

**Тарас ЯРОПУД,**

*orcid.org/0000-0001-5398-1111*

доцент кафедри скрипки

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) yaropudtaras@gmail.com

## НОВАТОРСТВО НІКОЛО ПАГАНІНІ – КОМПОЗИТОРА-СКРИПАЛЯ – ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЙОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ

У статті розглядаються постать композитора-новатора Ніколо Паганіні та особливості виконавської інтерпретації його творів відомими майстрами скрипкового мистецтва, наголошується, що він – одна з найяскравіших та найзагадковіших постатей в історії музичного мистецтва. Жоден із великих музикантів минулого не мав такої легендарної слави, як Паганіні. Сучасники вважали Ніколо Паганіні недосяжним і неперевершеним генієм, зі славою якого не міг порівнятися жоден митець. Його неможливо було скопіювати, він був королем усіх художників; життя і сила композитора-скрипаля сяяли яскравим сонячним сяйвом. Автор у статті акцентує на тому, що, попри фізичні страждання та біль самоти в дитинстві, тендітний і хворобливий Паганіні нікому не дозволяв заглянути у глибину своєї душі. Лише у звуках його скрипки перед слухачем розкривався дивовижний світ поетичних образів, багата гама почуттів і настроїв – від героїчного пафосу до найніжніших ліричних переживань. Автор не обходить своєю увагою також виступи Паганіні перед публікою в повному блиску його незрівнянного таланту, коли світ завмирав, переносився за межі реальності. Ніколо Паганіні об'їздив усю Європу, маючи скрізь визнання і славу через новаторство в композиції та виконавстві, що досі змушує скрипалів ламати голови в намаганні зрозуміти таємницю митця.

Питання інтерпретації романтичної музики Паганіні автор розглядає на прикладах виконання його творів видатними музикантами Ієгуді Менухіном та Віктором Кузнецовим і наголошує, що ця музика насамперед потребує глибокого відчуття й осмислення солістом стилістичних особливостей твору, романтичної індивідуальності й палкого темпераменту виконавця. Серед конструктивних відмінностей ми помічаємо у першого прагнення до округлості та співучості звучання, у другого – до створення віртуозного, іноді з драматичними рисами характеру музики. Автор доходить висновку, що однією з особливостей композиторського стилю Паганіні є прагнення до оригінальності, нетрадиційності думки і технічного новаторства.

**Ключові слова:** композитор-новатор, Кампанелла, 24 каприси, концерт, інтерпретація.

**Taras YAROPUD,**

*orcid.org/0000-0001-5398-1111*

Associate Professor at the Violin Department

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) yaropudtaras@gmail.com

## INNOVATION OF NICCOLO PAGANINI AS COMPOSER-VIOLINIST AND PERFORMANCE INTERPRETATION OF HIS INSTRUMENTAL WORKS

The article deals with the figure of the composer-innovator Niccolò Paganini and the peculiarities of the performing interpretation of his works by famous masters of violin art, besides it is emphasized here that he is one of the brightest and most mysterious figures in the history of music. None of the great musicians of the past had such a legendary fame as Paganini. The contemporaries considered Niccolò Paganini an unattainable and unsurpassed genius, whose fame could not be compared to any artist. It was impossible to imitate him, he was the king of all artists; the life and strength of the composer-violinist shone with bright sunshine. The author emphasizes in the article that, despite the physical suffering and pain of loneliness in the childhood, sensitive and sickly Paganini did not allow anyone to look into the depths of his soul. Only in the sounds of his violin, the listener discovers the wonderful world of poetic images, a rich range of emotions and moods – from heroic pathos to the most tender lyrical feelings. The author also pays attention to Paganini's public performances with the full splendor of his incomparable talent, when the world froze, moving beyond reality. Niccolò Paganini has traveled around Europe, gaining recognition and fame everywhere for his innovation in composition and performance, which still makes violinists wonder what the artist's secret is.

The author considers the interpretation of Paganini's romantic music on the examples of performances of his works by prominent musicians Iehudi Menuhin and Viktor Kuznetsov and emphasizes that this music first of all requires from the soloist a deep perception and comprehension of stylistic features of the work, as well as romantic identity and passionate temper. Among the structural differences we notice in the first the desire for roundness and melodiousness of sound, in the second – to create a virtuoso, sometimes with dramatic features of the character of the music. The author concludes that one of the features of Paganini's compositional style is the desire for originality, unconventional thought and technical innovation.

**Key words:** composer-innovator, Campanella, 24 caprices, concert, interpretation.

**Постановка проблеми.** Ніколо Паганіні – одна з найяскравіших та найзагадковіших постацій фігур в історії музичного мистецтва. Жодному з великих музикантів минулого не вдавалося користуватись такою легендарною славою, як він. Ф. Ліст так писав про великого Паганіні: «Висота цього недосяжного і ніким неперевершеного генія виключає можливість копіювати його. Ніколи нічий сліди не збігатимуться з його гігантськими слідами. Нічий славі не порівняється з його славою, як і не порівняється будь-якому імені з його ім'ям. Чи знайдеться ще хоча б один такий художник, життя і сила якого сяяли б таким яскравим сонячним сяйвом, художник, якого весь світ визнав би королем усіх художників, створивши цим визнанням безодню між ним та іншими художниками, які прагнули такої ж слави?» (Ямпольський, 1961: 147).

Такою ж надзвичайною була й доля артиста. Тендітний, хворобливий Паганіні рано пізнав муки фізичних страждань і біль самоти. Він нікому не дозволяв заглянути у глибину своєї душі. Лише у звуках його скрипки перед слухачем розкривався дивовижний світ поетичних образів, багата гама почуттів і настроїв – від героїчного пафосу до найніжніших ліричних переживань.

Новаторство в композиції та виконавстві змушували і надалі змушують скрипалів ламати голови в намаганні зрозуміти таємницю митця. Аналіз стилістичних особливостей творів Паганіні на прикладах виконання їх видатними скрипачами Ієгуді Менухінім і Віктором Кузнецовим, а також власний досвід автора робить це дослідження одним із внесків у наукову паганініану.

**Аналіз досліджень.** Музикознавців досі цікавить феномен Ніколо Паганіні. Твори митця відзначаються поліваріантністю текстів, відкритих для численних виконавських модифікацій. Текстовий підхід до вивчення творів з інтертекстуальними моделями використовують О. Верішко та В. Рожнікова. Роботи з віртуозно-виконавського мистецтва Б. Бородіна, Н. Проніної (дослідження Т. Берфорд, Дж. Сагдена, І. Ямпольського (Ямпольский, 1961) та ін.), а також вивчення ролі каприсів в історії скрипкового виконавства (Ф. Борер, А. Булатов, Дж. Перрі, І. Ямпольський (Ямпольский, 1961)), відомості про використання специфічних прийомів виконання віртуоза та його скрипкового стилю (Т. Берфорд, Б. Гутніков, Н. Єфременко, К. Мострас, В. Рабей, А. Синайська) посприяли зацікавленості у вивченні механізмів перевтілення інструментального тексту.

**Мета статті** полягає в характеристиці нових напрямів в інструментальній музиці Ніколо

Паганіні та порівняльному аналізу особливостей виконавської інтерпретації його творів відомими скрипачами.

**Виклад основного матеріалу.** Паганіні-композитор своїми творами відкрив нову сторінку в історії віртуозної інструментальної музики, а також вплинув на кристалізацію нового оркестрового письма. Взірцем є фортепіанна транскрипція Ф. Лістом «Кампанелли». Він писав: «У створеній мною бравурній фантазії на «Кампанеллу» Паганіні зростання у другій варіації є вісником багатьох місць у симфонічних поемах» (Мільштейн, 1967: 104–105).

Особливе місце у творчій спадщині великого італійського музиканта займають «24 каприси» для скрипки соло, Ор. 1. Цей твір, створений на початку нового XIX століття (1801–1806) дев'ятнадцятирічним композитором, ознаменував романтичний напрям в інструментальній музиці. Як і все новаторське, «Каприси» не сприйняли консервативні академічні кола. У цих творах розкриваються нові художні засоби: бурхливі пасажі, сміливі стрибки, складні акорди, надзвичайна витонченість штрихів. Відомо, що «24 каприси» були створені Паганіні під впливом творів аналогічної форми Лакателлі, але Паганіні набагато сміливіше і ширше використовує технічні засоби і створює музично закінчене висвітлення теми, що для Лакателлі було лише технічними формулами. У скрипковій літературі «24 каприси» Паганіні за своєю вагою рівнозначні лише сонатам та партитам для скрипки соло І. С. Баха. Різноманітність – ось основна риса «Каприсів» Паганіні. Кожна сторінка вражає багатством творчої фантазії, технічної вигадки. Новизна мелодики з її сміливими ходами, неочікувані модуляції, велика кількість хроматизмів, гострих гармонічних поєднань, імпульсивність та характерність ритміки, темпів – усе це є елементами нової музичної мови. Каприс № 24 став класичним взірцем варіаційної форми. До нього звернувся Брамс, написавши відомі фортепіанні варіації на тему Паганіні, а за ним і Рахманінов, який створив на його основі «Рапсодію на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром. Варіаційність була для Паганіні важливим засобом розкриття нового романтичного змісту. Для одних варіацій темою служать оперні мелодії, які Паганіні часто бере в Росії, а для інших – народнопісенні й танцювальні мотиви. Варіаційність Паганіні побудована на прийомах італійського імпровізаційного мистецтва. Так, наприклад, варіації «Венеціанський карнавал», в яких композитор втілює фантастичні й

комічні образи, нагадують комедії-казки Карла Гоцці або маскаради того часу. До цього яскравого жанру належать також і такі відомі твори Паганіні, як «Le Streghe» («Танець відьом»). Інтродукція і варіації на тему з балету «Весілля Беневенто» Ф. Зюсмайера для скрипки з оркестром), «La Palpitante» («Тремтіння серця». Варіації на тему з опери Россіні «Танкред» для скрипки з оркестром), «Nel cor più non mi sento» («Прекрасна млинарка». Інтродукція та варіації на тему з опери Джованні Паїзієлло для скрипки соло), «Мойсей» (варіації на струні «соль» на тему з опери Россіні «Мойсей» для скрипки з оркестром), «Carmagnola» («Карманьйола». Варіації на тему французької революційної пісні для скрипки з оркестром), «God, save the Queen» («Боже, бережи королеву». Інтродукція і варіації на тему англійського національного гімну).

Водночас творами, написаними в розгорнутій варіаційній формі, Паганіні вводить до репертуару скрипалів характерні жанрові твори, наприклад, «Perpetuum mobile» для скрипки з оркестром, «Кантабіле» для скрипки і гітари та «Кантабіле і вальс» для скрипки з фортепіано, які започаткували розвиток жанру характерної віртуозної й ліричної п'єси в скрипковій музиці. Самі назви п'єс – «Perpetuum mobile» («Вічний рух») і «Кантабіле» («Співаючи») ніби підкреслюють дві взаємопов'язані сторони романтичного виконавського мистецтва – динамічність та експресивність. Жанр «Перпетуум мобіле» набув поширення серед романтиків. Аналогічні твори зустрічаємо у Вебера і Мендельсона. Відмінна риса «Perpetuum mobile» – нескінчений довготривалий рівномірний рух звуків однієї довжини, зазвичай шістнадцятими. Однак романтики розглядали «Perpetuum mobile» не як віртуозну п'єсу, а як музичну форму, яка базується на поступовому динамічному розгортанні й нагнітанні ритмічного руху, що захоплює «безперервністю» розвитку. Завершеним взірцем інструментальної лірики є «Кантабіле». Характерне довготривале розгортання мелодичної лінії, не обмежене рамками класичного квадратного періоду, типові декламаційні інтонації, бурхлива зміна кульмінацій та спадів, подолання «цілісності» регістра вказують на шляхи йшов розвитку романтизму у музиці.

Новаторські риси яскраво втілені й у скрипкових концертах Паганіні, що стали важливою ланкою в розвитку цього жанру. Ще й досі точно не відомо, скільки концертів написав Паганіні. Зазвичай вважається, що він створив п'ять концертів, рукописи яких зберігаються у його сподвижників.

З них у 1851 році опубліковані концерти ре-мажор та сі-мінор, а в 1854 році – концерт ре-мінор. Однак у листі до Джермі від лютого 1830 року Паганіні пише про шостий концерт фа-мінор, а в автобіографії згадує ще про два концерти, які були написані ним у 1796 році у Пармі. А один із біографів Паганіні Конестабіле згадує інші два концерти – сі-дієз мінор і мі-дієз мажор. Отже, можна припустити, що Паганіні написав не п'ять, а десять концертів для скрипки. Водночас син Паганіні Ахілл, передаючи Конестабіле список творів батька, записав у ньому вісім концертів (Ямпольський, 1961: 255).

Паганіні розпочав новий жанр романтичного скрипкового концерту, так званий «Grand» концерт. Цей жанр набув свого подальшого розвитку у творчості Ернста, В'єтана, Венявського. Підвищений інтерес до сольного інструментального концерту в епоху романтизму був віддзеркаленням демократичних тенденцій, що беруть свій початок від естетичних ідей, народжених Французькою буржуазною революцією. Саме тоді говорили, що концерт – це найширша арена для скрипаля-артиста, де він «використовує найбільш сильні засоби виразності для зацікавлення слухачів» (Ямпольський, 1961: 255). Концерти Паганіні перевершили все, що було створено до того часу скрипалями в цьому жанрі. Грандіозність форми, мелодичне багатство, колоритність інструментовки – такими є їх відмінні риси. Вони відтворюють прагнення композитора до драматичних контрастів, оперної патетики, різноманітних колористичних ефектів.

Найпопулярнішими і найчастіше виконуваними є два перші концерти – Концерт № 1 D-dur і Концерт № 2 h-moll. У світовій скарбниці скрипкової літератури вони займають найпочесніше місце. Берліоз про другий концерт Паганіні сказав: «Довелося б написати цілу книгу, якби я захотів розповісти про всі ті нові ефекти, несподівані засоби, благородну та величну структуру та про оркестрові комбінації, про які ще навіть не підозрювали до Паганіні» (Ямпольський, 1961: 255). В устах такого геніального майстра оркестру, яким був сам Берліоз, ці слова набувають особливого значення. Магнетична сила концертів Паганіні міститься у властивій їм «видовищності» та рельєфності тем. Вони є театралізованим дійством, в якому яскраво підкреслене «змагання» оркестру з солістом, що виходить на перший план у віртуозному польоті соло скрипки. Це для Паганіні є тим, що й провідна драматична роль для актора. На відміну від скрипалів-композиторів французької школи Віотті, Роде, Крейцера в Пага-

ніні ідея концертності тісно пов'язана з принципом імпровізаційності. Звідси бачимо безліч ліричних відступів у перших частинах його концертів, драматичних епізодів та широко розгорнутих фантазій-монологів соліста, що віддзеркалюють романтичний зміст. Монологи поєднуються з різноманітно розробленими діалогами соліста й оркестру. У концертах Паганіні вражає відчуття «скрипкового тембру», фарб, світлотіні, які він передає за допомогою безкінечних можливостей скрипки. Порівнюючи скрипковий стиль Віотті, Роде та Крейцера зі стилем Паганіні бачимо, що увагу цих композиторів привертало використання не стільки «фарб» у творах, скільки «ліній». «Малюнок» відігравав в їхній творчості провідну роль. Вони – графіки, Паганіні – майстер живопису. Водночас у концертах Паганіні нескладно помітити вплив концертного стилю Роде і Крейцера, чий творчість він часто виконував в юнацькі роки. Але, наприклад, те, що зустрічається в Роде як сміливий натяк, у Паганіні набуває відчутно нових та завершених форм:



Про те, що Паганіні запозичував музичний стиль у своїх попередників, свідчать й інші приклади:



Щодо характерних особливостей мелодичної мови та прийомів тематичного розвитку великий інтерес становить перша й друга частини першого концерту і славетно відомий фінал «La Campanella» другого концерту Паганіні.

Другий концерт для скрипки з оркестром h-moll Паганіні написав у 1826 році після довготривалого періоду хвороб та депресій. Концерт складається з трьох частин: I ч. – *Allegro maestoso*, II ч. – *Adagio* і III ч. – *Rondo* «La Campanella». Про-

гулюючись вулицями міста, Паганіні почув дзвін, що доносився з однієї церковної дзвіниці. Чарівні звуки дзвонів і маленьких дзвіночків зачарували його своїми співзвучними мелодіями. Це надихнуло Паганіні на створення відомої III частини другого концерту.

«La Campanella» перекладається як «Дзвіночки». Ця частина завжди привертала до себе увагу скрипалів-виконавців і набула статусу окремої віртуозної п'єси завдяки формі рондо, в якій вона написана. Деякі видатні композитори-романтики, зокрема Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Ліст, не тільки захоплювались творчістю Паганіні, але й дуже часто звертались до його скрипкових творів, що надихали їх на створення фортепіанних шедеврів. Так, наприклад, у Ліста є «Шість програмних етюдів на теми Паганіні», в яких він використав теми деяких каприсів Паганіні (наприклад, каприс № 24 та № 9 «Полювання»), окремих п'єс («Вогні, які блукають») та саму тему III ч. 2 концерту «La Campanella». Ці етюди, за рівнем віртуозності та технічної складності не поступаються своїм скрипковим аналогам. Концерт Рахманінова № 5 має назву «Рапсодія на тему Паганіні», в основі якого лежить 24 каприс Паганіні.

Яскравість, блискучість, віртуозність музичного стилю композитора досягають свого піку саме в таких творах, як «La Campanella». Тут Паганіні з повною силою використовує всі можливі технічні та штрихові прийоми для передачі образу дзвіночків. Майже на дотик відчуваємо їх тонке сріблясте мерехтіння. Образність музичного мовлення «La Campanella» виражена елементами її мелодики, виявленими в інтонаційному строї, регістрі, мелізматиці та засобах скрипкової техніки (гострий штрих *spiccato*) – все це підпорядковано задуму композитора:



Штрих спікато у високому регістрі створює образ тоненького голосу дзвіночка, що літає в повітрі, наче легкий вітерець. Саме в такому настрої звучить тема рондо. Цей звуковий образ оздоблений різноманітними колористичними засобами скрипкової гри: «ударним» штрихом рикошет, флажолетами, подвійними піцикато лівої руки, летючим стакато, спікато, пасажною технікою.



Складний і віртуозний штрих рикошет надає запалу і веселості мелодії.

Приєм гри флажолетами був відомий давно і використовувався до Паганіні. Однак прийом гри подвійними флажолетами був введений до виконавської практики скрипалів саме Паганіні. Цей колористичний засіб він використовував у своїх пізніх творах («Танець відьом», «Тремтіння серця», в 1 і 2 концертах) та багатьох інших варіаціях.



Паганіні використовує подвійні флажолети в розділі *Trio*. Легке і прозоре проведення теми *Trio* звучить подвійними нотами. У другому проведенні подвійними флажолетами вона набуває дедалі більшої прозорості й польоту, нагадуючи ніжні звуки найменших дзвоників. Подвійні флажолети є одним із найважчих прийомів гри на скрипці, який вимагає від скрипаля великої чіткості в постановці лівої руки на грифі та щільного ведення смичка у виконанні подвійних нот. Новаторство Паганіні полягає ще й у тому, що він широко використовує прийом *pizzicato* лівою рукою. Це засвідчує яскравий вплив техніки Паганіні-гітариста на техніку Паганіні-скрипаля. Відомо, що великий майстер скрипки ще з дитячих років блискуче володів грою на гітарі. Гра на двох інструментах, які, здавалося б, не мають між собою нічого спільного, не тільки не заважала Паганіні, а навпаки, наштовхнула його на розробку нових прийомів скрипкового виконання. Насамперед це виявилось у використанні Паганіні техніки *pizzicato* лівою рукою та подвійних флажолетів. *Pizzicato* використовувалось і до Паганіні, але лише як прийом гри правою рукою і лише в оркестрі. Паганіні довів цю техніку до віртуозного рівня в сольній скрипковій грі. В *Trio* «La Campanella» бачимо, як вміло композитор поєднує ці два найскладніші види техніки:



(+ – це знак, який вказує на те, що *pizzicato* виконується лівою рукою)

Надзвичайно широко використовує Паганіні і пасажну техніку. Він застосовує прості гамоподібні пасажі, арпеджовані пасажі подвійними нотами й хроматичні, до того ж вони виконуються різними видами штрихів: летюче стакато, легато, спікато, змішані штрихи.



Пасажі подвійними нотами з комбінованими штрихами є яскравим віртуозним технічним засобом Паганіні:



Як віртуозний засіб Паганіні використовує також великі стрибки в кілька октав, які граються на різних струнах. Усі ці засоби виразності створюють казковий і чарівний колорит *Rondo* «La Campanella», що завершується невеличкою, але дуже яскравою й ефектною Кодою, побудованою на головній темі *Rondo*. Але якщо на самому початку тема виконувалася в темпі *Allegretto moderato*, то вже в Коді вона звучить у темпі *piu Presto*. Тема Коді виливається в розкішний феєрверк блискучих пажів, надзвичайно віртуозних і складних у виконанні штрихом *spiccato*.



Заключні віртуозні пасажі Коди виконуються солістом та оркестром в унісон. Це посилює віртуозний характер і надає демонічної блискучості і масштабності останньому проведенню теми в Коді.

Є багато редакцій цього твору, але найцікавішою є редакція відомого німецького скрипаля та композитора Ф. Крейсlera. Він опрацював «La Campanella» для скрипки з фортепіано, скорочену й полегшену транскрипцію фіналу концерту Паганіні. Крейсler не використовує розділ Trio у своєму творі, а лише Коду. У його версії вона має абсолютно інше забарвлення. Однак нині скрипалі виконують твори Паганіні в їх оригінальних версіях. Тому обробка Крейсlera, хоча й достить оригінальна й цікава, втратила свою актуальність.

Створені Паганіні твори містять самотність стилю, сміливість думки, новаторські винаходи – все це стало відправною точкою для подальшого розвитку скрипкового мистецтва. Видатний французький скрипаль Ж. Тібо так писав про Паганіні: «Ця людина не тільки створила новий стиль, а й відкрила технічними можливостями скрипки такий обширний простір, що неможливо не визнати в ній генія! Генія у поєднанні з нечуванним віртуозом, який започаткував багато чого з досягнень музичного мистецтва. Його слава не гасне й сьогодні. Що ж до його творів, настільки оригінальних і різних за формою, то я думаю, що ними завжди будуть захоплюватись, як вони того вартують» (Тібальді-Кеза Марія, 1986: 343).

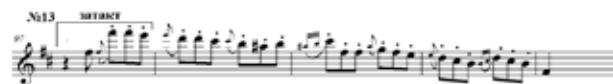
Розглянемо також питання інтерпретації романтичної музики, зокрема виконання третьої частини другого концерту Паганіні «La Campanella» на прикладах видатних музикантів Ієгуді Менухіна та Віктора Кузнецова. Яким же має бути виконання романтичного твору? Спробуємо відповісти так: переконливе виконання частини Rondo «La Campanella» Паганіні потребує, насамперед, глибокого відчуття й осмислення солістом стилістичних особливостей твору, романтичної індивідуальності й палкого темпераменту виконавця.

Однією з особливостей композиторського стилю Паганіні є прагнення до оригінальності, нетрадиційності думки й технічного новаторства. Суть його музичного характеру – пристрасть. Головна риса його творів – різноманітність. Паганіні був першим, хто сформулював кредо романтичного виконавського мистецтва: «Потрібно сильно відчувати, щоб й інші відчували» (Bouvet Ch., 1918: 41). Романтична естетика трактувала скрипку насамперед як інструмент, що передає найтонші відтінки душі й почуттів людини. Голо-

вним завданням скрипаля-виконавця є якомога точніше відтворити композиторський задум, ідею твору. Музична ідея твору – це репрезентована в узагальнених музично-інтонаційних значеннях провідна закономірність, якою прогноуються надалі конкретизовані художньо відмінні властивості твору. Це психологічний феномен, своєрідна й художня зав'язь музики твору, що створюється композитором та відтворюється інтерпретатором. Для музиканта-інтерпретатора та виконавця вибір відповідного твору залежить від мети та характеру творчих задумів.

Отже, прослухавши виконання відомих скрипалів та проаналізувавши їх інтерпретації, насамперед зазначимо, що обидві версії надзвичайно цікаві та блискуче виконані, але кожному з них притаманне щось своє, особливе. Про ці відмінності поговоримо більш детально.

Манера гри Ієгуді Менухіна завжди вражає слухачів теплою звуку та колоритністю скрипкового тембру. Виконавське мистецтво артиста вирізняється романтично-академічною тенденцією інтерпретації твору. Головну тему Rondo «La Campanella» Менухін виконує досить рівно, без особливих відступів від темпу. Лише початок теми, що розпочинається затактом, він розтягує. Тема звучить гостро й грайливо:



У кадансі теми він використовує штрих спікато, натомість деякі виконавці грають деташе:



У першому епізоді штрих рикошет у нього звучить гостро та неспівуче, має скерцозний характер:



Аналогічно виконує Менухін ці рикошетні епізоди і в репрізі Rondo. Задумані автором флажолети перед повторним проведенням теми в оригінальній версії виконуються, як перегукування флажолетів соліста з дзвіночком в оркестрі. Менухін виконує цей флажолетний епізод самостійно, використовуючи великі стрибки з першої позиції на струні «мі» в дев'яту позицію на тій самій струні. Другий епізод Менухін виконує героїчно, використовуючи експресивність звуку. У цьому епізоді соліст грає в одному нюансі – форте, хоча

автор пропонує два нюанси, щоб підкреслити два різні характери: героїчний – висхідні рикошетні та нисхідні стакатні пасажі, що ідуть на форте, і м'який, ніжний, співучий характер – у нисхідних легатних пасажах на піано. Розділ *Poco piu animato* Менухін виконує в тому самому темпі, що й на початку. Грає дуже ніжним звуком, виспівуючи кожну ноту.

Цей епізод має делікатний і граційний характер. Весь епізод він грає в нюансі *Mezzo forte*, не використовуючи авторських нюансів:





блискучої віртуозності, підкреслюючи скерцозні та співучі настрої твору. Його темперамент, повна емоційна віддача надзвичайно близькі експресії композитора. На відміну від Менухіна, Кузнецов проводить першу тему більш стримано за темпом, але набагато яскравіше, грайливіше і граційніше, наповнюючи її дуже гарним звуком. Затакт не розширює, як Менухін, а грає ритмічно в темпі. Каданс теми Кузнецов виконує не оригінальним штрихом спікато, вказаним автором, а штрихом деташе:



У наступному епізоді подвійними нотами (*a tempo*) соліст грає висхідні терцові пасажі, в першому випадку – штрихом деташе, в другому – той самий пасаж штрихом стакато на одну лігу. Це оригінальний задум самого соліста. Загалом весь цей епізод звучить у соліста віртуозно, яскраво, напористо, на одному диханні. Далі з'являється невеличка зв'язка до теми рефрену, в якій Менухін за якихось два такти повністю змінює характер і настрої на ніжний і граційний. Тема рефрену перед *Trio* звучить аналогічно темі на початку. Тема *Trio* викладена композитором терціями. Завдяки розмаїттю звукової палітри Менухіна можна відчути романтичний, ніжний, теплий образ, що нагадує двох закоханих. Менухін використовує своє чарівне вібрато. На зміну ліричному *Trio* приходять віртуозна, напориста *Coda*. Менухін грає її в героїчному характері. Він мало користується відтінками, нюансами, запропонованими автором, тому гра «наскрізь» дає відчуття одного великого цілісного пласту, все грає в чіткому темпі й ритмі, не користуючись часом. Перед кодою Менухін майже не робить фермату. Останню тему коди (*Piu presto*) виконує на одному диханні в піднесеному настрої в нюансі *Fortissimo*. Так Менухін закінчує своє блискуче виконання *Rondo* «La Campanella» Паганіні. Особливістю засобів виразності Менухіна є надзвичайної краси звук із розмаїттям кольорів та відтінків, багатством тембрів. Штрихи для Менухіна є важливим засобом фразування, що допомагає досягти більшої виразності виконання.

Віктор Кузнецов – представник української скрипкової школи. Лауреат конкурсів Венявського і Паганіні, учень видатного українського скрипаля професора Богодара Которовича. Кузнецову притаманне яскраво романтичне, лірико-драматичне, граційно-віртуозне трактування *Rondo* «La Campanella» Паганіні. Він прагне до

Це надає кадансу вагомішого звучання, більшої значущості, декламаційності та пристрасті. Штрих рикошет у виконанні Кузнецова звучить гостро, різко, напористо. Він не виспівує групи нот, грає ніби «ударно». Низхідні секвенції Кузнецов виконує по-іншому: чотири ноти легато  замість чотирьох нот рикошетом, як у Менухіна . Це його особисте бачення та відчуття цього епізоду. Зате флажолети, задумані автором як перегукування соліста з дзвіночком в оркестрі, він виконує чітко. На відміну від Менухіна, Кузнецов дотримується композиторського задуму. Тема рефрену, що іде після цього епізоду, звучить у Кузнецова набагато гостріше і ще віртуозніше, ніж на початку. Такого звучання він досягає за допомогою яскравого спікато та користуючись часом, що робить фразу випуклою. У наступному епізоді відчуваємо різнохарактерність мелодії. Тут Кузнецов широко використовує динаміку. В епізоді *Poco piu animato* тема звучить не так ніжно і співуче, як у Менухіна, більш летюче і легко. Терцієвий складний епізод Кузнецов грає надзвичайно чітко, віртуозно. У самому пасажі переходить зі штриха деташе на більш стрибучий штрих (щось середнє між деташе і спікато). Усі верхні ноти пасажу грає окремо, а не легато, чим допомагає собі в чіткості їх виконання. Низхідний секвенційний хід секстами він виконує по два легато – це ускладнює завдання для виконавця. Ре-мажорний пасаж-арпеджіо вгору він грає штрихом деташе, наступний за ним нисхідний – штрихом спікато. Тема, що йде після терцієвого віртуозного розділу, викладена флажолетами, але Кузнецов замінює флажолети на натуральні звуки і виконує їх штрихом деташе замість спікато. Тема рефрену перед *Trio* звучить після фермати та з розтягненим затактом. *Trio* у Кузнецова набуває віртуозного

характеру. На відміну від Менухіна, він не виспіває ліричний фрагмент теми, що виконується терціями, а грає його більш конструктивно, у віртуозно-граційному характері. Усе звучить ритмічно, в темпі, без відтінків, як і у Менухіна. Він намагається передати загальний віртуозний характер, не зосереджуючись на «дрібницях». Перед Кодою (*Piu presto*) виконавець витримує вказану композитором фермату. Тема Коди в останньому проведеному звучить дуже зібрано, задержувато-грайливо і виконується колючим та гострим спікато. Кузнецов і Менухін використовують різні оркестровки «La Campanella». Так, Кузнецов не грає з оркестром останні віртуозні бурхливі пасажі. Та й засоби в цих виконавців різні. Якщо в Менухіна на перший план виходить його чарівний звук, то у Кузнецова ми бачимо різноманіття штрихової техніки. Блискуче виконання пружних відривчастих і стрибкових штрихів займають значне місце в його грі. Техніка Кузнецова надзвичайно яскрава, легка й ажурна.

**Висновки.** Отже, порівнюючи штрихову техніку Менухіна і Кузнецова, знаходимо такі відмінності: в першого яскраво помітне прагнення до округлості та співучості звучання, а у другого – до створення віртуозного, іноді з драматичними рисами характеру музики. Кузнецов частіше користується прийомом *rubato*, ніж Менухін. Це зумовлено його романтичною натурою і романтичним баченням твору Паганіні. Натомість манера гри Менухіна більш стримана й академічна, хоча і не позбавлена романтичного начала.

Обидва виконавці переконливо втілили композиторський задум та повністю передали образ дзвіночків. Звичайно, виконавці завжди висвітлюють у творі ті сторони, які притаманні їм самим, які найбільше «резонують» з їхньою індивідуальністю. Однак лише ті інтерпретації стають по-справжньому видатними і привертають до себе увагу, в яких яскрава індивідуальність артиста збігається з глибоким відчуттям і розумінням духу і стилю композитора.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мильштэйн Я. Статьи, воспоминания, материалы. Москва, 1967. Соч. Ч. I. С. 104–105.
2. Тибальди-Кеза Мария. Паганіні. Москва, 1986. С. 343.
3. Ямпольский И. Николо Паганіні. Жизнь и творчество. Москва, 1961. С. 147–255.
4. Bouvet Ch. Une leçon de Giuseppe Tartini. Paris, 1918. С. 41.

#### REFERENCES

1. Milshtein Ya. (1967). *Stati, vospominaniia, materialy* [Articles, memoirs, materials]. Moskva. Soch. Ch. I. Pp. 104–105.
2. Tibaldi-Keza M. (1986). *Paganini* [Paganini]. Moskva, 1986. 343 p.
3. Yampolskyi I. (1961). *Niccolo Paganini. Zhizn i tvorchestvo* [Nicolo Paganini. Life and art]. Moskva. Pp. 147–255.
4. Bouvet Ch. (1918). *Une leçon de Giuseppe Tartini*. Paris. 41 p.