

Ключові слова: дитяча опера, казка, лейтмотив, музичний спектакль, опера-дійство, О. Пушкін, В. Птушкін, рондо.

Kuzmina A. Pushkin's Golden Fish in "the seine" of Ukrainian children's opera. V. Ptushkin's approach to interpretation of *The Tale of the Fisherman and the Fish* is revealed. Two variants of one plot solution in the form of a musical performance and an opera-pageant are studied. Compositional and dramaturgical features of the variants, main themes, character's description, vocal part's specificity, and functions of musical accompaniment are discovered.

Key words: children's opera, a fairytale, a leitmotiv, a musical performance, an opera-pageant, O. Pushkin, V. Ptushkin, rondo.

УДК 78.087.5 : 787.1

Кучеренко С.І.

ИНСТРУКТИВНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СКРИПИЧНЫЙ ЭТЮДЫ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СПЕЦИФИКИ

Определяются особенности инструктивного и художественного этюдов. Выявляются их отличия, задачи, цели и актуальность для современной практики освоения инструмента. Инструктивным образцом жанра выбран Этюд № 34 Р. Крейцера, художественным – *Le sautillé* Г. Венявского. Рассматриваются их исполнительские интерпретации Б. Шевалье и Р. Риччи, М. Грабарчука, П. Плевнера, соответственно.

Ключевые слова: этюд, инструктивный, художественный, «40 этюдов и каприсов», *L'École moderne*, Р. Крейцер, Г. Венявский, Б. Шевалье, Р. Риччи, М. Грабарчук, П. Плевнер.

Жанр этюда имеет давнюю традицию и занял прочные позиции в исполнительстве и педагогике. Сам факт его двойственного статуса, определяемого ориентацией, с одной стороны, на учебный процесс, а с другой стороны, на концертную эстраду, свидетельствует о различном его наполнении с точки зрения образного содержания и технических задач. С этой точки зрения скрипичный этюд можно условно дифференцировать на **инструктивный** и **художественный**. Определение специфики каждого из двух типов способствует выявлению целей и задач, возникающих на пути эволюции скрипичного искусства. Несмотря на то, что этюд нередко рассматривается при изучении творчества того или иного композитора, открытых им новых приемов игры, их комбинирования и реализации, данный аспект остается вне исследовательского внимания, что подтверждает **актуальность** предложенной темы.

Объектом статьи является скрипичное искусство XVIII–XIX веков; **предметом** – определение специфики инструктивного и художественного этюдов. **Материалом** послужили Этюды Р. Крейцера и *L'École moderne* op. 10 Г. Венявского; аудиозаписи Этюда № 34 Р. Крейцера в исполнении Б. Шевалье и *Le sautille* Г. Венявского в трактовке Р. Риччи, М. Грабарчука и П. Плевнера.

Цель статьи заключается в осмыслении свойств инструктивного и художественного скрипичных этюдов; выявлении особенностей интерпретационных версий.

Практическое освоение любого из музыкальных инструментов подразумевает изучение специфических движений, необходимых для игры. Для закрепления в исполнительском аппарате того или иного приема требуется многократное его повторение. С этой целью создавались и создаются специальные, узко сориентированные *упражнения*. Нередко сам педагог, исходя из индивидуальных представлений, в помощь ученику «придумывает» свой материал для решения конкретной проблемной ситуации. В результате, постоянное развитие педагогики, ее тесная связь с остальными сферами скрипичного искусства, поиск решений технологических проблем со стороны ведущих музыкантов привели к возникновению объемных сборников, включающих разнообразный материал. Среди них назовем – «Школа скрипичной техники» (1881), «Школа смычковой техники» (1905) и другие опусы О. Шевчика, «Школа скрипичной техники» (1899) Г. Шрадика, «Скрипичная школа» (1905) Й. Иоахима и т. п. Вместе с тем, этот комплекс экзерсисов¹ направлен на выработку, прежде всего, мышечных и слуховых ощущений. Несмотря на их неоценимую пользу для игрового аппарата скрипача, в данных упражнениях не предусмотрено образно-эмоциональное наполнение текста. Для работы над этим и другими элементами исполнения (звуком, фразировкой, динамикой и пр.) необходим материал иного содержания. С этой целью в процесс обучения включается *этюд*, образцы которого, по сути, являются музыкальными пьесами: небольшими по продолжительности, завершенными сочинениями, изложенными, в большинстве случаев, в простой форме. Это не исключает и более масштабных одночастных произведений с контрастным тематическим материалом, насыщенной фактурой, разноплановостью художественных образов. Вместе с тем, многие сочинения такого рода используются только в учебном процессе для решения задач технологического характера, то есть являются инструктивными².

¹ Слово имеет латинское происхождение *exercitium*, что означает «упражнение» (Катунян М. И. Экзерсис / М. И. Катунян // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1982. – Т. 6. – Стб. 498).

² Обобщая определения в различных словарях, отметим, что прилагательное «инструктивный» обозначает наличие определенных инструкций, руководств (Инструктивный [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovariya.ru/rus/sa/instruktivny>. – Загл. с экрана).

Таким образом, скрипичный этюд¹ выполняет функцию катализатора «механической техники» и «музыкальности», воссоздавая ситуативные причинно-следственные связи между ними. Для выявления присущих композициям этого жанра отличительных черт остановим внимание на одном из наиболее востребованных в педагогической практике образцов.

«40 этюдов или капризов» Р. Крейцера² занимают особое место в мировом скрипичном искусстве. Созданные в 1796 году, они практически сразу привлекли внимание педагогов. Не случайно технические пьесы сборника уверенно закрепились в списке «обязательных» при обучении современного скрипача, как в музыкальных школах, так и в ВУЗах. Ширина диапазона применения сочинений говорит об их высокой информативности независимо от уровня подготовки музыканта. Подобно многочисленным фортепианным этюдам К. Черни (1791–1857), данное наследие Р. Крейцера остается «основой скрипичной техники»³ и по сегодняшний день. Представляется, что благодаря простоте авторского изложения разнообразного, наполненного множеством игровых ситуаций и исполнительских приемов материала, известные скрипачи-редакторы⁴ «пересматривали» этюды под индивидуальный педагогический стиль, тем самым открывая их новые обучающие возможности. Как следствие, каждый номер или их группа стали универсальным инструментом для освоения необходимого технического навыка. Так, №№ 7, 8, 10, 12, 13 предназначены для работы над сменой струн; №№ 14–21 посвящены всесторонней работе над трелью; в этюдах №№ 30–36 основная трудность – игра двойных нот, которые облекается в разнообразные *technique* (ритмические, фактурные, штриховые и другие). Несмотря на своеобразие каждого из образцов, их объединяет ряд особенностей, необходимых для достижения учебных целей.

В качестве примера приведем Этюд № 34 (*e-moll*), сориентированный на виотти-штрих и технику исполнения двойных нот. Попутно укажем, что заданный штрих используется на протяжении всего сочинения, лишь иногда

¹ По сведениям из музыкальной энциклопедии этюдом называется музыкальная пьеса, нацеленная на совершенствование одного или нескольких близких по направленности видов техники (Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1982. – Т. 6. – Стб. 581–582).

² Несмотря на плодотворную концертную и композиторскую деятельность, Родольф Крейцер (1766–1831) не оставлял без внимания и работу педагога. Занимая на протяжении тридцати лет пост профессора Парижской консерватории, он создал знаменитый этюдный сборник и, в соавторстве с П. Роде и П. Байо, теоретический труд «*Méthode de violon*» (Ямпольский И. М. Крейцер Родольф / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. – Т. 3. – Стб. 35).

³ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I / К. Флеш ; [вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова]. – М. : Музыка, 1964. – С. 136.

⁴ Среди таковых назовем Ф. Давида (ок. 1850), Г. Шредера (1889), Л. Массара (1893), Е. Зинге (1894), А. Марто (1913), А. Ямпольского (1965, 1973, 1987 и др.) и др.

(в кадансах) сменяясь *martele*. Данный образец с полным правом можно отнести к этюдам инструктивного типа. Не случайно лишь в редакциях А. Ямпольского и А. Марто есть динамическое указание в самом начале – *mf*, остальные же ремарки характеризуют собственно специфику исполнения виотти-штриха¹ и аппликатурные рекомендации. В чем же заключается особенности музыкального материала Этюда № 34, позволяющего сузить его познавательные возможности? Если внимательно посмотреть на нотный текст, то следует признать, что для него характерна многократная повторность исходной фактурно-интонационной формулы. Развернутость номера (простая трехчастная форма) обусловила вариативность направленности движения, интервальных комбинаций, окончаний предложений и более крупных масштабных единиц. Динамика целого достигается разными способами:

- во-первых, посредством взаимодействия голосов, так как наличие двойных нот не только характеризует фактуру, но и создает скрытое двухголосие, прослушивающееся на протяжении всего сочинения². Так, нижние звуки выполняют мелодическую функцию, а верхние – гармоническую, в качестве органного пункта или контрапункта. Если в первом разделе соотношение мелодии и аккомпанемента неизменно, то в остальных, в частности в середине, голоса обмениваются ролями буквально потактно, что сопровождается более яркой сменой регистров (верхняя и нижняя пара струн) и их сопоставлением, тем самым контрастируя с материалом первой части. Кроме того, чередование отдельных звуков с интервалами под одним штрихом попутно является и моделью игровой ситуации, представляя разнообразные варианты взаимодействия движений правой и левой рук;

- во-вторых, благодаря использованию секвенций³. В силу того, что Этюд № 34 отличается повторностью, ее задействие придает несложным восходящим и нисходящим ходам большую выразительность, выпуклость фразировочной линии, внося разнообразие в изложенные ранее исполнительские формулы. Зачастую размеры секвенций небольшие – несколько тактов, однако встречаются и более масштабные варианты. Например, в средней части такая последовательность охватывает четыре такта, а голоса в данном фрагменте впервые движутся параллельно. Что касается тонального плана, то, несмотря на его значение в процессе развертывания музыкальной мысли, инструктивные этюды, как правило, ограничиваются

¹ У Л. Массара и А. Марто – >; у А. Ямпольского – > и *sf*; у остальных – *f*.

² Рассматриваемый этюд в основном изложен ровными восьмыми (при размере 4/4), где практически каждая «сильная» доля – это интервал (от секунды до октавы).

³ Интересен факт, что такой прием часто применяется в инструктивных сочинениях. Помимо упражнений, их можно обнаружить при анализе некоторых номеров из рассматриваемого сборника Р. Крейцера (№№ 13, 19, 29, 32), «24 каприса в форме этюдов» П. Роде (№№ 2, 8, 15, 17), «24 этюда и каприса» Я. Донта (№№ 4, 8, 13, 23) и т. д.

тональностями до пяти ключевых знаков и содержат малое количество отклонений, модуляций и встречающихся альтераций. Не выпадает из общего правила и Этюд № 34, где наблюдается единичный случай перехода в конце первой части в *G-dur* с последующим возвращением в основной *e-moll* перед репризой (вариантной). Как видно, Р. Крейцер облегчает задачу достижения чистого интонирования для наиболее успешной реализации технических целей¹. Эти намерения композитора определяют направленность сборника в целом.

С позиции исполнительской трактовки данное сочинение, в силу своей «свободы» от авторских указаний, создает предпосылки для различных по настроению или жанровой принадлежности (марш, танец и пр.) интерпретаций. Основным выразительным средством является штрих, специфика выполнения которого влияет на облик пьесы. Так, Б. Шевалье² в Этюде № 34 выявляет драматическое начало, усиленное с помощью декламационного типа интонирования. Подобный эффект воссоздается посредством активной звуковой атаки акцентируемых звуков с последующим ослаблением напряжения (но не звукового насыщения) на более «слабых». Вместе с тем, выдержанность избранного приема-комплекса формирует протяженность фразировки и контраст переплетающихся голосов. Благодаря точному прочтению нотного текста, исполнение Б. Шевалье раскрывает авторскую «незримую» динамику. Однако сохранение однородной «микронюансировки» во всем произведении не приводит к монотонности и не обедняет колорит пьесы, напротив, дает возможность выявить запечатленную в синтаксисе драматургию сочинения, его художественную составляющую. Это дает основание считать данное прочтение Б. Шевалье «академическим образцом», который может служить основой для реализации собственного звукообраза Этюда № 34 Р. Крейцера.

Подобное соотношение инструктивного и художественного в жанре этюда преобразуется на протяжении XIX века. В это время тезаурус скрипачей стремительно расширялся. Как следствие, выявление новых выразительных средств и технических формул имело воздействие не только на ис-

¹ Примечательно, что в редакции А. Ямпольского этюд предварен упражнением, которое позволяет первоначально овладеть взаимосвязью слуховых и мышечных ощущений, облегчая специфический для скрипки интонационный аспект при игре.

² К сожалению, детальная биографическая информация об этом скрипаче отсутствует. Между тем, некоторые сведения позволяют говорить, что профессиональное музыкальное образование Бернард Шевалье получил в Сан-Франциско, где позже работал в Симфоническом оркестре. Кроме того, он концертировал в США и в качестве солиста, а с 1965 г. начал вести педагогическую деятельность (Bernard Chevalier [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.bernardchevalier.com>. – Title from the screen). Последнее воспринимается символичным, поскольку иных «публичных» озвучиваний высокопрофессиональными скрипачами явно инструктивного по строю Этюда № 34 Р. Крейцера обнаружить не удалось.

полнительскую, но и на композиторскую деятельность. Владея инструментом в совершенстве, некоторые музыканты для конкретизации образов использовали в своих сочинениях приемы и их комбинации повышенной игровой сложности, что непосредственно влияло на композиции учебной направленности. Среди таковых назовем Н. Паганини, Ф. Давида, Г. Эрнста, А. Вьетана, Й. Иоахима, Г. Венявского и других. Вне сомнений, что нередко на этюдное творчество представленных авторов воздействовали произведения предшествующих периодов. С этой точки зрения небезынтересна схожесть тех связей, которые сложились между двумя парами известных в скрипичном искусстве личностей.

Так, прежде чем создать «24 каприса», Н. Паганини изучал аналогичные произведения П. Локателли¹, вследствие чего обнаружил «неисчерпаемые художественные возможности», хранящиеся в «сухих технических формулах»². Применение итальянским виртуозом XIX века того или иного «сложного» приема отвечало необходимости изобразить определенную звуковую «краску»³, что создавало удивительные игровые комбинации, приводящие публику в восторг. Несмотря на ограничение автором количества задействованных навыков (помимо №№ 4, 9, 15, 24), что роднит Каприсы с этюдным жанром, они в большей мере являются художественными пьесами, а не учебным материалом в узком смысле. С иной стороны видятся творческие взаимоотношения между Р. Крейцером и Г. Венявским, ведь последний глубоко анализировал Этюды французского скрипача, прежде чем приступить к написанию собственных опусов⁴. В противовес Н. Паганини, известный поляк преследовал педагогические цели. Между тем, в принадлежащих его перу образцах сложно выявить свойственную композициям Р. Крейцера инструктивную направленность, ведь «Шопен скрипки», как называли Г. Венявского, сохранял, присущую его «духовному» наставнику⁵ исполнительскую традицию. В чем же проявляются обучающие свойства в подобных сочинениях польского скрипача?

*L'École moderne*⁶ op. 10 (1854) включает в себя восемь этюдов. Для каждого из них автор вводит свое заглавие, тем самым придавая им индивиду-

¹ Капричио П. Локателли по сути являются каденциями к его скрипичным концертам.

² Ямпольский И. М. Каприччи Н. Паганини / И. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1962. – С. 19.

³ И. Ямпольский подчеркивает причинно-следственную связь между применяемыми итальянским автором приемами и настроенными в его Капричио (там же, с. 23).

⁴ Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей : биограф. очерки / Л. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – С. 115.

⁵ Для Г. Венявского Н. Паганини долгое время был образцом для подражания (там же, с. 112).

⁶ Уточним, что *L'École moderne* с французского языка значит «Современная школа». В русском издании 1960 года под редакцией Ю. Рабиновича заглавие изменено на «Восемь этюдов для скрипки». Данный вариант и будет рассмотрен.

альные черты¹. Так, последние четыре номера, наряду с программными названиями и ярким образным содержанием, обладают и разнообразным комплексом игровых приемов. В танцевальном *Alla saltarella*, помимо сочетания *staccato*, *spiccato* и *legato*, задействуются *pizzicato* правой и левой руками, флажолеты, трели. *Prelude* представляет собой трехчастное сочинение, где крайние разделы изложены в духе скрипичных фуг И. С. Баха, а для средней части характерны стремительные пассажи в различных регистрах. Финальные *La cadenza* и *Le chant du bivouac* наиболее сложны для исполнения. В них применяется ряд трудностей, требующих от играющего высокого артистического мастерства. Как видно, сочетание виртуозности с ярко выраженным художественным началом в данных этюдах не позволяет отнести их числу инструктивных, тем не менее, они не лишены педагогической нацеленности, заложенной автором. В начальных, более узконаправленных сочинениях опуса она раскрывается в большей мере. *La velocite* – это некая фантазия, зарисовка, представление о полете человеческой мысли. Рельефность образа достигается посредством длинных слигованных витиеватых пассажей, то волнообразных, то восходящих с зависанием на последнем звуке. Иначе на фоне предыдущих этюдов звучит *L'Etude*. В двухголосной фактуре (двойные ноты) отчетливо прослеживается диалогичность взаимодействия «партий». Разделы *arpeggiando* обновляют слуховое чувство путем воссоздания сольной и сопровождающей мелодии, скрывающихся в тембрах непрерывно сменяющихся струн. Этюд *Le sautille* и *Le staccato* являются яркими образцами демонстрации богатства палитры одного штриха. Разнообразное варьирование направления мелодии и смычка при игре², быстрое переключения эмоциональных состояний отличают данные сочинения от аналогичного, ранее упомянутого Этюда № 34 Р. Крейцера. В этом свете ближе всех *Le sautille*, во многом напоминающий звучание средней части Пятого каприза Н. Паганини. В нем сочетаются штриховая комбинация «сотийе - сальтандо», активная пальцевая моторика в левой руке, постоянная смена струн, скачки в темпе *Presto*, которые расцвечивают движение мелодической линии. Несмотря на небольшие масштабы (реальное звучание менее минуты), регистровые переключки приносят в *Le sautille* черты диалога. Тем не менее, здесь, как и в этюде Р. Крейцера, ярко выражены повторность, секвенционные построения, однородность фактуры и способа изложения материала, отсутствуют также какие-либо авторские указания (помимо темпа). Со-

¹ Названия восьми номеров (в скобках приводится вариант русского перевода): *Le sautille* (Сотийе), *La velocite* (Беглость), *L'Etude* (Этюд), *Le staccato* (Стаккато), *Alla saltarella* (Сальтарелла), *Prelude* (Прелюд), *La cadenza* (Каденция), *Le chant du bivouac* (Песня на бивуаке).

² Следует заметить, что зачастую *staccato* под лигами исполняется движением вверх. Противоположное направление очень сложно для применения, поэтому не пользуется особой популярностью среди скрипачей.

вокупность отмеченных черт позволяет переосмыслить характерную для него инструктивность. Она проявляется не в изучении приема как комплекса движений, а в овладении одной из граней его содержательности, звуковой краски; в раскрытии его художественного потенциала и целевых задач, исходя из контекста произведения.

Данные аргументы можно подкрепить существующими исполнительскими интерпретациями, каждая из которых обладает собственной спецификой. В частности, трактовка Р. Риччи¹ придает Этюду схожие быстрым частям «Времен года» А. Вивальди черты. Исполнение американского скрипача отличает драматическое начало при сохранении воздушности тона и ярких динамических контрастов. Следует отметить особенную тембровую краску на *p*, вызывающую ассоциации с приемом игры *sul ponticello*. Аналогичное драматическое видение этой пьесы характерно и для М. Грабарчука², хотя заявляет о себе не столь явно. Более однородное звучание инструмента и четкое «произношение» штриха придают игре поляка некую «академичность». Если у Р. Риччи тандем «сотийе – сальтандо» практически сливается в своем диалоге, образуя соответствующее настроение, то М. Грабарчук подчеркивает различие приемов звукоподдачи, нередко оттеняя вступление каждого из них. Иначе интерпретирует *Le sautille* П. Плевнер³, делая акцент на непривычной и, казалось бы, маловероятной лирической стороне сочинения. Это проявляется как в самом тембре скрипки, так и в применяемых игровых приемах. В противовес предыдущим исполнительским версиям, он шире пользуется возможностями *tempo rubato*, отдает предпочтение *legato*, несмотря на преобладание прыгающих штрихов. Данные свойства его исполнения особенно ощутимы при смене *sautille* на *detache*.

Таким образом, исходя из рассмотренных сочинений, и в инструктивном, и в художественном этюдах существует две основные задачи – работа

¹ Руджеро Риччи (1818–2012) – выдающийся скрипач XX века. Несмотря на итальянское происхождение, в историю скрипичного искусства вошел как представитель американской школы. Игре Р. Риччи была свойственна яркая виртуозность, поэтому произведения скрипачей-романтиков (Н. Паганини, А. Вьетан, Г. Венявский и др.) занимали особое место в репертуаре музыканта (Ямпольский И. М. Риччи Руджеро / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Кельдыш. – М., 1978. – Т. 4. – Стб. 672).

² Михаил Грабарчук (р. 1947) – польский скрипач и педагог. Лауреат многих известных международных конкурсов, в том числе им. Г. Венявского (Познань), Ж. Тибо (Париж) и Н. Паганини (Генуя). На данный момент совмещает исполнительскую и педагогическую деятельность (Michał Grabarczyk [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.wieniawski.pl/michal_grabarczyk.html. - Title from the screen).

³ Петр Плевнер (р. 1974) – польский скрипач, лауреат многих международных конкурсов, в числе которых Конкурс им. Г. Венявского (1-я премия). Сочетает активную концертную деятельность с педагогической практикой в Краковской консерватории и Академии музыки в г. Катовице (Piotr Pławner [Electronic resource]. – Mode of access: <https://pl.wikipedia.org/wiki>. - Title from the screen).

над техникой и воплощение музыкального содержания. Обращаясь к терминологии В. Бобровского, данные цели можно дифференцировать на централизованную и нецентрализованную¹. В первом случае формируется некое ядро, вокруг которого выстраиваются все остальные элементы целого, а во втором случае выполнение задачи равномерно распределяется по сочинению, то есть происходит в процессе изложения материала. Действительно, в примере Р. Крейцера целенаправленное изучение техники попутно обрамляется общемузыкальными компонентами. Воссоздание художественного образа, дающего о себе знать с первых тактов этюдов Г. Венявского, напротив, следует принимать за централизованную задачу. Между тем, его претворение не всегда стабильно, поскольку напрямую зависит от оснащенности скрипача. С этой точки зрения, ясность в уточнение специфики обоих типов этюдного жанра внесет положение о темах первого и второго родов, введенное в музыкознание Л. Мазелем. Напомним, что под темой первого рода ученый понимает «высказывание автора непосредственно о явлениях действительности, о жизни»², то есть художественность³ в ее эстетическом значении; под темой второго рода – «высказывание о языке, средствах, формах, орудиях его искусства, об их возможностях (и только через это о явлениях действительности <...>)»⁴. В проекции на предложенную в статье проблематику тема второго рода охватывает игровые приемы и навыки. В Этюдах Р. Крейцера *techné* представляет собой центральный элемент, для изучения которого создаются специальные условия, а в образцах Г. Венявского, к примеру, штрих предстает в виде средства для формирования необходимого музыкального образа. Следовательно, в инструктивных этюдах на первый план выходит тема второго рода, в то время как в художественных преобладает тема первого рода.

Развитие скрипичного исполнительства и педагогики способствовало расширению не только выразительных средств инструмента, но и репертуара, как концертного, так и обучающего. Ориентируясь на обе сферы приме-

¹ Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки. Вып. 1 / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – С. 23.

² Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – С. 144.

³ «Художественность – специфическое качество произведений искусства, форма прекрасного в искусстве, высший вид эстетического» (Николаев П. Художественность / П. Николаев // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – С. 453). Она, как эстетическое явление, может проявляться тогда, когда композитор создает форму (в широком смысле) сочинения, опираясь на его содержание. Другими словами, «основа и источник такой художественности – способность автора выражать мысли и чувства и вообще воспроизводить действительность в образной форме» (там же, с. 454).

⁴ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – С. 144.

нения, жанр скрипичного этюда приобрел разносторонние черты, дифференцируясь на два различных типа. Так, задачи в инструктивных этюдах заключаются в изучении комплекса движений, полноценном овладении техническим оснащением в различных игровых ситуациях. Данные образцы отличает, как правило, простая форма, задействование повторности, как нотного текста, так и моделей игровых движений. Все остальные музыкальные компоненты в виде тонального плана, гармонической и мелодической линий, фразировочной структуры, ритмической организации, динамических и темповых нюансов подчинены основным целям композиции. Художественный этюд напротив, нередко обладает более витиеватым метроритмическим рисунком, сложным построением фраз и разнообразной гармонической драматургией. Он может вмещать несколько контрастных частей не только в аспекте динамики, тембра или смены конфигурации приема, но и в соотношении эмоционального фона, способа звукоподачи и, прежде всего, характера музыки, поэтому облекается и в сложные формы. Для исполнения такого рода этюдов от скрипача требуется высокий уровень артистического мастерства, умение владеть *tempo rubato*. Последнее подтверждается несколькими рассмотренными интерпретациями этюда *Le sautille* Г. Венявского, в которых скрипачи, несмотря на однотипность изложения, заключали в звучание штриха необходимую краску, добиваясь яркого индивидуального облика композиции. Авторы художественных этюдов задействуют приемы, опираясь на необходимый звукообраз, в то время как целевой задачей инструктивных этюдов является подготовка игрового аппарата для его воспроизведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1 / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – 270 с.
2. Венявский Г. Восемь этюдов [Ноты]: для скрипки / Г. Венявский. – М. : Музгиз, 1960. – 23 с.
3. Инструктивный [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovariya.ru/rus/sa/instruktivny>. – Загл. с экрана.
4. Катунян М. И. Экзерсис / М. И. Катунян // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1982. – Т. 6. – С. 498.
5. Крейцер Р. Этюды [Ноты]: для скрипки [ред. А. Ямпольского] / Р. Крейцер. – М. : Музыка, 1987. – 128 с.
6. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с.
7. Николаев П. Художественность / П. Николаев // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 453–455.
8. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1982. – Т. 6. – С. 581–582.
9. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей: биограф. очерки / Л. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 312 с.

10. Современная школа, 10 этюдов-каприсов для скрипки соло op. 10 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/4768>. – Загл. с экрана.
11. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I / К. Флеш ; [вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова]. – М. : Музыка, 1964. – 272 с.
12. Ямпольский И. М. Венявский Генрик / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Кельдыш. – М., 1973. – Т. 1. – С. 736–737.
13. Ямпольский И. М. Каприччи Н. Паганини / И. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1962. – 62 с.
14. Ямпольский И. М. Крейцер Родольф / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Кельдыш. – М., 1976. – Т. 3. – С. 35.
15. Ямпольский И. М. Риччи Руджеро / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Кельдыш. – М., 1978. – Т. 4. – С. 672.
16. Bernard Chevalier [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.bernardchevalier.com>. – Title from the screen.
17. L'École moderne. Études-Caprices op. 10 nr 1 La Sautille Piotr Plawner violin [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.youtube.com/watch?v=mh_XQZp1m4c. – Title from the screen.
18. Michał Grabarczyk - violin, Henryk Wieniawski Caprice, L'Ecole Moderne op. 10, No 1 Le sautillé [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=77YdQgBesfs>. – Title from the screen.
19. Michał Grabarczyk [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.wieniawski.pl/michal_grabarczyk.html. – Title from the screen.
20. Piotr Plawner [Electronic resource]. – Mode of access: <https://pl.wikipedia.org/wiki>. – Title from the screen.

REFERENCES

1. Bobrovskiy V. P. Tematizm kak faktor muzyikalnogo myshleniya: ocherki [Thematizm as a factor of musical thinking: essays]. Vyip. 1 / V. P. Bobrovskiy. – M. : Muzyka, 1989. – 270 p.
2. Venyavskiy G. Vosem etyudov [Notyi]: dlya skripki [Eight Etudes [Notes]: for Violin] / G. Venyavskiy. – M. : Muzgiz, 1960. – 23 p.
3. Instrukivnyiy [Instructive] [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://slovariya.ru/rus/sa/instrukivny>. – Zagl. s ekrana.
4. Katunyan M. I. Ekzersis [Ekzersis] / M. I. Katunyan // Muzyikalnaya entsiklopediya [The musical encyclopedia]: [v 6 t.] / gl. red. Yu. V. Keldyish. – M., 1982. – Т. 6. – P. 498.
5. Kreytser R. Etyudy [Notyi]: dlya skripki [Etudes [Notes]: for violin] [red. A. Yampolskogo] / R. Kreytser. – M. : Muzyka, 1987. – 128 p.
6. Mazel L. A. Voprosyi analiza muzyiki: opyt sbliizheniya teoreticheskogo muzyiko-znaniya i estetiki [Questions of the analysis of music: the experience of convergence of theoretical musicology and aesthetics] / L. A. Mazel. – M. : Sovetskiy kompozitor, 1978. – 352 p.
7. Nikolaev P. Hudozhestvennost [Artistry] / P. Nikolaev // Slovar literaturovedcheskih terminov [Dictionary of literary terms] / red.-sost. L. I. Timofeev i S. V. Turaev. – M.: Prosveshchenie, 1974. – P. 453–455.
8. Ovsyannikova T. Yu. Etyud [Etude] / T. Yu. Ovsyannikova // Muzyikalnaya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]: [v 6 t.] / gl. red. Yu. V. Keldyish. – M., 1982. – Т. 6. – P. 581–582.
9. Raaben L. N. Zhizn zamechatelnyih skripachey: biograf. ocherki [Life of the remarkable violinists: biographer essays] / L. Raaben. – L. : Muzyka, 1967. – 312 p.
10. Covremennaya shkola, 10 etyudov-kaprisov dlya skripki solo op. 10 [Modern school, 10 etudes-caprices for violin solo op. 10] [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://classic-online.ru/ru/production/4768>. Zagl. s ekrana.

11. Flesh K. *Iskusstvo skripichnoy igryi* [The art of violin playing]. Tom I / K. Flesh ; [vstup. st., red. perev., kom-ment. i dop. K. A. Fortunatova]. – M. : Muzyka, 1964. – 272 p.
12. Yampolskiy I. M. Venyavskiy Genrik [Venyavsky Henrik] / I. M. Yampolskiy // *Muzyikalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]: [v 6 t.] / gl. red. Yu. V. Keldyish. – M., 1973. – T. 1. – P. 736–737.
13. Yampolskiy I. M. Kaprichchi N. Paganini [Capricci N. Paganini] / I. Yampolskiy. – M. : Muzgiz, 1962. – 62 p.
14. Yampolskiy I. M. Kreytser Rodolf [Krejtser Rodolp] / I. M. Yampolskiy // *Muzyikalnaya entsiklopediya* [The musical encyclopedia]: [v 6 t.] / gl. red. Yu. V. Keldyish. – M., 1976. – T. 3. – P. 35.
15. Yampolskiy I. M. Richchi Rudzhero [Ricci Ruggiero] / I. M. Yampolskiy // *Muzyikalnaya entsiklopediya* [The musical encyclopedia]: [v 6 t.] / gl. red. Yu. V. Keldyish. – M., 1978. – T. 4. – P. 672.
16. Bernard Chevalier [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.bernardchevalier.com>. – Title from the screen.
17. *L'École moderne. Études-Caprices op. 10 nr 1 La Sautille* Piotr Plawner violin [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.youtube.com/watch?v=mh_XQZp1m4c. – Title from the screen.
18. Michal Grabarczyk - violin, Henryk Wieniawski Caprice, *L'Ecole Moderne op. 10, No 1 Le sautillé* [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=77YdQgBesfs>. – Title from the screen.
19. Michal Grabarczyk [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.wieniawski.pl/michal_grabarczyk.html. – Title from the screen.
20. Piotr Plawner [Electronic resource]. – Mode of access: <https://pl.wikipedia.org/wiki>. – Title from the screen.

Кучеренко С. Інструктивний та художній етюди: до визначення специфіки. Визначаються особливості інструктивного та художнього етюдів. Виявляються їх відмінності, завдання, цілі та актуальність для сучасної практики освоєння інструменту. Інструктивним зразком жанру обраний Етюд № 34 Р. Крейцера, художнім – *Le sautillé* Г. Венявського. Розглядаються їхні виконавські інтерпретації Б. Шевальє та Р. Річчі, М. Грабарчука, П. Плевнера, відповідно.

Ключові слова: етюд, інструктивний, художній, «40 етюдів і каприсів», *L'École moderne*, Р. Крейцер, Г. Венявський, Б. Шевальє, Р. Річчі, М. Грабарчук, П. Плевнер.

Kucherenko S. Instructive and artistic etudes: identification of specifics. Specifics characteristics of the instructive and artistic etudes are identified as well as their distinctive features: difference of tasks, goals and actuality for the contemporary practice of the work on the instrument. Etude № 34 by R. Kreutzer is taken as an instructive genre model and *Le sautillé* by H. Wieniawski – as an example of the artistic one. Performance interpretations by B. Chevalier and R. Ricci, M. Grabarczyk, P. Plawner respectively are chosen for the study analysis.

Key words: etude, instructive, artistic, “40 etudes and caprices”, *L'École moderne*, R. Kreutzer, H. Wieniawski, B. Chevalier, R. Ricci, M. Grabarczyk, P. Plawner.