

Заведующая оркестровым отделением

ДМШ №2 им. П.И. Чайковского, Харьков

аспирант 2 курса ХНУМ им. И.П. Котляревского

Скрипичное и нескрипичное в исполнительской деятельности (на примере Концерта для скрипки П.И. Чайковского, D-dur, op. (35))

Каждая эпоха скрипичного искусства привнесла свои элементы выразительных средств, которые расширили возможности скрипачей, обогатив исполнительскую палитру новыми техническими приемами и одновременно поставив перед исполнителями ряд непростых образно-смысловых задач. Как правило, эти процессы напрямую были связаны со становлением репертуара, развитием жанров, в частности скрипичного концерта. Его эволюция в XVIII–XIX столетиях способствовало расширению границ и представлений музыкантов о звуковом, тембровом, а также штриховом, аппликатурном и фактурном наполнении музыкальных сочинений. По мнению В. Солнцева (1995), первые шаги, в обогащении арсенала средств были предприняты итальянскими авторами (А. Вивальди, П. Локателли), а также их французскими последователями (П. Гавинье, Ж. -М. Леклер, Ж. Обер), поставившими во главу угла органичность звучания, демонстрацию красоты звучания, вокальной природы инструмента, владение филигранной техникой. Однако, развитие только лишь кантиленного направления ограничивало возможности исполнителей, не раскрывало весь потенциал скрипки, что было отмечено известным итальянским скрипачом Д. Б. Виотти и французскими авторами скрипичной мировой литературы Ш. Берио, Л. Шпором, А. Вьетаном и др. Благодаря этому в сфере скрипичной техники первой половины XIX столетия был совершен столь стремительный качественный скачок, а звучание скрипки стало маневреннее до такой степени, что впоследствии, в начале XX столетия, К. Флеш уже говорил о «фетишизации» техники как самоцели исполнителя (Флеш, 2007: 45).

Однако на фоне неослабевающей тенденции к виртуозности в 70-е годы XIX столетия намечается перелом в ситуации, когда в течении пяти лет (с 1874 по 1879 гг.) появляется ряд скрипичных концертов Э. Лало (1874), И. Брамса (1878), К. Сен-Санса (1879), А. Дворжака (1879), П. Чайковского (1878), в которых техническая сторона не помешала реализоваться серьезности замысла и симфонической концепции цикла. С одной стороны, А. Дворжак и К. Сен-Санс, переработавшие свои полотна «под» исполнителя, постарались учесть традиции прошлого, ориентированные в первую очередь

на удобство для скрипачей. С другой, И. Брамс и П. Чайковский – пошли по пути усиления роли солиста в оркестровом потоке, задействуя при этом весь технический резерв скрипки, предельность ее звучания. На наш взгляд, подобная интенсивность возникновения концертов нового типа, со временем признанных вершинами скрипичной литературы, была не только предвосхищена произведениями В. А. Моцарта и Л. Бетховена, но и спровоцирована в большей степени ситуацией разграничения функций композитора и исполнителя. Если до указанного времени в лице автора, как правило, предстал непосредственно сам скрипач, который сочинял для себя концертное сочинение с целью показать все достоинства своего исполнительского арсенала, то теперь роль создателя музыки отводилась композитору, а исполнитель выступал как интерпретатор. Свою творческую волю он мог реализовать в создании редакции сочинения. И весьма красноречив в этом плане рост количества редакций в связи с распространением симфонизированного типа концерта. Эта динамика отражала стремление сгладить те противоречия, которые неизменно возникали между композитором и исполнителем. Но что же служило источником этих противоречий?

Последняя треть XIX столетия ознаменовалась не только обновлением скрипичного материала, но и расширением границ исполнительской техники, ломки стереотипов, которые складывались столетиями и были приняты за эталон в репертуаре исполнителей того времени. Скрипичные концерты И. Брамса, П. Чайковского строились не на традиционной блестящей виртуозности, основанной на исполнительском «удобстве», а демонстрировали новые виды сложнейшей техники, подчинённые авторской концепции, встроенные в сложнейшую драматургию сочинения. Как это ни парадоксально, но именно отсутствие у данных авторов навыков скрипичной игры, принадлежности к определенной скрипичной школе делало их мышление свободным от звукообразных клише, которые формируются у любого музыканта в результате его исполнительской деятельности. Ни И. Брамс, ни П. Чайковский не руководствовались определенным эталоном звучания инструмента, заданными звукотехническими моделями, что закономерно могло повлечь за собой обедненность тематического развития, а исходили из первоочередности содержания, образа, идеи в музыке. Грандиозность музыкального замысла потребовала опоры на технические приемы, выходившие за рамки «привычного», что вызвало ожесточенную критику со стороны апологетов. Но если концерты К. Сен-Санса и А. Дворжака в силу их не столь усложненной скрипичной партии и выполнения авторами исполнительских замечаний были восприняты благосклонно, то Скрипичный концерт И. Брамса, например, Ганс фон Бюлов охарактеризовал как тот, что выходит за рамки скрипичного и написан «против» инструмента. Основной удар обрушился на Концерт

П. И. Чайковского, названный Э. Гансликом в печально знаменитой рецензии неудобовыполнимым. Таким образом, неприятие частью критики данных произведений инициировало *дискуссию об их скрипичности и нескрипичности*. Остановимся подробнее на Концерте Чайковского с целью выявления полярной природы этих понятий.

По мнению Л. Раабена, «скрипичными» являются концерты Дж. -Б. Виотти, П. Роде, Л. Шпора, Ш. Берио, А. Вьетана, являющие собой методическую базу, школу скрипичной игры, профессиональный «трамплин» для учащихся. Помогая развиваться исполнительскому таланту, они одновременно демонстрировали очарование струнного инструмента. Virtuозные пассажи, богатая орнаментика, легкие штрихи, подчеркивающие плавность переходов в мелодиях, салонность исполнения – именно это сформировало исполнительский канон для последующих поколений. В Концерте П. Чайковского проявлением *скрипичного* является невероятной красоты лирика – звучание побочных партий первой части; бархатистость тембра во второй. Соответственно, мы снова сталкиваемся с эталонностью представлений о скрипке как инструменте мелодичном, лиричном, раскрывающем душу. В то же время, к признакам *нескрипичного* относят:

- использование П. Чайковским всего диапазона звучания скрипки, от нежнейшего трепетного *piano* (побочная партия I ч.) до напряжённого *fortissimo* в разработке;
- совмещение фактурной насыщенности и предельного уровня громкости, требующего от исполнителя реализации всего технико-выразительного потенциала инструмента (Раабен, 1978: 96–98).

Добавим, что сложность исполнения обусловлена симфоническим мышлением композитора, поручившего солирующей скрипке такое проведение тем, которое по накалу и звучности не уступает оркестровому. В I части немало симфонических фрагментов, где скрипка вплетена в симфоническую партитуру. Это закономерно влечет за собой фактурное насыщение солирующей партии двойными нотами, аккордовой техникой, усиление разнообразия и специфичности штрихов (разработка, *rosso piu mosso*: скачкообразная смена регистров), рост динамических контрастов. Сочетание быстрого темпа с «прыгающими» штрихами в принципе традиционно, поскольку продиктовано самим строением смычка, наличием в нем пружины. Эти свойства использовались многими композиторами-скрипачами и исполнителями, но П. Чайковский усложняет известный прием, сопоставляя прыгающее *spiccato* с аккордовой техникой в скачкообразном движении, секвенционно доводя мотивы до их предельного звучания верхнем регистре. Владение инструментом в конкретном случае должно быть максимально подчинено технике правой руки, чтобы нахождение смычка у колодки не

провоцировало резкого пережатого звука. Неспецифическое фактурное решение усиливает те интонационные сложности, которые неизбежно возникают при использовании открытых струн и двойных нот (квинт), требующих необычайной технической маневренности и подвижности пальцев левой руки. Вероятно, для их преодоления Л. Ауэр в разработке I части поменял регистр на более низкий (Чайковский, 1888). Д. Ойстрах и К. Мострас, в своей редакции (Чайковский, 1952), вернувшись к авторской версии, именно в данном фрагменте предоставляют исполнителю право выбора (играть по оригиналу или редакции Л. Ауэра), вводя редакционную версию Л. Ауэра второй подстрочной линией.

Что касается штриховой палитры, то в побочной партии I ч. она была изменена в обеих редакциях (и Л. Ауэра, и Д. Ойстраха – К. Мостраса). Руководствуясь художественными задачами, П. Чайковский стремился передать подчеркнутость триольного мотива побочной партии точками над нотой, подразумевая под этим не прием, не техническую сторону игры, а скорее ее эмоциональную подоплеку, тяготение к «укрупнению» звука данного эпизода. Это единогласно восприняли и редакторы, заменив точки штрихом *tenuto*. В редакции Л. Ауэра также интересен факт перенесения в некоторых эпизодах главной партии пассажей и двойных нот на октаву вверх. Это объясняется поиском удобства для левой и правой рук, для которых считается приемлемым в технически сложных местах находиться в одной плоскости и продолжать движение вверх. П. Чайковский же, наоборот, предлагает делать скачки и не следовать вверх, а возвращаться в прежний регистр, что порождает немалые интонационные сложности, требуя перестроения положения правой руки. Можно было бы обвинить композитора в причудах, если бы не симфоничность мышления и особое «слышание» им партии солиста, который воспринимался им как полноценный участник оркестрового целого.

Отдельно следует упомянуть об интонационных сложностях, связанных с альтерацией, что приводит к образованию многочисленных хроматических ходов, усложненных непривычной ритмической группировкой пассажей. Работа над подобного рода элементами предусмотрена методическим репертуаром в учебных пособиях, школах игры. Традиционно шлифовка элементов в этюдах, каприсах, упражнениях предполагала по существу освоение фрагментов будущих концертных сочинений, поскольку звукотехнические формулы «кочевали» из учебной литературы в концертную. Однако методические наработки времен композитора не могли помочь исполнителю в освоении тех пассажных сложностей, которые представлены в главной и связующей партиях I части

Концерта. До сих пор, позиционное неудобство этих виртуозных хроматических фрагментов является камнем преткновения для исполнителей.

Насыщенность произведения П. Чайковского техническими открытиями, опережавшими время, стала причиной отказа Л. Ауэра от участия в премьере. Молодому солисту Адольфу Бродскому, понадобилось больше года для освоения музыкального языка, драматургии и всех тех сложностей, о которых говорилось выше. Сегодня Концерт для скрипки П. Чайковского признан во всем мире, являясь обязательным сочинением всех престижных скрипичных состязаний. Очевидно, что современный инструментарий скрипача позволяет освоить и превозмочь все те сложности, которые раньше оставляли за сочинением шлейф «неудобного» и «нескрипичного». На сегодняшний день *нескрипичное* может рассматриваться пережитком прошлого. Ряд авторов выдающихся методических трудов (К. Флеш, К. Мострас, М. Ямпольский и др.) при проработке целого комплекса приемов опирались на собственный опыт, отвечая на вопросы, волновавшие всех без исключения исполнителей. Но никто из них не исследует понятие *нескрипичного* как некую методологическую проблему, потому что практика доказывает: неудобства технические преодолеваются в том случае, если музыкант способен услышать и понять те новации, которые предлагает композитор, возвышая его над законом стереотипов.

Литература

Раабен, Л. Н. (1978). *История русского и советского скрипичного искусства*. Ленинград : Музгиз, 199.

Солнцев, В. 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 фп, партия скр. в ред. К. Мостраса и Д. Ойстраха*. Москва : Музыка. 49.

Флеш, К. (2007). *Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика*. Москва : Классика-XXI, 304.

Tchaikovsky, Pyotr (1888). *Violin Concerto, Op.35. First edition P. Jurgenson. Moscow, retrieved from <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/105393/hn63>*