

УДК 78.071.1(460)(092):780.614.331

DOI 10.34064/khnum1-6202

Онищенко Олександра Юрївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри теорії музики

e-mail: sashader2018@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5478-1653

«Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало

Арсенал технічних виконавських прийомів та засобів може виступати індикатором новизни твору на певному історичному етапі, відкриваючи шлях до розуміння як еволюційних процесів у сфері виконавства, зокрема скрипкового, так і закономірностей розвитку окремих жанрів. Метою статті є висвітлення проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» на прикладі «Іспанської симфонії» Е. Лало, яка належить до низки скрипкових концертів останньої третини XIX століття, що відзначені впливом нової хвилі віртуозності. Водночас цей період характеризується виникненням творів, що виходять за рамки усталених традицій виконавської техніки внаслідок ускладнення музичної драматургії, паритетності соліста та оркестру, підкорення віртуозності складним художнім завданням, започаткування нових моделей звучання інструмента. Концертні твори Е. Лало, незважаючи на представленість його імені у наукових дослідженнях, залишаються не вивченими до кінця. Зокрема, підхід до аналізу «Іспанської симфонії» у площині реалізації проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» раніше не використовувався. Аналіз твору за кількома запропонованими параметрами (баланс сольної та оркестрової партій; реалізація теситурних та динамічних завдань; вибір штрихів; технічні прийоми гри – пасажна, акордова техніка; аплікатура) для виявлення ознак «скрипкового» в музичному тексті дозволив дійти висновку, що розповсюдження новітніх тенденцій не завадило Е. Лало використовувати суто скрипкові прийоми та художньо-виразні засоби, які максимально сприяли виконавському комфорту.

Ключові слова: скрипкове виконавство; концертний жанр; французький романтичний скрипковий концерт; Е. Лало; «Іспанська симфонія»; «скрипкове» та «нескрипкове».

Постановка проблеми. Методична література про скрипкову гру є досить різноманітною і багатую. Хрестоматійними визнано праці Л. Моцарта (1756), Ш. Беріо (1858), К. Флеша (1920), Л. Ауера (1929), К. Мостраса (1962), М. Берлянчика (1984), В. Григор'єва (1990), Ю. Янкелевича (1993), у яких розглядаються питання інтонування, звуковидобування, штрихової техніки. Очевидно, що формування будь-якої методичної бази неможливе без опори на спадкоємність, діалектичної взаємодії усталених нормативів та новацій, що, за думкою С. Кучеренка, є важливою ознакою «школи» як явища (Кучеренко, 2018: 3). Остання виступає інструментом для створення традиційного підходу, закріплюючи його в певному інформаційному полі для досягнення нової якості (там само). Внаслідок цього, «школа» як платформа для реалізації умінь, навичок, виконавських догм безпосередньо пов'язана з формуванням виконавського ідеалу. Зауважимо, побічним ефектом будь-якої системи регулювання питань технічної оснащеності виконавця (інтонаційної, штрихової, звуко-творчої) стає поширення в композиторській практиці нових звуко-технічних моделей, використання яких ускладнює вирішення задачі освоєння музикантом звукового простору. Іншими словами, технічний арсенал скрипкових засобів, виступаючи однією з форм реалізації композиторського задуму, стає індикатором новизни твору, в якому композитор заради власних музичних ідей поступається звуковими шаблонами, що працюють як лекала розвитку музичної думки. Останнє може викликати певні складнощі у музикантів-виконавців, чії звукотехнічні настанови обмежені традиціями «школ гри», й ставати приводом для міркувань про «нескрипковість» того чи іншого твору, його невідповідність існуючим звуковим та технічно-виконавським уявленням.

Мета статті – висвітлення проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» у творах останньої третини ХІХ століття, відзначених впливом нової хвилі віртуозності. Актуальним бачиться звернення до прикладу «Іспанської симфонії» (Скрипкового концерту № 2, ор. 21) Е. Лало,

аналіз якої в цьому аспекті дає ключ до розуміння як еволюційних процесів у виконавській сфері, так і закономірностей розвитку жанру концерту для скрипки в зазначений період. Доцільність такого вибору обумовлює й знання композитором специфіки інструмента.

Аналіз досліджень та публікацій за обраною темою. Матеріал дослідження закономірно обумовлює звернення до цілого спектру питань, пов'язаних із французьким скрипковим мистецтвом та концертним жанром у французькій музиці. Серед об'ємного наукового масиву виділимо низку ґрунтовних праць, у яких розгорнуто панорамний погляд на французький виконавський стиль, та низку інших, що стосуються генези романтичного виконавства, представленого особами *скрипалів-віртуозів* – А. В'єтана, Н. Паганіні, Г. Венявського, П. Сарасате, Г. Ернста (Woolley, 1955; Campbell, 2011; Schueneman, 2014). Низка публікацій (Boyce, 1973; Sohn, 2003; Robinson, 2014; McMichael, 2021) висвітлює роль видатних виконавців (А. В'єтана, П. Роде, Р. Крейцера, П. Байо) як *скрипалів-методистів*, авторів фундаментальних праць, присвячених скрипковій грі, у становленні французької скрипкової традиції. В роботі С. Кучеренка (2018) питання формування поняття «школа» досліджуються у тому числі й на прикладі французької виконавської традиції.

Концертному жанру у творчості французьких композиторів останньої третини ХІХ століття присвячена стаття О. Буреля (2017), який, зокрема, характеризує скрипкові концерти Е. Лало (Концерт *F-dur*, оп. 20 та «Concerto russe» *g-moll*, оп. 29) як одні з «найбільш яскравих серед створеного в даному жанрі у Франції в цей період» (Бурель, 2017: 387). Дослідник підкреслює реалізоване в концертах тонке почуття оркестрового колориту, блиск інструментовки (легкої та прозорої в акомпануючих епізодах, достатньо насиченої у самостійних висловлюваннях оркестру), пружність ритміки як продовження берліозівської лінії, яскравий мелодико-гармонічний тематизм цих творів (там само).

Низку виконавських властивостей «Іспанської симфонії» охарактеризував у своїй праці Л. Ауер (Auer, 2013). Проте, незважаючи на достатню представленість імені Е. Лало у наукових дослідженнях, концертні твори композитора залишаються не вивченими до кінця.

Зокрема, *запропонований нами підхід* до аналізу «Іспанської симфонії» у площині реалізації проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» *раніше не використовувався.*

Виклад основного матеріалу. Перша половина XIX століття ознаменувалася створенням великої кількості скрипкових концертів, що започаткували новий рівень віртуозності¹. Ускладнення репертуару, збільшення кількості методичних напрацювань з питань скрипкової техніки позначило новий виток історії скрипкового виконавства. Проте питання про «нескрипковість» цих творів як суперечливих з точки зору виконавських прийомів і природності звучання самого інструмента не виникало, оскільки авторами концертних скрипкових творів здебільшого були саме виконавці-віртуози і подолання складнощів технічного характеру лежало виключно у площині майстерності скрипаля, не підпорядковуючись вирішенню концептуальних художніх завдань. Питання про «нескрипковість» набуло актуальності наприкінці 70 років XIX століття, коли концертний репертуар поповнився творами, що виходили за рамки виконавського ідеалу внаслідок переосмислення композиторами музичної драматургії творів та, відповідно, авторського переосмислення функцій соліста та оркестру. Саме підпорядкування технічних завдань драматургії твору, а не показ віртуозних можливостей інструмента і соліста порушує низку питань, пов'язаних з об'єктивним сприйняттям нової звуко-художньої моделі. Нове звучання інструмента відрізнялось від існуючих традицій та породжувало критичні відгуки як музикантів-виконавців, так і слухачів.

Таким чином, у концертних творах для скрипки останньої третини XIX століття очевидні два підходи – *традиційний та новаторський*. Перший демонструють композиції, які не дисонують із загальноприйнятими поняттями про скрипкову техніку, що спираються на арсенал виразно-технічних засобів, які були пріоритетними у музикантів того

¹ Н. Паганіні: Концерти № 1–6 (1817–1830); Ф. Мендельсон: Концерти для скрипки з оркестром *d-moll* (1822), *e-moll*, ор. 64 (1838). Цей список доповнюють твори, що не набули великого поширення в концертній практиці скрипалів-виконавців, однак стали основою педагогічного репертуару в навчальному процесі – П. Роде: Концерти № 1–12 (1790–1829); Л. Шпор: Концерти № 1–15 (1802–1844); Р. Крейцер: Концерти № 1–19 (1801–1811); П. Байо: Концерти № 1–9 (1810-ті).

часу, і тому відповідають визначенню «скрипкового». Другий – новаторський – характеризується переглядом виконавських уявлень, новим відчуттям насиченості звучання інструмента, трактуванням його граничної звучності на користь композиторській волі, оригінальності ідеї, драматургії, композиції та, відповідно, потребує нових технічних прийомів. З огляду на переосмислення функціональних можливостей виконавця, це явище стало тотожним поняттю «нескрипкового».

Наскільки ж «Іспанська симфонія» Е. Лало, написана 1874 року, майже перед самою появою видатних скрипкових концертів Й. Брамса (1878), П. Чайковського (1878), А. Дворжака (1879–80), К. Сен-Санса (№ 3, 1880), була новаторським твором, чи стала вона новою віхою в розвитку жанру та скрипкового репертуару? Незважаючи на усталений в науковій літературі погляд на ці твори як на рівні за художньою значущістю, новизною музично-драматургічних прийомів, має сенс диференціювати їх з позиції традиційності або новаторства технічних засобів, що обираються композитором для реалізації музичної ідеї. Іншими словами, оцінити ступінь «скрипкового» та «нескрипкового» в умовах оновленого музичного змісту. З цього погляду «Іспанська симфонія» Е. Лало є прикладом традиційного підходу, оскільки демонструє переважне слідування автора виконавським догмам свого часу. Для підтвердження цієї тези розглянемо детальніше ознаки «скрипкового» у творі Е. Лало.

Попри професійну скрипкову освіту (Е. Лало вчився в консерваторіях Ліля та Парижа у знаменитого П'єра Байо) та концертну діяльність (він був учасником відомого квартету Жюля Арменго), французький музикант більш відомий як талановитий композитор, автор численних камерних творів, трьох скрипкових концертів, балету, опер. У той же час, Е. Лало, як майстер французького інструменталізму, вивів концертний жанр на якісно новий рівень, використовуючи симфонічні принципи в драматургії своїх творів (про що свідчить навіть назва, яку він надав чи не найвідомішому зі своїх *концертних* опусів). Як і Концерт для скрипки з оркестром *F-dur* (1873), «Іспанська симфонія» Е. Лало була присвячена П. Сарасате, у співпраці з яким вона була створена, і якому композитор делегував право редакційних змін. Виникає питання, чому, маючи власний виконавський досвід та на-

вички, автор звернувся до відомого скрипаля? Ймовірно, тут зіграли роль масштабність особистості П. Сарасате-музиканта на тлі бажання Е. Лало вийти за рамки власного виконавського досвіду та певної усталеності технічних прийомів, що мали місце в його музиці. Також очевидно є й надія на майбутній успіх твору в разі виконання його маститим маестро – представником нового покоління скрипалів-віртуозів, для яких свобода та легкість володіння інструментом, його ідеальне звучання були пріоритетним художнім завданням. П. Сарасате прагнув показати не тільки всі технічні можливості віртуозного володіння скрипкою, а й продемонструвати у повному обсязі красу «голосу» інструмента, його природне звучання, яке викристалізувалося століттями. На той момент, коли створювалась «Іспанська симфонія» Е. Лало, майстерність скрипалів-виконавців зросла настільки, що віртуозність посіла чільні позиції у скрипковій музиці. На противагу, існували й прибічники більш академічного напрямку, які заперечували надмірне захоплення технічною стороною виконання, наприклад Л. Шпор, Л. Ауер, Й. Йоахім. Що ж до П. Сарасате, то артист прагнув поєднати найвищу виконавську майстерність з показом особливостей внутрішньої драматургії творів, приділяючи значну увагу тембровій складовій, ідеальному звуковидобуванню, легкості й невловимості у подоланні технічних складностей, без грубості у поводженні з інструментом та в питаннях звукового стандарту. Першорядність звукового ідеалу дозволила Е. Лало (як автору) та П. Сарасате (як редактору) реалізувати в «Іспанській симфонії» весь спектр скрипкових можливостей, вдало поєднавши композиторські настанови з виконавськими уподобаннями.

Спробуємо оцінити ступінь традиційності чи новаторства твору з позиції переважання в ньому «скрипкового» / «нескрипкового», розглянувши такі параметри, як 1) баланс сольної та оркестрової партій; 2) реалізація теситурних та динамічних завдань; 3) вибір штрихів; 4) технічні прийоми гри (пасажна, акордова техніка); 5) аплікатура. Зазначимо, що кожен зі згаданих параметрів невід'ємно пов'язаний з іншими. Так, теситурне розташування музичного матеріалу корелює з динамічними властивостями нотного тексту, баланс соліста та оркестру є синтезом динамічних і теситурних властивостей, які відігра-

ють головну роль у процесі розподілу оркестрової та сольної партій у звуковому просторі.

Насамперед, відзначимо **збалансованість скрипкової та оркестрової партій** в «Іспанській симфонії», що безпосередньо пов'язана з уявленнями композитора щодо ролі виконавця в музичній драматургії Концерту. Про це свідчать: *розмежування функцій соліста* (як провідного учасника) та *оркестру* (як підлеглого, що акомпанує); *почергове проведення музичних тем то у скрипковій, то в оркестровій партії*; це дозволяє скрипалеві максимально повно продемонструвати виразні можливості свого інструмента, залишаючись в рамках зручної динаміки і теситури. Прикладами першого є: теми Г. П. (42–82 тт.), П. П. (100–121 тт.) І частини; тема крайніх розділів II частини (21–61, 195–242 тт.); обидві теми крайніх розділів *Intermezzo* (58–90, 112–131 тт.); другий ліричний епізод (*poco più lento*), кода Фіналу. Поділ учасників на «провідного» та «допоміжного» простежується і в тих епізодах, де партія оркестру насичена тематично виразним матеріалом і створює свого роду контрапункт до партії соліста, наприклад, в основній темі IV частини, у темі-рефрені Фіналу «Симфонії». Принцип почергового проведення тем реалізовано у вступі до I частини, проведеннях рефрену в *Rondo* (букви *F* и *L* партитури).

Функціональний розподіл партій соліста і оркестру доволі ясно простежується на рівні **теситурних рішень**, які виявляються різними. Наприклад, у П. П. I частини проблема гучності солюючого інструмента (гра на струні «*a*», пов'язані з нею обмежені динамічні можливості скрипки) вирішується за рахунок прозорості оркестрової фактури та інструментування (ланцюг витриманих акордів, що виконують функцію педалі на *pp*, створюючи ефект м'якого гармонічного фону для проведення теми у соліста). Очевидним є прагнення автора не заглушати соліста оркестровим акомпанементом, зосередивши увагу на тембровій складовій звучання теми в середньому регістрі.

Інший підхід представлений у розробці I частини. Композитор, по суті, вдається тут до *комбінаторного прийому*, вибудовуючи ієрархію оркестрової та сольної партій через зіставлення різних параметрів: фактурних, теситурних, динамічних, тематичних. Так, унісони та акордовий тип фактури в оркестровій партії поєднуються з пасажами

та мелодичними фігураціями імпровізаційного характеру у скрипки. З точки зору теситури, композитор навмисно «розводить» соліста та акомпанемент, тримаючи скрипкову партію переважно у середньовисокому регістрі, а оркестрову – теситурно нижче. Динамічне рішення фрагмента будується на контрасті нюансів: переважання *pp-mf* в оркестрі, *f* та *ff* (*crescendo*) (особливо у висхідних пасажах) у скрипки, що створює максимально комфортні умови для звучання партії соліста. Показовим є кульмінаційний розділ розробки (*F*, 122–167 тт.), де скрипка на найвищих позиціях (авторська вказівка *con fuoco*) звучить «безперешкодно», без надриву, оскільки оркестрова звучність зведена до мінімуму (ефект *piano* створюється за рахунок *pizzicato*, а будь-які оркестрові динамічні «сплески»-акорди (144–145 тт.) припадають на паузи в партії соліста). Тематичне наповнення епізоду являє собою контрапункт оркестрового та сольного пластів, в першому з яких проводяться елементи Г. П., а другий заснований на пасажах та фігураційних формах руху. Аналогічне рішення можна побачити в середньому розділі *Intermezzo* (132–158 тт.).

Теситура грає важливу роль і у створенні конкретного музичного образу. В *Intermezzo* III частини вибір нижнього регістру в партії скрипки драматургічно пов'язує цю частину з першою, позиціонує *Intermezzo* як осередок драматизму, що ще більш затемнює настрій початку «Симфонії». Іспанську природу музичного матеріалу підкреслюють ритмічні малюнки тріолей та пунктиру, характерного для хабанери, а використання солістом струни «g» з її особливим бархатистим тембром, віолончельним по суті, поряд з наступним повторенням мотиву октавою вище, розкриває внутрішню діалогічність монологічного фрагменту. Контрастом до драматичної теми крайніх розділів *Intermezzo* звучить ніжна, з елементами танцювальності, мелодія середнього розділу, яку теситурно композитор вирішує досить традиційно, розміщуючи її в середньому регістрі, що сприяє максимальному виявленню властивої їй ліричності.

Andante (IV ч.) привносить трагічність у концепцію циклу. У музиці крайніх розділів це виражено хоральним типом викладу (оркестрова партія), на фоні якого розгортається кантилена, з елементами декламаційності, тема соліста; провідною роллю мідних духових;

утриманням трагічної ритмоформули у поєднанні з остинатністю та органічним пунктом (починаючи з репризи); оспівуванням, явною перевагою секундових інтонацій, затриманнями на слабкій долі. Ноти, що повторюються, в експонуванні теми в партії скрипки звучать як прохання; при другому проведенні октавою нижче, схвильовано і з надривом, набувають «фатальної» семантики (18–34; 78–84 тт.). Звучання теми в нижньому регістрі затверджує напруженість настрою *Andante*. Навпаки, тема середнього розділу звучить оповідально, повертаючи характер перших трьох частин (64–78 тт.): висока теситура оголює лірико-драматичну основу музики. Відповідно, зміна теситури пов'язана з характером тем, спонукаючи виконавця дотримуватися авторського задуму.

Динамічна палітра «Іспанської симфонії» багатогранна. Однак у кожній із частин композитор чітко регламентує співвідношення солюючої скрипки та оркестру, виявляючи той баланс, який дозволив би солісту залишитися в рамках допустимої скрипкової звучності (*f–ff*). У таких епізодах ефект граничної гучності на межі можливого досягається за рахунок вивіреного інструментування (перевага оркестрового *piano*, дерев'яної та струнної груп), тоді як партія соліста зосереджена у верхньому регістрі, насичена *висхідними* пасажами (приклад: у I частині – з 2-ї теми Г.П. (80–82 тт.), розробка (122–125 тт.), у II частині – основний розділ (50–58; 82–84 тт.), середній розділ (102–106 тт.)). Навпаки, при динамічній градації *piano* і *pianissimo* в партії соліста оркестр не тільки створює м'який акомпануючий фон, а й висувається на перший план, отримуючи право сольного висловлювання: П.П. (99–112 тт.), розробка (154; 158 тт.) в I частині; середній розділ (154–174 тт.) *Scherzando*; експонування теми-рефрену (111–117 тт.) у Фіналі.

Якщо виникає необхідність створення динамічної хвилі, то скрипка або перебуває на тій звуковисотній планці, яка дозволяє утримати драматургічний розпал (вступ, З. П. (73–80 тт.) I частини; середній розділ *Scherzando*; друга тема основного розділу IV частини), або разом з оркестром доводить звучання до **прийняттого** *forte* (З. П., кода I частини; середні розділи в *Scherzando*, *Intermezzo*, *Andante*). У цьому випадку поняття «прийнятний» вказує на дбайливе ставлення Е. Лало

до природних характеристик інструмента, стандарту його звучання, що дозволяє йому максимально повно розкрити темброво-динамічний потенціал скрипки. Доповнимо, що нюансування у скрипкових творах повною мірою регулюється правою рукою, а точніше, натиском пальців правої руки на смичок, пропорційністю тиску на струни, а також ступенем сили захоплення пальцями смичка. Як пише Л. Ауер, вирішення проблеми звуковидобування – самодисципліна і самоконтроль, а ідеал гарного тону – суто суб'єктивне поняття з точки зору виконавця і цілком об'єктивне з боку слухача (Ауер, 2014: 262). Тільки сам скрипаль визначає і контролює звук, відповідно, нюансування і ретельно продумана динаміка перебувають у площині основних характеристик «скрипкового».

Зазначимо, що регулювання сили гучності солюючого інструмента також стає можливим завдяки **штриховій техніці**. Для досягнення граничної гучності скрипки необхідно розподілити смичок так, щоб мінімальна кількість нот, що граються, і максимальна швидкість його ведення давали можливість досягти необхідного за гучністю нюансу (повільний рух тростини перешкоджає звучанню в нюансі *forte*; велика кількість залігованих нот змушує до розподілу швидкості). Отже, у ряді епізодів (*Scherzando*; *Intermezzo*), зберігаючи ритмічний малюнок, композитор відмовляється від штриха *legato*, вимагаючи гри кожної ноти у тріолях окремим рухом смичка. У середньому розділі *Andante* (70–78 тт.) подрібнення амплітуди руху смичка у великих лігах дозволило композитору досягти вершин гучності. Уважний Е. Лало і до вибору необхідної частини смичка, оскільки специфіка гри у колодки та у верхній його частині безпосередньо залежить не тільки від зазначеного штриха, а й від динамічних розпоряджень у тексті. У ряді епізодів на *ff* Е. Лало переносить смичок вниз, використовуючи прийом гри біля колодки. У I частині це: вступ (5–7 тт.), перша тема Г. П. (42–46 тт.), розробка (135; 145; 149 тт.). Аналогічно вирішено основний розділ *Intermezzo* (55–73 тт.) і тему-рефрен *Rondo* (30–38; 47–52; 63–64; 91–103 тт.). Таким чином, Е. Лало враховував технологічні аспекти – будову смичка, специфіку звуковидобування, – що відповідало критеріям «скрипкового» на його час. Також звернемо увагу на взаємозв'язок штрихової техніки та обраних характеру й теситури.

Гнучкість штриха *spiccato* в основному розділі *Intermezzo*, в рефрені та епізодах *Rondo* дозволяє передати танцювальний характер тематизму. Короткі динамічні наростання від ноти до ноти в *Intermezzo* (59–60; 62–63 тт.), що припускають посилення звуку на лізі і протягом звучання однієї ноти, підтверджують скрипкову природу матеріалу, його кантиленність, змушуючи згадати про спорідненість голосу і скрипки. Важливу роль грає штрих у відображенні іспанського колориту. Вкажемо на стрибаючий штрих (*spiccato*), маркування тривалостей (*marcato, martele*), короткий пружний штрих у колодки (вниз смичком), комбінування штрихів *legato* і *spiccato, detache* і *spiccato*, зіставлення штрихів *legato* і *spiccato*. Увесь штриховий арсенал дозволяє говорити про професійне розуміння французьким композитором виконавчої специфіки і володіння ним скрипковою штриховою технікою. Жоден виписаний штрих не викликає подвійної думки щодо способу його відтворення. Знання автором усіх штрихових прийомів, що дозволяють досягти того чи іншого ефекту, створення за їх допомогою певного настрою та образу вкотре підтверджує переважання «скрипкового» в аналізованому творі.

Щодо **пасажної техніки**, зазначимо, що в «Іспанській симфонії» всі пасажі соліста, незважаючи на їхню технічність, звучать природно, не спотворюючи тембру інструмента й не виходячи за межі його динамічних можливостей у нюансах *forte* і *fortissimo*. Гранична гучність досягається використанням середнього регістру скрипки, а також штриха *legato*, який виконується не тільки пересуванням лівої руки по грифу, але і залежить від розподілу смичка. З огляду на ці акустичні та виконавські особливості, Е. Лало вибирає найбільш виражену теситуру для пасажів, проведення основних тем. Для їх оптимальної звукової подачі скрипалем композитор використовує прийом гармонічної підтримки соліста в партіях дерев'яних духових та струнних (розробка I частини, 122–134 тт.) або проводить сольні пасажі на тлі пауз в оркестрі: вступ, розробка I частини (127, 131, 134, 136 тт.); середній розділ *Intermezzo* (140–154 тт.); теми епізодів *Rondo*. Зазначимо існування у композиторській практиці певних правил використання пасажної техніки як виразного компонента партії соліста. Її різновиди складають висхідні та низхідні гамоподібні

ходи, розгорнуті арпеджовані обороти за звуками мажорного та мінорного тризвуків, малого та великого септакордів, хроматичні послідовності. Усі вони представлені й у «Іспанській симфонії» Е. Лало. Вкажемо на Г. П. (37; 39 тт.), З.П. (66; 69; 72–73; 80; 82 тт.), розробку (131, 134, 135–140, 145–166 тт.) І частини; середній розділ *Intermezzo* (112–125 тт.), де варіанти традиційних арпеджіо доповнені допоміжними звуками. Традиційні для скриpkової техніки пасажі композитор ускладнює завдяки випадковим хроматизмам, що виникають внаслідок обспівування тонів. Однак Е. Лало не переступає певну межу, на відміну від П. Чайковського, який у своєму Скриpkовому концерті широко використовує пасажі, побудовані на збільшених та зменшених інтервалах, із специфічними теситурним розташуванням та ритмічною організацією.

Акорди як важливий фактурний прийом скриpkової техніки в сольній партії «Іспанської симфонії» зведено до мінімуму. Композитор використовує їх в епізодах, що підготовлюють кульмінацію (З. П. І частини) або інших, що є суттєвими у драматургії твору (кода *Rondo*). Відсутність подвійних нот, що також входять у категорію акордової техніки, підтверджує прагнення композитора до ліричної спрямованості висловлювання, драматургії контрастів, що знаходить вираження в особливостях тематичного розгортання – перевазі оповідальності над конфліктом, підкресленні іспанського колориту, а саме, національної природи ритміки протягом усіх п'яти частин.

Підтвердженням переважання «скриpkового» в «Іспанській симфонії» Е. Лало може слугувати і **аплікатура** сольної партії, що пов'язана з тембром звучання, зміною позицій, струн та смичка, і тому завжди відіграє важливу роль у виконавському процесі. Правильно обрана аплікатура стає запорукою чистоти інтонації, точності штриха, вивіреності динаміки, передачі характеру. Очевидно, що композитор ретельно підійшов до її вибору. Хоча певні інтонаційні труднощі виникають, наприклад, у середньому розділі *Scherzando*, у хроматичних ходах, ускладнених штрихом *legato*, проте розташування останніх на струнах та угруповання допомагають вчасно змінити положення обох рук і зробити ці зміни непомітними для слуху.

Висновки. Еволюція концертного жанру в останній третині XIX століття сприяла виникненню нового формату взаємин соліста та автора. Драматургічний задум, художнє наповнення твору стали пріоритетними у композиторському процесі, а трансформація виконавського підходу у бік підрядності соліста певним смисловим домінантам розширила межі виконавських можливостей. Проте й традиційний підхід не був відкинтий музикантами, що доводить творчість Е. Лало, А. Дворжака, К. Сен-Санса. Незважаючи на розмежування функцій виконавця і композитора, співпраця авторів музики з професійними скрипалями дала можливість не відступати від усталених у виконавській практиці уявлень, зберігаючи таким чином спадкоємність традицій.

Е. Лало – яскравий представник французької композиторської школи – є продовжувачем традиційного розуміння виконавської функції скрипаля як головної в композиційній драматургії. Власний досвід Е. Лало як концертного виконавця-скрипаля, його творча співпраця з блискучим скрипалем-віртуозом П. Сарасате при створенні «Іспанської симфонії» дозволяють говорити про пильну увагу її автора до виконавських можливостей соліста, впровадження ним суто скрипкових прийомів і художньо-виразних засобів: штрихів, аплікатури, теситурного розташування матеріалу. Все це підтверджує судження про переважання «скрипкового» в концертному творі Е. Лало.

Перспективно наших подальших досліджень може бути розгляд концертів XVIII–XXI століть з точки зору «скрипкового» / «нескрипкового» в контексті поступового зростання тенденцій до нівелювання виконавських звичок і традицій, підпорядкування їх композиторському задуму, появи нових звукообразів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурель, А. (2017). О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия. *Аспекти історичного музикознавства*, 9, 378–398.
- Кучеренко, С. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Auer, L. (2014). *Violin Playing as I Teach it*. Mineola, NY: Dover Publications.

- Auer, L. (2013). *Violin Master Works and Their Interpretation*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Boyce, M. (1973). *The French school of violin playing in the sphere of Viotti: technique and style*. (PhD Diss.). The University of North Carolina. Chapel Hill.
- Campbell, M. (2011). *The great violinists*. London: Faber and Faber.
- McMichael, A. (2021). Violin Effects from the Early Nineteenth Century: The Extended Techniques of Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*, 18 (3), 565–586, doi:10.1017/S147940982000049X
- Robinson, A. K. (2014). *Plein de feu, plein d'audace, plein de change: Examining the role of the Méthode de Violon in the establishment of the French violin school*. (PhD Diss.). University of Lethbridge. Alberta, Canada.
- Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot. *Notes*, 60 (3), 757–770. <http://www.jstor.org/stable/4487227>
- Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode*. (PhD Diss.). University of Miami. Coral Gables, Florida.
- Woolley, G. (1955). Pablo de Sarasate: His Historical Significance. *Music & Letters*, 36 (3), 237–252, <http://www.jstor.org/stable/730971>

Oleksandra Onishchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student at the Music Theory Department
e-mail: sashader2018@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5478-1653

«Violin» characteristics of Édouard Lalo's «Symphonie Espagnole»

Statement of the problem. *An arsenal of technical performance means can act as an indicator of the novelty of a work at a certain historical stage, opening the way to understanding both evolutionary processes in the field of performance, in particular violin, and the patterns of development of certain genres. The purpose of the article is to highlight the issue of “violin” and “non-violin” specifics on the example of É. Lalo's «Symphonie Espagnole» (Violin Concerto No. 2, op. 21), which belongs to a number of violin concertos of the last third of the 19th century marked by the influence of a new wave of virtuosity. The question of “non-*

violinism” became relevant in the late 70s of the 19th century, when the concert repertoire was replenished with works that went beyond the performance ideal as a result of the composers’ rethinking of the principles of musical dramaturgy and, accordingly, the functions of the soloist and the orchestra. Subordinating technical tasks to the dramaturgy of the work, rather than showing the virtuoso capabilities of the instrument and the soloist, raises a number of issues related to the objective perception of the new sound artistic model. Thus, in the concert works for the violin of the last third of the 19th century, two approaches are evident – traditional and innovative.

É. Lalo’s concert works, despite the presence of his name in scientific research, remain understudied. In particular, the approach to the analysis of the «*Symphonie Espagnole*» from the viewpoint of “violin” and “non-violin” characteristics **has not been used before**.

Results and conclusions. The analysis of É. Lalo’s work according to several parameters proposed by us (the balance of solo and orchestral parts; the implementation of tessitura and dynamic tasks; the choice of strokes; techniques of playing – passage, chordal technique; fingering) with the purpose of identifying the specific “violin” nature in the musical text allowed us to come to the conclusion that the spread of the latest trends did not turn É. Lalo away from using purely violin techniques and artistically expressive means that maximized performance comfort.

The evolution of the concert genre in the last third of the 19th century contributed to the emergence of a new format of the relationship between the soloist and the author, when the dramatic idea, the artistic content of the work became a priority in the composing process, and the transformation of the performance approach towards the subordination of the soloist to certain semantic dominants expanded the limits of performance possibilities. However, musicians did not reject the traditional approach; they preserved the continuity of performance traditions, which is proved by the works of É. Lalo, A. Dvořák, C. Saint-Saëns.

Key words: E. Lalo, “violin” and “non-violin”, concert genre, violin school, violin performers, French violin concerto.

REFERENCES

- Auer, L. (2014). *Violin Playing as I Teach it*. Mineola, NY: Dover Publications [in English].

- Auer, L. (2013). *Violin Master Works and Their Interpretation*. Mineola, NY: Dover Publications [in English].
- Boyce, M. (1973). *The French school of violin playing in the sphere of Viotti: technique and style*. (PhD Diss.). The University of North Carolina. Chapel Hill [in English].
- Burel, A. (2017). About French Violin Concertos of the last third of the 19th century. *Aspects of Historical Musicology*, 9, 378–398 [in Russian].
- Campbell, M. (2011). *The great violinists*. London: Faber and Faber [in English].
- Kucherenko, S. (2018). *Ways of the formation and development of the Ukrainian violin school*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- McMichael, A. (2021). Violin Effects from the Early Nineteenth Century: The Extended Techniques of Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*, 18(3), 565–586, doi:10.1017/S147940982000049X [in English].
- Robinson, A. K. (2014). *Plein de feu, plein d'audace, plein de change: Examining the role of the Méthode de Violon in the establishment of the French violin school*. (PhD Diss.). University of Lethbridge. Alberta, Canada [in English].
- Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot. *Notes*, 60 (3), 757–770. <http://www.jstor.org/stable/4487227> [in English].
- Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode*. (PhD Diss.). University of Miami. Coral Gables, Florida [in English].
- Woolley, G. (1955). Pablo de Sarasate: His Historical Significance. *Music & Letters*, 36 (3), 237–252, <http://www.jstor.org/stable/730971> [in English].

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2022 р.