

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

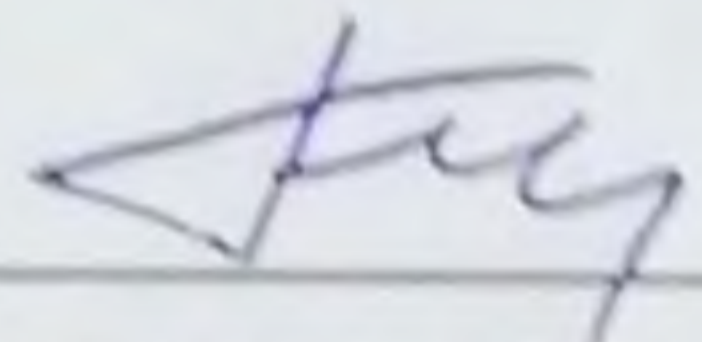
Чай Жунцзинь

**ЄВРОПЕЙСЬКЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО:
ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

 Г. П. Голяка,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-
інструментального виконавства
«09» зрудня 2020 року

Виконавець

Чай Жунцзинь Чай Жунцзинь,
«09» зрудня 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА	7
1.1. Зародження скрипкового мистецтва у XVI–XVII століттях	7
1.2. Розвиток Італійської скрипкової школи XVIII століття	15
Висновки до РОЗДІЛУ 1	22
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ СКРИПАЛЯ В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	24
2.1. Музично-виконавське мислення скрипаля	24
2.2. Артикуляційна палітра у скрипковому мистецтві	31
2.3. Стилiстичні особливості виконання скрипiчної полiфонiї Баха	38
Висновки до РОЗДІЛУ 2	47
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне музичне мистецтво пред'являє високі вимоги до рівня професійної оснащеності скрипаля. Музика європейських композиторів епохи Бароко, Класицизму, Романтичного століття, твори, створені видатними митцями ХХ століття ставлять перед виконавцем складні творчі завдання, вирішення яких передбачає фундаментальні знання історії, теорії музичного мистецтва, а також володіння високоорганізованою скрипковою технікою, ефективно діючим ігровим апаратом. Питання історії європейського скрипкового мистецтва та формування інструментальної виконавської майстерності є актуальними як для наукового осмислення так і для концертної практики, особливо в аспекті опанування їх стилістики. Виконання творів європейських композиторів потребує знань про визначальні історичні координати їх становлення, про формування інструментальної техніки скрипаля в різні історичні періоди. У сфері виконавського музикознавства, орієнтованого на виконавську проблематику, питання скрипкової техніки постійно знаходяться в полі зору фахівців, оскільки від їх ефективного вирішення залежить творчий результат – художня інтерпретація твору. Науково-теоретична і методична думка скрипалів-виконавців і педагогів пройшла в своєму розвитку великий і плідний шлях, проте ряд складних питань потребують вивчення, уточнення, зокрема в нашій роботі зосереджено увагу на формуванні виконавської техніки скрипаля як багатокomпонентної, цілісної системи в широкому контексті різних історичних, естетичних, музично-художніх та стилістичних компонентів європейського виконавства. Обширний ряд питань формування скрипкового мистецтва у ХХ столітті, зокрема скрипкової техніки в цілому та окремих її складових, вивчали видатні виконавці, педагоги та теоретики Л. Ауэр, В. Григор'єв, Й. Лесман, А. Марков, І. Менухін, К. Флеш. Особливості лівої та правої сторони ігрового апарату скрипаля вивчали Є. Камілларов, Ф. Кюхлер. Окремим видам скрипкової техніки приділено увагу в працях педагогів М. Берляничика, Л. Гуревич,

Б. Гутнікова, В. Зеленіна, В. Лібермана, М. Лібермана, К. Мостраса, О. Шульпякова, А. Ямпольського, Ю. Янкелевича, та багатьох інших. Висвітлено ряд проблем скрипкового виконавства і педагогіки, які стосуються, зокрема, формуванню систем скрипкової аплікатури (І. Ямпольський), методів роботи з учнями, зокрема організації самостійних занять (К. Мострас, В. Григор'єв), редагування та інтерпретації скрипкових творів різних стилів та жанрів (К. Мострас, Л. Гуревич), формування виконавської майстерності скрипаля (М. Берлянчик). На питаннях навчання гри на скрипці обдарованих дітей зосередив свою увагу видатний педагог сучасності Захар Брон. Цінними для музикознавства є праці учених у галузі психології музичної діяльності: М. Арановського, Л. Бочкарьова, Д. Кирнарської, Е. Курта, Є. Назайкінського, В. Петрушина, Г. Цыпина та інших.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливими сучасними науковими розвідками є праці українських дослідників, в яких обґрунтовано ряд аспектів академічної виконавської майстерності гри на струнно-смичкових інструментах І. Андрієвського [1], І. Гребневої [25], Е. Купріяненко [33], В. Мужчиля [43], О. Щелкановцевої [57]. Окремо слід згадати фундаментальну роботу І. Польської [46], у якій висвітлюються теоретичні засади камерного ансамблю у вимірах композиторської, виконавської та слухацької музичної свідомості, враховуються, у тому числі, і специфічні особливості струнно-смичкової інструментальної групи.

Мета роботи – виявити історичні та виконавсько-стильові особливості європейського скрипкового мистецтва. Відповідно до мети поставлені такі **завдання**:

- розглянути етапи становлення європейського скрипкового мистецтва;
- розкрити стилістичні особливості виконання скрипкових творів Й. С. Баха;

- охарактеризувати специфіку формування музично-виконавського мислення скрипаля;
- провести аналіз базових компонентів скрипкової артикуляційної техніки.

Об'єкт дослідження – європейське скрипкове виконавство.

Предмет дослідження – особливості становлення скрипкової техніки в традиції академічної європейської музики.

Методи дослідження. Вивчення даної проблематики здійснено на основі аналізу історичних, культурологічних, музикознавчих праць та нотного матеріалу. У роботі використано методи опрацювання, систематизації та узагальнення емпіричних знань, задіяно аналітичний метод, зокрема порівняльного аналізу.

Елементи наукової новизни одержаних результатів. В роботі європейське скрипкове мистецтво вивчається з позицій формування артикуляційної, стильової палітри та мислення виконавця.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія музичного мистецтва», «Історія виконавства», «Фах», «Основний музичний інструмент», «Методика викладання гри на скрипці».

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Її положення отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Українська скрипкова школа в її зв'язках з європейським виконавством»), III Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в

освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/656, доповідь «Традиції європейської скрипкової школи»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Європейська скрипкова школа: етапи становлення та особистості»). За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Особливості скрипкової артикуляції» (Мистецькі пошуки : зб. наук. пр. Вип. 12. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 337–341) та «Стилістичні та артикуляційні особливості виконання скрипичної поліфонії Баха» (Дні науки-2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 177–180).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 56 сторінок. Список використаних джерел налічує 58 позицій.

РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Зародження скрипкового мистецтва у XVI–XVII століттях.

Скрипка появилася в середовищі європейської музичної практики напочатку XVI століття переважно як інструмент професійний, хоча народна скрипкова традиція була також широко розповсюджена. Найбільш розвинутою музичне виконавство того часу було в Італії, побутування музичної культури тут виявляло вокальну природу її національного мистецтва, ансамблеву багатоголосність та ряд інших характеристик. Саме в ансамблевій сфері формувалися головні виразові та технічні можливості скрипки, значними був вплив і народних традиційного мистецтва. Так, широко використовувалися у побуті пісенні і танцювальні жанри, які сприяли розвитку не тільки скрипкової кантилені, але і музичної образності, штрихової техніки, зокрема пасажної тощо. Особливо велике значення мало мистецтво імпровізації та обробки музичного матеріалу, варіювання, мелізматики, які походили від народної інструментальної практики. Важливу роль у цьому грали багаті традиції виконавства на лютні та віолі.

Перші скрипкові твори відомі в Італії з кінця XVI століття, до цього періоду відноситься і активне виготовлення інструментів в цій країні. Зразки італійської професійної скрипкової музики зустрічаються в ансамблевих інструментальних виданнях XVI століття, а першими розповсюдженими світськими жанрами, у виконанні яких брали участь і скрипалі, були канцона та фроттола. Канцона (від лат. *cantio* та фр. *chanson* – спів, пісня) первісно ліричний, віршований строфічний жанр пісні, який виник у Франції в XIII – XVII століттях та був популярним в Італії. З XVI століття з'являються інструментальні канцони для ансамблевого виконання. У канцонах відбувається також пошук контрастного співставлення динаміки, коли частина музики виконувалася половиною ансамблю, а частина – тутті, протиставлення

соло та *tutti* та інші. В інструментальній канцоні відбувався переважно варіаційно-тематичний розвиток матеріалу, наближуючи виникнення старовинної сонати.

Наряду с канцоною, фротолола¹, канцонета², віланела³, мадригал⁴ були первинними музичними жанрами європейського скрипкового виконавства в цей період. Завдяки своєму синтезуючому характеру, масштабності, мадригал, за висловом Б. Асаф'єва, «став точкою докладання багатьох діючих сил»: він увібрав риси канцони і фротололи, а також поліфонічних форм. Мадригал став експресивно вокальною віртуозною п'єсою з інструментальним супроводом. «У творчості К. Монтеверді, А. і Дж. Габріелі, Л. Маренціо, Дж. Тореллі і інших композиторів в жанрі мадригалу йшли інтенсивні пошуки нових виразних засобів – нових ритмів, інтонацій, зокрема хроматизмів, дисонансів, які складають основу риторичних фігур, пов'язаних зі скорботою. Прискорений рух в поєднанні з плавною мелодикою нерідко символізує потік сліз, вітер і так

¹ Фротолі був притаманних свій власний карнавальний, святковий характер (іт. *Frotta* – товпа, гуляння). Це був один із найбільш масових світських жанрів, особливо поширений у Вероні та Венеції. Її витоки лежать у народній жартівливій пісеньці схожій на старовинну баладу.

² Невелика трьохчасна багатоголосна п'єса пісенно-танцювального характеру, гомофонного складу.

³ В основі вілланелли (іт. *villanella* – селянка, сільська пісня, танець) лежить неаполітанська трудова пісня, динамічна, з гострими ритмами, виконується під час польових робіт. Характерна різноманітна тематика: любовна, сатирична, побутова. Образи світлі, музика з відтінком танцювальної, виклад гомофонний. З народним походженням пов'язаний і її переважно триголосний склад.

⁴ Мадригал походить від лат. *mater* – мати, пісня рідною, материнською мовою – один з улюблених світських жанрів Відродження. Його витоки сягають старовинної народної італійської пастушої пісні, мадригалу характерні багатство мелізматики, виділення верхнього голосу тощо.

далі. Цікаві зразки скрипкової партії є в невеликій п'ятиголосній «Симфонії» Л. Маренціо, написаній в жанрі Мадригалу, а також в програмній симфонії «Битва Аполона з Піфоном» (1589)» [29, с. 85].

До найбільш значущого скрипкового жанру початку XVI століття належав і річеркар – один з поширених жанрів також і для лютні. Річеркарам було характерне прелюдіювання, імпровізаційність, пасажність, акордовий склад та ін. У річеркарі ряд дослідників виявляють витоки інструментальної fugи. До цього жанру звертається і Дж. Габріелі, Фрескобальді та інші європейські композитори того часу.

Жанрова різноманітність сприяла поступовому накопиченню засобів музичної виразності, розширенню масштабів композиції, і загалом формування нового музичного мислення епохи Відродження. Вплив цих жанрів призводив до формування сонатного циклу, обмеженого двома-трьома виконавцями, і ансамблевого, де відбулася диференціація складу на сколюючу групу *concertino* (концертуючи) і *tutti* (усі разом). Одна з перших збірок творів належить Б. Маріні – «Музичні афекти» (1617), автор назвав його «Збірник старовинних і нових жанрів для скрипки соло і баса».

«Участь в оперному оркестрі – важливе джерело формування нових жанрів і розвитку виразних властивостей скрипки. Кантабільні можливості скрипки, формування нових прийомів гри формували «образу» скрипки як «цариці інструментів» [29, с. 89.]. Як приклад можна привести скрипкові партії в творах одного із засновників італійської опери. Цій музиці властиве прагнення до яскравих тембровим контрастів, пов'язаних з індивідуалізацією окремих груп інструментів, особливо скрипок. Так, в одній з перших опер початку XVII століття «Орфей» Клаудіо Монтеверді вперше вводить в оркестр скрипку. У партитурі опери смичкова група представлена двома квартовими скрипками, які називали *violini piccoli alia francese*, вони прийшли в Італію з Франції, інструменти налаштовувалися квартою вище звичайних скрипок. Скрипкові партії мали складні в технічному плані місця, які вимагали певної

пальцевої моторики, зкоординованості рухів пальців і смичка. У творі Монтеверді «Поєдинок Танкреда і Клотильди» (1624) вперше використані яскраві скрипкові прийоми *pizzicato* і тремоло, короткі, сухі звуки *pizzicato* застосовані для наслідування стуку зброї в сцені поєдинку. Як пояснював у передмові сам композитор, тремоло виражало «наслідування схвильованого мовлення». У творі Монтеверді використовує нове поєднання динамічний нюансів *forte-piano* і згасання звуку – *morendo*. Розвиток виражальних можливостей скрипки відбувається і в музиці до різних свят, карнавалів, де брали участь різноманітні ансамблі. Так, італійський композитор й органіст епохи пізнього Відродження, один з найвидатніших представників венеціанської композиторської школи Джованні Габріелі писав для венеціанських карнавалів і свят звучні інструментальні вступи до хорів за участі скрипки, віртуозні концертні інструментальні номери, зокрема в мадригальній манері.

Виникнення жанру інструментальної сюїти, яка переросла пізніше у камерну сонату, сягає музики народних танців, які виконувалася різними ансамблями. З часом танцювальна музика стає «музикою для слухання», для розваги, не пов'язаної безпосередньо з танцем. «Відійшовши від супроводу танцю, музика багато в чому міняла свій характер, ставала узагальненою, але зберігала типову для народно-танцювальної практики основу – короткі мелодичні поспівки з лінії і перетворенні баса в *basso continuo* склад дві скрипки і бас забезпечував стабільний мінімальний ансамбль, який володів багатими художніми можливостями.

Церковна музика за участю скрипки широко використовувалася в побуті і на святах, в академіях і в палацах знаті. Назва «церковна» з'явилася для протиставлення з камерної сонатою, музика якої була пов'язана з народно-танцювальними жанрами і заборонялася для виконання в церкві. Камерна і церковна сонати в своєму розвиненому вигляді через склад отримали назву «тріо-соната». «Церковна соната представляла собою своєрідний цикл

різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, що склався у процесі розвитку та розкриття специфічних скрипкових інструментальних якостей, які в ту епоху в найбільшій мірі могли висловити новий художній зміст, новий тематизм, виявляли тенденції збагачення і ускладнення музичної тканини, рух музики до все більш масштабним формам висловлювання» [35, с. 562]. Відомі імена ряду композиторів, які здійснили творчий «прорив» від старовинних форм до так званої церковної сонати: Соломон Россі, Франческо Туріні, Марко Учеліні та інші. У витоках церковної сонати лежить розвинена багатоголосна канцона для соло інструментів з басом, яку Т. Ліванова позначила терміном «канцона-соната». Знаменуючи остаточний відхід від вокально-поліфонічних традицій, соната в той же час повністю зберегла і розвинула спадкоємність з кантиленністю, завдяки кантабільній природі скрипки, її здатності відтворювати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната «зобов'язана» своїм розвитком. Пізніше соната як жанр розповсюдився і на інші інструменти.

В рамках церковної сонати відбувається поєднання традицій смичкового і клавішного виконавства. Так, *basso continuo* вперше зустрічається в «Сонаті для трьох скрипок» (1600) Дж. Габріелі, де скрипкові партії багато в чому передбачають фактуру церковної сонати. Ці тенденції простежуються і у С. Россі, у творчості якого відбувається трансформація канцони до тріо-сонат з притаманними їм рівноправними верхніми голосами і басом. У скрипок часто використовуються практично лише три верхні струни, що є близьким до народної практики слов'янських країн. Одна з канцон С. Россі носить назву «Соната в формі діалогу», де скрипки то імітують одна одну перегукуванням не поліфонічного характеру, то звучать в унісон.

У збірнику «Affetti amorosi» М. Негрі (1611) представлені три «сонати» для двох скрипок і баса в контрапунктичному стилі. Тут басова партія здійснює функцію гармонічної підтримки верхніх скрипкових голосів, які викладено, здебільшого, паралельними терціями. У церковній тріо-сонаті з самого початку

відбувалися пошуки своєрідності, виразності частин, а не тільки їх контрастного зіставлення. Відбувався процес поглиблення і узагальнення характерної образності попередніх жанрів, особливо в області відокремлення сфер лірики і активної динамічності, пов'язаних, відповідно, з інструментальною кантиленністю, або моторикою.

У композитора Дж. Фонтані канцона трактується як концертно-скрипковий твір, фактура тут збагачується, відокремлюються частини. Яскравий стиль викладу, контрастність розділів, введення вокально-речитативних переходів між частинами свідчать про намір осмислити як зв'язок частин, так і художнє ціле. Багатомірність канцони Фонтані прагне сконцентрувати, вводячи повторність до деяких з них, що створює відчуття репризності, марочності, завершеності конструкції. Присутні тут і елементи розвитку, зокрема повторювані орнаментовані динамічні фрази, особливо виразні в скрипковій сольній партії; вводяться складні прийоми гри – перекидання смичка через струни, дімінуендо, ритмічні зміни. Проте в його шести сонатах для скрипки і баса, а також дванадцяти сонатах для двох скрипок і баса, басова партія ще виписана і є самостійним голосом, а не супроводжуючим.

У «Симфонії для двох скрипок і баса» (1629) Б. Монт'Альбано три частини які виконуються разом, проте вони чітко розмежовані за своїм характером завдяки різному темпу і ритму. Тематизм тут іще недостатньо яскравий і індивідуалізований, а скрипкова фактура не така багата. «Незалежно від того, як називаються ансамблеві твори італійських композиторів у другій чверті і в середині XVII століття (канцони, сонати, навіть симфонії), вони в цілому знаменують процес просування від традиційної канцони до сонати. У них вже посилюється контраст розділів, зростає їх число, вводяться переходи між ними. Б. Монт'Альбано іменує свій твір для двох скрипок і баса (1629) симфонією, хоча за своїм складом це та ж канцона, яка явно тяжіє до переродження в сонату: її три частини (в цільній формі) звучать в різному русі,

в них поєднуються імітаційні прийоми викладу, притаманний паралельний рух голосів, причому середня частина з її рівністю і чіткими розмежуваннями помітно виділяється серед інших, а остання частина призводить до пасажної динамізації в кінці твору» [35, с. 556].

«Сольна скрипкова музика спочатку тяжіє скоріше до «камерних» видів сонат, тобто до сюїти, оскільки явно гомофонія» [35, с. 568]. Спробу викласти всі частини у фугованому вигляді зустрічаються в сонаті для двох скрипок і баса Б. Маріні (1635). Композитор ділить сонату на три частини. Перша (Dolcemento) – фугато, скрипки по-черзі грають тему, але голоси тут ще слабо розроблені. Друга (Allegro) – фугована, рухлива. Третя (Dolcemento) – імітаційного складу. Усі частини виконуються одним штрихом деташе, кантилена відсутня.

Слід зазначити, що сольна скрипкова соната виникла пізніше тріо-сонати і прийняла її найбільш яскраві, динамічні риси. В результаті не тільки в тріо-сонатах, але і в творах для скрипки і баса утвердилися концертні виконавські прийоми, характерна образність, яскравий тематизм, що давало перспективу засобами сольюючої скрипки створити великий музичний твір.

Це завдання вперше вдалося вирішити відомому італійському скрипалю і композитору Арканджело Кореллі, він завершив і підсумував майже столітні пошуки на цьому складному шляху, в тому числі і досягнення в області сонати з басом К. Фаріни, Б. Маріні, Дж. Б. Віталі та багатьох інших. Паралельно з Італією формування сольної сонати йшло і в Німеччині, відомими творами тут були сонати І. Вальтера, Г. І. Ф. Бібера, І. Вестхоф.

Concerto grosso (великий концерт) сформувався пізніше тріо-сонати, в певній мірі як її продовження, розширення масштабів, художнє збагачення в рамках інших умов музикування. «Специфіка великого концерту формувалася здавна у великих інструментальних ансамблях різноманітного складу, які брали участь в різних святах. Будь-яка активізація музичної тканини, фактури, а тим

більше виділення соло інструментів сприймалися як «концертування». У складах, де брали участь дві скрипки і шість-вісім мідних духових інструментів, основна виразність навантаження приходилася на скрипкові партії. Схожий процес виділення солюючої групи відбувався і в оперній увертюрі. Він посилювався в увертюрах А. Страделли і А. Скарлатті, які стали виконуватися і окремо» [29, с. 179].

У тріо-сонаті скрипки записувалися як самостійні партії, а цифрований бас позначався скороченим записом і потребував розшифровки. Для формування стійкої форми великого концерту характерним є те, що цей жанр виник як чисто смичковий, ансамблевий, тобто однорідний за своїми якостями. Таким чином скрипка виявила свої невичерпні виражальні якості і можливості конвертування і віолончель розкрила свої багаті можливості, як басового голосу і як сольної гри. Основною ознакою великого концерту стали мелодично та фактурно розвинені, яскраві облігатні партії групи концертино. Спочатку цю групу становили дві скрипки і віолончель – склад тріо-сонати. Потім, в силу розширення масштабності ансамблю, особливої спрямованості художніх рішень почалося стиснення циклу до трьох динамічних частин з повільною ліричною серединою. Тут цей жанр стулявся з пошуками, які йшли і в сольному скрипковому концерті, сформованому кілька пізніше. І в його становленні, безумовно, значну роль зіграв великий концерт з його прагненням до широкого мелодійного подиху, віртуозному блиску, до активізації, динамізації всієї музичної тканини, що дозволило втілювати більш масштабні та глибокі художні задуми.

Передтечею жанрів «симфонії» і великого концерту була ансамблева музика для струнного складу с органом, з виділенням «концертних соло», а не концертуючої групи інструментів. Пізнім їх різновидом став перехід великого концерту до симфонізованих форм, коли концертуюча група немов би розчиняється в загальному складі, лише в певні моменти висувається на передній план. Подібні «симфонії» створював вже А. Вівальді. Разом з оперною

увертюрою, яка виконується окремо, вони вели до створення симфонічного оркестру і симфонічної музики. Підготовка появи великого концерту тривала досить довго. Серед найбільш ранніх зразків можна назвати інструментальні «концерти» А. Яжембського (1627). Його двадцять три концерти є творами для ансамблю від двох до чотирьох інструментів з супроводом цифрового баса. Яскраве концертування інструментів соло, протиставлення їх басу – риси, близькі майбутнього жанру великого концерту. Значний внесок в його розвиток внесли також Дж. Тореллі «камерними концертами» для двох скрипок і баса (1686), А. Страделла своїми оперними увертюрами та інші. Проте лише Арканджело Кореллі створив закінчені художні зразки великого концерту, засвідчивши тим перехід до наступного, нового музично-історичного періоду європейської музики – Бароко.

1.2. Розвиток Італійської скрипкової школи XVIII століття.

Найбільшим музичним центром Італії в XVII - XVIII століттях були Венеція, Болонья, Рим, Мантуя, Неаполь. Тут проходили святкування і карнавали, вистави і концерти, широко було розвинене музикування в будинках знаті, в особливих привілейованих художніх гуртках, «академіях», які об'єднували творчу інтелігенцію. Значними є досягнення італійських скрипалів і композиторів XVIII століття Арканджело Кореллі, Антоніо Вівальді та Джузеппе Тартіні, творчість їх має велике мистецьке значення для історії музики.

Значний вплив не тільки на італійську скрипкової музику, а й переломлення у творчості Баха, Генделя, Куперена, Телемана та інших композиторів мала творчість *Арканджело Кореллі (1653 – 1713)*. Так, Т. Ліванова зазначає: «Підкреслюючи контрасти Кореллі завжди прагне до рівноваженості цілого в будь-якому циклі, до пропорційності частин, компактності композиції, об'єднує її скрипковим стилем, стверджує гомофоний стиль при виділенні окремих явно фугованих частин. В результаті у Кореллі

стверджується естетичний принцип старовинної сонати як концертної музики самостійного художнього (а не прикладного, не побутового, не обов'язково програмного) значення» [35, с. 544].

В творчості композитора можна простежити шлях від ансамблевого жанра тріо-сонати до кристалізації сольної концертної сонати і своєрідного синтезу двох начал: ансамблевості і сольного концертування в *concerto grosso*. У своїх сонатах і концертах Кореллі узагальнив основні риси жанрів, які склалися впродовж майже століття у творчості багатьох італійських композиторів. Тріо-сонати, сольні сонати і концерти мають у Кореллі багато спільного в побудові і композиції художнього цілого, досягненні монолітності форми, її гармонійності. «У церковних сонатах він домагається художньо завершеного цілого, характерного контрасту частин, в тому числі темпового, прагне до органічного злиття поліфонії і гомофонії, до виразного чисто скрипкового письма. Його тематизм асоціюється з певними типами руху, типами оперних арій, типами життєвих переживань. Він вміло поєднує принцип різноманіття, яскравості, барвистості і принцип цілісності, однаковості» [38, с. 90].

Сольні скрипкові сонати (*op. 5*) Кореллі, написані ним в кінці XVII століття, створюють одну з вершин скрипкової музики докласичного періоду. У музиці його *concerto grosso* ми відчуваємо той же принцип зіставлення повільних, глибоко ліричних або насичено-патетичних частин і швидких фугованих рухливих або танцювальних характерів, які ми спостерігали і в сонатах. У своїх концертах Кореллі дав зразки мужньої патетики, високої поетичності, душевної широти. Музика *concerto grosso* характеризується насиченістю, часом колористичністю звучання, нерідко іронією музичних образів. Частини скрипкових концертів часто близькі до жанру повільної сициліани, іноді створюється алузія награвань народних музикантів, нерідко панують півтони, спокійний плин невігядливій мелодії, стан спокійній медитації. Кількість частин в концертах є ще більш нестійкою, ніж в сонатах. Прагнучи до масштабності цілого Кореллі не вдається до

розробленості та введення контрастних тем. Він використовує швидше метод контрастування різних за характером і темпом частин, надаючи їм єдність за рахунок монотематичних зв'язків і створюючи засоби репризності всередині загальної музичної будови.

Франческо Саверіо Джемініані (1687-1762) був одним з кращих учнів Кореллі, він увійшов в історію європейського скрипкового мистецтва як видатний італійський скрипаль XVIII століття, талановитий композитор, обдарований педагог. Його внесок в скрипкову культуру знаменує завершення докласичного періоду і безпосередню підготовку класичного періоду в галузі музичного мистецтва. Так, Джемініані один з перших ввів динамічні нюанси – *crescendo* і *diminuendo*, хоч не застосовував їх словесних термінів, проте обозначав їх особливими похилими лініями від ноти до ноти. Також він позначав і виразний прийом «роздування» звуків і фраз: звук повинен починатися тихо і рівномірно посилюватися до його середини, а потім слабшати до кінця. Рух смичка повинен бути безперервним. Зустрічлися і позначення *subito piano*, коли після лінії *crescendo* під наступними нотами стояв знак *piano*. Про динамічні позначення *forte* і *piano* він пише: «Вони безумовно необхідні для того, щоб передати виразність мелодії: адже будь-яка хороша музика повинна бути наслідуванням прекрасної мови, і ці дві прикраси мають на меті передати звучання голосу, який посилюється або затихає під час промови» [12, с. 137].

Ряд указаний відносно постановки рук та скрипкової техні є і до сьогодні цінними для музикантів. Так, скрипку Джемініані радить тримати на ключиці зліва від під грифом, а не справа, як це було прийнято раніше. «Смичок тримається вільно, зручно і без судорожності, пальці знаходяться на тростині на відстані приблизно 10 сантиметрів від колодки. Рух має виходити з кисті і з ліктя, коли грають ноти в швидкому темпі, і досить незначно або навіть зовсім без участі плечового суглоба, а в процесі звукоутворення «грає роль не тяжкість всієї руки, а тиск на смичок першого пальця. Однією з головних красот скрипки є розширення (або збільшення) і пом'якшення звуку; це

здійснюється натисканням смичка на струни першим пальцем в більшій чи меншій мірі» [16, с. 183]. Джемініані розглядає сім позицій, приділяє достатньо уваги їх зміні, просуванню руки вздовж грифа, він дає подвійну аплікатуру хроматичних гам: ковзаючу і послідовну. Значне місце відведено вивченню подвійних нот в гамах. Добре розроблена і техніка штрихів *detache*, *legato* та їх комбінації, а також гострі штрихи, зокрема *staccato*. Для розвитку навичок читання з листа Джемініані пропонував вивчення семи вправи, які сприяють розвитку навичок гри, різні ритмічні варіанти виконання гам, зокрема подвійними нотами з різного типу варіюванням.

Інший видатний учень Кореллі – *П'єтро Антоніо Локателлі (1695 – 1764)* прославився як видатний віртуоз XVIII століття, новатор в скрипковій техніці, він багато в чому підготував появу Паганіні. Серед найбільш відомих творів Локателлі «Мистецтво скрипки» (ор. 3, 1733) – 12 концертів або скрипкових соло з 24 каприччо *ad libitum* для першої (соло) і другої скрипок, альтя, віолончелі та баса. Тут композитор «багато в чому долає рамки кореллієвських *concerto grosso*, багатшими і виразнішими стає його мелодична мова, значно розширюється діапазон, з'являються елементи розробки, особливого значення набуває концертна віртуозність та новаторства скрипкової техніки. Для цих творів характерна імпровізаційність і вони викладені в скороченій нотації, прийнятої в той період» [26, с. 57]. У каприччіо Локателлі вперше підходить до скрипкової техніки з позицій розкриття фізичних можливостей людських рук, знаходження способів їх найбільшого пристосування до інструменту в зв'язку з художніми завданнями. Вперше Локателлі виходить і за рамки квартового охоплення позиції, плавного переміщення руки вздовж грифа, використовуючи стрибки на великі відстані, часто пов'язані з перекиданням смичка в швидкому темпі, що пов'язано з випереджаючими рухами плеча та передпліччя по відношенню до кисті. Саме використання руху руки вздовж грифа, прийом, вдосконалений Паганіні, дало можливість виконувати неможливі для старої техніки пасажі через весь гриф. Локателлі вводить комплексний рух пальців, створюючи типологічні фактурні

прийоми, в штриховій палітрі виникають оригінальні поєднання, які згодом матимуть широке застосування в європейській скрипковій літературі.

Локателлі максимально розкриває виражальні можливості скрипки як сольного інструменту, здатного вирішувати завдання навіть без підтримки баса. У цьому аспекті особливий інтерес викликає поєднання трелі з проведенням мелодії на сусідній струні, який використовував і Тартіні в сонаті «Диявольська трелі», так званий прийом самоаккомпанементу. В *op. 7* (1741) Локателлі застосовує новий складу ансамблю. Ці шість концертів для трьох скрипок і *basso continuo* стали прообразом квартетного жанру, а в Шостому концерті, який носить назву «Плач Аріадни», використано речитативні оперні типи музичного висловлювання.

Видатний скрипаль і композитор *Антоніо Вівальді (1678–1741)* є одним з найяскравіших представників італійського скрипкового мистецтва XVIII століття. Його значення у створенні сольного скрипкового концерту виходить далеко за межі Італії, а творча спадщина нараховує понад 530 творів. У кожному жанрі Вівальді відкрив значні новаторства. В скрипкових творах композитора зріс масштаб композицій, посилюється контрастність тематизму, велику роль починає грати динаміка, моноінтонаційна зв'язність частин. «Секвенції і фігурації поступово втрачають свою інструментальну «холодність», наповнюються «живим» диханням, набувають тематичного значення. Вівальді у багатьох скрипкових творах продовжує розвиток здобутків попередніх італійських композиторів. Звукописні засоби: пташки, гроза, мисливство та інші розробляються композитором у багатьох творах його напрацювання наближають до створення жанру симфонічного ноктюрну в музиці. В опусах такого плану і стан природи і психологічний стан людини розкриваються в нерозривній єдності» [30, с. 205].

Програма для Вівальді служить лише стимулом для творчості, своєрідною «канвою» для розвитку вільної музичної думки, для музично-психологічного розкриття основного задуму. Форма його сонат досить вільна. Перша частина дає психологічний настрій цілого, подібно до того як це робив

Кореллі. Проте Вівальді відмовляється від другої поліфонічної, фугової частини і прагне до динамічного танцювального руху. Іноді усі інші частини йдуть практично в одному темпі, тим самим порушуючи старовинний принцип контрастності темпів. Особливо яскраво творчі новації Вівальді проявилися в концертному жанрі. Саме в цьому жанрі написана більша частина його творів. Концертна спадщина італійського майстра поєднує твори, написані у формі *concerto grosso* і в формі сольного концерту. Навіть в його концертах, які тяжіють до жанру *concerto grosso*, чітко відчувається індивідуалізація концертуючих партій: вони набувають концертного характеру, буває нелегко провести межу між *concerto grosso* і сольним концертом. Загалом з близько 450 концертів Вівальді приблизно половина з них написані для скрипки соло з оркестром. «Посилення змагального характеру додає особливої яскравості музиці вівальдієвських концертів, їх жанровий і програмний контраст відчутний не тільки між окремими частинами циклу, але і всередині основної, першої його частини, де загострюються протиставлення *tutti* і *solo*, тонко використовуються темброві, динамічні і ритмічні засоби виразності, які посилюють межі концертності, сприяють зростанню сили емоційного впливу на слухача» [2, с. 95].

Важливою складовою європейського скрипкового мистецтва XVIII століття є творчість *Джузеппе Тартіні (1692–1770)* – відомого італійського скрипаля, композитора, теоретика і педагога. Тартіні виховав понад сімдесят учнів, вони утворюють його школу, яка має назву «падуанської». Митець залишив кілька трактатів, присвячених гармонії, мелізматичі тощо. Тартіні писав виключно інструментальні твори. Тартіні залишив понад трьохсот п'ятдесяти музичних творів, переважна більшість яких написані для скрипки, в тому числі 125 концертів і близько 200 сольних сонат. Його творчості характерними є яскрава образність мислення, програмність, вплив народних інтонацій, зокрема італійських, словенських, хорватських, далматських пісень, ритмів народних танців, особливостей народного виконавства пов'язаних з імпровізацією.

Творчість Тартіні має важливу роль у розвитку сонати та концерту на шляху до класичного стилю XVIII століття. Композиторська творчість Тартіні була органічно пов'язана з його виконавським мистецтвом та педагогічними поглядами. Так, Тартіні надавав найважливіше значення мистецтву «співу на скрипці». Це підтверджується і широким використанням кантилени в його творах. Нове в цьому аспекті, в порівнянні з кантиленою Кореллі, полягало в утриманні скрипкового «співу», в його більш суб'єктивному, емоційному, поглиблено-ліричному і проникливому характері. Серед скрипкових творів Тартіні особливо виділяється «Мистецтво смичка». Написаний у формі варіацій для скрипки з басом на тему гавоту з сонати Кореллі оп. 5 № 10 твір являє собою «енциклопедію смичкової техніки XVIII століття, де поєднані художні і технічні принципи» [12, с. 73]. Однією з неодмінних вимог, які Тартіні пред'являв до виконавської майстерності, було вміння отримувати повноцінний, насичений звук. Головну увагу він приділяв змичку, його атаці, динаміці, штрихами, радив домагатися легкої, ледь чутної, «подібної диханню», атаки звуку. Велике значення Тартіні надавав динамічним нюансам, які повинні служити виразності музичного образу. З динамікою він пов'язував також міру і характер вібрації, яку розглядав в ряду прикрас, покликаних збагатити мелодію. «Смичок, – стверджував він, – треба міцно тримати першими двома пальцями і легко іншими трьома, щоб витягти сильний, повний звук. Чим більше хочеш підсилити тон, тим більше треба притиснути смичок пальцями, одночасно посилюючи натиск іншої руки на струни» [21, с. 22].

Якщо Кореллі обмежувався штрихами *detache* і *legato*, то Тартіні використовував *staccato*, в тому числі летюче і стрибаючі штрихи. У рукописах його концертів над нотами деяких швидких пасажів можна побачити крапки, які відображають «стрибаючий» характер штриха. З інших штрихів у Тартіні можна відзначити баріолаж, швидкі перекидання смичка через струни та інші. Викликає інтерес і його акордова техніка, яку він більш часто застосовує в розкладеному вигляді. Одна з основних вправ полягає у витриманих нотах, виконуваних в різних нюансах. Інша вправа полягає у виконанні однієї з

швидких частин сонати Кореллі штрихом *martele* в різних частинах смичка, вниз і вгору смичком. Вправи для лівої руки полягають в транспонуванні одного і того ж уривка в різні тональності, при використанні різних позицій. Заключне вправа стосується трелі, яку Тартіні рекомендує вивчати в різних градаціях швидкості. Згідно методики Тартіні, виразності виконання повинна відповідати і техніка лівої руки, а також блискуча пасажна техніка і техніка виконання мелізматики, які вимагають високорозвиненої швидкості пальців. Розвиваючись на основі досягнень італійського скрипкового мистецтва XVII - XVIII століть, виконавський стиль Тартіні ознаменував новий щабель у розвитку італійського мистецтва, а також розвитку всієї скрипкової культури.

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

Таким чином, становлення європейського музичного мистецтва початку XVI століття тісно пов'язане з розвитком смичкових інструментів. В історичну епоху Відродження головним у музичній виразності стали інтонація людського голосу, а також виразна музична мова загалом. В таких умовах скрипка найбільше відповідала естетичним вимогам епохи, вона була інструментом, який завдяки своїм яскравим інструментальним можливостям синтезував кращі досягнення попередньої музичної культури Середньовіччя. В рамках скрипкової школи, передусім в Італії, зародились та получили найбільш повне втілення жанри сонати, сюїти та концерту.

Слід зазначити на прогресивній ролі та ранньому розвитку італійського скрипкового мистецтва у формуванні класичного стилю XVIII століття. Особливе значення мала італійська скрипкова школа в становленні основних інструментальних жанрів – сонати і концерту. Основоположник італійської скрипкової школи *Арканджело Кореллі* спираючись на народні традиції, узагальнив кращі досягнення італійської скрипкової музики XVII століття, заклав своєю творчістю основи докласичного стилю в скрипковому мистецтві. Сутність кореллієвської музики полягає в її гуманізмі, багатстві змісту образів,

досконалості стилю, тонкому втіленні виражальних можливостей скрипки. Як яскравий художник, новатор в області скрипкової техніки, увійшов в історію скрипкового мистецтва *П'єтро Антоніо Локателлі*. Сміливість його пошуків нові широкі виразні можливості скрипки значно збагатили скрипкове мистецтво XVIII століття. Геніальний композитор епохи бароко *Антоніо Вівальді* здійснив неоціненний вклад в розвиток скрипкового мистецтва. Його творчість відобразила протиріччя часу, а ряд творів композитора багато в чому випередили свій час. Новизна в концертному жанрі Вівальді визначалася поглибленням музичного змісту, його виразності і образності, внесенням елементів програмності, встановленням, як правило, трьохчастності циклу (швидко–повільно–швидко), посиленням концертності, зокрема концертним трактуванням сольної партії, розвитком мелодичної мови, широкої мотивно-тематичної розробки, ритмічним і гармонійним багатством тощо. Загалом, творчість видатних італійських скрипалів не втратила своєї художньої цінності і для сучасності, їх твори входять до концертного та педагогічного репертуару концертантів усього світу. Цьому сприяють художні виразні музичні засоби, мелодичні та технічні якості, досконалість музичних форм, яка відповідає природі звучання скрипки.

РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ СКРИПАЛЯ В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1. Музично-виконавське мислення скрипаля.

Значну частину професійного становлення скрипаля складає процес оволодіння технічними основами гри на інструменті, проте результативність технічного зростання визначається єдністю технічного та мисленнєвого розвитку музиканта. Окрім емоційно-психологічної підготовки, важливим аспектом є формування музичного мислення скрипаля та потреби його самовираження засобами інструменту, оскільки досконалість інструментальної підготовки залежить у першу чергу від цілісності його художніх уявлень та наявності послідовної системи професійних понять та навичок. Системність у доборі виконавських засобів, що спрямовуються на розкриття образного змісту твору, є провідною умовою формування логіки, ясності та цільності музичного мислення виконавця. Струнка виконавська форма та організація звукової матерії відповідно до законів музичної будови є невід'ємною складовою музичної виразності.

В сучасній скрипковій педагогіці існує ряд фундаментальних праць, присвячених питанням формування музичного мислення. Серед них важливими є роботи Ю. Янкелевича, О. Юр'єва, О. Шульпякова, С. Євдокимова та інших. Ряд педагогів наголошують, що розуміння найглибинніших психомоторних процесів виконавства виявляють взаємозв'язки з закономірностями музично-художнього мислення. Ґрунтовні положення теорії інтонації, викладені видатним музикознавцем, композитором та педагогом Борисом Асаф'євим. Його праці вважають ключовими у питаннях підходу до організації педагогічного та виконавського процесу.

Сутність асаф'євської теорії полягає у розумінні інтонаційної природи музичного мистецтва як однієї з форм мислення музиканта, а музичної форми – як специфічного прояву музичної думки, що зароджується та розгортається у процесі інтонування. Оскільки під музичною думкою

прийнято розуміти завершену за змістом логічно виразну побудову, інструментальні засоби, що використовуються для її втілення, мусять забезпечити змістовну єдність, внутрішнє упорядкування, насиченість та рухливість. Завдяки цим якостям музична думка виявляє свою психологічну сутність, характер, розвивається у часі. Струнка форма музичної думки забезпечує рівновагу раціонального та емоційного у передачі та сприйнятті виразних деталей музичного образу.

Асаф'євська характеристика музичної форми як прояву композиторського мислення сповна може бути адресована виконавцям, чікими творчими зусиллями створюються конкретні образи композиторського задуму. Найвищим проявом музичного мислення, згідно учення Асаф'єва, є симфонізм, як безперервне невпинне цілеспрямоване розгортання музичної думки, притаманне як композиторському, так і виконавському мисленню. На думку Асаф'єва, це поняття символізує досконалий метод композиторського та виконавського мислення, виявляє найвищу ступінь зосередженості й спрямованості засобів втілення або сприйняття художнього образу. Виконавський симфонізм заснований на доцільному відборі інструментальних засобів, які перетворюються на засоби фізичного впливу на інструмент як на знаряддя цілеспрямованого емоційного впливу на свідомість слухача.

Аналізуючи взаємодію матеріального та емоційного чинників у музиці як мистецтві звукових образів Ю. Кремльов відзначає: «Зобразити в музиці сум або радість <...> означає втілити їх вираження у конкретну форму інтонацій, ритмів, гармоній, тембрів. Слухаючи музику, ми кажемо, що вона виражає сум чи радість, оскільки в її основі лежать внутрішні стимули даних почуттів. <...> Музика зображає сум чи радість, оскільки її мелодійні інтонації, ритм, гармонії, тембри втілюють емоції суму чи радощів, подібні до відповідних втілень суму чи радощів у звуках позамузичних, у звуках людського голосу перш за все» [31, с. 25].

Відомий український педагог та виконавець професор Сергій Євдокимов закріпив у обігу скрипкового виконавства термін «скрипковий тон». Інше

визначення наведеного поняття «тон» – це «інтонація-наголошування», під яким прийнято розуміти активне скерування уваги слухача на певні моменти та вузли протікання музичної думки, зокрема, засобами лівої руки: пальцевою атакою-вимовою, динамічними можливостями *vibrato*, *portamento*, тощо. Євдокимов також акцентує увагу на розвитку взаємопідлеглості та координації роботи обох рук одночасно, такий взаємозв'язок, вважає педагог, необхідно шукати і знаходити повсюди, бо він притаманний усім без винятку видам діяльності кожної з рук виконавця. Суперзавданням для скрипаля, на думку вченого, є збереження невинності розгортання змістовно-інтонаційного потоку за будь-яких обставин. Сполучення однорідних або зіткнення різнорідних штрихів чи прийомів не повинно призводити до руйнування цілісності змісту твору. За будь-яких динамічних обставин головне значення має взаємообумовленість характеру виникнення звуку, концентрації обертонового насичення, характеру завершення окремо взятого звуку та момент сполучення його з наступним. Як вказує С. Євдокимов «конструкція складається з низки первинних тонів – елементарних початкових конструкцій, якості яких відповідні до якостей цілого. Початковий тон, власне, окремо взятий звук, – є первинною побудовою, що має сприйматися слухачем як щось фізично цілісне, самостійне та водночас підпорядковане сполученню та рухові інших подібних до нього тонів, створюючи безперервну виразову лінію у звучанні. В процесі взаємодії, взаємопроникнення первинні тони зберігають і передають один одному свої «генетичні» ознаки, що має привести врешті-решт до змістовної єдності висловлювання, яке вкладене у звукову «горизонталь» [28, с. 93].

У процесі формування скрипкового тону розрізняють такі фази: початок звучання (атака), сталий спрямований динамічний розвиток звучання і згасання, завершення звуку, обумовлене межами часу його існування. Структурне розчленування мелодії вимагає впевненого володіння смичковою атакою звука та філірування звуку. У формуванні завершення звуку особливо

важливим є єдність двох тенденцій процесу утворення мелодичної лінії, оскільки згасання звуку багато у чому забезпечує спорідненість сполучних тонів, обумовленість характером наступного тону. Розуміння нероздільної єдності тенденцій злиття та розчленування у мелодійному розвитку стимулюють пошуки необхідних виконавських засобів. Музичне мислення скрипаля значною мірою залежить від уміння майстерно сполучати у грі ідеальну та глибоку плинність тону з необхідною чіткістю та відокремленістю, які часом набувають сили та значення емоційного «вибуху», з виразним підкресленням мотивів, фраз та окремих інтонацій, завдяки чому визначаються важливі за змістом моменти музичної дії. При цьому досконала техніка зміни смичка покликана сприяти «просторовій» злитності та безперервності розгортання інструментального тону у часі – «...стрижня інструментальної мови, який з першого звуку, що пролунав, тримає зв'язок та встановлює безперервність звучання й нероздільність тканини» [5, с. 79].

Поняття «опорний тон» (за С. Євдокимовим) несе в собі інформацію про особливості фізичного впливу на джерело звучання скрипки – струну з боку смичка, а саме наявність сталої опори його на струну. «Опорний тон» слід сприймати як універсальне всеохоплююче поняття, притаманне усім без винятку прийомам смичкового звуковидобування. Це поняття вказує на постійну присутність, стабілізацію, лінійну скерованість синтезованих у інструментальному тоні засобів виконавського впливу на інструмент задля концентрації художнього вираження», – пише С. Євдокимов [28, с. 97].

Найважливішим завданням для скрипаля постає досягнення якісного та сталого скрипкового тону. Необхідно мати на увазі, що власне тоном стає лише звук як акустичний феномен, що включений у процес безперервної потоку сполучення ряду звуків. На відміну від узагальнюючого поняття «звучання», «тон», як синтез усіх виконавських зусиль, вирізняється певною мірою напруги, що справляє враження повноти, глибини та невпинного потоку музичної думки. Скрипковий тон є результатом взаємодії обох рук виконавця, бо не тільки манера смичкового звуковидобування, але й комплекс дій лівої

руки, як то падіння та відскок пальців від струни, зміни позицій тощо, істотно впливають на якість та виразний зміст тону і знаходяться у тісному зв'язку зі смичком. Дія кожної з рук вимагає відповідного упорядкування, системності та узгодженості.

У скрипковій динаміці, зокрема у її «горизонтальній» напрузі, велике значення має мобільне, здатне до гнучкого трансформування *vibrato*; посилення звуку здебільшого супроводжується зростанням амплітуди *vibrato*, задушевні ліричні епізоди твору потребують дрібного та частого тремтливого *vibrato*. Невиправдане уривчасте, або «випадкове» *vibrato* може бути наслідком загальної скованості виконавського апарату та нерозуміння послідовності як важливої ознаки музичної дії, а також логіки розгортання музичної думки. За висловом В. Москаленка, «музичний твір – це самостійна інтонаційна концепція, яка розкривається в суспільній художній практиці, і цілісність якої виявляється в діалектичній спряженості рухливої-інваріантної основи і потенційної нескінченності особисто-відокремлених або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» [40, с. 22].

Обґрунтованість та ретельність підбору виконавських засобів цілком підлягає закону діалектичної єдності ідеального – художніх уявлень виконавця, та реального втілення художнього образу за допомогою відповідних до задуму виконавських засобів. Взаємне збагачення й удосконалення кожної зі складових частин цієї діалектичної єдності у процесі відбору та подальшого синтезу виконавських засобів у відповідності з конкретними особливостями розвитку художнього образу є, по суті, процесом удосконалення виконавського інструментального мислення. Від рівноваги ідеального та реального у виконанні, від зрілості виконавського мислення у кінцевому результаті залежить повнота враження, що його справляє виконання. «Глибина самовиразу, що є начебто справою суто індивідуальною і такою, що не підлягає регламентуванню, це по суті процес, зорганізований за об'єктивними законами краси, і залежить від культури прояву виконавських емоцій при наявності смаку, чутливості, почуття міри, логіки розвитку форми та багатьох інших

складових частин таланту», – вказує С. Євдокимов [28, с. 101].

Подолання уривчастості під час змін смичка і досягнення злитості як однієї з найважливіших умов та загальної закономірності музичної дії є однією з ключових завдань у справі розвитку виконавського апарату скрипаля, розвитку його музичного мислення та професійного росту в цілому. Порушення, які відбуваються у моменти сполучення смичків через неоднорідність виконавських елементів внаслідок роздроблення або втрати наскрізного опорно-пластичного виконавського відчуття, скрипаль може виправити активізацією слухомоторного контролю, спрямованого на досягнення ефекту безперервного резонансного злиття, яке завдяки сталому обертоновому складу звучності наближає звучання інструменту до голосового способу поєднання звуків. «Музичне чергування звучань – це інтонаційні пункти, «вузли», комплекси на безперервно напруженій звуковисотності, на голосовому тонусі дерев'яної та мідної трубки чи тонусі смичка у скрипки. В цьому розумінні словесна або музична «мова» є безперервною (з цезурами для вдиху)» [5, с. 343].

Цілісність будови залежить не тільки від характеру й тривалості контакту смичка та струни та відповідних дій лівої руки, тобто від суто акустичної послідовності й безперервності розгортання звукового матеріалу. Незважаючи на розмаїття характеру звуковидобування та виражальних засобів, головним у виконавському процесі є мисленнєві процеси, зокрема єдність, вагомість та одухотвореність виконання. На думку знаного педагога, професора С. Євдокимова саме опорний скрипковий тон є символом матеріальної помпистості та цільності, що концентрує виконавські зусилля у живій дихаючій та стрімкій мелодії-горизонталі, перед ним розкриваються нові обрії дійсно системного удосконалення засобів виконавського вираження. «Опорний тон – це осередок, де художній задум, має конкретне та повне матеріальне втілення, переплавляється у найвищу «корисну» виражальну якість» [28, с. 104].

Інтонаційна «мовна» психологічність виконавського висловлювання може бути досягнута лише через детальне «промовляння» найменших

інтонаційних подробиць. Узгоджуючись з характером того, що виконується, взаємодія рук скрипаля дозволяє «тримати постійно, безперервно певну якість звучання, подібну до природної плавності та виразності мови добре поставленого голосу людини» [6, с. 171].

Як для співака, так і для скрипаля знаходження вірних та тонких професійних відчуттів, «опорного дихання» шляхом виховання внутрішнього мислення в аспекті охоплення змісту твору в цілому є втіленням принципу єдності раціонального та емоційного, форми та змісту у виконанні. Дійсно, значення «опорного тону» у скрипковому виконанні можна порівняти з добре поставленим голосом професійного співака. «Наявність душі, дихання, духу надійшло до музики інструментальної з музики вокальної та привносить у неї аромат та теплоту життя» [6, с. 169].

Опорне інструментальне «дихання», поєднуючи окремі тони наскрізним рухом та загальним тонусом, довершує формування закінчених та єдиних за емоційно-психологічним настроєм музичних конструкцій. Велику роль тут відіграє гнучке та мінливе звукотемброве забарвлення. «Мало тримати звучання, – вказує Б. Асаф'єв, – треба засвоїти змістовно-колористичну сторону, адже поза цим інструментальна інтонація є не тільки не повноцінною у порівнянні з людським голосом, але просто позажиттєвою» [8, с. 67].

Опорне виконавське дихання – це не тільки логічний і безперервний раціональний розподіл сили звучності, обумовлений динамікою фразування. Це безперервний рух до інтонаційних «вузлів» та «верхівок», це, насамперед, суперництво, зіткнення протилежних за духом виразних елементів, водночас їх взаємопроникнення та взаємозбагачення, передане за допомогою виконавського арсеналу скрипкової виразності. «Музика немовби росте, розквітає, почуття збагачуються, обертаючись нібито у свою протилежність та знов приймаючи свій знайомий лик, скорбота й радість, світло й темрява, любов і гнів взаємно зіставляються, проникають одне в одне то з більшим, то з меншим зростанням та напругою. Слухач відчуває все це і як знайоме йому

биття серця, і як тремтіння всього свого внутрішнього життя» [7, с. 69].

Виконавця, який дбайливо та чуйно ставиться до засобів інструментальної виразності та авторського тексту, завжди легко зрозуміє слухач завдяки стрункій логіці розвитку музичної думки. Виконання не сприйметься слухачем близько, якщо у задумі виконавця «немає емоційного підтексту, немає характерів, образів та ситуацій, що містять загальнолюдські значущі почуття, пристрасті, взаємовідносини, сподівання» [4, с. 151].

Інструментальна і, особливо, скрипкова кантілена «здатна привабити, підсилити та активно спрямувати слухово-інтелектуальне опанування логікою та сутністю музичного становлення і створити не тільки і не стільки зовнішню оболонку художнього образу, але, найголовніше, організувати та безупинно тримати слухацьке сприйняття глибоким особистим проникненням до найпотаємніших куточків емоційного світу твору» [28, с. 111].

2.2. Артикуляційна палітра у скрипковому мистецтві.

Видатний органіст, знавець, дослідник і пропагандист органної творчості Ісайя Браудо (1896 – 1970) в своїй книзі «Артикуляція» називає артикуляцію «багатим і різноманітним виразним засобом музики». Він пише: «поряд з терміном» артикуляція»ми будемо вживати як рівноцінний з ним термін «вимова» [14, с. 3].

Окремі артикуляційні засоби в музиці не можна розглядати поза контекстом твору – цей факт підтвердили багато найвідоміших виконавців та педагогів, такі як І. Браудо, Л. Ауер, І. Ямпольський, Г. Нейгауз, А. Юр'єв та інші. Природним також є і розуміння того, що невід'ємна частина твору – це ритм, темп, розмір, індивідуальний стиль композитора і стиль епохи, інтонаційні елементи тощо. Всі ці частини цілого вимагають певного виконавського, артикуляційного втілення, без якого вони залишалися б тільки нотним текстом. Артикуляція походить від латинського *articulation*, в фонетиці – це термін, пов'язаний з роботою органів мовлення, тобто голосових зв'язок,

м'якого піднебіння, язика, губ, зубів. У музиці артикуляція – це спосіб виконання на інструменті послідовності звуків, який визначається їх злитістю або розчленованістю. У скрипковому виконавському мистецтві артикуляція пов'язана з функціонуванням головних артикуляційних органів інструменту – смичка і струни. У нотному записі артикуляція позначається *tenuto*, *portato*, *marcato*, *spiccato*, *ricochet* та інші, або графічними знаками – лігами, крапками, рисками, клинцем і різними комбінаціями цих знаків. Спосіб виконання, характер звукоподачі, пов'язаний з типом руху смичка, називається штрихом, а тому може розглядатися як явище артикуляції.

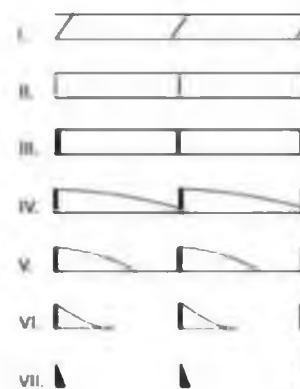
Шкала ступенів зв'язності і роздільності простягається від *legatissimo*, максимальної неподільності звуків, до *staccatissimo* – максимальної роздільності звуків, обумовленої скороченням звучання звучностей та виникненням паузи між ними, проте які зберігають ритмічну організацію тривалостей. Вибір штриха визначається характером і стилістичними особливостями виконуваної музики, а також інтерпретацією. Існують різні точки зору на класифікацію штрихів. Якщо штрихи однієї групи об'єднуються за ознаками їх звукових характеристик, то інші – за ознаками специфіки руху смичка. Проте єдиної класифікаційного критерію можна досягти тільки в тому випадку, якщо групувати штрихи за артикуляційною ознакою.

Музична артикуляція визначається трьома основними формами перехідних акустичних процесів: атака, протяжність та закінчення звучання окремого тону. Оскільки на смичкових інструментах артикуляція здійснюється веденням смичка, в подальшому ми будемо розглядати це питання з позиції штрихової техніки скрипаля. Загальноприйнятими в музичній практиці є поняття *detache*, *legato*, *staccato* та інші, які позначають не конкретні зразки звучання, а узагальнені інваріанти виконання скрипкової артикуляції, які в залежності від художніх завдань можуть бути реалізовані по-різному. Акустична особливість смичкових музичних інструментів з фрикційним способом звуковидобування допускає різну атаку звуку, градація якої простягається від майже непомітного до дуже чіткої вимови. Звуковедення

після атаки може здійснюватися з рівномірним звучанням, з посиленням, або ослабленням звуку. Зміна динаміки звуку, його тембру здійснюється варіюванням звуковидобування і пов'язані із співвідношенням швидкості ведення смичка, його тиску на струну та ігровою точкою на струні.

Особливу увагу в скрипковому виконавському мистецтві надається характеру завершення звучання кожного тону і, відповідно, характеру переходу від одного тону до іншого. Для пояснення цього моменту можна скористатися графічним зображенням деяких головних можливих варіантів з'єднання сусідніх тонів в якому враховані усі три тонеми, тобто складові: атака, протяжність та завершення.

Серед сучасних теоретиків, які активно досліджують проблеми скрипкової техніки, зокрема питань скрипкової артикуляції, слід назвати Сергія Муратова⁵. Так, в залежності від їх артикуляційних особливостей, С. Муратов пропонує класифікувати скрипкові штрихи на сім груп (див. малюн. на сторінці). В аспекті нашого дослідження важливо їх розглянути для з'ясування сутності скрипкової артикуляції як виконавського явища. На малюнку нижня пряма лінія зображає постійний контакт смичка зі струною (I, II, III, IV і V). Переривчаста (VI і VII) – вказує на те, що смичок



⁵ Сергій Віталійович Муратов народився в Росії, закінчив Новосибірську консерваторію по класу альту, працював в Новосибірському музичному училищі, в Одеській консерваторії і музичній школі, захистив кандидатську дисертацію по штриховий техніці скрипаля (Одеса, 1993). У 1996 році емігрував до Австралії (Сідней). В даний час він професор по класах скрипки, альту і теорії музики в Liverpool Academy of Music, видав в США свою монографію «The Art of the Violin Design».

покинув струну. Верхня лінія зображує приблизний динамічний стан тонеми-протяжності. У перших трьох випадках (I, II і III) звук плине рівно, без згасання; на графіку IV зображено майже повне затухання звуку, але пауза між тонами ще відсутня. На наступних схемах зображено паузу між тонами при положенні смичка на струні (V) і в повітрі (VI і VII). Атака звуку зображена у вигляді вертикальної риски різної товщини, щоб показати різну силу атаки. Коса риска на графіку I показує, що з'єднання тонів відбувається з деяким напливом один на одній. Артикуляція поєднання тонів з напливом при можливих виконаннях звуків на сусідніх струнах штрихом *legato*. Якщо при грі *legato* ця артикуляція з'являється періодично, то при виконанні таких прийомів, як *bariolage* і *arpeggio*, артикуляція з напливом тонів здійснюється регулярно. *Bariolage* досить часто зустрічається в скрипковій літературі, наприклад Прелюдія з Партита III Й. С. Баха, Каприс No 24 Н. Паганіні.

Плавне з'єднання сусідніх звуків. Музично-виражальні можливості скрипки у виявленні вокальної і мелодійної її природи в найбільшій мірою проявляються в таких ігрових прийомах, як *legato* і *detache*. Незважаючи на різний спосіб артикулювання, і *legato*, і *detache* мають більшу чи меншу міру злитності і співучості. У штриху *detache* злитість досягається плавною зміною напрямку руху смичка. Здатність смичкового інструменту разом з'єднувати сусідні тони мелодії навіть при зміні напрямку руху смичка використовується музикантами не тільки в штриху *detache*, але і при виконанні мелодії прийомом *legato*, коли потрібно виконати протяжну мелодійну фразу кількома смичками.

Розмежування сусідніх тонів чіткою атакою. Такий поділ сусідніх тонів досягається як правою, взаємодією як правої, так і лівої руки. В актив лівої руки можна віднести такі прийоми, як сильніший удар пальцем по струні, зміна позиції та вібрацію. Ці прийоми здатні більш чітко відокремлювати між собою ряд тонів, виконуваних одним рухом смичка. Такий штрих називають декламаційним *legato*. Слід звернути увагу на те, що плавна і непомітна зміна напрямку руху смичка можлива тільки при повільних темпах його ведення. Зі збільшенням швидкості ведення смичка характерні призвуки, які

супроводжують зміну напрямку руху смичка, підсилюються і співуче *detache* поступово переходить просто в *detache*, яке характеризується злитим об'єднанням сусідніх тонів, обмежених один від одного чутною атакою кожного тону без подальшого їх філірування.

Розмежування сусідніх тонів загасанням попереднього і атакою наступного. Загасання звуку відбувається за рахунок послаблення впливу смичка на струну, зменшенням як його тиску, так і швидкості ведення. Такого акустичного ефекту можна досягти або виконанням ряду звуків на один смичок, або роздільними рухами смичка на кожному ноту.

Дуже часто в нотній літературі зустрічаються такі види *portato*, коли потрібно відокремити заліговані на один смичок однакові ноти. З таким видом *portato* скрипалі стикаються на самих ранніх етапах навчання, коли вивчається, наприклад, «Бабак» Л. Бетховена. Складність виконання зв'язуючих звуків м'якою декламацією смичка часто замінюють іншим видом артикуляції, коли смичок зупиняється перед заліговою восьмою.



Л. Бетховен, Сурок.

Коли маркованість штриха стає для музиканта достатньо очевидна, його називають просто *marcato*, від італ. *Marcare* – виділяти, підкреслювати.

Поділ між сусідніми тонами паузою; смичок зберігає постійний контакт зі струною. Головна особливість цього виду артикуляції полягає в наявності більш-менш тривалої паузи між виконуваними тонами, причому пауза утворюється за рахунок «недогравання» попереднього тону, зберігаючи ритмічну його організацію. Затримка смичка на струні під час паузи дає можливість і більш чітко атакувати наступний тон, що вносить в цю артикуляційну характеристику певну гостроту.

Демпфірування струни смичком при гри staccato в основному застосовується в дуже швидкому темпі. Такий штрих скрипалі називають

staccato Венявського або щільне *staccato*. Дійсно, якщо демпфірувати струну щільним притисканням смичка, виконуючи даних штрих в повільному темпі, то звук буде затиснутим і маловиразним. У швидкому ж темпі він набуває феєричного блиску, несе певне художнє навантаження.

Г. Динику, *Хора стаккато*.



Розділову функцію між сусідніми тонами виконує пауза, під час якої смичок залишає струну. Цей вид артикуляції характеризується вільним загасанням звуку при зняттю смичку, хоча атака звуку має з ним багато спільного. Залежно від темпу виконуваного твору зняття смичка зі струни проводиться двома способами: або виконавець сам знімає смичок зі струни, або смичок відскакує від струни завдяки своїм пружним властивостям. Величина паузи між сусідніми тонами у відскакуючій артикуляції залежить від двох чинників: якщо після відскоку смичок під впливом сили тяжіння сам падає на струну, то величина паузи визначається фізичною стороною процесу і такий прийом називають натуральним штрихом; якщо ж після відскоку смичка виконавець утримує його в повітрі рукою, а потім кидає на струну, то величина паузи визначається волею виконавця і такий прийом називають стриманим штрихом. Штрихи *sautille* і *spiccato* мають широкий музично-виразний спектр: від скерцозно-витонченого характеру мелодики до драматично-напруженого. Очевидним є спорідненість артикуляції *martele* і *delayed spiccato*, обидва типи артикуляції часто використовуються для вимови однакових, з точки зору артикуляції, музичних фраз. Яскравим прикладом є Мазурка Г. Венявського де восьмі подвійні ноти першого такту виконуються штрихом *martele*, а в другому такті вони виконуються прийомом *delayed spiccato*:



У цю ж артикуляційну групу входить і штрих *saltando*, який виконується рухом смичка вниз, озвучуючи відразу кілька нот. Аналогічно виконується і більш рідкісний різновид *saltando* – віртуозний штрих *tremolo*. Тут, як і в

стрибаючому *arpeggio*, смичок безперервно стрибає в обидві сторони, але співвідношення кількості нот на рух смичка вниз і вгору різне.

Крайнє вираження попередньої артикуляції, коли звучаща частина ноти дуже мала в порівнянні з паузою. Як правило, цей вид артикуляції виконується роздільними рухами смичка двома способами, які по музично-художній характеристиці відрізняються один від одного. Перший виконується кидком смичка у верхній його частині і звучить дуже сухо, часто його називають *secco spiccato*. Другий найлегше виконувати в нижній частині смичка «від струни», коли скрипаль використовує не пружну властивість смичка, а силу зчеплення волосу зі струною. Атака звуку така ж, як в штриху *martele*, але смичок відразу ж після атаки знімається зі струни. Цей вид штриха можна назвати гостре *spiccato*. Обидві артикуляції мають багато спільного з артикулюванням прийомом *pizzicato* і часто застосовуються в його виконанні. Так своєрідний колорит мають *secco spiccato*, що чергується з *pizzicato* лівою рукою.

Неможливо передати усе різноманіття комбінованих штрихів, в яких використовуються перераховані види артикуляції та можливі їх варіанти. Ми розглянули зіставлення контрастних артикуляційних протилежностей, наприклад, *legato – staccato*, помірно контрастних *legato – detache; detache – staccato* та інших, та слабо контрастних (*legato – декламаційне legato; декламаційні legato – portato* і так далі, тобто які знаходяться на стику сусідніх артикуляційних характеристик).

Дуже часто в скрипковій літературі зустрічаються артикуляційні прийоми, коли всі звуки музичної фрази згруповані попарно. Причому зв'язок тонів всередині пари здійснюється одним артикуляційним прийомом, а зв'язок тонів між парами – іншим. Тому, вони мають самостійне значення, що визначається як *парні штрихи*. Пари, які об'єднують тони однакової тривалості, можуть бути хореїчні (від «хорей» – вид артикуляції, коли перша нота сильна, а друга – слабка) або ямбічними (від «ямб» – вид артикуляції, коли перша нота слабка, а друга – сильна). Причому, тривалість однієї ноти з пари може бути повноцінною, або укороченою (*staccato*), або виписана

укорочена тривалість з відповідною паузою. До особливого різновиду парних штрихів відносяться і так звані пунктирні штрихи, засновані на особливому ритмі, коли восьма з крапкою чергується з шістнадцятою або, наприклад, чверть з крапкою – з восьмою, або інші тривалості з подібним співвідношенням. У смислово-му плані пунктирний ритм пов'язаний з поєднанням гальмуючого (довгий звук) і спрямованого (короткий звук) артикуляційного посилу. Сильний артикуляційний тон цієї пари може бути як повнозвучний, так і укорочений, але тимчасове співвідношення, яке визначається атакою кожного тону, має бути стійким.

2.3. Стилiстичнi особливостi виконання скрипiчної полiфонiї Баха.

Вивчення музичного мистецтва епохи бароко ставить багатопланові і різноаспектні завдання, розкриваючи комплекс взаємопов'язаних питань з областей мистецтва і культури, історії виконавства, музичних жанрів і форм, техніки композиції. Один з авторитетних дослідників барокової музики Ю. Бочаров пише, що «епоха бароко була історично першою епохою в західноєвропейській музиці з безумовним пануванням мажоро-мінорної системи. При цьому найважливішим композиційним принципом виявився так званий генерал-бас, нерідко в гнучкому поєднанні з імітаційною поліфонією і принципом концертування» [13, с. 11].

Творчість Й. С. Баха займає одне з провідних місць в західноєвропейській культурі XVIII – XVIII століть. Скрипковий спадок Баха ключає скрипкові концерти *E-dur*, *a-moll*, подвійний *d-moll*, *sinfonia D-dur* (частина концерту), а також 6 сонат та 6 партит, Чакона для скрипки соло. Серед камерно-ансамблевих – музика для скрипки і цифрувати басу, зокрема бранденбурзькі концерти, сюїти, тріо-сонати з флейтою та інші.

Музика епохи бароко і Й. С. Баха є одним з активно досліджуваних напрямів сучасного музикознавства. Зокрема наукові розвідки присвячені

біографічному і творчому аспектам, вивченню естетичного та культурологічного контекстів епохи бароко. Ряд праць вивчають нотний і рукописний корпус матеріалів цього композитора, зокрема вводять в обіг архівні джерела. Різноманітні аналітичні роботи спрямовані на вивчення різних аспектів техніки виконання бахівської музики, вивчаються жанри, форма, гармонія і поліфонія, в тому числі як окремі твори, так і групи, об'єднані спільними жанровими рисами і композиційними засобами.

Багато аспектів техніки виконання барокової музики впливають з особливостей барокової артикуляції і поліфонічного мислення, а також своєрідності поліфонічних форм і жанрів того періоду. Про такий тісний взаємозв'язок пише Ю. Холопов, наголошуючи на специфічному підході до класифікації барокових, і в тому числі бахівських форм: «тісніша" обумовленість "форми і жанру в епоху бароко пов'язана специфікою соціального функціонування музики того часу. Тому і музичний твір як форма в першу чергу – не стільки художньо-логічна ідеально вивірена структура, скільки втілення вимог жанру» [54, с. 353].

Стиль бахівських сонат и партит історично обумовлені, оскільки тісно пов'язані з традиціями минулого, в той же час вони є унікальним явищем світового музичного мистецтва. Бахівські скрипкові соло були і залишаються неперевершеними зразками європейського академічного стилю, який підноситься над усім, що було створено в цій області до і після того. Саме тому проблема їх вірного наукового і виконавського тлумачення сотні років є важливим для музикантів дослідників і практиків. Цей аспект ставить сонати і партити на особливе місце не тільки серед скрипкових творів Баха, але і у всій літературі для скрипки. Твори Баха є активним концертним та педагогічним репертуаром різних шаблів складнощів, від школи до зрілих концертатів, обов'язковими п'єсами на конкурсах тощо. Для скрипаля сонати и партити Баха мають таку ж значення, як і цикл Добре темперованого клавіру для піаністів.

Робота над сонатами і партитами сприяє розвитку навичок гармонічного і поліфонічного мислення, розвиває художній смак, відчуття стилю і форми, забезпечує оволодіння складнощами та тонкощами технологічних прийомів. Слід особливо відзначити цінність оволодінням «великого дихання», оснований на повільному русі смичка у кантілені; цінним матеріалом для цього є повільні частини сонат і партит. В процесі роботи над бахівськими творами скрипаль опановує завдання і труднощі, які виникають в процесі роботи, набуває базових та специфічних барокових музично-виконавських навичок, які в результаті сформують розуміння стилістики різних творів скрипкової літератури.

В своїй роботі «Моя школа гри на скрипці» засновник російської скрипкової школи Лепольд Ауер пише, що сонати Баха «так само важкі для виконання, як все коли-небудь написане Паганіні <...> У них немає блискучих пасажів з подвійних флажолетів, немає піццикато, немає гам в «фінгерованих» октавах, але передати їх контрапунктичний стиль, їх поліфонічний характер надзвичайно важко. Не існує кращої вправи у нюансуванні, ніж ці сонати Баха. Ми знайдемо тут надзвичайно виразні музичні теми, але приховані в складній гармонійній нічній тканині, вони переходять від крайніх голосів до середніх і назад. Тематичні голоси вимагають гнучкого і виразного фразування, їх потрібно виділяти, проспівати. Необхідно також дбайливо поставитися і до другорядних голосів» [9, с. 156].

Фактура багатоголосних частин скрипкових сонат будується зазвичай за принципом виділення одного з голосів, частіше верхнього, в якості ведучого, мелодична лінія якого розвивається протягом усього частині. Контрапунктичний голоси не самостійні, вони утворюють акордові поєднання і підголоски. Одна з характерних ознак інтонації – наявність в ній опорного звуку. Інтенсивність відчуття опорних точок різна в кожному окремому випадку. Опорні звуки можуть бути на початку, в кінці, в середині інтонації, часто вони є «спайками» для суміжних побудов. При висхідному або низхідному русі мелодії кінцева точка руху обов'язково є опорним звуком.

Перенесення опорного звуку в нижній регістр підсилює відчуття опори. Опорні звуки розташовуються незалежно від тактової симетрії і сильних доль.

Відомий російський музикознавець, скрипаль і педагог Володимир Рабей зазначає, що за своєю естетичною природою бахівський інструментальний цикл глибоко відмінний від сонатно-симфонічного циклу віденських класиків, хоча і є його прямим попередником. Внутрішня єдність циклу виражена в контрастності частин, які взаємно доповнюють одна одну. В скрипкових соло принцип контрастності втілено не тільки в кожному циклі, але і в усіх шести циклах, взятих разом: за кожною сонатою наступна контрастує їй сюїта. Подібно оркестровим сюїтам, Бранденбурзьким концертам, сонати і партити для скрипки соло складають грандіозний цикл, що має свою лінію музично-драматургічного розвитку.

Прийнято вважати, що багатоголосся у Баха взаємопов'язане із засобами та інструментарієм скрипкового мистецтва барокової епохи – дугоподібний смичок, плоска підставка тощо. Проте існує безліч редакцій сонат і партії, що пояснюється не тільки відсутністю авторського рукопису, а й різночитанням старовинного нотного правопису, оскільки нотний запис був розрахований на грамотного і ініціативного музиканта, а виконавська практика XVII – XVIII століть завжди містила елемент імпровізації, оскільки композиторська і виконавська творчість не були розмежовані. Ряд скрипалів і вважають найбільш близькою до оригіналу редакції бахівських творів Костянтина Мостраса (1886 – 1965). Авторські позначення темпу в сонатах і партитах зазвичай збігаються з назвою частин (*Adagio*, *Grave*, *Presto*), характерним є відсутність темпових позначень в танцювальних частинах. Очевидно, це було зайвим, так як існували загальноприйняті традиції. Прийнято розглядати ці позначення як вказівки характеру виконання, які повинні бути взяті за основу при визначенні точного темпу. Можливо, що повільні частини за часів Баха виконувалися швидше, ніж це прийнято зараз. Автор класичної монографії А. Швейцер пише, що «коло можливих темпів у Баха порівняно вузький; мова йде про різні відтінки *moderato*, змінюваного в бік прискорення або уповільнення» [10, с. 69].

При грі поліфонічної музики головне завдання концентрується навколо співучості та інтонаційної виразності. «Поряд з динамікою, тембром, штрихами вирішальне значення має ритм, оскільки тільки перейнявшись відчуттям ритмічної пульсації, який надає плинності музичній думці більшу силу устремління. Необхідно глибоко відчувати стиль Баха і передати те, що становить його основу, життєвий нерв його музики, без цього вона видасться слухачеві нудною і сухою, незважаючи на всі спроби виконавця «оживити» і «урізноманітнити» її за рахунок динаміки, тембрових ефектів і т.д. Виконання бахівських соло ставить перед скрипалем підвищені вимоги щодо «ініціативного ритму» [41, с. 152].

Звичка грати з фортепіанним ансамблевим супроводом часто негативно позначається на стильовому втіленні бахівських творів, оскільки втрачається відчуття внутрішнього наскрізного ритмічного руху. Аналіз виконавських інтерпретацій свідчить, що видатні скрипалі не виконують Баха, дотримуючись чіткої метрономічної рівності руху. Ряд педагогів наголошують на тому, що вміння «тримати темп» – це лише елементарний рівень, якого недостатньо для ритмічного виконання поліфонічного бахівського стилю. Зовні мірний, впорядкований ритмічний рух часто виявляє постійні нерівності і коливання, які виникають зі звички розтягувати сильні і вкорочувати слабкі долі тактів, в результаті, втрачається живий рух музики. У поліфонічній музиці це особливо помітно, оскільки сама сутність цього стилю вимагає, щоб кожен, навіть самий короткий звук точно укладався в загальний, єдиний рух, у суворій відповідності з його навколишньою звуковою тканиною.

Для стильного виконання багатоголосних творів Баха, як то фуга, канон та інші, безумовною вимогою є чітка синхронізованість руху контрапунктичних мелодичних ліній, а інтонаційний малюнок повинен бути ритмічно вирівняним, ясним і виразним. В першу чергу це стосується виконання теми в творах монументального характеру. Для передачі необхідного характеру теми слід уникати усього, що може «подрібнити», знизити її емоційний тонус. Серед недоліків, які виникають у цьому процесі, ряд дослідників вказують на

ритмічну недбалість, поспішне виконання дрібних тривалостей. Часто цей недолік пов'язаний з підкресленням сильних долей такту, що суперечить метричній структурі бахівських тем. «Не менш істотний недолік – коли дві дрібні тривалості виконуються з опорою на першій. В цьому випадку ритмічна виразність підміняється настирливим відбиванням восьмих і четвертних. Спотворюється і метроритмічна структура теми в шістнадцятих, які в силу інтонаційного тяжіння повинні «виходити» з попередньої восьмої, не відриватися від неї. Для виконання теми бахівської фуги кращим буде рівна в динамічному відношенні милозвучність, без усяких навмисних або ненавмисних акцентів», зауважує відомий скрипаль і викладач К. Мострас [41, с. 75].

Інтонаційно-ритмічний малюнок повільних бахівських частин вимагає також певного ритмічної організації, при цьому твір може бути зіграно в «строгому» або «вільному» ритмі, оскільки чіткість та ясність не заважають свободі. У педагогічній практиці рекомендується на стадії вивчення спиратися на дрібні тривалості. Зокрема у нарисі Л. Ауера «Інтерпретація творів скрипкової класики» вказано: «У своїй редакції я вказую в першій частині *Adagio* Першої сонати рахунок 16/16 замість зазвичай прийнятого 4/4. Це полегшує ритмічність виконання» [9, с. 237].

При зміні темпу ритмічний пульс змінюється в бік збільшення або зменшення його частоти, зберігаючи стійкий і безперервний характер. В педагогічних розробках находимо вказівку на те, що у бахівських фугах темп може змінюватися при переходах від тематичного розділу до інтермедії та навпаки, а в Чаконі – при зміні великих епізодів, які об'єднують кілька варіацій. При повторенні тематичного матеріалу зазвичай рекомендують повернутися до початкового темпу. Окремі проведення теми в фугах, переважно в заключних розділах виконуються урочисто за характером і дещо стриманіше за рухом. Уповільненнями в кінці розділу музичної форми творів Баха користуються з обережністю, особливо у творах імпровізаційного, моторно-прелюдійного характеру, де від початку до кінця зберігається відчуття спрямованості руху.

Поступове уповільнення тут не є стильним, оскільки враження руху приводить до спокою, а в творах даного типу заключна каденція за змістом є тільки зупинкою, а не завершальним фіналом. Уповільнення в кінці частин підкреслює самостійне значення розділу, тому логічним вбачається уповільнення при закінченні монументальних творів, наприклад фуг, Чакони; а всередині Чакони – при зміні великих структур. У швидких одноголосних частинах уповільнення до закінчення не буде мати оправдано-логічний вигляд, проте ряд виконавців використовують мінімальне уповільнення як завершення всього циклу у фінальних частинах сонат, а також в четвертому дублі з Першої партити. Проте слід зважати, що наведені аналітичні узагальнення при виконанні окремих частин істотно можуть бути переглянуті.

Прискорення в музиці Баха рекомендують застосовувати в найменшій мірі, зокрема це стосується пасажних каденцій. Поступовому «розгону» темпу, як правило, передує його розширення, а агогічні відтінення у вигляді *tenuto*, підкреслюють опорні звуки мелодичної лінії. Приховані голоси і органні пункти є специфічними засобами, застосування яких впливає з особливостей поліфонічного стилю скрипкових соло Баха. Використання *tenuto* допомагає підкреслити приховану поліфонію і гармонію, оживляє виконання, вносить в нього елемент ритмічної свободи. Занадто часті ритмічні зупинки створюють враження статичності, загальмованості. Особливо застерігають від використання *tenuto* в секвентних побудовах, де акцентовані звуки припадають на одні й ті ж долі тактів. *Tenuto* рекомендується використовувати для підкреслення прихованого гармонічного басу. *Tenuto* сприяє не тільки «розтягуванню» віділеного звуку в часі, але і відтінення його тембровими засобами, або за допомогою вібрації, чи шляхом використання звучності відкритої струни.

Першоосною поліфонії у Й. С. Баха є виразна мелодична лінія, темброва яскравість, тому оволодіння тонкими технологічними прийомами, що допомагають досягти різноманітності звукових барв є однією з необхідних умов високохудожнього виконання. Головним та найбільш ефективним засобом

«тембральної реєстровки» є використання різного тембрального звучання струн шляхом відповідного підбору аплікатури. У переважній більшості редакцій аплікатура одноголосних частин заснована на цьому елементарному принципі. Мелодичний рух кожного окремо взятого голосу по можливості зв'язується з тембром однієї зі струн. У фугах темброве співставлення часто передбачено самим композитором: по черзі проведення теми в різних голосах виконуються кожного разу на іншій струні. Легка вібрація лівої руки сприяє посиленню яскравості звучання гри роздільним штрихом. При виконанні одноголосної мелодичної лінії темброва реєстровка застосовується, переважно, для виявлення прихованої поліфонії.

Притаманні мелодичним лініям повільних частин риси декламаційності можуть бути стилістично виявлені в процесі гри за допомогою прийому, близького штриху *portato*. Прийом цей, як його описує відомий науковець, педагог, засновник радянської скрипкової школи Абрам Ямпольскій, полягає в тому, що початок кожного звуку злегка акцентується смичком, звуки, що утворюють музичну фразу або мотив, не тільки «проспівуються», а й «промовляються» [39, с. 18].

Існує поширена думка щодо того, що застосування стрибуючих штрихів не відповідає стилю Баха. Такої точки зору дотримувався, зокрема, Альберт Швейцер. На противагу йому існує думка Пабло Казальса, що «в часи Баха не застосовували *spiccato*, але чому ж не застосовувати його тепер в тому випадку, коли сама музика цього наполегливо вимагає» [23, с. 116].

Вивчення методичних праць різних авторів дають підстави стверджувати, що роздільна артикуляція в творах монументального плану, зокрема у фугах, Чаконі, таких швидких нетанцювальних частинах як фінали сонат, прелюдія III партити, реалізується переважно у вигляді щільних «лежачих» штрихів – *détaché* і *martelé*. Стрибаючі штрихи в цілому більш доречні в швидких частинах партит, які мають ясно виражений танцювальний характер, це, наприклад, куранта з I партити, гавот, обидва менуети, бурре і Жига з III партити. Це приблизний критерій для вибору штрихів, аж ніяк не має

нормативного значення. У швидких одноголосних частинах, де автор передбачав ефект луни, динамічний контраст логічно доповнити зміною штриха.

У сонатах і сюїта Баха застосовують усі основні різновиди *staccato* – від легкого *sautille* в середині смичка до великого *spiccato* в нижній половині смичка або біля колодки. Для раціонального розподілу смичка рекомендують краще застосовувати летюче *staccato* замість *spiccato*. Важливим виконавським засобом відтворення поліфонічної фактури є підвищена увага до якості звуку в роздільних коротких штрихах. Так, сухі та жорсткі акорди і штрихи можуть створювати враження етюдності, необхідно домагатися досягти максимально можливої для таких штрихів протяжності кожного окремого звуку. Такий засіб, як вібрація, повинен максимально використовуватися наскільки дозволяє темп і фактура твору, навіть ледь відчутне «дихання» в лівій руці скрипаля має в цьому аспекті певний ефект.

Відсутність у виданнях, за рідкісним винятком, прямих авторських вказівок давало виконавцям і редакторам майже повну свободу, які виразилася в віртуозно-романтичних і сентиментальних редакціях, що суперечить самій природі бахівської музики. Динаміка творів Баха має багатоголосну структуру та виразний мелодичний малюнок окремих голосів, тому доречним вбачають підкреслювати шляхом більш-менш різкої зміни звучності межі частин і розділів музичної форми. Загалом для музики Баха характерна більш рідкісна, в порівнянні з музикою гомофонного класичного стилю, зміна динамічних градацій. Причину цього вбачають у самій природі бахівського циклу, заснованого на контрастному зіставленні частин, з яких кожна характеризується певним емоційно-психологічним сталим станом. З огляду на таку закономірність окремі частини циклів вирізняються плинністю, нерозчленованою формою і не містять значних внутрішніх контрастів, можуть бути виконані від початку і до кінця звучністю однакової сили. Особливість нюансування у музиці Баха полягає у невеликих динамічних градаціях. Так, для більшості творів Баха цілком достатнім є нюансування в межах від *piano* до

звучного *forte* і в межах цього нюансування стильність їх виконання вдається проявити сповна. У музиці Баха динаміка реалізується в першу чергу інструментовкою і фактурою і в значно меншій мірі простими кількісними змінами гучності або інтенсивністю звучання. Відтворення «ефекту луни», який не є безпосередньо вказівкою автора у бахівській скрипковій музиці, відбувається не стільки через терасну зміну гучності звуку, скільки через чітку, миттєву зміну нюансів. У великих частинах монументально-поліфонічного складу контрастні зіставлення сили звуку можуть бути і більш яскравими, оскільки вони переважно підкреслюють архітектонічні контури твору – межі частин форми, вступу теми в різних тощо.

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

Музичне мислення являє собою нероздільну єдність матеріального та ідеального. «Якщо за ідеальне виступає художній задум, то матеріальне – це інструментальні засоби втілення цього задуму, якість яких створює надійну «оболонку-конструкцію» музично-виразових складових твору в цілому» [28, с. 92]. Розвиток виконавського апарату скрипаля, його моторики не є кінцевою метою реалізації виконавського процесу, а лише складовою комплексу формування музичного мислення, навичок та, загалом, засобів вираження, спрямованих розкриття художньої ідеї будь-якого твору. Пошук відповідних ефективних засобів володіння скрипковим звуком та процесу формотворення перебуває у тісній залежності від рівня розвитку виконавського апарату, базується на надійній методологічній основі. Системний підхід до питання звукоутворення мусить дати певний поштовх чітко збалансованій взаємодії та взаємозбагаченню двох чинників процесу виконання – раціонального та емоційного. Дослідження артикуляційних особливостей у скрипковому виконавстві виявляє їх взаємозалежність зі смичковими штрихами. В роботі зосереджено увагу на класифікації артикуляційних типів, які визначенні трьома тонемами: *атаки*, *протягу* і *завершення*. Артикуляційна характеристика будь-якого смичкового штриха видозмінюється при зміні

струн, темпу, динаміки та інших умов, пов'язаних з використанням малого або великого відрізка смичка, прямого, або похилого його ведення тощо. Наведену класифікацію скрипкової артикуляції не можна розглядати як повністю вичерпну, оскільки засоби скрипкової артикуляції є набагато набагато гнучкішими і їх не можна вичерпати жодною навіть детальною шкалою. *Отже*, конкретні артикуляційні рішення у процесі «вимовлення» музичної фрази можна вважати творчою художньою дією, ці рішення обумовлені індивідуальною інтерпретацією авторського тексту. Уртексти сонат і партит Й. С. Баха безпосередньо відображають стилістику його поліфонічного письма. Водночас музичний текст, тобто інтерпретація, надає виконавцю можливість творчого тлумачення оригінального тексту та широкі можливості індивідуального вибору щодо динаміки, штрихів, мелізмів тощо.

ВИСНОВКИ

1. Становлення європейського музичного мистецтва початку XVI століття тісно пов'язане з розвитком смичкових інструментів. В історичну епоху Відродження головним у музичній виразності стали інтонація людського голосу, виразна музична мова загалом. Скрипка найбільше відповідала естетичним вимогам епохи, вона була інструментом, який завдяки яскравим інструментальним можливостям синтезував кращі досягнення попередньої музичної культури Середньовіччя. В рамках скрипкової школи, передусім в Італії, зародились та получили найбільш повне втілення жанри сонати, сюїти та концерту. Особливе значення мала італійська скрипкова школа в становленні основних інструментальних жанрів – сонати і концерту. Основоположник італійської скрипкової школи *Арканджело Кореллі* спираючись на народні традиції, узагальнив кращі досягнення італійської скрипкової музики XVII століття, заклав своєю творчістю основи докласичного стилю в скрипковому мистецтві. Сутність кореллієвської музики полягає в її гуманізмі, багатстві змісту образів, досконалості стилю, тонкому втіленні виражальних можливостей скрипки. *П'єтро Антоніо Локателлі* увійшов в історію скрипкового мистецтва як яскравий художник XVIII століття, новатор в області скрипкової техніки. Сміливість його пошуків нові широкі виразні можливості скрипки значно збагатили скрипкове мистецтво XVIII століття. Геніальний композитор епохи бароко *Антоніо Вівальді* здійснив значний вклад в розвиток скрипкового мистецтва. Його творчість відобразила протиріччя часу, а ряд творів композитора багато в чому випередили свій час. Новизна концертного жанру Вівальді визначалася поглибленням музичного змісту, його виразності і образності, внесенням елементів програмності, встановленням, як правило, трьохчастності циклу (швидко–повільно–швидко), посиленням концертності, зокрема концертним трактуванням сольної партії, розвитком мелодичної мови, широкої мотивно-тематичної розробки, ритмічним і гармонійним багатством тощо. Загалом, творчість видатних італійських скрипалів не втратила своєї художньої цінності і для сучасності, їх твори входять до концертного та

педагогічного репертуару концертантів усього світу. Цьому сприяють художні виразні музичні засоби, мелодичні та технічні якості, досконалість музичних форм, яка відповідає природі звучання скрипки.

2. Багато аспектів техніки виконання барокової музики впливають з особливостей барокової артикуляції і поліфонічного мислення, а також своєрідності поліфонічних форм і жанрів того періоду. Тому і музичний твір як форма в першу чергу – не стільки художньо-логічна ідеально вивірена структура, скільки втілення вимог жанру. Уртексти сонат і партит Й. С. Баха безпосередньо відображають стилістику його поліфонічного письма. Водночас музичний текст, тобто інтерпретація, надає виконавцю можливість творчого тлумачення оригінального тексту та широкі можливості індивідуального вибору щодо динаміки, штрихів, мелізмів тощо. Одна з характерних ознак інтонації – наявність в ній опорного звуку. Інтенсивність відчуття опорних точок різна в кожному окремому випадку. Фактура багатоголосних частин скрипкових сонат будується зазвичай за принципом виділення одного з голосів, частіше верхнього, в якості ведучого, мелодична лінія якого розвивається протягом усього частині. Контрапунктичний голоси не самостійні, вони утворюють акордові поєднання і підголоски. Для стильного виконання багатоголосних творів Баха, як то фуга, канон та інші, безумовною вимогою є чітка синхронізованість руху контрапунктичних мелодичних ліній, а інтонаційний малюнок повинен бути ритмічно вирівняним, ясним і виразним. В першу чергу це стосується виконання теми в творах монументального характеру. Для передачі необхідного характеру теми слід уникати усього, що може «подрібнити», знизити її емоційний тонус.

3. Музичне мислення інструменталіста являє собою нероздільну єдність матеріального та ідеального. Якщо за ідеальне виступає художній задум, то матеріальне – це інструментальні засоби втілення цього задуму, якість яких створює арсенал музично-виразових складових твору в цілому. Розвиток виконавського апарату скрипаля, його моторики не є кінцевою метою реалізації

виконавського процесу, а лише складовою комплексу формування музичного мислення, навичок та, загалом, засобів вираження, спрямованих розкриття художньої ідеї будь-якого твору. Пошук відповідних ефективних засобів володіння скрипковим звуком та процесу формотворення перебуває у тісній залежності від рівня розвитку виконавського апарату, базується на надійній методологічній основі. Системний підхід до питання звукоутворення є ключовим у збалансованій взаємодії та взаємозбагаченні двох чинників процесу виконання – раціонального та емоційного.

4. Дослідження артикуляційних особливостей у скрипковому виконавстві виявляє їх взаємозалежність зі смичковими штрихами. В роботі зосереджено увагу на класифікації артикуляційних типів, які визначенні трьома його сегментами: атаки, протяжності та завершення. Артикуляційна характеристика будь-якого смичкового штриха видозмінюється при зміні струн, темпу, динаміки та інших умов, пов'язаних з використанням малого або великого відрізка смичка, прямого, або похилого його ведення тощо. Класифікацію скрипкової артикуляції не можна розглядати як повністю вичерпну, оскільки засоби скрипкової артикуляції є набагато гнучкішими і вони не вкладаються в жодну навіть детальну шкалу. Артикуляційну палітра в процесі музичного «мовлення» слід вважати творчою художньою дією, а її вибір обумовлений виконавською інтерпретацією авторського тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андриевский И. М. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Музичне мистецтво / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1990. 16 с.
2. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2011. 248 с.
3. Антоненко О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 20 с.
4. Асафьев Б. В. М. И. Глинка и его творчество // Академик Б. Асафьев. Избранные труды. Т.1. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. С. 41–284.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
6. Асафьев Б. В. О «Кузнеце Вакуле» («Черевичках»). Симфонические этюды (1922 г.) // Избранные труды. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 2. С. 169–172.
7. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Избранные труды. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 2. С. 64–71.
8. Асафьев Б. В. Памяти Чайковского // Избранные труды. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 2. С. 26–31.
9. Ауэр Л. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 272 с.
10. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / 4-е изд., перераб. и доп. ; пер. с англ. И. Гинзбург и М. Мокульской. СПб: Композитор, 2004. 120 с.

11. Бочаров Ю. С. Английские сюиты И. С. Баха – загадка названия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. № 1. С. 3–16.
12. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учеб. пособие. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2016. 232 с.
13. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. Москва: Композитор, 2005. 280 с.
14. Браудо И. Артикуляция / 2-е изд. Ленинград: Музгиз, 1973. 198 с.
15. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва: В. Шевчук, 2009. 62 с.
16. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Лундберга, ред. Е. Козина. СПб: Азбука–классика, 2004. 287 с.
17. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: сб. ст. / сост. С. Сапожников. Москва: Музыка, 1968. 148 с.
18. Вопросы теории и истории смычкового исполнительства: сб. науч. тр. / ред.-сост. О. Шульпяков. Ленинград: ЛГК, 1985. 198 с.
19. Вязкова Е. В. Искусство фуги. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.
20. Гинзбург Л. С. Анри Вьетан. Москва: Музыка, 1983. 176 с.
21. Гинзбург Л. С. Джузеппе Тартини. Москва: Музыка, 1969. 32 с.
22. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. Москва: Музыка, 1990. Вып. 1. 284 с.
23. Гинзбург Л. С. Пабло Казальс / 2-е изд., доп. Москва: Музыка, 1966. 245 с.
24. Горюхина Н. А. Стиль музыки И. С. Баха // И. С. Бах и современность: сб. ст. / сост. Н. Герасимова–Персидская. Киев: Музыка, 1985. С. 19–33.
25. Гребнева И. В. Формування скрипкового стилю в *concerti grossi* А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.

26. Гуревич Л. Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград: Музыка, 1988. 112 с.
27. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
28. Євдокимов С. А. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза: навч. посіб. Харків, ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 128 с.
29. История скрипичного искусства: учебник: в 3-х вып. / сост. Л. Гинзбург, В. Григорьев. Москва: Музыка, 1990. Вып. 1. 285 с.
30. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи. Москва: МГК, 1993. Ч. 3. 376 с.
31. Кремлев Ю. Выразительность и изобразительность музыки. Москва: Музгиз, 1962. 51 с.
32. Крупина Л. Л. Эволюция фуги. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
33. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2010. 18 с.
34. Лесман Й. Очерки в методике обучения игре на скрипке. Москва: Госмузиздат, 1964. 271 с.
35. Ливанова Т. Н. Музыка для инструментальных ансамблей // История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. в 2-х т. Москва, Музыка. 1983. Т. 1. С. 541–566.
36. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Контекст, 1988. 256 с.
37. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
38. Макаров В. А. Особенности формообразования концертов для нескольких солистов с оркестром эпохи барокко // Теоретические проблемы музыкальной формы: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 61. С. 80–93.

- 39.Мозер А. О сонатах и партитах Баха для скрипки соло. Москва: 1964. 48 с.
- 40.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной ив терпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 22 с.
- 41.Мострас К.Г. Ритмическая дисциплина скрипача. Москва: Музгиз, 1951. 192 с.
- 42.Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1971. 688 с.
- 43.Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група) : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації спец. 6.02.02.04 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: Print House, 2015. 140 с.
- 44.Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 45.Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монографія. Харків: ХГАК, 2001. 392 с.
- 46.Протопопов В. В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Москва: Музыка, 1985. Вып. 3. 494 с.
- 47.Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Москва: Музыка, 1981. 360 с.
- 48.Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей : биограф. очерки / Москва-Ленінград: Музыка, 1967. 312 с.
- 49.Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства. Ленинград: Музыка, 1978. 199 с.
- 50.Сандюк С. А. Скрипкові концерти Людига Шпора: на шляху до романтизму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав:

- спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистецтв ім.І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
51. Серов А. Н. Избранные статьи: в 2-х томах ; под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. Г. Хубова. Москва-Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1950. Т. 1. 627 с.
52. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
53. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Москва: Музыка, 1964. Т. 1. 271 с.
54. Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки: статьи и материалы / ред.-сост. Т. Кюрегян. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2015. 520 с.
55. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 Музичне мистецтво / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1987. 23 с.
56. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. Москва: Музыка, 1983.
57. Щелкановцева Е. М. Сюиты для виолончели соло И. С. Баха. Москва: Музыка, 1975. 407 с.
58. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1974. 115 с.