор, тим самим підносячи виконавця над стереотипами.

ЛІТЕРАТУРА

- Ауэр, Л. (1965). *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики.* Москва, 272.
- Берлянич, М. (1987). *Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики: межвузовский сборник трудов. Вып. 5.* Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 152.
- Бродская (Скадовская), А. (2006). *Воспоминания о русском доме: Адольф Бродский, Петр Чайковский, Эдвард Григ в мемуарах, дневниках, письмах.* Феодосия–Москва, 246.
- Ганслик, Э. (2012). *О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики.* Изд. 2-е. Москва: Либроком, 232.
- Гуревич, Л. (1988). *Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации.* Ленинград: Музыка, 112.
- Карлов, Д. (2014). Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 110. Київ, 96–106.
- Макаров, В. (1954). *Концерт для скрипки П. И. Чайковского: пояснение. (В помощь слушателю музыки).* Москва: Музгиз, 32.
- Мострас, К. (1962). *Интонация на скрипке. Метод. очерк. Изд. 2-е.* Москва: Музгиз, 156.
- Раабен, Л. (1978). *История русского и советского скрипичного искусства.* Ленинград: Музгиз, 199.
- Солнцев, В. (1995). *Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения).* Санкт-Петербург, 20.
- Чайковский, П. (1952). *Концерт для скрипки с оркестром: перелож. для скр. и ф-п, партия скр. в ред. К. Мостраса и Д. Ойстраха.* Москва: Музыка, 49.
- Чайковский, П. (1938). *Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 1. 1877–1833, ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина.* Москва: Музгиз, 384.
- Флеш, К. (2007). *Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика.* Москва: Классика-XXI, 304.
- Ямпольский, И. (1958). *Концерт для скрипки с оркестром П. И. Чайковского. Муз. жизнь № 5.* Москва, 14–17.



- Сорокер, Я. (1992). Российские музыканты евреи: био-библиогр. лексикон. ч. 2. Иерусалим, 118.
- Johnson, Caitlin R. (2015). Tchaikovsky's Violin Concerto: The Composer's Original, Auer's Edition, and the Performer's Dilemma. *The Journal of Inquiry: Student Cross-Cultural Field Research. Vol. 9*. Brigham Young University. Provo, Utah, 3–13.
- Haight, E. (2012). The Tchaikovsky violin concerto: violinistic influence on performance tradition. Recital research paper for the Master of Music. Towson University, 45.
- Tchaikovsky, Pyotr (1888). Violin Concerto, Op. 35. First edition P. Jurgenson. Moscow, retrieved from [https://imslp.org/wiki/Special: Image from Index/105393/hn63](https://imslp.org/wiki/Special:Image_from_Index/105393/hn63).

REFERENCES

- Auer, L. (1965). Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki. Moskva, 272.
- Berlyanchik, M. (1987). Aktualnyye voprosy strunno-smychkovoy pedagogiki: mezhvuzovskiy sbornik trudov. Vyp. 5. Novosibirsk: Novosibirskaya gos. konservatoriya, 152.
- Brodskaya (Skadovskaya), A. (2006). Vospominaniya o russkom dome: Adolf Brodskiy. Petr Chaykovskiy. Edvard Grig v memuarakh, dnevnikakh, pismakh. Feodosiya–Moskva, 246.
- Ganslik, E. (2012). O muzykalno-prekrasnom: Opyt pereosmysleniya muzykalnoy estetiki. Izd. 2-e. Moskva: Librokom, 232.
- Gurevich, L. (1988). Skripichnyye shtrikhi i applikatura kak sredstvo interpretatsii. Leningrad: Muzyka, 112.
- Johnson, Caitlin R. (2015). Tchaikovsky's Violin Concerto: The Composer's Original, Auer's Edition, and the Performer's Dilemma. *The Journal of Inquiry: Student Cross-Cultural Field Research. Vol. 9*. Brigham Young University. Provo, Utah, 3–13.
- Haight, E. (2012). The Tchaikovsky violin concerto: violinistic influence on performance tradition. Recital research paper for the Master of Music. Towson University, 45.
- Karlov, D. (2014). Porivnyalnyi analiz vikonavskikh redaktsiy muzichnogo tvoru yak zrazok fenomenu mnozhinnosti vikonavskoї interpretatsii (na prikladi

- Kontsertu dlya skripki z orkestrom P. I. Chaykovskogo). *Naukoviy visnik Natsionalnoï muzichnoï akademii Ukraïni imeni P. I. Chaykovskogo*. V. 110. Kiïv, 96–106.
- Makarov, V. (1954). Kontsert dlya skripki P. I. Chaykovskogo: po yasneniye. (B pomoshch slushatelyu muzyki). Moskva: Muzgiz, 32.
- Mostras, K. (1962). Intonatsiya na skripke. Metod. ocherk. Izd. 2-e. Moskva: Muzgiz, 156.
- Raaben, L. (1978). Istoriya russkogo i sovetskogo skripichnogo iskusstva. Leningrad: Muzgiz, 199.
- Solntsev, V. (1995). Evolyutsiya avstro-nemetskogo skripichnogo kontserta ot Betkhovena do Bramsa (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Sankt-Peterburg, 20.
- Chaykovskiy, P. (1952). Kontsert dlya skripki s orkestrom: perelozh. dlya skr. i fp. partiya skr. v red. K. Mostrasa i D. Oustrakha. Moskva: Muzyka, 49.
- Chaykovskiy, P. (1938). Perepiska s P. I. Yurgensonom. T. 1. 1877–1833. red. i primech. V. A. Zhdanova i H. T. Zhegina. Moskva: Muzgiz, 384.
- Flesh, K. (2007). Iskusstvo skripichnoy igry. Khudozhestvennoye ispolneniye i pedagogika. Moskva: Klassika-XXI, 304.
- Tchaikovsky, Pyotr (1888). Violin Concerto, Op. 35. First edition P. Jurgenson. Moscow, retrived from [https://imslp.org/wiki/Special:Image from Index/105393/hn63](https://imslp.org/wiki/Special:Image_from_Index/105393/hn63).
- Yampolskiy, I. (1958). Kontsert dlya skripki s orkestrom P. I. Chaykovskogo. *Muz. Zhizn* № 5. Moskva, 14–17.
- Soroker, Ya. (1992). Rossiyskiye muzykanty evrei: bio-bibliogr. leksikon. ch. 2. Ierusalim, 118.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2019 р.