

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ КОНЦЕРТІВ
ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ С. ПРОКОФ'ЄВА**

**Магістерська робота
Ільяшенко Ольги Павлівни
Науковий керівник - професор
Козак Олександра Іванівна**

Текст містить результати наукових досліджень.

Використання ідей, результатів і

текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СПЕЦИФІКИ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	10
1.1. Теоретичні аспекти проблеми «виконавської інтерпретації».....	10
1.2. Критерії аналізу музичної інтерпретації.....	14
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ №1 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	18
2.1. Своєрідність трактування скрипки у концертах Прокоф'єва.....	18
2.2. Історія створення та специфічність побудови Першого концерту.....	19
2.3. Особливості інтерпретації концерту. Аналіз виконавських версій Іцхака Перельмана і Хіларі Хан.....	23
Висновки до Розділу 2.....	28
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ ДРУГОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ С. ПРОКОФ'ЄВА.....	30
3.1. Історія створення та перше виконання Другого Концерту.....	30
3.2. Характерні риси частин, аналіз форми концерту.....	31
3.3. Виконавські трактовки Д. Ойстраха та Л. Кавакоса концерту С. Прокоф'єва.....	36
Висновки до Розділу 3.....	42
ВИСНОВКИ.....	43
ДОДАТКИ.....	46
СПИСОК ВИКРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Багатогранність творчих шукань Сергія Прокоф'єва дозволяє говорити про нього як про майстра, якому підвладні чи не всі жанри, що утвердилися в музичному мистецтві до початку XX століття, а також ті, що активно розвивалися в першій половині століття. В однаковій мірі самотутні його симфонії і балети, фортепіанні сонати і опери, кіномузика і вокальні твори, музика для дітей і кантати, концерти для інструментів з оркестром і камерно-інструментальні ансамблі, музика до театральних постановок і симфонічні мініатюри. Створення багатовимірного творчого портрета композитора, здатного представити всі жанрові «амплуа», є для дослідника завданням величезної складності. Не дивно, що лише невелика частина великої дослідницької літератури про С. Прокоф'єва присвячена комплексній, цілісній характеристиці творчості Прокоф'єва¹.

Проте вивчення конкретної жанрової сфери також пов'язане з серйозними труднощами: на прикладі одного жанру необхідно показати всю своєрідність художньої позиції композитора. Окреслення значення даного жанру у творчості композитора, характеру діалогу з іншими жанрами вимагає не тільки ретельного освоєння творів обраної жанрової сфери, а й залучення до «робочого простору» якщо не всього творчого доробку, то значної його частини. Більш того, розгляд окремого жанру ґрунтується на цілісному уявленні про художній світ майстра. В ході такого дослідження явними стають як органічні відповідності частини і цілого, так і «розбіжності». Докладний розгляд одного з елементів цілого може виявити якість, що не проявилася в інших складових. Тому очевидним стає, що дослідження конкретної жанрової сфери оновлює, коригує, уточнює загальну композиторську стильову картину.

¹ Можна назвати, наприклад, монографії І. Нестьєва (Жизнь Сергея Прокофьева - Изд. 2-е. - М.: Советский композитор, 1973. — 662 с: ил.; нот.) та М. Нестьєвої (Сергей Прокофьев — Челябинск: Аркаим, 2003. — 232 с: ил.), а також розгорнуту статтю М. Тараканова (Прокофьев: многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века — М.: Государственный институт искусствознания, 1997.-е. 185-211.)

Скрипкова та концертно-симфонічна творчість Сергія Прокоф'єва – це важлива сторінка інструментального жанру XX століття. Завдяки йому, концертний жанр вийшов на новий рівень. Його концерти стали важливою ланкою в еволюційному розвитку жанру. Не виходячи за рамки класичних закономірностей, композитор знаходить шляхи його внутрішнього оновлення, перетворення, що стануть перспективними для композиторської творчості послідуєчих поколінь.

Сергій Прокоф'єв створив ряд творів для скрипки різних жанрів. Серед камерної спадщини відмітимо: П'ять мелодій для скрипки і фортепіано, ор. 35 (Написані у 1925 році), Соната для скрипки solo D-dur, ор. 115 (1947), Соната для 2-х скрипок C-dur, ор. 56 (1932), Перша соната для скрипки і фортепіано f-moll, ор. 80 (1938-1946), Друга соната для скрипки і фортепіано D-dur, ор. 94 (1943-1944).

Великі жанри представлені концертами для скрипки з оркестром: Перший концерт для скрипки з оркестром D-dur, ор. 19, в 3-х частинах (1914-1917) та Другий концерт для скрипки з оркестром g-moll, ор. 63, в 3-х частинах (1935).

Логічно, що жанр концерту був близьким Прокоф'єву, оскільки ніякий інший жанр не розкриває настільки повноцінно та глибоко віртуозні здібності виконавця. Оскільки митець сам був концертуючим піаністом, то як ніхто інший це розумів. Як стверджує Б. Асаф'єв, концертний жанр створений саме для того, щоб продемонструвати виразні якості інструменту та блиснути своїми технічними та виконавськими здібностями [3].

Взагалі, важливість ролі інструментальних концертів пояснюється не тільки їх провідним положенням (поряд із оперою, симфонією, балетом) у творчості Прокоф'єва. Досягнення автора в тому чи іншому жанрі, перш за все визначається тим, яке місце займають твори в музично-історичному процесі, чи стануть вони творами, що намітили шлях у майбутнє.

Деякі дослідники вважають, що у загальній картині еволюції жанру, концерти Прокоф'єва виглядають досить традиційно. Наприклад, Другий

фортепіанний концерт за своїм лірико-драматичним настроєм перекликається з Рахманіновим, а Перший концерт – з творами Ліста. Проте, в цьому не має нічого дивного, оскільки композитор розумів роль та досягнення своїх попередників.

У той же час Прокоф'єв став сміливим новатором і експериментатором звукових реалій, збагачує концертно-симфонічний жанр принципами театральної драматургії. Взагалі, саме в концертах простежується різноманіття жанрових модифікацій.

Серед багатой концертно-симфонічної та скрипкової спадщини особливої уваги заслуговують два скрипкові концерти. Цікавість до струнних інструментів виникла у митця ще в юному віці, не без участі Р. Глієра, який приїзжав зі скрипкою у Сонцевку (Батьківщину Прокоф'єва) по запрошенню батьків композитора. Саме у виконанні Глієра Прокоф'єв уперше почув багато скрипкових творів, а інколи грав з учителем в ансамблі, виконуючи сонати для скрипки і фортепіано. Як згадує сам композитор – «У тихі літні вечори Глієр садив мене за рояль, тішитися грою на скрипці, і ми грали сонати Моцарта»[38, с. 84]. В цей період Прокоф'єв створює Сонату до мінор для скрипки, 2 скрипкові «пісеньки».

Сам Прокоф'єв ніколи не грав на скрипці, проте захоплювався її звучанням і мав велику кількість друзів-скрипалів, які були віртуозними та професійними виконавцями. Пізніше, ставши концертним виконавцем, Прокоф'єв нерідко виступав як концертмейстер або диригент у камерних та симфонічних творах. Ціла низка видатних скрипалів протягом усього життя працювали з композитором. Серед них відмітимо такі ім'я як Павло Коханський, Йозеф Сигеті, Яша Хейфец, Самуїл Душкін, Марсель Дар'є, Роберт Сьотанс, Олександр Московський, Натан Мильштейн, а пізніше Давид Ойстрах, Дмитро Циганов, Василь Ширинський, Борис Гольдштейн.

Сьогодні скрипкові концерти С. Прокоф'єва є одними з найпопулярніших творів в репертуарі сучасних музикантів. Концерти для скрипки з оркестром виконувались такими відомими скрипалями ХХ –

початка ХХІ століття, як: Борис Фишман, Яша Хейфец, Давид Ойстрах, Іцхак Перельман, Хіларі Хан та Леонідас Кавакос та іншими.

В даній роботі буде розглянуте виконання Першого та Другого концертів для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва у інтерпретації Давида Ойстраха, Іцхака Перельмана, Хіларі Хан та Ліанідоса Кавакоса, так як ці скрипалі сьогодні є найбільш відомими в музичному світі, а їх трактування Концертів для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва стали вже взірцевими для багатьох молодих виконавців.

Актуальність теми полягає в опрацюванні проблем інтерпретації скрипкових концертів ХХ століття, а також у проведенні детального аналізу виконання видатних скрипалів, порівняння та співставлення їх інтерпретацій. Цей аспект є досить важливим для молодих виконавців, які ще не визначились з власним виконавським стилем і їм потрібно бачити гарний приклад виконання.

Об'єктом дослідження є скрипкова творчість С. Прокоф'єва.

Предмет роботи – аналіз солюючої партії скрипки в Концерті №1 у виконавській інтерпретації Іцхака Перельмана і Хіларі Хан, а також Концерту №2 у виконавській версії Давида Ойстраха і Леонідаса Кавакоса.

Мета дослідження – виявити особливості втілення композиторського задуму та ідею твору в обраних виконавських версіях.

Завдання, визначені метою:

- Висвітлити теоретичні аспекти «виконавської інтерпретації»;
- Виявити новаторство та лірико-філософську концепцію Концертів для скрипки з оркестром;
- Зробити жанрово-стильовий та виконавський аналіз концертів;
- Визначити основні принципи трактовки І. Перельмана і Хіларі Хан Концерту №1;
- Проаналізувати інтерпретацію Д. Ойстраха і Л. Кавакоса скрипкового Концерту №2.

У даній роботі задіяні наступні **методи дослідження**:

- *історичний* – визначає історичний та культурологічний контекст періоду написання Першого скрипкового концерту Прокоф'єва;
- *структурно-функціональний* - застосований в процесі аналізу форми, виразових музичних засобів концерту і структурування елементів фактури в єдину драматургічну концепцію Першого та Другого концертів;
- *компаративний* – направлений на розкриття спільних і відмінних ознак інтерпретацій чотирьох виконавців;
- *цілісний аналіз* - проводиться завдяки умовному розчленуванню концертів на окремі елементи і виявленню жанрово-стильових ознак, властивостей кожної частини цілого;
- *спостереження* – передбачає детальний нагляд за скрипковою грою виконавців та постійне сприйняття всіх її особливостей;
- *порівняння* – дозволяє знайти відмінності між різними виконавськими версіями через безпосереднє прослуховування інтерпретацій.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві було порівняно виконавські версії видатних скрипалей сучасності скрипкових концертів С. Прокоф'єва. Занурення в ці твори композитора під таким кутом зору дозволить по-новому поглянути на інтерпретаційну проблематику концертів.

Теоретична база дослідження спирається на чотири тематичні блоки:

- *Музичний контекст ХХ ст.* – дослідження Б. Асаф'єва [5], Г. Григор'євої [13], Є. Долинської [14], Д. Ойстраха [35], В. Юзефовича [56], І. Ямпольського [58].
- *Жанр, форма та стиль* – дослідження М. Арановського [1], Б. Асаф'єва [3], В. Бобровського [8], В. Заранського [16], М. Лобанової [22], М. Михайлова [27], Є. Назайкинського [33], Н. Очеретовської [36], С. Скребкова [46], М. Тараканова [52], Ю. Хохлова [55].
- *Творчість С. Прокоф'єва* – праці М. Арановського [2], Б. Асаф'єва [4], В. Блока [7], В. Варунца [9], І. Вишневецького [11], А. Волкова [12], Ю. Кремлева [21], І. Мартинова [24], І. Нестьєва [34], М. Сабініної [41],

Н. Савкіної [42], М. Скорика [45], Я. Сорокера [49], Ю. Холопова [54], Г. Робінсона [67].

- *Музична інтерпретація та проблеми скрипкового виконавства* – роботи Л. Ауера [6], Т. Веркіної [10], О. Іноченко [17], Д. Карлова [18], Л. Когана [19], Н. Корихалової [20], А. Маслової [23], В. Москаленко [28;29;30;31], Д. Рабиновича [40], О. Сайгушкіної [43], С. Сапожникова [44], В. Соловійова [47], Я. Сорокера [48], І. Стулова [50], І. Сухленко [51], М. Харлапа [53], О. Юр'єва [57], І. Ямпольського [59].

Творчість Прокоф'єва розглядається у величезній кількості джерел вітчизняного і зарубіжного музикознавства. Більшість дослідників розкривають в загалом його особистість та творчий шлях, деякі висвітлюються окремі питання виконавської діяльності, стильові та жанрові особливості.

Варто відзначити цінність літератури, автором якої є сам С. Прокоф'єв – це «Автобіографія»[38] та «Дневник»[39]. Ці роботи дають можливість прослідкувати особистісне та творче становлення композитора, понуритись в умови його життя і зазирнути у внутрішній світ. Ці джерела мають велику цінність також і для художнього аналізу творів композитора, допомагають повніше розуміти задуми та ідеї написання його праць. Про життя та творчий шлях Прокоф'єва писав І. Нестьєв у монографії «Жизнь Сергея Прокофьева»[34], Б. Асаф'єв у роботі «Сергей Прокофьев»[4], І. Мартинов – «Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество»[24]. Важливою є збірка цінної публіцистичної інформації в роботі В. Варунца «Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью»[9].

Багато джерел розкривають питання концертної творчості композитора, зокрема, скрипкової. У роботі «Скрипичное творчество Прокофьева»[49] Я. Сорокер проводить детальний художній аналіз скрипкової творчості автора у зв'язку з біографічними фактами композитора.

Виконавський аспект скрипкової творчості Прокоф'єва опрацьований значно менше. Стаття О. Іноченко «С. Прокофьев. Первый концерт для скрипки с оркестром (D-dur), исполнительский анализ»[17] демонструє

порівняльний аналіз виконань Рєпіна, Ойстраха і Перельмана, приділяючи велику увагу технічним особливостям твору; розглядає штрихові, темброві труднощі концерту.

Феномен інтерпретації як важливіший аспект даної роботи був цікаво розглянутий у статті Д. Карлова «Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського)»[18]. Автор лаконічно підсумував вчення про інтерпретацію Москаленка, Асаф'єва, Назайкінського. Холопової. Сам автор пропонує думку, що виконавець, роблячи акценти на певних музичних засобах (агогіка, динаміка, штрихи тощо) і елементах фактури, та «пропускаючи» інші – саме так формує власну інтерпретацію.

Детальне розуміння інтерпретації як феномену музичної культури дають праці В. Москаленко – «Інтерпретація музичного твору»[28], «Лекції з музичної інтерпретації»[29], «Творческий аспект музыкальной интерпретации»[31] та «Интерпретация музыки» Н. Корихаловой [20].

Практичне значення роботи полягає в тому, що вона може використовуватися у навчальних цілях серед студентів-виконавців.

Структура роботи: складається зі вступу, трьох розділів, висновку, та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи - 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СПЕЦИФІКИ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

1.1. Теоретичні аспекти проблеми «виконавської інтерпретації»

Перш ніж дати визначення поняттю «виконавська інтерпретація», звернемось до встановлення загального значення терміну – «інтерпретація».

Слово «інтерпретація» походить від латині «interpretario» (розкриття змісту, трактування) і застосовується для оцінки різних фактів, процесів та явищ дійсності [59, с. 14]. Так, поняття інтерпретація широко застосовується у мистецтвознавчій, філософській, а також музично-педагогічній літературі.

У мистецтвознавстві під художньою інтерпретацією розуміється «цілісне відображення, що стає активним самовиявленням, особистісно-індивідуальним ставленням творця», наприклад, до музичного твору [29, с. 25]. Тобто митець не тільки суб'єктивно передає зміст твору, але «перетворює його у матеріалі музики» [там само].

Так, для художньої інтерпретації, невід'ємними складовими є: по-перше, *уміння та знання*, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії; б) по-друге, *«сукупність знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу» професійної діяльності*» [23, с. 178].

Також, як зазначають учені, формування умінь художньої інтерпретації «має декілька стадій: перше, ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту; друге, опанування драматургії твору; третє, самостійне виконання музичної концепції» [59, с. 37].

Виконавська інтерпретація, музична інтерпретація – це є переживання і життя в музиці з початком, розвитком, кульмінацією та закінченням. Тобто різні розділи музичної форми (складові композиції твору) є аналогією композиції «життя», а ноти, музичні інтонації, динамічна кульмінація смислова кульмінація являються змістом «життя». Музикознавець І. Ямпольський писав: «<>існують різні варіанти інтерпретації, проте основа

одна: можна розставляти по-різному акценти, надавати різних відтінків змісту, приділяти більше уваги різним моментам, подібно звукорежисеру, та все ж, сенс, мета, зміст призначення твору в цілому єдині, композиція запрограмована композитором. З цих причин кульмінація буде саме там, де їй належить бути» [56, с. 35].

Музичне виконання на естраді, за умовою точної технічної підготовки виконавця, пробуджує у виконавця сильну енергію, велике натхнення, яке може бути з'єднувальною ланкою між композитором, інтерпретатором та слухачем.

З цього випливає, що у музикознавстві термін «інтерпретація», науковці визначають як «художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання» [29, с. 67]. В той же час, це художнє тлумачення «здійснює саме творча особистість митця, самодостатня художньо-творча особистість, з багатим, насиченим духовним потенціалом» [там само].

Так, наприклад, за М. Чернявською: «Музична інтерпретація – це особлива форма (ідеальна) музичного твору, його існування в саморозвитку, в діяльності та через діяльність окремої людини. Під інтерпретацією розуміємо тільки акт духовної діяльності» [28; с. 46].

Н. П. Корихалова розглядає інтерпретацію як «процес, що втілюється в ряді конкретних одноразових виконань» [цит. за 29, с. 44]. Інтерпретація, на думку музикознавиці, у вузькому розумінні є «сприйняттям будь-якого твору мистецтва» [там само]. Як вважає Н. П. Корихалова, «перше похідне, від чого залежить інтерпретація, це сам виконавець»; друге похідне – «об'єктивні умови, які сприяють існуванню твору»: зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, музичні інструменти, традиційні форми суспільного музикування тощо [там само]. В свою чергу, В. Москаленко розглядає інтерпретацію з позиції загального музичного трактування у всіх музикантів, виконавців, що творчо мислять [29, с. 55]. Вчений схиляється до того, що музична інтерпретація є «вживання у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться» [там

само]. Так, інтерпретатор намагається «розкрити виражальні можливості музичного твору і його зміст», відтворивши спочатку авторську ідею, а потім формувачи власну виконавську версію[31, с. 89].

Таким чином, музикознавці (зокрема Н. Корихалова, В. Москаленко та ін.), розглядаючи особливості інтерпретаційних версій у різних видах музичної діяльності, виокремлюють такі види трактування твору: «редакторська інтерпретація, підсумком якої є адаптований до нових виконавських вимог варіант нотного тексту музичного твору; виконавська інтерпретація, яка втілюється в музичному звучанні нового «прочитання» твору; композиторська інтерпретація, що характеризується музичною переробкою художнього матеріалу іншого твору чи його фрагмента; музикознавча інтерпретація (наукова та художня), яка виражається в описах музики засобами вербальної чи будь-якої іншої немусичної мови; для наукової характерне тяжіння до точності, однозначності вербальних чи виражених іншими немусичними мовами характеристик; для художньої – образність і можлива смислова «розмитість» вербальних значень» [29, с. 176].

Відомий піаніст та музикознавець Г. Нейгауз зробив власну цікаву класифікацію видів виконавської інтерпретації відносно професійної підготовки виконавця та його сценічного настрою: «гра без будь-якого стилю або спотворення композиторського задуму; так зване «моргове» виконання, коли авторська ідея вмирає під тиском правил, доктрин, законів; «музейна» інтерпретація, більш схожа на стилізацію; натхненне виконавство, сучасне бачення авторського задуму» [цит. за 53, с. 55].

Вивчаючи інтерпретацію музичного твору крізь призму стильового феномену, дослідниця О. Щербініна, затверджує, що «на всіх рівнях виконавської інтерпретації зберігається принцип взаємодії композиторського та виконавського стилю» [29, с. 176]. На думку музикознавиці, « $\diamond$ осягнення композиторського стилю сполучається з формуванням інтерпретаційного задуму виконавця»; « $\diamond$ декодування авторського тексту супроводжується процесом його актуалізації» в сучасному культурному просторі; « $\diamond$ вибір

виражальних засобів та технічних прийомів зумовлюється інформацією, що закладена в тексті твору», індивідуальністю виконавця та «відповідним культурно-історичним контекстом» [там само].

Науковці виділяють чотири етапи феномену музичної інтерпретації: «виникнення художнього задуму, його формування, реалізація, перевірка та оцінка» [29, с. 170].

Перший етап враховує детальне вивчення виконавцем історії створення твору, усіх відомих фактів щодо композиторського задуму та ідеї написання, особливостей стилю та епохи. Також цей етап передбачає, що виконавцем буде здійснений аналіз форми твору, пояснення усіх змістових особливостей, технічних труднощів. Виконавець має зробити план технічної та художньої підготовки твору до сценічного виступу.

Другий етап – формування художнього задуму. На цьому етапі виконавець осмислює обраний твір з точки зору загальної етико-стильової цінності, визначається з загальним характером і настроєм музики. Формує образну сферу та власну концепцію розгорнення подій. На цьому етапі велику роль грає творче мислення виконавця, його асоціативне мислення.

Третій етап – це технологічна підготовка виконавця. Обираються відповідні виразні засоби, удосконалюються технологічні прийоми у зв'язку з художнім композиторським задумом.

Останній етап – це виступ на естраді, саме процес музичної інтерпретації. Власна виконавська версія оцінюється слухачами, проходить певну перевірку своєї художньої цінності. На цьому етапі виконавцю важливо знайти деякий баланс між власними емоціями та переживаннями та композиторською ідеєю, яка не повинна губитися у суб'єктивних виконавських станах.

Отже, з цього випливає, що у процесі роботи виконавця над музичним трактуванням твору здійснюється творча самореалізація виконавця, під час якої розкривається багатогранність особистості, духовний світ, його емоційний потенціал. Підкреслюються особливості темпераменту та

характеру виконавця, формуються власні творчі ідеї та асоціації, що є дуже цінним ресурсом для кожного інтерпретатора. Тобто цей багатогранний комплекс і відрізняє справжнього митця від звичайного майстра, що знає свою справу, виділяє живу та яскраву інтерпретацію від шаблонної.

1.2. Критерії аналізу музичної інтерпретації

Скрипкові твори С. Прокоф'єва не залишали байдужими скрипалів-сучасників композитора і по цей день щільно увійшли до репертуару виконавців багатьох країн. Частина творів – 5 мелодій для скрипки і фортепіано, Соната для скрипки соло та Концерти для скрипки з оркестром – нерідко використовуються у навчальних цілях серед студентів музичних училищ та вищих навчальних закладів у програмі зі спеціальності як найяскравіші зразки скрипкової музики XX століття. Сонати для скрипки і фортепіано знаходять своє застосування на дисципліні камерного ансамблю.

У зв'язку з ростом медійності всього музичного простору, зростає кількість доступних відео- та аудіозаписів різних скрипалів у просторі інтернету і молодому виконавцю буває складно розібратися, чия ж інтерпретація вірніше, до якого виконання варто прагнути. Як показує практика, нерідко перша прослухана виконавська версія певного твору стає для студента зразковою. Це трапляється, коли твір для виконавця є ще незнайомим, і початкові слухові уявлення формує та інтерпретація, яка відкрила виконавцю перше звукове і емоційне уявлення.

В. Москаленко затверджує, що інтерпретатор «звертається до досвіду виконавських, музичнокритичних, наукових та інших трактувань цього ж твору іншими музикантами. Крім того, у його мисленні акумулюється власний досвід експериментальної слухової та моторно-рухової роботи з даним музичним матеріалом. Так формуються еталонні слухові уявлення музичного твору.» [28, с.13].

У зв'язку з цим, перед молодими виконавцями стає питання, як правильно аналізувати інтерпретації, якими критеріями слід керуватися при виборі еталонної для себе виконавської версії.

Відмінною рисою будь-якої інтерпретації є певне використання художніх засобів, яке пов'язано з концепцією власної ідеї виконання. Художні засоби роблять інтерпретацію унікальною, насиченою образним змістом. Вони наповнюють музичний текст неповторними деталями, які чіпляють слухача і як наслідок формують у них певні вподобання серед виконань.

Критерії, по яким можна аналізувати та порівнювати інтерпретації – це

1. Організація музики у часовому просторі (відхилення від темпу, агогіка);
2. Динамічні відтінки;
3. Темброве різноманіття;
4. Артикуляція.

Ці складові музичної ткані хоч частково і зафіксовані композитором в музичному тексті, але мають деякі градації відносно інтенсивності, контрастності їх використання. Виконавець сам обирає, який художній засіб йому слід підкреслити, на який звернути увагу слухача. Д. Карлов вважає, що саме акцентування на певних музичних засобах та «пропускання» інших формує власну інтерпретацію [18].

Музикознавець В. Соловйов стверджує, що «Процес виконавської діяльності складається з великої кількості різноманітних виконавських дій, які сукупно відтворюють логіку та особливості розгортання музичної думки у часовому просторі і часових вимірах у межах і відповідно до вимог музичної форми. Відчуття виконавцем музичної форми як складної архітектонічної побудови та утілення її у виконавському процесі є домінуючим чинником зумовленості і виявлення цієї логіки» [47, с.86].

Важливою рисою кожної інтерпретації є емоційне наповнення музичного тексту. У цьому аспекті виконавець має найбільшу свободу, адже композитором не прописані абсолютно всі градації емоціонального стану.

Автор може у деяких місцях музичного твору направити виконавця до певного стану, написавши у тексті «*dolce*», «*con fuoco*», «*appassionato*», «*amabile*» тощо. Ці терміни мають пряме відношення до позначення характеру музики, котрі допомагають виконавцю правильно зрозуміти композиторський задум. Проте емоційне наповнення є суто індивідуальною особливістю кожної інтерпретації, яку повторити неможливо. Кожен виконавець сам обирає рівень емоційного забарвлення своєї гри і може дуже сильно впливати на сприйняття музики слухачами. Тому, емоції – це дуже сильний і визначальний фактор, який може цілковито відрізнити дві інтерпретації, які технологічно виконані майже однаково.

При аналізі інтерпретацій відомих скрипалів-віртуозів ми можемо відзначити, що у процесі сценічного виконання музичного твору усі технологічні нюанси гри відходять на задній план. Віртуозні прийоми виконуються автоматично, а увага виконавця та слухача зосереджується на художній стороні виконання твору. Це потребує немалих зусиль з боку виконавця, тому що технологічні труднощі при естрадному виконанні можуть зазнати деяких втрат через сценічне хвилювання.

Інтерпретація музичного твору тісно пов'язана з суб'єктивізацією процесу виконання стосовно рівня свободи та ступеню відходження інтерпретаційної версії від авторського тексту, що по сьогоднішній день неоднозначно сприймається науковцями та педагогами. Деякі наполягають на збереженні свободи виконавця як творця і допускають невеликий ступінь свавілля відносно музичного тексту. Ця думка підкреслюється тим, що виконавець не може повністю зрозуміти, а головне – відчувати авторський задум, відтворити потрібний психологічний стан та ідеально виконати композиторську ідею. Виконавець може лише приблизитися до цієї мети, маючи усі бажані дані: історію створення твору, історичний та культурний контекст, усі складові музичного тексту та авторських вказівок тощо. У зв'язку з цим виконавець має право виразити власне бачення твору, ураховуючи усі відомі факти.

Суб'єктивний аспект виконання також полягає у фізичній неможливості повторити попередню виконавську версію. Усі темпові, динамічні, інтонаційні відхилення не можуть бути повністю відтворені через різницю в акустичних умовах, психічному стані самого виконавця, наявності сценічного хвилювання, різниці у сприйнятті слухачами виконаної музики.

Висновки до Розділу 1

У цьому розділі були підсумовані попередні дослідження в області «виконавської інтерпретації», а саме наукові праці М. Чернявської, Н. Корихалової, В. Москаленка, Г. Нейгауза, О. Щербініної. Ми визначили, що поняття інтерпретації широко застосовується у мистецтвознавчій, філософській, а також музично-педагогічній літературі.

Поняття «інтерпретація» – це «художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання» [29, с. 67].

Музикознавець В. Москаленко приводить наступну класифікацію видів інтерпретації: редакторська, виконавська, композиторська, музикознавча (наукова та художня) [29, с. 176].

Музична інтерпретація має проходити у чотирьох етапах: «виникнення художнього задуму, його формування, реалізація, перевірка та оцінка» [29, с. 170].

У другому підрозділі ми розглянули критерії аналізу музичної інтерпретації, а саме наступні критерії: організація музики у часі (агогіка), артикуляція, динаміка, темброве різноманіття.

Велике значення у формування власної виконавської версії має емоціональне наповнення музики. Цей суб'єктивний фактор може бути визначальним у порівнянні двох технічно схожих інтерпретацій.

Суб'єктивність інтерпретації полягає в тому, що виконавець ніколи не зможе ідеально повторити попередню виконавську версію, тому кожне виконання є унікальним у цьому сенсі.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ №1 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1 Своєрідність трактування скрипки у концертах Прокоф'єва

Вся скрипкова творчість композитора демонструє скрипку як співочу ліричну особу. Перш за все ліричні образи проявились за рахунок світлих діатонічних гармоній, жіночій м'якості тембрів та багатству мелосу широкого діапазону. Це відзначали багато музикознавців, зокрема І. Нестьєв пише: «Прокоф'єв багато вніс у сферу ліричної образності. Лірика Прокоф'єва є поміркованою, без жодних перебільшень. Навіть найбільш мрійливо-мелодичним сторінкам його музики властиві риси стриманості, внутрішньої сили» [34, с. 616].

Я. Сорокер зазначив, що «Прокоф'єв виявив дивну винахідливість інструментального мислення і тонке розуміння специфічних особливостей скрипки, художньо переконливого використання її регістрів і тембрових відтінків» [49, с. 51].

Скрипка для Прокоф'єва є головним дієвим інструментом, важливішим для розгортання драматургічних подій. Трактовка скрипки як дійової особи дає можливість композитору розкривати технічні віртуозні можливості інструменту у зв'язку з художнім задумом. Віртуозність не для віртуозності, як це було у багатьох композиторів романтичної епохи після життя та творчості Паганіні, коли прагнення показати свої віртуозні можливості відсунуло художню цінність матеріалу на другий план. Технічна палітра у Прокоф'єва виступає невід'ємним компонентом музичної мови, тому художній образ у Прокоф'єва є першорядним, визначальним. Виходячи з цього, технічні прийоми у Прокоф'єва часто мають колористичний ефект. Гострі, різкі та навіть грубі штрихи, гра на підставці, *pizzicato* обома руками, у тому числі і акордове, *tremolando*, *saltando*, натуральні та штучні флажолети,

різноманітні *glissando*, стрибки на широкі інтервали у швидкому темпі – все це демонструє надзвичайну яскравість музичних образів обох концертів.

У своїх скрипкових концертах композитор дещо відходить від основного принципу жанру – а саме від *concertare*, протиставлення *solo* і *tutti*. Перш за все, це проявляється у скорочені оркестрових епізодів, які обмежуються іноді кількома тактами. Натомість партія соліста досить розгорнута. Однак, розширення солюючої партії ніяк не вплинуло на значення оркестру в концерті. Останній є достатньо розвиненим до тієї межі, що відділяє концертний жанр від симфонії. Скрипка у Прокоф'єва не змагається з оркестром, а є провідним голосом.

С Прокоф'єв зумів переосмислити та відродити досягнення скрипкового мистецтва попередніх століть та по-новому розкрити художній потенціал інструменту, наповнивши скрипку новим художнім змістом.

2.2. Історія створення та особливості побудови концерту

Перший концерт для скрипки з оркестром був створений у контексті занепадання жанру інструментального та особливо скрипкового концерту у вітчизняній музичній культурі. Чайковський та Глазунов висунули два шляхи розвитку цього жанру. Музикознавець та скрипаль Яків Сорокер визначив ці дві лінії як «жанрово-симфонічну» (Чайковський) та «лірико-симфонічну» (Глазунов)[49;15-16]. Наступним композиторам, працюючим у цьому жанрі (Конюс, Аренський, Ляпунов) не вдавалося приблизитися до вже створених шедеврів і запропонувати нове бачення, тому жанр на деякий час залишався без розвитку. Справжній музичний прорив вітчизняного скрипкового концерту був зроблений Прокоф'євим. Він увібрав у себе риси лірико-симфонічної лінії, запропонованої Глазуновим, та перевернув уявлення про цей жанр, оновивши його свіжим прокоф'євським словом.

Шлях створення Концерту №1 Ре мажор для скрипки з оркестром Сергія Прокоф'єва від початкового замислу до першого виконання увібрав у себе

різноманітні творчі ідеї молодого композитора : спочатку Сергій замислив написати Концертіно для скрипки з оркестром , потім творчий посыл його направив до жанру Концертної сонати, а вже після цього в голові композитора сформувалась картина майбутнього Концерту для скрипки з оркестром.

Концерт був написаний 1917 року, проте прем'єра відбулася набагато пізніше: Прокоф'єв довго не міг знайти гідного виконавця солюючої партії. Так, партитура залишалася незайманою 7 років.

Нарешті, прем'єра сталася у 1923 році, у Парижі, під управлінням Сергія Кусевицького. Солюючу партію виконував Марсель Дар'є. Музичні критики по-різному відреагували на почуте: одні відмітили нову, унікальну сторону прокоф'євської лірики в поєднанні з гротеском і скерцозністю, інші звинуватили у наслідуванні Мусоргському і Глазунову, у недостатній майстерності написання оркестрової фактури. Негативні оцінки висунули французькі композитори Ж. Орік і Н. Буланже.

Влітку 1924 року скрипаль-віртуоз Йозеф Сігеті у супроводі оркестру «Персімфанс» виконав Концерт на фестивалі у Празі, а потім в інших великих містах Європи. Сам скрипаль був дуже занурений у музику в процесі підготовки та навіть відмовився від присутності композитора на репетиціях. Проте, успіх цього разу був приголомшений. Переконливе виконання Концерту зацікавило найкращих того часу скрипалів: Олег Каган, Ігор Безродний, Олег Криса, Максим Венгеров, Ісаак Стерн, Давид Ойстрах включили Концерт до свого концертного репертуару.

Перший концерт для скрипки з оркестром – це, без сумніву, дуже смілива та унікальна робота Прокоф'єва. Лірика тут розкривається зовсім з іншого боку, і стає переважною, бо займає великий пласт усього концерту – це перша і третя частини. У другій частині Прокоф'єв демонструє саркастичне скерцо, гротеск, що інколи навіть доходить до злобної іронії. Ця складна образна система концерту і зумовила інтерес до нього серед музикантів-виконавців і диригентів та дає можливість кожному інтерпретатору висловитися та представити свою концепцію виконання.

Композитор звертається до парного составу оркестра, без тромбонів, проте додає арфу, малий барабан та бубен.

У цьому Концерті Прокоф'єв частково відходить від традиційної моделі скрипкового концерту. В першу чергу це стосується темпових відносин між частинами: перша та третя частини повільні – *Andantino* і *Moderate* відповідно, а середня – *Vivacissimo*. Композитор відмовляється від традиційних каденцій, проте стрімкий динамічний розвиток матеріалу переконливо це відшкодовує.

Солоюча скрипка має у Концерті безперечно домінуючу роль. Основа музичного-драматичного розвитку надається саме скрипці. Композитор наповнює партію соліста різноманітними технічними прийомами, які збагачують музичну палітру. Це гра *con cordini*, *sul ponticello*, *pizzicato* акордами, лівою рукою, численні фаршлаги, трелі та інші прикраси додають музиці елементів містики та навіть казковості.

Кожна частина Концерту має строгу форму і в кожній можна розглянути характерні ознаки майбутнього стилю Прокоф'єва.

Перша частина написана у сонатній формі. Головна партія проходить на *pianissimo*, має пасторальний характер, вона мрійлива та стримана. Солоюча скрипка викладає тему на фоні тремало альтів. Потім поступово приєднуються дерев'яні духові та тихі перші скрипки *con sordini*. Створюється задумливо-зосереджена атмосфера, яка не може не вражати своєю витонченістю (Нотний приклад 1).

Для побічної партії композитор обирає тональність субдомінанти (Ре мажор – мі мінор). Вона дуже контрастує з головною партією, насамперед, за характером, динамікою, станом. Прокоф'єв обирає для соліста протилежні штрихи : це *staccato*, *staccato volante*, *martele*. Цікаво, що автор протиставляє ці дві партії ще й власними ремарками : на початку головної партії він вказує «*Sognando*», що означає «мрійливо», а у побічної партії стоїть вказівка «*Recitando*» - «Розповідаючи». Також, побічна партія характеризується появою різноманітних прикрас в партії соліста – це форшлаги, трелі, невеликі

пасажи. Створюється казковий, трохи химерний образ, який в подальшому розвитку потерпить великих метаморфозів (Нотний приклад 2).

Заключна партія затверджує тональність Мі мінор та вносить похмурий, таємничий характер, який є протилежністю тому романтичному образу, який був перед нами на початку частини. Енергійні пасажі соліста звучать на фоні *pizzicato* у струнних та у супроводі різких акордів *staccato* у дерев'яних духових (Нотний приклад 3).

В основі розробки першої частини концерту лежить побічна та заключна партії. М. Г. Арановський назвав цю розробку «Варіації побічної партії» [2]. Проводиться тональне, динамічне і темброве варіювання. У доволі швидкому русі теми зближуються, переплітаються та знаходять нове звучання. Кульмінаційна завершеність розробки, вершина якої досягається у гострому, емоційному звучанні головної партії у дерев'яних духових, приводє нас до загального заспокоєння та повернення до ліризму.

Реприза у класичному її вигляді відсутня. Музикознавець Я. Сорокер назвав цей розділ «реприза-кода» [49; 22], в якій теми варіюються між собою. В основі лежить головна партія, яка поступово заспокоюється та ніби затверджує перемогу ліричного образу у частині, а може і у всьому циклі.

Друга частина – *Scherzo, Vivacissimo* – написана у формі п'ятичасного рондо. Ця частина повністю обновлює образну сферу. Перед нами жартівливо-юмористичні мотиви переходять до майже злобних, гротескних. Скерцо наповнене яскравими, технічними прийомами соліста – це *pizzicato* лівою і правою рукою, швидкі пасажі у високому регістрі, флажолети, *sul ponticello*, *glissando*, *staccato marcatissimo* (Нотний приклад 4).

Партія оркестру супроводжує соліста ритмічною фігурацією, яка його ніби підштовхує. Також композитор створює цікаве колористичне поєднання голосів: *pizzicato* струнних, літаючі пасажі флейт та кларнетів і тремоло у басовій групі струнних. Все це створює неповторний жартівливий образ, який перетворюється на більш саркастичну тему, з дисонуючими гармоніями у мідної духової групи, зловісними ударами малого барабану та сухим

ритмізованим звучанням соліста на струні Соль. В завершенні частини проводиться калейдоскоп незвичайних віртуозних прийомів соліста, які створюють неперевершений колористичний ефект.

Фінал - *Moderato* – відправляє слухача до ліричної першої частини Концерту. Солююча скрипка тут звучить над оркестром, інколи переплітаючись з мелодією дерев'яних духових. Але, як і в попередніх частинах, кантилена достатньо різко змінюється вже знайомим настроєм іронічної усмішки. У коді фінальної частини відбувається урочисте затвердження ліричного начала. Тема фіналу и головної партії першої частини сплітаються у єдиний організм, який є підсумком усього циклу.

2.2.Особливості інтерпретації концерту. Аналіз виконавських версій Іцхака Перельмана і Хіларі Хан.

Перший Концерт для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва – це безкрайня площа образних перевтілень. Цей Концерт не обділений увагою серед виконавців ХХ століття та сучасних скрипалів. Серед яких такі знамениті віртуози, як Давид Ойстрах, Максим Венгеров, Іцхак Перельман, Хіларі Хан, Джошуа Белл, Ісаак Стерн, Янін Янсен, Сара Чанг, Джулія Фішер, Натан Мільштейн та багато інших.

Він також міцно увійшов у педагогічний репертуар молодих музикантів у вищих музичних навчальних закладах. Цей твір вимагає від виконавця дуже високої технічної підготовки. Композитор наситив кожную частину віртуозними труднощами, які можуть заважати недосвідченому виконавцю. Окрім технічної сторони, у Концерті важливу роль грає ідейно-образна проблематика. Твір досить лаконічний за часом, але композитор встигає показати певний хід подій і палітру образів, тому побудувати власну драматургію, яка буде унікальною, але не відходячи від початкового замислу автора – це і є основна задача інтерпретатора.

Серед всіх виконавців слід окремо виділити Давида Ойстраха, який неодноразово блискуче виконував цей концерт з різними оркестрами, на батьківщині та закордоном. У тому числі це відбулося 24 жовтня 1939 році на одному з авторських концертів Сергія Прокоф'єва, коли диригентом виступав сам композитор. На цьому причетність Ойстраха до твору не закінчилася: композитор попросив його зробити редакцію скрипкової партії, що успішно було виконано скрипалем. Ця редакція є орієнтиром у виконавців цього концерту по сьогоднішній день.

Для порівняльного аналізу виконавських версій Концерту №1 для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва було обрано двох доволі різних віртуозних скрипалів – це американська скрипалька Хіларі Хан та ізраїльсько-американський скрипаль Іцхак Перельман.

Іцхак Перельман - один з найвидатніших скрипалів кінця ХХ століття. Його гра відрізняється безперечною витонченістю і своєрідністю трактувань. Перельман навчався у музичній школі при «Консерваторії Шуламїт», у Ілони Фехер в Академії музики імені Рубіна у Тель-Авіві, а потім у Джульєрдській школі у США. Навіть не дивлячись на те, що Перельман був вимушений завжди грати сидячи (наслідки поліомієліту, перенесеного у віці чотирьох років), він мав неабиякі успіхи та почав концертну діяльність, ще не досягнувши десятирічного віку. Перельман виконав та записав безліч скрипкових шедеврів, серед яких є і Концерт №1 для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва. Запис, який ми будемо аналізувати, був зроблений у 1980 році, спільно з BBC Symphony Orchestra та диригентом Геннадієм Рождественським.

Трактування Перельмана характеризується витонченою деталізацією. У головній партії першої частини Перельман віддає перевагу протяжному *detache* і *legato*. Його зміна напрямку смичка ледь помітна та дуже плавна. У першому проведенні головної партії усі засоби виразності зовсім скромні: вібрато не інтенсивне і не широке, динаміка у діапазоні *p – mp*. Перельман робить ухил на звучання тембру інструмента, його природнього звучання. Скрипаль доволі стримано інтонує мелодію, немов розглядає її деталі під

мікроскопом. Першу фразу він грає на струні «Мі», замість звичного варіанту на струні Ля у четвертій позиції. Це додає певної яскравості тону. Але вже у четвертій цифрі виконавець демонструє більш сміливі динамічні нюанси, що відповідає вказівкам автора та природньому руху музики. Вібрація стає інтенсивною, але скрипаль не використовує її для всіх нот, лише для інтонування «особливих», на які він робить смислові акценти.

У побічної партії Перельман згладжує *staccato*, роблячи «крапки» м'якими та протягнутими. Тому цей образ знаходить елементи примхливості. Перельман підкреслює зміну розділів, роблячи *ritenuto* перед новим матеріалом. Це можна чітко відчуту у завершенні речитатива перед розробкою. Він немов готується до нової музичної хвилі та інтуїтивно бере для цього розбіг.

Дуже незвичайна для слухача інтерпретація коди першої частини. Виконавець спочатку понурюється у тихе витончене звучання мотивів у високому регістрі з сурдиною, акуратно обвиваючи цими інтонаціями звучання головної партії у флейти, а потім поступово перевтілює це на основний матеріал, який переходить з фонового на реальний і звучить на рівні з флейтою та мелодією перших скрипок.

Друга частина звучить дзвінко та стрімко. Перельман виконує усі штрихові вказівки автора. Він пропрацював детально кожен зміну штриха – це перехід зі *staccato* до *saltando*, *arco* – *pizzicato*, зі *staccato* до подвійного *legato* то інші. Це потребує дуже високої майстерності, враховуючи дуже швидкий темп частини. Також, слід відмітити високий рівень культури звуку скрипаля. Навіть у епізодах на струні Соль (цифри 28, 34, 37) звуковидобування залишається чистим, інструмент не «скрипить», не має зайвих шорохів та свистів. У цифрі 28 скрипаль помітно змінює характер на грайливий, жартівливий, що підкреслюється дуже гострим *staccato*. У цифрі 29 у характері гри Перельмана можна помітити втілення гротескного образу, який поступово набирає динамічні обороти та обривається поверненням до головної теми.

У Фіналі Перельман повертається до ліризму, роблячи *staccato* головної теми м'яким, кантиленим. Тема головної теми виконається скрипалем романтично, натхненно, з використанням інтенсивної вібрації. Але такий настрій не залишається надовго: зміна темпу у цифрі 44 (*Allegro moderato*) тягне за собою і штрихові перетворення. Так, Перельман переходить до *spiccato* та *saltando*. Музика набуває рис чіткості, визначеності, ритмічної деталізації. Третя тема (цифра 50) виконується достатньо експресивно, навіть з емоційним надрином, який поступово підводить до драматичної кульмінації. У коді тема головної партії першої частини звучить урочисто та навіть казково. Трелі у високому скрипковому регістрі переплітаються з духовими, арфою і створюється відчуття задоволення та внутрішнього спокою.

Отже, інтерпретація Перельмана відрізняється концентрацією на різноманітні ритмічні та мелодичні деталі. Він доволі точно виконує авторські вказівки стосовно штрихів, динаміки та зміни темпів. Також у Перельмана спостерігається певна різноманітність настроїв та зміна образів: від лірично-споглядальних до драматично-кульмінаційних.

Інтерпретація Концерту №1 американською скрипалькою Хіларі Хан є не менш популярною та цікавою для дослідження. Хіларі Хан є еталонною скрипалькою XXI століття. Вона почала свій музичний шлях дуже рано: незадовго до свого чотириріччя займалася у школі при Консерваторії Пібоді. У 1984-1989 роки займалася у Клари Беркович та у 1990 році поступила у Кертисовський інститут музики у клас Яши Бродського. У 1991 році стався її великий дебют з Балтиморським симфонічним оркестром, що поклало початок великого концертного шляху молодій виконавиці.

Відеозапис Концерту №1 для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва був зроблений спільно з симфонічним оркестром Іспанського радіо та телебачення, у Мадриді, 13 січня 2012 року.

Інтерпретація Хіларі Хан головної партії першої частини відрізняється реалістичною манерою гри, але з певною стриманістю емоцій. Вона не використовує широке інтенсивне вібрато, тому виходить рівний звук з дуже

плавною зміною напрямку смичка. Дрібна кистьова вібрація та плавна зміна напрямку смичка допомагає виконавиці з'єднувати ноти між собою настільки акуратно та непомітно, що здається, ніби ноти одна за одною перетікають по безмірному довгому смичку. Доволі швидко Хіларі набирає динамічні обороти та виходить на нюанс форте ще до вказівки автора на це. Мелодія звучить стрімко і наполегливо, з кожною фразою ще більше розгортається і не має зупинки.

Побічна партія послідовно впливає з головної. Хоча є відмінність у штрихах та самому характері звуковидобування, проте великого контрасту не відчувається. Матеріал сприймається як логічне та природне продовження однієї теми іншою. Кожна нота окремо підкреслюється скрипалькою, має чітку артикуляцію. Загальний характер музики досить збуджений та поривчастий.

Певна тимчасова зміна настрою відбувається на початку розробки, коли звучить *pizzicato* у соліста на фоні теми головної партії у флейти. Але доволі швидко знову повертається до потужного та емоційного розвитку матеріалу. На відміну від Перельмана, Хіларі Хан у коді підлаштовує свій витончений мелодичний матеріал під прозоре звучання оркестру, не виходячи на передній план.

Друга частина, як і у Перельмана, звучить дуже стрімко та бурхливо. Настрій жартівливо-саркастичного танцю присутній у обох скрипалів. Скрипалька чітко виконує усе акцентування, позначене автором, не використовуючи при цьому багату кількість смичка. Уся частина зосереджена переважно у нижньої частині смичка, що допомагає виконавиці досягти потрібної жорсткості звучання. Гострі підкреслюванні штрихи яскраво втілюють цей танцювальний образ. Частина слухається на одному диханні, усі технічні прийоми виконані блискуче та неперевершено.

У фіналі повертається ліричне начало, що характерно і для інтерпретації Перельмана. Зм'якшуються штрихи навіть у *Allegro moderato: spiccato* набуває певної протяжності та прикрашається вібрацією. Як характерно для

скрипальки, вібрація безперервно з'єднується між нотами, роблячи фразування довгим, а розвиток головної партії безупинним. Подальший розвиток частини відбувається цілеспрямовано до кульмінації частини. Повернення до теми головної партії першої частини сприймається як підсумовування образної сфери усього циклу: повернення до лірики і її затвердження є однією з важливих складових ідейного замислу Прокоф'єва.

Узагальнюючи аналіз інтерпретації Хіларі Хан, можна сказати, що на відміну від виконання Перельмана, в неї відсутні елементи казковості та містичності звучання. Вона зразу починає доволі бурхливий безперервний розвиток, зберігаючи форму. Такий підхід допомагає виконавцю утримувати увагу слухача від початку до кінця твору, демонструючи розгортання подій без зупинок та емоційних спадів. Обидва виконання були на високому технічному та художньому рівні.

Висновки до Розділу 2

У Другому Розділі було виявлено характерні риси у трактуванні скрипки в концертах Прокоф'єва, а саме:

- скрипка – це втілення ліричного початку, але водночас – дійова особа, яка має важливу роль у розгортанні драматургічних подій;
- застосування віртуозних прийомів у концерті тісно пов'язано з художнім задумом, воно не є виключно демонстрацією технічних можливостей виконавця;
- скорочення оркестрових епізодів, які обмежуються іноді кількома тактами, а партія соліста досить розгорнута.

Перший Концерт для скрипки з оркестром Ре мажор був написаний 1917 року, а прем'єра сталася у 1923 році, у Парижі, під управлінням Сергія Кусевицького, де солюючу партію виконував Марсель Дар'є.

У цьому Концерті Прокоф'єв частково відходить від традиційної моделі скрипкового концерту. це стосується темпових відносин між частинами:

перша та третя частини повільні – *Andantino* і *Moderate* відповідно, а середня – *Vivacissimo*.

Проаналізувавши інтерпретацію Першого концерту скрипалів І. Перельмана і Хіларі Хан, можна зробити наступні висновки.

Виконання Перельманом відрізняється багатим тембровим різноманіттям та казковістю звучання. Художній задум виконавця направлений на демонстрацію усіх змін регістрів, настроїв, характерів образної сфери. Перельман показує значну контрастність між лірично-споглядальними та драматично-кульмінаційними епізодами концерту.

Виконання скрипалькою Хіларі Хан відрізняється стриманістю емоцій, більш «реальною» подачею, але з чіткою продуманою концепцією драматургії, розгорнення тематизму. Внутрішнє прагнення та напруга затримує увагу слухача до кінця твору, проводячи його через усі тематичні та образні метаморфози.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ ДРУГОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ С. ПРОКОФ'ЄВА

3.1. Історія створення та перше виконання Другого Концерту

Другий скрипковий концерт з'явився через 18 років після попереднього і в той же час він є останнім твором Сергія Прокоф'єва, створеним перед остаточним переїздом до СРСР. Ідея написання композиції виникла під враженням від прем'єри музики до драматичної фантазії «Єгипетські ночі» (1934).

Концерт має досить незвичну історію створення. Коли Прокоф'єв був у Парижі, до нього звернулася група французьких музикантів і попросила написати концертний твір спеціально для їх друга, віртуозного скрипаля Роберта Сетанса. При цьому між «сторонами» була домовленість, що даний виконавець матиме виключне особисте право на виконання концерту протягом року. Композитор довго думав над назвою твору, хотів назвати «концертуєча соната для скрипки з оркестром», однак все-таки зупинився на звичайній назві Концерт №2.

Там же, у Парижі, була написана головна партія першої частини, однак постійні гастролі змусили закінчити твір вже у СРСР. Про створення концерту Прокоф'єв писав: «Писався концерт в самих різних країнах, відображаючи тим мою кочове концертне життя: головна партія першої частини написана в Парижі, перша тема другої частини - у Воронежі, інструментування закінчена в Баку, перше виконання відбулося в грудні 1935 року в Мадриді» [38, с.193].

Майже одночасно з концертом, композитор почав працювати над балетом «Ромео і Джульєтта», можливо тому й чимало дослідників творчості композитора зазначають, що між творами є чимало спільного у ліричній сфері.

Закінчивши партитуру, автор одразу ж відправився до Парижа, щоб вручити її Р. Сетансу. Їх очікували численні концерти у Швейцарії, Іспанії, Північній Африці.

Прем'єра відбулась 1 грудня 1935 року у Мадриді, у залі місцевого музичного товариства. Солістом був Р. Сетанс, якому цей твір і був присвячений, оркестром керував Енріке Фернандес Арбос, досить відомий на той час іспанський маестро. Виконання викликало численні овації, яких, як потім сам зізнався, композитор і не очікував. Тому запрошення диригентом на сцену під бурхливі оплески стало для митця справжнім сюрпризом.

Через рік після мадридської прем'єри, Концерт виконувався у Москві (солював Б. Фішман), а у 1937 – зазвучав у США у виконанні Я. Хейфеца, який і брав участь у його записі на платівку. Надалі концерт увійшов у репертуар численних як російських, так і зарубіжних скрипалів, таких, як Д. Ойстрах, І. Стерн, Л. Коган, Б. Гольдштейн, Н. Мільштейн та ще багато інших.

На початку ХХІ століття інтерес до даної композиції не вщухає. Серед скрипалів-віртуозів нової генерації найвидатнішими та найпопулярнішими інтерпретаціями стали виконання Вадима Рєпіна, Янін Янсен, Юлії Фішер, Максима Венгерова, Хіларі Хан тощо. У зв'язку з тим, що дана композиція стала надзвичайно популярною серед виконавців різних поколінь, постає питання особливостей інтерпретації Концерту виконавцями, відмінностей у трактуванні як між окремими скрипалями, так і між віртуозами різних країн, поколінь та генерацій. Також цікаво порівняти принципи втілення одного і того ж звукового комплексу різними митцями, прийоми гри, які використовують вони в ті чи інші моменти тощо.

3.2. Характерні риси частин та аналіз форми Концерту №2

Оскільки на початку концерт був задуманий, як концертна соната, то йому притаманний камерний характер, стриманість, цілісність, лаконічність, єдність всіх засобів виразності.

Як зазначає, Сорокер, «музичні засоби тут більш скупі та стримані, і цією простотою, скромністю новий концерт значно відрізняється від свого попередника» [49, с. 51]. Також про значну демократизацію музичної мови

свідчить, частково, більш-менш визначена жанрова специфіка всіх основних образів концерту. «Перша частина, наприклад, побудована на матеріалі, дуже близькому до пісні, друга – схожа на класичну серенаду, а в третій частині переважає танцювальність» [49, с. 51]. Далі дослідник звертає увагу на значення у творі національного елементу. Наприклад, ядром першої частини слугує тема, яка, за визначенням Я. Сорокера, багато в чому пов'язана з українською пісенністю (опора на стійкі щаблі ладу, IV високий щабель, плавність та хвилеподібність мелодичної лінії, та навіть наявність прихованої п'ятидольності). В подальшому композитор не однократно повертається до цієї теми, піддаючи її різним змінам.

В результаті вона набуває ролі мелодичного ядра першої частини та додає формі стрункості, цілісності, «своєрідного монотематизму» (за визначенням Я. Сорокера [49, с.53]). І. Нестьєв підкреслює, що у Концерті, порівняно з першим більш відчутні серйозність та навіть філософічність [34]. Крім того, у даній композиції вже немає гротескних ефектів, які мали місце, наприклад, у розробці першої частини і у скерцо Першого концерту: менше тембрових і гармонічних різкостей, більше стриманості, рафінованості та навіть віртуозності.

Концерт має риси театральності. Це не дивно, оскільки, як зазначалось вище, він як раз працював над балетом. Крім того, у творчості Прокоф'єва в цілому та конкретно в цьому творі простежується вплив класицизму. Перш за все, він проявляється у бетховенсько-брамсівських тонах у *Andante*, імітаційних перекличках соло та оркестру, які беруть свій початок від творчості віденських класиків.

Обидві теми першої частини (*Allegro moderato, g-moll*, сонатна форма) заворожують своєю піднесеністю почуттів, наспівністю, тягучістю та широтою мелодичного дихання.

Звичайно, окрім спільних рис, у темах є певні суттєві відмінності: головна партія, якою розпочинається Концерт, має риси пісенності. Її перше проведення композитор доручає солісту: (Нотний приклад 5)

Після восьмитактового проведення Головної партії вступає оркестр з темою у струнній групі (*h-moll*). Основна тема розвивається переважно за рахунок варіаційних, тембрових та тональних змін. (*g-h-g-cis-e*). У подальшому, інтонації Г. П. будуть проходити крізь увесь тематизм частини.

Сполучна партія (ц. 3) відзначена дещо маршеподібним характером. Цьому сприяє типова для С. Прокоф'єва токатність (постійний рух шістнадцятками) у партії соліста. Також у С. П. наявні початкові інтонації головної теми. В цілому, тематизм даного епізоду базується на одному мотиві. Для нього характерний рух чвертками у чотиридольному розмірі із пунктиром на другі або другій та третій долях: (Нотний приклад 6)

Побічна партія (від ц. 6) написана у паралельній тональності – *B-dur* і і теж відзначена романтичним настроєм у дусі тем кохання із «Ромео і Джульєтти». Для неї ж характерні широка інтерваліка, що змінюється хроматичними зворотами, численні витончені модуляції. Як зазначає І. Нестьєв, вона є «одним із найбільш щасливих мелодичних одкровенень зрілого Прокоф'єва» [34, с. 373]. Партія соліста тут більш розвинена: поруч із ліричними, гнучкими та виразними мелодичними лініями, зустрічатися численні тривалі пасажі, широкі мелодичні стрибки та більш часта зміна штрихів (Нотний приклад 7).

Заклучна партія (ц. 9) базується на остигатності, дещо нагадуючи передзвін або відлуння. У завершенні також зустрічаються відголоски лейттеми. Коротка зв'язка підводить до розробки, що побудована як діалог скрипки-соло із голосами оркестру (знову ж таки на інтонаціях Г. П.)

У розробці провідна роль теж належатиме лейттемі частини. Тут вона буде з'являтися у різних відтінках: від м'яких, дещо заокруглених (ц. 10) до скерцозно-гротескних та незграбних (наприклад, проведення основного мотиву Г. П. у фаготів у низькому регістрі у супроводі тривали пасажів у соліста – ц. 11, Нотний приклад 8).

Елементи П. П. композитор використовує також у розробці: перш за все, це проявляється у збереженні її низхідного руху та ніжного, ліричного

характеру (ц. 15-17), який у даному розділі буде поглиблений за допомогою численних підголосків.

Я. Сорокер зазначає, що у Другому концерті, так само, як і в Першому є значна роль тональних змін [49, с.55]. Прикладом може слугувати початкове проведення головної теми у *g-moll*, а потім в оркестрі у *h-moll*, далі знову в основній тональності, а завершення цієї теми композитор подає у *cis-moll*. Це додає темі мінливості, моменту неочікуваності та навіть свіжості.

Реприза (від ц. 21) є динамічною та позначена посиленням ролі поліфонії, за допомогою якої композитор і видозмінює основний тематизм частини.

Проведення головної партії доручається віолончелям та контрабасам, скрипка ж лише буде доповнювати загальний характер теми. Порівняно із експозицією вона є дещо скороченою – лише 14 тактів. Сполучна партія (ц. 22) теж отримує певні зміни: найсуттєвішою є перенесення токатного мотиву із партії соліста у партію оркестру. Побічна тема (ц. 25) буде проводитись в однойменному мажорі. Її ліричний, мрійливий характер в цілому зберігається.

Кода (ц. 29) являє собою органічний сплав тематизму частини із невеликим переважанням основної лейттеми, образ якої остаточно проясняється – це задумливо-розспівний склад, який і надає ліричного начала не лише частині, а й усьому концерту (Нотний приклад 9).

У ліричному характері витримана і друга частина (*Andante assai, Es-dur*, складна тричастинна форма). І. Нестьєв знаходить паралелі цієї частини у бетховенській «Місячній сонаті»: «співуча тема скрипки, яка виникає на фоні рівномірних, як у бетховенській «Місячній сонаті», тріольних фігурацій, нагадує про піднесену споглядальність класичних *Andante*» [34, с. 375]. Також дослідник наголошує на численних класицистичних рисах у частині: строга варіаційність, орнаментика, поліфонічні переплетення кількох мелодичних ліній. До того ж, композитор обирає форму класичного п'ятичастинного рондо. Основна тема з'являється спочатку у соліста; вона вражає своєю невимушеністю, медичною широтою та глибокою ліричністю і натхненністю.

Значну роль відіграють ті ж засоби, що виступали на перший план у першій частині: наявність поліфонічних підголосків, варіаційний розвиток та тональна мінливість. Наприклад, основна тема проводиться спочатку у *Es-dur*-і в партії соліста (10 тактів), потім переходить в партію оркестру та звучить вже у *H-dur*-і із завершенням у *As-dur* (Нотний приклад 10).

Перший епізод (від ц. 33) написаний у *F-dur* та являє собою трепетну, ніжну та витончену замальовку. Поетичні тріольні репетиції соліста перекликаються із мелодичними лініями флейти, кларнета та фагота. Із ц. 34 вони міняються ролями: у скрипки з'являється співуча і таємнича мелодія, тріольні репетиції переходять у партію оркестру. Друге проведення рефрену (від ц. 35) з'являється у тональності *C-dur* із завершенням у тому ж *As-dur* та займає об'єм 17-ти тактів. Другий епізод є надзвичайно поетичним – лірична, натхненна мелодія гобоя, що теж віддалено нагадує тему кохання з балету «Ромео і Джульєтта». Проводиться вона на фоні доволі стриманого остинатного супроводу, що складається із двох пунктирів у розмірі чотири чверті.

У Фіналі (*Allegro ben marcato, B-dur – G-dur*) пануватиме атмосфера танцювальності. Активний рух тридольного танцю не припинятиметься впродовж всієї частини. Написаний він у формі рондо-сонати. У цій частині поліфонія відіграватиме значно меншу роль, аніж у попередніх. Головна партія витримана в дусі мазурки, вона сповнена руху, мінливих та пружних ритмів (Нотний приклад 11).

Тут відчувається прагнення композитора до поєднання різних, навіть контрастних образів. Це стосується насамперед наспівної, навіть з рисами вальсopodobності побічної партії (від ц. 50; Нотний приклад 12).

Для порівняльної характеристики інтерпретацій Концерту для скрипки з оркестром №2 Сергія Прокоф'єва було обрано двох виконавців – найвидатнішого скрипаля ХХ століття Давида Ойстраха, та відомого грецького скрипаля-віртуоза Леонідаса Кавакоса.

3.3.Виконавські трактовки Д. Ойстраха та Л. Кавакоса концерту С. Прокоф'єва

Виконання Концерту Давидом Ойстрахом досить тривалий час вважалось одним із найбільш еталонних, довершених. До С. Прокоф'єва Д. Ойстрах завжди ставився з великою повагою. Аналізоване виконання скрипаля припадає на 1958 рік, та записане на студії звукозапису в Лондоні. Варто також зазначити те, що Д. Ойстрах завжди активно пропагував музику композитора та намагався якнайчастіше її виконувати. Варто також наголосити на тому факті, що з 50 - их років починається найважливіший момент артистичної діяльності скрипаля. З ним пов'язані численні турне у різних країнах світу, записи на платівки (концерти М. Мясковського, А. Хачатуряна, С. Прокоф'єва). Тому обране виконання припадає на кульмінацію творчості Ойстраха-скрипаля та містить фактично усі провідні риси виконавця, що є важливим для встановлення основних відмінностей між різними генераціями виконавців.

Розпочинає Концерт Д. Ойстрах дещо у повільнішому темпі, аніж це вказано у партитурі (100 проти 108). Початкове соло звучить доволі стримано та чітко у ритмічному та темповому відношенні. Даний тип викладу поширюється і на всю головну тему. В цілому скрипаль не допускає суттєвих агогічних рішень, дотримується усіх авторських позначок. Однак це не нівелює основного характеру теми, а навіть і підкреслює його – панує пісенна сфера.

У сполучній партії скрипаль різко змінює характер викладу – гострі стакато, які раптово переходять легато і навпаки надають темі стрімкості, рвучкості, що значно контрастує з мрійливою та поетичною головною темою.

Побічна партія звучить надзвичайно повно, тепло, та одразу відсилає слухача до тем із «Ромео і Джульєтти» – кристальна чистота інтонацій, плавні переходи між стрибками, значне використання кистевого вібрато. Це підтверджує рядки із праці про митця Ямпольського: «У техніці смичка

Ойстраха велику роль відіграють дрібні рухи еластичної кісті. Разом з тим широкий і чіпкий кидок від передпліччя, а іноді і всією рукою, знаходить у нього використання при виконанні найвитонченіших штрихів. Звідси цілісність і злитність рухів, та широта ліній, які властиві його виконанню» [58, с. 66]. У всіх ліричних епізодах композиції яскравий вияв отримує одна з основних рис стилю Д. Ойстраха – пластичність інтонацій, плавність переходу між широкими інтервалами, увага до нюансів. Навіть для найбільш віртуозних епізодів властивими є легкість та невимушеність, які у всіх випадках спрямовані на створення образу.

Заключна партія позначена органічною взаємодією скрипаля із оркестром, де знову з'являються інтонації головної теми. У партії соліста, починаючи від ц. 9, звучать ламані арпеджовані пасажі, які являють собою кульмінацію всієї експозиції (підготовані токатним епізодом, який поєднує побічну партію із заключною). З шостого такту цієї ж цифри будуть проводитись в аугментації із поступовим *diminuendo* та *ritenuto* на фоні інтонацій головної теми в оркестрі (у валторн та гобоя). У виконанні Давида Ойстраха цей епізод звучить надзвичайно поетично, не дивлячись на різкі контрасти між кульмінаційним епізодом та подальшим динамічним спадом, які скрипаль зумів тонко поєднати.

На початку розробки доволі цікавими є темброві знахідки виконавця: переклички між солюючими інструментами (віолончель, перші скрипки, флейти, кларнети та гобої) та солістом звучать досить повно та органічно. Що важливо, тут знову ж таки, як і у заключній партії експозиції, усі пасажі, інтервальні стрибки, зміни штрихів звучать досить м'яко, грані між ними часто досить сильно нівелюються, тобто прослідковується ще одна із рис стилю скрипаля – мислення великими відрізками або епізодами (підпорядкування загальному образу та настрою). Починаючи від ц.16, у розробці використовується матеріал побічної теми експозиції – ліричної сфери, яка є чи не найбільш характерною для інтерпретаторського стилю Д. Ойстраха. «Ліричності Ойстраха властиві індивідуальні риси, насамперед почуття міри,

яке не допускає ні сентиментальності виразу, ні імпровізаційної розмитості емоцій» [58, с. 64].

Також важливою рисою, яка відрізняє скрипаля, є емоційна врівноваженість, уникнення афективних моментів, що якраз чудово прослуховується в обраному виконанні Концерту.

У розробці виявляється також органічна взаємодія обох елементів композиції, виконавця та оркестру, які у всіх випадках чудово доповнюють одне одного та створюють неповторні образні замальовки, алюзії на тематизм експозиції.

Реприза починається у партії оркестру, у низьких струнних; соліст, якому доручалась значна частина проведення теми в експозиції, в даному розділі перевага надається оркестру, у скрипки з'являються лише окремі інтонації. Заклучна та побічна партії теж позначені яскравими динамічними, штриховими контрастами. Крім того, тут з'являються численні підголоски, які додають образам нових нюансів. Порівняно із експозицією Д. Ойстрах використовує більше агогіки, звертає увагу на кожен інтонаційний зворот, що ще більше поглиблює ліризм епізоду. Кода ще більше позначена лірикою – солююча скрипка в низькому регістрі та поступовий інтонаційний підйом, що приводить до останньої кульмінації в частині, Д. Ойстрах знову ж втілює надзвичайно точно та чітко.

Про загальний характер виконання другої частини чудово підходять слова автора праці про Д. Ойстраха Ямпольського: «Слухаючи Ойстраха, ми відчуваємо той стан, який кожен з нас відчуває, слухаючи великого художника. Його музика чарує. Здається, що німі нотні знаки ожили, заграли барвами, зазвучали і заговорили з нами і пробудили в нашій душі інші голоси, незліченні відзвуки; світ став для нас як ніби незримо більшим, ніж здавався до цих пір» [58, с. 66]. Саме у другій частині концерту виявляється ще одна особливість митця – майстерність інструментальної кантилени. М'який, теплий звук, що ніби безперервно ллється буде супроводжувати усю основну тему частини. Перший епізод вносить нові нюанси в загальний настрій:

Д. Ойстрах виконує його дещо рухливіше та мінливіше, ніж рефрен. Цікаво трактує він і тріолі шістнадцятками, які з'являються у другій частині епізоду – це нагадує невеличкі порухи вітру в теплу пору року. Знову ж таки тут характерними будуть пластичність інтонаційних зворотів та плавність. Характер частини розгортається за принципом гегелівської спіралі, тобто повернення одного і того ж музичного матеріалу буде відбуватися вже на новому рівні. Тому друге проведення рефрену буде вже звучати на форте, із більшим використанням вібрато Д. Ойстрахом та значними темповими зрушеннями. У партії оркестру теж додаються чимало підголосків, шляхом яких і буде досягатися перша кульмінація частини. Починаючи із другого епізоду партія соліста помітно ускладнюється: додаються численні звороти 32-ми, широкі інтонаційні стрибки та різка зміна штрихів, динаміки. Скрипаль в даному випадку теж вміло зумів поєднати ці контрастні епізоди та поєднати їх у цілісність. М'якість та плавність переходів між розділами є однією із характерних рис інтерпретації Д. Ойстрахом даної композиції. Кульмінація частини, яка припадає на ц. 41-42, позначена високою майстерністю виконавця – складні гамоподібні пасажі, які розділені між регістрами, різні види прихованого двоголосся, що передбачають наявність кількох мелодичних ліній та значну увагу до них, – усе це Д. Ойстрах виконує із надзвичайною легкістю та невимушеністю. Реприза ще більше поглиблює загальний настрій частини, м'якість та тиха експресія довершують основні фарби ліричного центру.

Фінал Д. Ойстрах виконує точно у такому ж темпі, як це вказано у партитурі (80). Для усієї частини характерні ритмічна чіткість, гострота інтонацій, які спрямовані на втілення загальної картини тотальної танцювальності. Початкові акорди звучать уривчасто, ствердно, символізуючи вступ перед танцювальною стихією. Головну тему скрипаль виконує досить виразно, звертає увагу на усі акцентовані ноти, чудово відчуває усі нюанси та градації одного настрою. Варто зазначити також складність виконання даної частини, оскільки вона вимагає раптової зміни характерів при безупинному

розгортанні матеріалу. Цікавий момент можна відшукати у ц. 53: постійні зміни піцикато на арко створюють оригінальне звучання та динамізують музичну тканину. У розробці частини Д. Ойстрах чудово виконує досить тривалі пасажі, з точністю дотримується усіх інтонаційних нюансів. Ямпольський писав, що «артист майстерно володіє виразною точністю інтонації» [58, с. 67]. Дійсно, верхній регістр скрипаля просто вражає своєю кришталюною чистотою та витонченістю. Також можна помітити досконалість володіння не лише динамічною, але й виразною гамою відтінків скрипкового звучання. Він з легкістю видобуває найрізноманітніші звуки: м'які, ніжні, густі, глибокі, яскраві тощо. Ці всі риси яскраво проявляються в інтерпретації фіналу. Реприза і стрімка кода ще більше поглиблює загальний характер частини. Ефектне, блискуче виконання пасажів, м'які переходи гри *legato* та *non legato*, часті динамічні контрасти – усе це у виконанні Д. Ойстраха звучить просто надзвичайно.

Таким чином, інтерпретація Концерту С. Прокоф'єва Давидом Ойстрахом є одним із найдосконаліших виконань у ХХ столітті та стала справжнім еталоном при розумінні та втіленні творчого задуму композитора.

Інтерес до творчості С. Прокоф'єва, зокрема, Концерту для скрипки з оркестром №2 не згасає і зараз. Про це свідчить активне виконання твору сучасними віртуозними виконавцями. Грецький скрипаль Леонідас Кавакос прославився на весь світ завдяки своїй виключній майстерності виконавця, неперевершеною віртуозністю, що підкорює публіку своєю музичальністю та повнотою інтерпретації.

У 21 рік скрипаль вже був лауреатом трьох престижних конкурсів (ім. Сібеліуса в Хельсинках, ім. Паганіні в Генуе і Наумбурговського конкурсу в США). Перемога на таких важливих змаганнях стала серйозним кроком у професійне мистецтво і водночас, «щасливим білетом» на великі сцени. Так, музикант виступає з найвідомішими диригентами і оркестрами світу – Берлінський філармонічний оркестр, Королівський оркестр Консертгебау,

Лондонський симфонічний оркестр, лейпцігський Гевандхаус-оркестр, Віденський філармонічний оркестр та інші.

Серед його методик гри на скрипці можна відмітити розумову гру. В одному із своїх інтерв'ю він зазначає: «я часто займаюсь і репетирую у думках: чітко чую музику, бачу текст, є таке внутрішнє відчуття. Це невід'ємна частина моєї роботи. По суті, вся виконавська робота – розумова».

У репертуарі виконавця чимало віртуозних і складних творів, серед яких є і Концерт для скрипки з оркестром №2 С. Прокоф'єва.

За зразок для аналізу інтерпретації Концерту, був обраний запис 26 квітня 2012 року у Великій залі Московської консерваторії. Симфонічний оркестр Маріїнського театру.

Виконання скрипаля відзначене «східним темпераментом» – в ньому більше експресії, енергійності, ніж у виконанні Ойстраха.

Головна партія першої частини відкривається у трохи швидшому темпі, і, взагалі, Кавакос трактує твір більш вільно у ритмічному плані, ніж Ойстрах. Тема головної партії теж носить пісенний характер, проте на відміну від Давидового виконання, грецький скрипаль виконує її світло, а не драматично. Далі ж, навпаки, Кавакоса додає емоційності, напористості. Швидкі пасажі у сполучній партії вражають поєднанням яскравої віртуозності з легкістю звучання.

У другій частині скрипаль неймовірно точно передає всю нюансовку. Чітко виділяє кожен музичну фразу. Можна також відмітити плавність мелодичних ліній. Навіть на найвищих звуках і тихій динаміці виконавець зберігає повноту музичного тексту. Не дивлячись на те, що скрипаль на початку твору проявляв експресивність у виконанні, виявилось, що він однаково неперевершено володіє і ліричними образами. Плавність, ніжність і тиха динаміка прекрасно уживаються з його темпераментом.

Попередню думку підтверджує виконання третьої частини твору: вже на початку Кавакоса зумів продемонструвати і драматизм, і гротеск. Яскраві пасажі з гіперболізованими акцентами, акорди остинато було виконано з

точністю і в характері. На відміну від виконання Ойстраха, Кавакоса збільшує темп та динаміку, у його інтерпретації більше динамічності, руху, драматизму, жорсткості, мужності, стрімкості та буйства.

Висновки до Розділу 3

Третій розділ присвячений Другому скрипковому концерту. Концерт був написаний для скрипаля Роберта Сетанса. Прем'єра відбулася 1 грудня 1935 року у Мадриді, у залі місцевого музичного товариства. Солістом був Р. Сетанс, оркестром керував Енріке Фернандес Арбос. На початку ХХІ століття інтерес до Концерту не вщухає. Серед скрипалів-віртуозів сучасності найвидатнішими та найпопулярнішими інтерпретаціями стали виконання Вадима Рєпіна, Янін Янсен, Юлії Фішер, Максима Венгерова, Хіларі Хан тощо.

У Другому Концерті, порівняно з першим, більш відчутні серйозність та навіть філософічність. Концерт має риси театральності. Перша частина - *Allegro moderato, g-moll*, сонатна форма. Друга частина *Andante assai, Es-dur*, складна тричастинна форма. Третя частина - *Allegro ben marcato, B-dur – G-dur*.

Серед основних рис інтерпретації Д. Ойстраха – пластичність інтонацій, плавність переходу між широкими інтервалами, увага до нюансів, емоційна врівноваженість, уникнення афективних моментів.

Виконання Л. Кавакоса відзначене «східним темпераментом» – в ньому більше експресії, енергійності, ніж у виконанні Ойстраха. Кавакос трактує твір більш вільно у ритмічному плані. На відміну від виконання Ойстраха, у Кавакоса більше динамічності, руху, драматизму, жорсткості, мужності, стрімкості та буйств.

ВИСНОВКИ

У першому розділі роботи була представлена загальна характеристика специфіки музичної інтерпретації. Так, встановлено, що інтерпретація сприяє розкриттю творчого та професіонального потенціалу виконавця, адже включає в себе не тільки момент сценічного виконання твору, а ще й об'ємну попередню підготовку : поглиблене дослідження епохи та стилю твору, осягнення композиторського задуму, формування та технологічне вивчення засобів виразності, емоційної складової та підготовка власного бачення музичного тексту.

У другому розділі роботи подається аналіз побудови Першого концерту для скрипки з оркестром та аналіз виконавських версій І. Перельмана і Хіларі Хан. Музикознавчий розбір однозначно важливий для подальшого аналізу, оскільки саме від вказаних композиторських прийомів, штрихів, побажань, залежить виконання концерту. Окрім того, він дає ширше уявлення про концерт, відкриває усю панораму образів композиторського задуму як для слухача, так і для виконавця.

У третьому розділі розглядається Другий скрипковий концерт Сергія Прокоф'єва та виконавське бачення двох різних за багатьма параметрами виконавців – Давида Ойстраха та Леонідаса Кавакоса.

Скрипкові концерти Сергія Прокоф'єва можна по праву назвати однією із найвидатніших сторінок творчості композитора, твором, який створив місток між ранніми роботами митця та майбутніми ще більш довершеними роботами останнього періоду творчості. Це «нове слово» в історії скрипкового концертного жанру, яке зумовило підйом як композиторської техніки серед сучасників та послідовників Прокоф'єва, так і виконавської майстерності скрипалів. Інтерес до цих шедеврів обумовлював різноманіття інтерпретацій не тільки серед всесвітньо відомих віртуозів, але й серед студентів в якості матеріала для всебічного розвитку та формування навику власної інтерпретації.

Проаналізувавши інтерпретацію Першого концерту скрипалів І. Перельмана і Хіларі Хан , можна зробити наступні висновки.

Обидва виконавці з уважністю дотримуються позначень автора, але загальний настрій і манера гри дещо відрізняється. Перельман ніби заворює слухача казковістю звучання, приділяє велике значення тембровому різноманіттю, доволі чітко демонструє зміни настроїв та художніх образів. Інтерпретація Перельмана має значну контрастність між лірично-споглядальними та драматично-кульмінаційними епізодами концерту.

Виконання скрипалькою Хіларі Хан більше стримане та «холодне», сконцентоване, проте виконавиця побудувала чітку концепцію розгорнення подій, які безперервно розвиваються і в результаті доходять до кульмінацій. Вона проводить слухачів по усім образним метаморфозам, затримуючи увагу до кінця твору. Виконання Хіларі Хан відрізняється внутрішнім прагненням та напругою.

Технічна сторона обох виконавців заслуговує великої поваги. Усі віртуозні прийоми виконані неперевершено, інтонаційно чисто та з штриховою і ритмічною точністю. Обидві інтерпретації заслуговують на детальне вивчення молодими скрипалями і залишаються еталонами виконання даного концерту.

Виконавські версії Кавакоса та Ойстраха Другого концерту мають такі відмінності: ліричні епізоди у Кавакоса звучать світло і прозоро, в Ойстраха – м'яко, лірично, але з відтінком драматизму. Емоційні епізоди Ойстрах трактує досить стримано, хоч і не лишає драматичного настрою. Кавакос додає до драматизму ще експресію, пристрасть.

Ритмічна складова теж трактується виконавцями по-різному – Ойстрах грає виключно ритмічно, ніде не відходячи від темпових позначень, лише на початку дещо повільніше, проте коливання темпу значно помітніші у Кавакоса – розпочинає концерт швидше і надалі наслідують емоційні градації тексту (прискорює при емоційному накалюванні і уповільнює при ліричних епізодах).

Можна сказати, що в цілому виконання Ойстраха носить досить стриманий, однорідний характер, проте Кавакоса трохи гіперболізує емоційні зміни у музичному тексті.

Втім, виконання обох скрипалів було на високому рівні, з досконалою технічністю, володінням скрипальських складнощів, витонченою музикальністю, точністю інтонації, почуттям ансамблю.

Аналіз та порівняння інтерпретацій дасть змогу визначити спільні та відмінні риси, виявити особливості, які вирізняють принципи виконання XX та XXI століття

ДОДАТКИ

Нотний приклад 1.

I.

Andantino

sognando

pp

2

1

2

II

Нотний приклад 2.

p

recitando

mp

7

8

Нотний приклад 3

mp con brio

mp

9

IV

Нотний приклад 4



Нотный приклад 5.



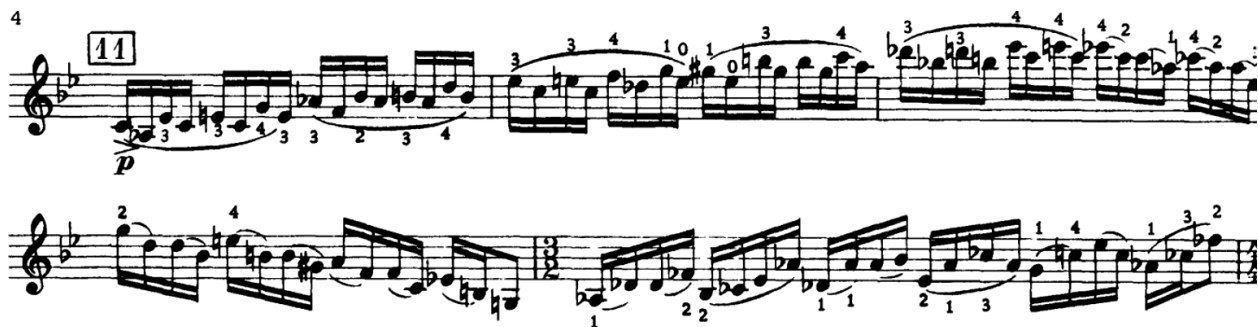
Нотный приклад 6.



Нотный приклад 7.



Нотный приклад 8.



Нотный приклад 9.



Нотный приклад 10.



Нотный приклад 11.

47 Allegro, ben marcato $\text{♩} = 72$

arco

48

3

Cor.

V-ni

Нотный приклад 12.

49 *espress.*

mp

cresc.

mp

f

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. ст. Вып.6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5-44.
2. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Ленинград: Музыка, 1969. 230 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Львов: Музгиз, 1963. 342 с.
4. Асафьев Б. Сергей Прокофьев. Львов: Музыка, 1927. 340с.
5. Асафьев Б. О музыке XX века. Львов: Музыка, 1982. 199 с.
6. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 271 с.
7. Блок В. Основные особенности имитационной и оstinатной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева. *С. С. Прокофьев. Статьи и исследования*. Москва: Музыка, 1972, С. 259-291.
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
9. Варунц В. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью. Москва: Советский композитор, 1991. 285 с.
10. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.. Київ, 2008. 20 с.
11. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Москва: Молодая гвардия, 2009. 702 с.
12. Волков А. Скрипичные концерты Прокофьева. Москва: Музгиз, 1962. 37 с.
13. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Сов. композитор, 1985. 208 с.
14. Долинская Е. Прокофьев и Мясковский. *Московский музыковед*. Вып.2. Москва: Музыка, 1991. С-88-101.

15. Ермаш Г. Творческая природа искусства. Москва: Искусство, 1977. 320 с.
16. Заранський В. Український скрипковий концерт: навч. посіб Львів, 2003. 252 с.
17. Іноченко О. С. Прокофьев Первый концерт для скрипки с оркестром (D-dur), исполнительский анализ. *Sciences of Europe* #3, 2016. С. 86-96.
18. Карлов Д. Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 108. С. 96-106.
19. Коган Л. Художественный вкус. Опыт конкретного социологического исследования. Москва: Мысль, 1966. 211 с.
20. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Львов: Музыка, 1979. 208 с.
21. Кремлев Ю. Эстетические взгляды Прокофьева: по материалам высказываний. Львов: Музыка, 1966. 155 с.
22. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность Москва: Сов. композитор, 1990. 224 с.
23. Маслова А. Текстуальные стратегии, как инструмент исполнительской интерпретации вокальной музыки. *Таврический научный обозреватель* № 5, 2017. С. 177-180.
24. Мартынов И. Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 560 с.
25. Медушевский Е. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
26. Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938 - 1967)/Научная редакция, предисловие, комментарии, указатели Е. В. Кривцовой. Москва: Композитор, 2012. 632 с.

27. Михайлов М. Стил в музыке: Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
28. Москаленко В. Інтерпретація музичного твору: робоча програма з навчальної дисципліни для аспірантів. Київ, 2018. 29 с.
29. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев, 2012. 272 с.
30. Москаленко В. О специфике музыкальной интерпретации. Проблемы музыкальной интерпретации *.Киевское музыковедение*. Вып. 2. Киев, 1999. С. 4-14.
31. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Музинформ, 1994. 157 с.
32. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.
33. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высших учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
34. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Музгиз, 1957. 527 с.
35. Ойстрах Д. Заметки музыканта. *Советская музыка*. Вып. №9. Москва, 1954. С. 21-26.
36. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Львов: Музыка, 1985. 112 с.
37. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Сост. текстол. ред. и коммент. доктор искусствоведения В. Варунц. Москва: Советский композитор, 1991. 285 с.
38. Прокофьев С. Автобиография. Москва, 1973. 599 с.
39. Прокофьев С. Дневник 1907 - 1918 / Предисловие Святослава Прокофьева. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. Т. 1. 813 с.
40. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 1-2. Москва, 1979 - 1981.
41. Сабина М. Сергей Прокофьев. Москва, 1958. 136 с.

42. Савкина Н. Сергей Сергеевич Прокофьев Москва: Музыка, 1982. 141 с.
43. Сайгушкина О. Художественный образ в творчестве музыканта-исполнителя: автореф. дис ... канд.искусствоведения. Львов ,1980.23 с.
44. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики*. Москва: Музыка, 1968. С. 77-133.
45. Скорик М. Ладова система С. Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.
46. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 446 с.
47. Соловйов В. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Young Scientist №4.2*. Київ, 2017. С. 83-88.
48. Сорокер Я. Давид Ойстрах - интерпретатор Прокофьева. *Музыкальное исполнительство*. Том 9. Москва: Музыка, 1976. С. 3-28.
49. Сорокер Я. Скрипичное творчество Прокофьева. Москва: Музыка, 1965. 119 с.
50. Стулов И. К проблеме эмоциональной выразительности исполнения вокальных произведений. *Наука и Школа*, №2. 2018. С. 119-124.
51. Сухленко І. Фактура у виконавському рішенні. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 108. С. 66-72.
52. Тараканов М. Инструментальный концерт. Москва: Искусства, 1986. 80 с.
53. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема. *Мастерство музыканта-исполнителя*. Вып.2. Москва: Советский композитор, 1976. С. 5-67.
54. Холопов Ю. О современных чертах гармонии С. Прокофьева. *Черты стиля Прокофьева*. Сборник теоретических статей. Москва: Советский композитор, 1962. С. 253-311.

55. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. Москва: Музгиз, 1956. 231 с.
56. Юзефович В. Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом Москва: Советский композитор, 1985. 383 с.
57. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Муз. Україна, 1974. 115 с.
58. Ямпольский И. Давид Ойстрах. Москва: Музыка, 1964. 132 с.
59. Ямпольский И. Интерпретация. *Музыкальная энциклопедия*/ под ред. Ю. В. Келдыша. Том 2. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974.
60. Ямпольський І. Смычковая музыка. *Очерки советского музыкального творчества*. Т. 1. Москва: Музгиз, 1947. С. 198-210.
61. Barbara A. Schreiber. (2016) Hilary Hahn. American musician. URL: <https://www.britannica.com/biography/Hilary-Hahn> (дата звернення: 15.12.2019).
62. Hilary Hahn plays Prokofiev - Violin Concerto No 1 in D major, Op 19 (2013). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SyFQwiAqDS4&t=1s> (дата звернення: 15.12.2019).
63. Itzhak Perlman Biography (2018). URL: <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/itzhak-perlman-biography/10764/>
64. Itzhak Perlman plays Violin Concerto No. 1 in D Major, Op. 19: I. Andantino (2015). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_cHhafSWoy0 (дата звернення: 3.04.2020).
65. Itzhak Perlman plays Violin Concerto No. 1 in D Major, Op. 19: II. Scherzo (2015). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=t4DeH-S_B6k (дата звернення: 5.04.2020).

66. Itzhak Perlman plays Violin Concerto No. 1 in D Major, Op. 19: III. Moderato (2015). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SxGf-DkSNGU>.
67. Robinson H. Sergey Prokofiev: a Biography. New York: Viking Penguin Inc. 1988.537p.