

УДК 786.2:78.087.6

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ І. СТРАВІНСЬКОГО : ВИКОНАВСЬКІ МОДЕЛІ Д. ОЙСТРАХА ТА А.-С. МУТТЕР

Дар'я ШЕВЧЕНКО – доктор мистецтва, старший викладач
кафедри оркестрових струнних інструментів та оперно-симфонічного диригування,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-3481-614X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1051>
dadariusso@gmail.com

Досліджується інтерпретаційна специфіка Концерту для скрипки з оркестром І. Стравінського (1931 р.) у виконанні представників різних виконавських шкіл – Давида Ойстраха та Анни-Софії Муттер. Виявлено історичні передумови створення твору, його структурно-композиційні особливості та неокласичну стилістику. Компаративний аналіз виконавських версій виявляє фундаментальні відмінності в трактуванні драматургії концерту, артикуляційних підходах, темброво-динамічних рішеннях та загальній естетичній концепції. Встановлено, що інтерпретація Д. Ойстраха характеризується експресивною насиченістю, потужністю звучання та природним розкриттям фольклорних елементів, тоді як виконання А.-С. Муттер відзначається рафінованістю, технічною досконалістю та камерністю. Результати дослідження розкривають еволюцію виконавських підходів до неокласичної спадщини І. Стравінського протягом XX–XXI століть.

Ключові слова: скрипковий концерт, неокласицизм, виконавська концепція, інтерпретаційна модель, компаративний аналіз, художньо-естетична парадигма.

Актуальність дослідження. У сучасному музикознавстві особливого значення набуває дослідження інтерпретаційних моделей творів, що визначили розвиток скрипкового мистецтва XX століття. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського (1931 р.) становить знакове явище в еволюції жанру, розкриваючи нові виконавські можливості через синтез неокласичних тенденцій з елементами фольклору, джазу та театральності. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного аналізу виконавських версій, які репрезентують різні художньо-естетичні парадигми XX–XXI століть, що дозволяє простежити трансформацію інтерпретаційних підходів до неокласичної спадщини композитора.

Аналіз останніх досліджень. Питання інтерпретаційних стратегій у скрипковому виконавстві розглядається в сучасних музикознавчих роботах крізь призму історико-стильових та педагогічних традицій. Є. Бібен у роботі «Вплив німецької скрипкової школи на європейську музичну освіту» (2024) акцентує увагу на впливі німецької скрипкової школи на формування європейської освітньої парадигми, що визначає ґрунт для розуміння виконавських моделей у різних національних контекстах [1]. У дослідженні Р. Laki «The Decade of the Violin Concerto: New Music and the Performer in the 1930 s» (2021) аналізуються стильові зрушення 1930-х рр., зокрема розвиток жанру скрипкового концерту, до якого належить Концерт І. Стравінського [5]. Проблематика неокласицизму та його актуальності у сучасній музичній культурі піднімається у праці М. Shlomowitz «Now is not the time for neo-classicism: the case for neo-classicism» (2025), що безпосередньо співвідноситься з естетикою І. Стравінського [7]. Методологічні орієнтири сучасного музикознавства окреслені у праці А. Dushniy та співавт. «Performing Musicology: Retrospective, Methodological Principles, Looking to the Future» (2022) [2], тоді як Tian Zhaofeng «On the Significance of Classical Instrumental Performance Style in Contemporary Times» (2024) висвітлює співвідношення класичних і сучасних виконавських стилів [9]. У цьому ж контексті увагу привертає робота Т. Марків «Особливості скрипкового виконавства у джазовій музиці» (2023), де простежено специфіку скрипкового виконавства у джазовій традиції [3]. Сукупність цих досліджень створює необхідне теоретичне підґрунтя для компаративного аналізу інтерпретацій Концерту для скрипки І. Стравінського у виконанні Д. Ойстраха та А.-С. Муттер.

Мета дослідження – здійснити компаративний аналіз інтерпретаційних моделей Концерту для скрипки з оркестром І. Стравінського у виконанні Д. Ойстраха та А.-С. Муттер. Серед завдань: виявити специфіку індивідуальних виконавських стилів та простежити еволюцію підходів до трактування неокласичної естетики.

Виклад основного матеріалу. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського створений у 1931 році. Як зазначає Френсіс Джон Рут: «після концерту у Вісбадені Штрекер познайомив Стравінського зі скрипалем С. Душкіним, і незабаром було задумано скрипковий концерт на замовлення американського мецената Блера Ферчайлда» [6; 38]. Створення цього твору відбувалося в контексті неокласичного періоду творчості композитора. За визначенням М. Шломовіца: «У музиці неокласицизм належить до музичного напрямку, створеного переважно у період із 1920-х по 1940-ві роки; композитор, найбільш тісно пов'язаний із цим напрямком – Ігор Стравінський» [7; 34]. Дослідник підкреслює, що: «Ця музика називається

неокласичною, оскільки вона підтвердила естетичну установку класицизму на протигагу романтичним та модерністським установкам XIX – початку XX століть» [7; 35]. Композитор спочатку мав сумніви щодо написання скрипкового концерту. За його власними словами: «Спочатку я вагався, оскільки я не скрипаль і побоювався, що моїх скромних знань цього інструмента буде недостатньо» [8; 260]. Проте Віллі Штреккер розвіяв сумніви композитора: «запевнивши, що Душкін повністю надасть себе в розпорядження [композитора], щоб надати будь-які необхідні технічні деталі» [8; 261]. Важливу роль у процесі створення концерту відіграв і композитор Пауль Хіндеміт. І. Стравінський згадував: «перш ніж розпочати роботу, [я] проконсультувався з Хіндемітом, який був бездоганим скрипалем» [8; 264]. Хіндеміт не тільки розвіяв сумніви композитора, але й висловив думку, що відсутність виконавського досвіду: «дозволить уникнути рутинної техніки та породить ідеї, які б не підказувалися звичними рухами пальців» [8; 265]. Характер співпраці між композитором і скрипалем детально описує Ерік Уолтер Уайт, зазначаючи, що завдання Душкіна полягало в тому, щоб: «радити Стравінському, як найкраще адаптувати його ідеї до вимог скрипки як концертного інструменту» [10; 80]. Таким чином, заручившись підтримкою видатних митців, після повернення до Німеччини, композитор: «почав складати першу частину нового Скрипкового концерту» [10; 79]. Важливим аспектом аналізу є розуміння місця Концерту для скрипки в контексті неокласичного напрямку. Як підкреслює Чжаофен Тянь: «На початку XX століття, з розвитком сучасної музики, класичний стиль відродився у творах неокласичних композиторів. Композитори переосмислили класичну музичну форму та естетичні принципи та інтегрували їх у сучасну музичну мову» [9; 370]. І. Стравінський, разом із М. Равелем: «створює неокласичну музику з характерними рисами часу, повертаючись до суворої структури та форми класичної музики та поєднуючи сучасну гармонію та обробку ритму» [9; 371]. Створення концерту мало значний вплив на подальшу творчість І. Стравінського. Сам композитор зазначав: «Мій концерт не тільки не вичерпав мого інтересу до скрипки, але, навпаки, спонукав мене написати ще один важливий твір для цього інструменту» [8; 266]. Він також відзначав, що: «Глибше знання скрипки і тісне співробітництво з таким майстром, як Душкін, відкрили мені можливості, які я жадав досліджувати» [8; 267]. Період 1930-х років взагалі характеризувався особливою активністю в жанрі скрипкового концерту. П. Лакі зауважує: «1930-ті роки стали надзвичайно багатими на створення скрипкових концертів. Вивчення цієї групи творів надає унікальний і рідко розглядааний ракурс для вивчення музичної історії» [5; 139]. Дослідник також підкреслює роль нового типу виконавців: «Багато концертів були написані для нового типу солістів, переважно з молодого покоління, які твердо присвятили себе новій музиці – те, чого деякі скрипалі-суперзірки не бажали робити» [5; 140]. Особливого значення набуває вивчення взаємовідносин між композитором і виконавцем у контексті створення скрипкових концертів 1930-х років: «Скрипалі, які замовляли та виконували концерти, вплинули на композиції більшою мірою, ніж часто усвідомлюється; тому, щоб зрозуміти твори, ми повинні також враховувати мистецькі особистості відповідних виконавців» [5; 139].

Структурно твір складається з чотирьох частин, які композитор нетрадиційно назвав «Токата», «Арія І», «Арія ІІ» та «Каприччіо», і які, за словами І. Стравінського: «можуть натякати на [твори] Й. Баха» [4; 318]. Френсіс Джон Рут підкреслює, що: «Зразком, як і раніше, був Бах, особливо Бах Концерту для двох скрипок, а не усталених класичних концертів» [6; 109]. Також, однією з особливостей композиторського рішення І. Стравінського стала відмова від традиційної каденції скрипалі-соліста. Як зауважує Рут: «Він [Стравінський] розглядав скрипку як сольний інструмент у складі ансамблю і через це відмовився від каденції» [6; 39]. Творчий підхід І. Стравінського влучно описується на сторінках книги Чарльза Джозефа: «Композитори, які не грають на скрипці, зазвичай більш безжалісні у висуванні технічних вимог. Стравінський був серед нового покоління композиторів XX століття, чий підхід до скрипки наголошував на русі, а не на емоціях» [4; 318].

Перша частина концерту розпочинається вступними акордами-закликами, які у виконанні Д. Ойстраха вражають силою звуку – співзвуччя розкриваються максимально соковито та яскраво. Різке суміщення гармоній задає енергійний настрій театральної вистави. Лірична вставка (цифра 10) у Д. Ойстраха звучить гучніше та напруженіше (порівняно з інтерпретацією А.-С. Муттер), логічно переходячи в «сухі» восьмі ноти головної теми.



Побічна тема (цифра 12) з наспівними мотивами, що нагадують слов'янське народне

багатоголосся, розкривається у грі Д. Ойстраха більш природно, що може бути пов'язано з етнокультурним контекстом виконавця.



У наступному фрагменті (цифри 22–24) спостерігається інструментально-тембральний контраст. Виконавська концепція Д. Ойстраха демонструє домінуючу позицію соліста з характерною комунікативною активністю, тоді як трактування А.-С. Муттер тяжіє до ліричної сфери з переважанням камерної динаміки.



Кульмінаційний епізод першої частини (цифра 36) характеризується використанням подвійних нот. Виконавська трактовка Д. Ойстраха визначається емоційною насиченістю, внутрішнім драматизмом та диференційованим артикуляційним підходом.



Друга частина розпочинається тотожним до першої частини гармонічним комплексом, що функціонує як структурно-композиційний маркер. Як зазначає Чарльз Джозеф: «Його початкове позначення є важливим, оскільки воно чітко вказує на структуру частини А-В-А» [4; 336]. Дослідник також вказує на барокове походження назви частини та її тричастинну форму, типову для повільних частин бахівських творів. Композиторське трактування основної теми цієї частини характеризується мелодичною пластичністю та інтонаційною гнучкістю. Попри обмеженість динамічного діапазону (від *mf* до *ppp*), виконавська інтерпретація Д. Ойстраха демонструє високий рівень драматургічної напруженості. Звучна палітра відзначається теплим тембром та емоційною проникливістю. Концепція виконання А.-С. Муттер характеризується прискореним метроритмічним параметром, що зумовлює редукцію артикуляційної деталізації. Її трактування демонструє типову для німецької виконавської школи технічну досконалість та інтонаційну чистоту.

Третя частина становить лірико-драматургічний центр концерту. Емоційно насичена кантилена солюючого інструмента виявляє стилістичні алюзії до бахівських сонат та партит для скрипки соло. Виконавська інтерпретація Д. Ойстраха демонструє тут максимальну художньо-виразову повноту завдяки багатству тембрально-динамічних градацій та природній агогіці, а гра А.-С. Муттер відзначається вишуканою рафінованістю, делікатною тембральністю та елегантною стриманістю емоційного вислову, демонструючи високу чутливість до мікродинамічних нюансів.

Фінальна частина «Каприччіо», репрезентує повернення до театральнo-ігрової концепції. Чарльз Джозеф характеризує її як виняткову: «Четверта частина Концерту не тільки захоплива своєю послідовністю весело-мелодійних ідей, але й, безумовно, найзахопливіша у своєму ритмічному русі *tour de force*» [4; 347]. Дослідник також зауважує технічну складність частини, зазначаючи, що: «Соліст повинен грати майже безперервно» [4; 348]. Після традиційного акордового комплексу експонується енергійний фольклорно-танцювальний тематизм з інтеграцією джазових елементів. Виконавська інтерпретація Д.

Ойстраха ефективно розкриває домінуючий настрій частини через гостроту штрихової техніки та енергійність. На відміну від неї, А.-С. Муттер демонструє більш делікатну артикуляцію; її трактування танцювального тематизму вирізняється тембральною прозорістю та фактурною легкістю, транслуючи альтернативну емоційно-образну сферу – інтелектуально-стриману, рафіновану. Епізод «*Risoluto e energico*» (цифра 99) привносить серйозно-драматичний характер. Виконавська манера Д. Ойстраха відзначається рішучістю атаки звуку, тоді як А.-С. Муттер демонструє структурну концентрацію та динамічну повноту.



Специфічний епізод (цифри 116–119) передбачає участь концертмейстера оркестру як другого соліста, що створює ефект діалогічної взаємодії. Це рішення композитора відображає його орієнтацію на бахівську традицію, зокрема на «Концерт Баха для двох скрипок», що підтверджує сам І. Стравінський: «Мені дуже подобається Концерт Баха для двох скрипок, як це може показати дуєт соліста зі скрипкою оркестру в останній частині мого власного Концерту» [4; 318].



Кода частини (цифра 119) із прискоренням темпу та використанням трелей формує віртуозно-блискучий характер, завершуючись апофеозним фіналом.



Висновки. Компаративний аналіз виконавських інтерпретацій Концерту для скрипки І. Стравінського виявляє фундаментальні відмінності в естетичних підходах Д. Ойстраха та А.-С. Муттер. Інтерпретація Д. Ойстраха характеризується експресивною насиченістю, потужністю звучання, природним розкриттям фольклорних елементів та максимальною емоційною амплітудою. Виконання А.-С. Муттер відзначається технічною досконалістю, рафінованістю, камерністю та інтелектуальною стриманістю. Ці відмінності відображають не лише індивідуальні виконавські стилі, але й еволюцію підходів до інтерпретації неокласичної спадщини І. Стравінського. Якщо Д. Ойстрах акцентує театральні-гротескні та драматичні аспекти партитури, то А.-С. Муттер тяжіє до підкреслення структурної ясності та стилістичної чистоти. Результати дослідження підтверджують тезу про вплив виконавців на розкриття змісту музичних творів та демонструють, що Концерт І. Стравінського залишається відкритим для різноманітних інтерпретаційних прочитань, кожне з яких розкриває нові грані цього багатовимірного твору. Водночас, дослідження підтверджує положення про важливість вивчення взаємовідносин між композитором і виконавцем.

Список використаної літератури

- Бібен Є. М. Вплив німецької скрипкової школи на європейську музичну освіту. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття* : зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Мукачево, 24–25 квіт., 2024 р. Мукачево : МДУ, 2024. С. 57–59.
- Dushniy A., Boichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the future. *Revista Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11. № 53. P. 82–91. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.53.05.8>
- Марків Т. Особливості скрипкового виконавства у джазовій музиці : кваліфікаційна робота ОС «Бакалавр». Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2023. 45 с.
- Joseph Ch. M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention. New Haven : Yale University Press, 2002. 440 p.

5. Laki P. The Decade of the Violin Concerto: New Music and the Performer in the 1930 s. *Studia Musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*. 2021. Vol. 62. № 1–2. P. 139–147.
6. Routh F. Stravinsky. London : J. M. Dent & Sons, 1975. 228 p.
7. Shlomowitz M. Now is not the time for neo-classicism: the case for neo-classicism. *Tempo*. 2025. Vol. 79. № 313. P. 33–42.
8. Stravinsky I. Stravinsky : an autobiography. New York : Simon and Schuster, 1936. 326 p.
9. Tian Zhaofeng. On the Significance of Classical Instrumental Performance Style in Contemporary Times. *International Journal of Education and Humanities*. 2024. Vol. 16. № 2. P. 370–372. DOI: 10.54097/spf1ea96.
10. White E. W. Stravinsky : the composer and his works. Berkeley : University of California Press, 1966. 644 p.

Електронні ресурси

11. Stravinsky I. Violin Concerto in D. Mainz : Schott Music, 1931. IMSLP. URL: [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053(Stravinsky,_Igor)).
12. Oistrakh David Stravinsky – Violin concerto. YouTube. URL: [youtube.com/watch?v=2zz45nPf5R0](https://www.youtube.com/watch?v=2zz45nPf5R0)
13. Anne-Sophie Mutter Stravinsky – Violin concerto. YouTube. URL: [youtube.com/watch?v=KEDDr3KxlUM](https://www.youtube.com/watch?v=KEDDr3KxlUM)

References

1. Biben, Ye. M. The influence of the German violin school on European music education. *Art education in the European sociocultural space of the 21st century: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference* (P. 57-59). Mukachevo : MDU, 2024 [in Ukrainian].
2. Dushniy A., Boichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., & Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the future. *Revista Amazonia Investiga*, 2022. 11 (53). P. 82-91. doi.org/10.34069/AI/2022.53.05.8.
3. Markiv T. Features of violin performance in jazz music. Bachelor's thesis. Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, 2023 [in Ukrainian].
4. Joseph Ch.M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention. New Haven : Yale University Press, 2002.
5. Laki P. The decade of the violin concerto: New music and the performer in the 1930s. *Studia Musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*, 2021. 62 (1-2). P. 139-147.
6. Routh F. Stravinsky. London : J. M. Dent & Sons, 1975.
7. Shlomowitz M. Now is not the time for neo-classicism: the case for neo-classicism. *Tempo*, 2025. 79 (313). P. 33-42.
8. Stravinsky I. Stravinsky: an autobiography. New York : Simon and Schuster, 1936.
9. Tian Z. On the significance of classical instrumental performance style in contemporary times. *International Journal of Education and Humanities*, 2024. 16 (2), 370-372. DOI:10.54097/spf1ea96.
10. White, E.W. (1966). Stravinsky: the composer and his works. Berkeley: University of California Press.
11. Stravinsky I. (1931). Violin Concerto in D [Musical score]. Mainz: Schott Music. Retrieved from [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053(Stravinsky,_Igor)).
12. Oistrakh D. (Performer). Stravinsky – Violin concerto [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2zz45nPf5R0>.
13. Mutter A.-S. (Performer). Stravinsky – Violin concerto [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=KEDDr3KxlUM>.

UDC 786.2:78.087.6

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE INTERPRETATION OF I. STRAVINSKY'S VIOLIN CONCERTO : PERFORMANCE MODELS OF D. OISTRAKH AND A.-S. MUTTER

Daria SHEVCHENKO – Doctor of Arts, Senior Lecturer of the Department of Orchestral String Instruments and Opera-Symphony Conducting, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova

The article examines the interpretive specificity of I. Stravinsky's Violin Concerto in D (1931) as performed by representatives of different performance schools – David Oistrakh and Anne-Sophie Mutter. The historical prerequisites for the work's creation, its structural-compositional features, and neoclassical stylistics are analyzed. The comparative analysis of performance versions reveals fundamental differences in the treatment of the concerto's dramaturgy, articulatory approaches, timbral-dynamic solutions, and overall aesthetic conception. It is established that D. Oistrakh's interpretation is characterized by expressive intensity, powerful sonority, and natural revelation of folkloric elements, while A.-S. Mutter's performance is distinguished by refinement, technical perfection, and chamber-like intimacy. The research results reveal the evolution of performance approaches to I. Stravinsky's neoclassical legacy throughout the 20 th–21 st centuries.

Key words: violin concerto, neoclassicism, performance conception, interpretive model, comparative analysis, artistic-aesthetic paradigm

Стаття отримана 2.08.2025

Стаття прийнята 5.10.2025

Стаття опублікована 22.12.2025