

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Факультет педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
Кафедра інструментально-виконавської підготовки

ОПІ Музичне мистецтво.
Інструментально-виконавське мистецтво
Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

МАГІСТЕРСЬКИЙ ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ
на здобуття освітнього ступеня **Магістр**

**«ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ
У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ»**

магістрантки **СТАРОСТЕНКО Анастасії Миколаївни**

Науковий керівник:

ШУМСЬКИЙ Микола Олександрович,
народний артист України,
професор, професор кафедри
інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Рецензент:

ГУСЕЙНОВА Лариса Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментально-
виконавської підготовки.

Допущено до захисту

в. о. завідувача кафедри

інструментально-виконавської підготовки

_____ **Юрій ДВОРНИК**

Ніжин - 2025

АНОТАЦІЯ

Творчий проєкт присвячено дослідженню становлення та розвитку скрипкового мистецтва й спрямований на поглиблення розуміння історичних і виконавських традицій.

Метою творчого проєкту є комплексне дослідження становлення та еволюції скрипкового мистецтва від витоків зародження інструмента до формування виконавських стилів різних епох з подальшим аналізом особливостей інтерпретації скрипкових творів В. А. Моцарта, Дж. Б. Граціолі, Л. Дьяконенко та Л. Коена у контексті історично сформованих виконавських традицій.

У першому розділі розглянуто історію становлення скрипки – від ранніх смичкових інструментів (фіделей, ребеків, віол, ліри da braccio) до класичної форми скрипки, створеної майстрами Брешиї та Кремони. Описано еволюцію конструкції, тембру та виразових можливостей інструмента, внесок видатних майстрів – Андреа Амати, Антоніо Страдіварі та Джузеппе Джованні Баттіста Гварнері. Також простежено розвиток скрипкового мистецтва в різні історичні епохи: бароко, класицизм, романтизм, модерн. Розкрито, як культурні та естетичні зміни впливали на виконавську техніку, музичне мислення та роль скрипки в музичному житті Європи.

Другий розділ зосереджено на творчому діалзі між чотирма композиторами різних епох — Дж. Б. Граціолі, В. А. Моцартом, Л. Коеном та Л. Дьяконенко – через порівняння їхніх творів та духовно-естетичних засад. Показано, що попри історичну й стильову віддаленість, їх об'єднує спільний художній жест: музика як форма внутрішньої молитви, як спосіб передати світло й глибину людських переживань. Розділ демонструє спадкоємність музичної традиції від барокової Венеції до сучасного Ніжина, простежує, як одна емоційна інтонація – тихе «Адажіо» – проходить через століття й трансформується у творчості Граціолі, юного Моцарта, Коена та Дьяконенко. Аналіз основних творів («Аделаїда», «Адажіо», «Hallelujah» та «Ніжність») показує, як спільний емоційний імпульс втілюється у різних музичних мовах, зберігаючи ідею духовного дихання, ніжності й світла.

Ключові слова: скрипка, стиль, скрипкове виконавство, фортепіано, твір, композитор, історія музики, еволюція виконавства, виконавська інтерпретація, бароко, класицизм, романтизм, модерн, автентичне виконавство, органологія, музична стилістика, скрипкові школи, музикознавство, композиторський стиль, В. А. Моцарт, Дж. Б. Граціолі, Л. Коен, Л. Дьяконенко, педагогічний репертуар; музична традиція; культурно-історичний контекст.

ABSTRACT

A creative project dedicated to the study of the formation and development of violin art, aimed at deepening the understanding of historical and performing traditions.

The aim of the creative project is to carry out a comprehensive study of the formation and evolution of violin art – from the origins of the instrument to the development of performing styles of different eras – followed by an analysis of the interpretative features of violin works by W. A. Mozart, G. B. Grazioli, L. Diakonenko, and L. Cohen within the context of historically established performance traditions.

The first chapter examines the history of the formation of the violin – from early bowed instruments (fiddles, rebecs, viols, lira da braccio) to the classical form of the violin, created by the masters of Brescia and Cremona. The evolution of the design, timbre and expressive capabilities of the instrument, the contribution of outstanding masters – Andrea Amati, Antonio

Stradivari and Giuseppe Giovanni Battista Guarneri are described. The development of violin art in different historical eras is also traced: Baroque, Classicism, Romanticism, Modernism. It reveals how cultural and aesthetic changes influenced performing technique, musical thinking and the role of the violin in the musical life of Europe.

The second chapter focuses on the creative dialogue between four composers of different eras – J. B. Grazioli, V. A. Mozart, L. Cohen and L. Diakonenko – through a comparison of their works and spiritual and aesthetic principles. It is shown that, despite the historical and stylistic distance, they are united by a common artistic gesture: music as a form of inner prayer, as a way to convey the light and depth of human experiences. The chapter demonstrates the continuity of the musical tradition from Baroque Venice to modern Nizhyn, traces how one emotional intonation – the quiet «Adagio» – passes through the centuries and is transformed in the work of Grazioli, young Mozart, Cohen and Diakonenko. An analysis of the main works («Adelaide», «Adagio», «Hallelujah» and «Tenderness») shows how a common emotional impulse is embodied in different musical languages, preserving the idea of spiritual breath, tenderness and light.

Keywords: violin, style, violin performance, piano, work, composer, history of music, evolution of performance, performance interpretation, baroque, classicism, romanticism, modern, authentic performance, organology, musical stylistics, violin schools, musicology, composer's style, V. A. Mozart, J. B. Grazioli, L. Cohen, L. Diakonenko, pedagogical repertoire; musical tradition; cultural and historical context.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ	10
1.1. Скрипка як музичний та культурно-мистецький феномен.....	10
1.2. Розвиток музичних стилів у скрипковому виконавстві.....	24
Висновки до першого розділу.....	46
РОЗДІЛ II. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ	49
2.1. Аналітичний нарис творчості композиторів у контексті вибраних творів.....	49
2.2. Жанрово-стильовий та інтерпретаційний аналіз репертуару.....	61
Висновки до другого розділу.....	76
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	81
ДОДАТКИ	86

ВСТУП

Актуальність творчого проєкту зумовлена зростаючим інтересом до витоків європейської музичної традиції та ролі скрипки у формуванні стильових напрямів від епохи Відродження до модерну. Скрипка є одним із найвпливовіших інструментів світової музичної культури, а становлення її конструкції, техніки гри та виконавської естетики стало підґрунтям для розвитку нових жанрів, форм і виконавських шкіл та визначило подальший шлях розвитку професійного музичного мистецтва.

У сучасному мистецькому просторі, де зростає потреба у глибокому розумінні історичних процесів, дослідження витоків скрипкового мистецтва сприяє переосмисленню взаємозв'язку між майстерністю скрипкових майстрів, творчістю композиторів та виконавською практикою.

Аналіз еволюції інструмента дозволяє простежити, як змінювалися естетичні вимоги суспільства, та виявити закономірності, що впливають на сучасні підходи до інтерпретації музичних творів. Крім того, зростання інтересу до автентичного виконавства й історично обґрунтованих реконструкцій робить звернення до початкових етапів розвитку скрипки особливо важливим. Саме такі дослідження поглиблюють розуміння виконавської традиції та дозволяють сучасним музикантам усвідомлено поєднувати історичну спадщину з вимогами сьогодення.

Таким чином, дослідження витоків і становлення скрипки є актуальним не лише з точки зору музикознавства, але й у контексті сучасної виконавської практики, педагогіки та культурології, адже воно сприяє збереженню та оновленню безперервності європейської музичної традиції.

Розвиток виконавських стилів у скрипковому мистецтві від епохи Раннього Бароко до Модерну є надзвичайно актуальним, оскільки саме в цей період сформувалися основні естетичні, технічні та художньо-виразові принципи, що й сьогодні визначають професійну скрипкову практику. У сучасному музичному просторі, де інтерпретація класичних творів потребує не лише високої технічної майстерності, а й історично усвідомленого

підходу, звернення до витоків та еволюції виконавських стилів стає необхідною умовою якісного виконання.

Актуальність також зумовлена тим, що саме в добу Бароко, Класицизму, Романтизму та Модерну відбулися фундаментальні зміни у конструкції скрипки, техніці володіння інструментом, формуванні штрихової культури, розвитку динамічної та тембрової палітри. Ці процеси дозволяють зрозуміти логіку історичного становлення скрипкових шкіл, відмінності національних традицій та специфіку індивідуальних виконавських стилів.

У ХХ–ХХІ століттях зростає інтерес до інтерпретаційної автентичності, реконструкції історичних стилів гри та професійного аналізу виконання творів віденських класиків, барокових композиторів та модерністів. Тому вивчення еволюції скрипкового виконавства дозволяє сучасним музикантам не лише глибше розуміти композиторський задум, а й формувати власну інтерпретацію, ґрунтуючись на історичній традиції. Крім того, актуальність посилюється тим, що розвиток скрипкового мистецтва є міждисциплінарним процесом, який охоплює історію музики, органологію, теорію інтерпретації та виконавську практику. Зростає й інтерес сучасної музикознавчої науки до проблеми виконавської інтерпретації як особливої форми осмислення та інтерпретаційного прочитання музичного твору.

У ХХІ столітті виконавець перестає бути лише посередником між текстом і слухачем – він стає співавтором художнього процесу, а тому потребує глибокого знання стилю, історичного контексту та творчої індивідуальності композитора.

Дослідження ґрунтується на аналізі творів різних епох і стильових напрямів – від бароко та класицизму до сучасної української музики. Особливу новизну й значущість дослідженню надає включення до програми творчого проєкту твору сучасної української композиторки Лариси Дьяконенко, чия музична спадщина залишається малодослідженою, хоча й активно використовується у музично-педагогічній та виконавській практиці. Її твори репрезентують самобутній пласт музики, що вимагає фахового

аналізу та осмислення в контексті еволюції виконавської інтерпретації. Звернення до спадщини Вольфганга Амадея Моцарта, Джованні Баттіста Граціолі та Леонарда Коена теж не є випадковим: їхня творчість демонструє різні моделі стильового мислення – класичного, бароково-галантного та авторсько-пісенного. Це дозволяє показати, що інтерпретація є процесом, який залежить не лише від нотного тексту, а й від історичної епохи, композиторського світогляду, жанрової специфіки, традиції виконання.

Відтак, *метою* творчого проєкту є комплексне дослідження становлення та еволюції скрипкового мистецтва від витоків зародження інструмента до формування виконавських стилів різних епох з подальшим аналізом особливостей інтерпретації скрипкових творів В. А. Моцарта, Дж. Б. Граціолі, Л. Дьяконенко та Л. Коена у контексті історично сформованих виконавських традицій.

Об'єктом дослідження виступає скрипкове виконавство як історично сформована художньо-виконавська практика.

Предметом дослідження в межах творчого проєкту визначено еволюцію музичних стилів у скрипковому виконавстві та їх відображення в інтерпретації скрипкових творів різних історичних епох.

Для досягнення мети визначено наступні *завдання*:

- простежити історичні етапи зародження та розвитку музичного інструменту «скрипка»;
- розкрити еволюцію виконавських стилів від бароко й класицизму до модерну та сучасності;
- визначити ключові технічні, художньо-виразні та естетичні чинники, що впливають на формування скрипкової інтерпретації в творах;
- здійснити аналіз творів композиторів різних стильових напрямів, виявивши особливості їх виконання при виконавстві.

Концепція творчого проєкту полягає у висвітленні еволюції музичних стилів у скрипковому виконавстві та їхнього впливу на формування інтерпретаційних підходів скрипаля. Дослідження поєднує історичний огляд

розвитку інструмента й виконавських традицій із практичним аналізом творів композиторів різних епох.

Методи дослідження: порівняльно-стильовий, аналітичний, теоретико-узагальнювальний, джерелознавчий, метод виконавського аналізу. Теоретичними основами дослідження стали мистецтвознавчі й культурологічні праці музикантів, науковців та музичних критиків, опубліковані в наукових, науково-популярних і мистецьких виданнях; монографії та енциклопедичні джерела; альманахи; публікації інтерв'ю з провідними сучасними скрипалями.

Концертна програма творчого магістерського проєкту складається з таких творів: Концерт Ре мажор «Аделаїда» В. А. Моцарта, «Адажіо» Джованні Баттіста Граціолі, «Hallelujah» Леонарда Коена, «Ніжність» Лариси Дьяконенко, «Anos De Soledad» Астора П'яццоли, Фантазія на тему української народної пісні «Летіла зозуля» Миколи Середи.

Апробація творчого проєкту здійснювалася під час публічних виступів та участі в мистецьких конкурсах та фестивалях, зокрема на II Міжнародному дистанційному багатожанровому Чемпіонаті мистецтв «Art VICTORY - 2025» (I місце); концерті інструментальної музики з участю випускників ОПП «Музичне мистецтво. Інструментально-виконавське мистецтво»; участі в Конференції молодих науковців «Молодь у науці», 12–21 травня 2025 року, м. Ніжин, VIII Міжнародній студентській науково-практичній конференції «Музика заради миру» 15 травня 2025 року, м. Кропивницький, IX Мистецько-педагогічних читаннях пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України в епоху глобальних змін: гуманістичні горизонти», VII Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця».

Публікації:

1. Старостенко А. М. Скрипка як музичний та культурно-мистецький феномен. *Проблеми мистецької освіти та виконавства*: збірник науково-

методичних статей / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. Вип. 15. С. 94–99. DOI 10.31654/rmov-15

2. **Старостенко А. М.** Еволюція скрипки в контексті європейського музичного мистецтва. *Мистецька освіта очима молодого науковця*: матеріали VIII Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ніжин, 27 листопада 2025 р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. С. 47–49. DOI 10.31654/s-moomn-27-10-2025

Практичне значення отриманих результатів полягає у поглибленні знань про розвиток скрипкового виконавства та стилістичні особливості різних епох, що сприяє застосуванню виконавських традицій у сучасному педагогічному та концертному контексті.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

1.1. Скрипка як музичний та культурно-мистецький феномен

Скрипка – це не лише інструмент із тривалою історією, а й живий організм музичної культури, який відображає духовну еволюцію людства.

«Скрипка в музиці є настільки ж необхідним інструментом, як у людському житті хліб насущний» – говорили про неї музиканти ще в XVII столітті [20].

Цей інструмент змінювався разом із людиною, із її відчуттями, вірою, естетичними ідеалами. Поява скрипки стала символом гармонії між ремеслом і мистецтвом. Майстри, створюючи її форму, керувалися не лише акустичними закономірностями, а й уявленнями про красу, пропорцію, духовну досконалість. Недарма форма скрипки нагадує людське тіло – з його плавними лініями, симетрією, теплом матеріалу. Її корпус ніби дихає разом із виконавцем, перетворюючи механічний рух смичка на живу мову почуттів.

Зародившись у середовищі народного музикування, скрипка спочатку виконувала функцію емоційного супроводу – вона звучала на вулицях, ярмарках, у сільських святах. Але саме в цій стихії вона навчилася говорити мовою народу, увібрала його інтонації, плач і радість, його танцювальну енергію. З часом, увійшовши в простір придворної та академічної культури, скрипка не втратила цієї первісної емоційності – навпаки, вона піднесла її до рівня витонченої художності [22].

Під впливом розвитку європейської музики XVI–XVIII століть скрипка набула нового призначення – вона стала носієм глибокого змісту, здатним передати не лише настрій, а й філософію звуку. У творчості композиторів-класиків – від Вівальді до Моцарта і Бетховена – вона перетворилася на «співучий голос душі», що розкриває внутрішній світ людини. Саме тому скрипку називають інструментом, який «найближчий до людського голосу» – її тембр, динаміка, мікрорухи інтонації здатні передати весь спектр людських почуттів.

У подальшому розвитку – від романтизму до сучасності – скрипка зберегла свою універсальність. Вона може бути трагічною або граційною, камерною або оркестровою, академічною чи джазовою. Її мова зрозуміла будь-якому слухачеві, незалежно від часу та місця. У цьому полягає її феноменальність: скрипка не старіє, бо говорить про вічне – про людські емоції, духовність, пошук гармонії.

Історія створення та розвитку скрипки охоплює багато століть і складається з послідовних змін, що відображають розвиток мистецтва, технічного прогресу та культурних традицій різних епох. Відомості про ранній період її формування можна знайти у старовинних рукописах і книжкових ілюстраціях, де показано не лише зовнішній вигляд інструмента, а й особливості гри на ньому та його роль у музичному й суспільному житті.

Найдавніші збережені зображення струнно-смичкових інструментів датуються приблизно IX століттям; одним із найвідоміших свідчень цього раннього періоду є ілюстрації Утрехтського псалтиря (бл. 820–865 pp.) [53]. На одному з мініатюрних сценографічних полів манускрипту представлено людину, яка тримає у лівій руці інструмент із коротким грифом та округлим вирізом у верхній деці, а в правій – невеликий смичок. Цей образ є архетипічним для так званої «фіделі» або, як її ще називають «віела» – інструмента, який в історичній літературі розглядається як один із прямих попередників європейських смичкових родів [додаток А]. Описувані на ілюстрації конструктивні деталі – короткий гриф, відносно невелика дека з вирізом, короткий смичок – вказують на інструмент, що поєднує у собі риси голосового апарату та народної традиції: він простий за будовою, але чутливий до людської інтонації.

Французький теоретик музики кінця XIII століття Йоан де Грокейо зазначає: «Серед усіх розглянутих нами струнних інструментів найцінніша віела. Бо як розумна душа в силу притаманної їй спроможності містить в собі інші природні форми, [і як] чотирикутник [містить у собі] трикутник, а більше число менше, так і віела з властивою їй особливістю обіймає інші

інструменти. І хоча деякі інші інструменти в більшій мірі сприяють рухам людської душі (як, наприклад, на бенкетах, іподрому і турнірах – бубон та труба), все ж саме на віелі відмінність всіх музичних форм відчувається більш тонко. Справжній майстер виконає на віелі будь-яку музику, пісню і взагалі будь-яку музичну форму» [53].

Ось наприклад у слов'янському культурному просторі, зокрема на теренах Київської Русі, збереглися вражаючі свідчення раннього існування струнно-смичкових інструментів, які підкреслюють не лише ремісничий розвиток, а й духовне піднесення того часу. Однією з таких безцінних пам'яток є фреска XI століття в Софійському соборі Києва, де зображено музиканта з інструментом, що нагадує за своєю конструкцією прототип майбутньої скрипки [26, с. 48]. На зображенні музикант тримає інструмент на лівому плечі, а не на грудях чи колінах – так, як це згодом стало характерно для класичної скрипки. Над корпусом і грифом видно кілька струн, а в правій руці – смичок, який ніби доторкається до струн. Це зображення – більше, ніж просто художній епізод: воно демонструє саме той спосіб тримання інструмента, який з часом стане характерним для класичної скрипки. У європейській традиції середньовіччя аналогічні інструменти (наприклад, фіделі, ребеки або гігі) зазвичай трималися на колінах або притискалися до грудей, тоді як тут – вже на плечі.

Київська фреска, таким чином, є не лише мистецькою пам'яткою, а глибоким історичним свідченням: вона втілює діалог між духовністю східного християнства й ремісничою традицією, з якої виникне майбутній «європейський» звук скрипки. У цьому поєднанні можливо зароджувалась естетика, яка згодом вплинула на музичні традиції всієї Європи.

Уже приблизно з X століття в європейській музичній культурі починають поширюватися фіделі – предки сучасних струнно-смичкових інструментів. Грушоподібні нагадували своїми округлими обрисами стиглий плід, тоді як гітарні вирізнялися строгими лініями, пласкою декою та безладовим грифом, який змушував музиканта шукати точний звук інтуїцією.

Зазвичай фідель мав п'ять струн, з квартово-терцовим строем. Чеський теоретик XIII століття Ієронім Моравський у своїй праці «Трактат про музику» стверджував: «Ці інструменти постають мов живі – зі своїми строями, характерами й тембрами, що утворюють цілий барвистий світ ранньої європейської музики». Також техніку гри на фіделі детально описується у цьому трактаті. Він звертає увагу на використання орнаментики при виконанні мелодії, зокрема згадує прийом «трель» [21].

Варто зазначити, що видатна українська композиторка, дослідниця та педагог Людмила Гінзбург у своїй праці «Історія скрипкового мистецтва» досліджувала музикантів, які володіли фіделем, стверджує: «Фідель часто звучав у руках мандрівних музик – фідлерів, шпільманів (у Франції їх називали жонглерами), а також міннензінгерів, менестрелів та трубадурів, які акомпонували своїм пісням. Одним із останніх міннензінгерів, що майстерно володіли фіделем, був Генріх Фрауенлоб, який відійшов у вічність 1318 року. Фідель служив не лише придворним музикантам, а й звучав у церковних службах. У різних соціальних колах інструмент набував різних форм та характеру: відрізнявся строем, тембром і особливостями гри, залежно від того, для яких цілей він використовувався – чи то для розваги, чи для урочистої молитви».

Водночас слід зауважити, що у XIII столітті фідель часто звучав у складі різноманітних ансамблів, а в дещо пізніші періоди здобував навіть статус сольного інструменту. Грою на фіделі захоплювалися, її опановували як витончене мистецтво.

Ще одним музичним інструментом струнно-смичкового типу того часу був ребек [додаток Б]. У музично-історичних джерелах його часто пов'язують з арабським ребабом, який у VIII столітті занесли в Іспанію маври. Дійсно, між ними існувала помітна спорідненість: арабський ребаб мав дві струни, продовгувато-грушоподібну форму, шкіряне натягнуте «дно» замість верхньої деки, загнуту назад голову та поперечні бокові кілки.

Ребек, що дійшов до Європи, зазвичай мав три струни, а його корпус нагадував мініатюрну мандоліну, плавно переходячи в витончену шийку. У трактаті Ієроніма Моравського XIII століття згадується його квінтовий стрій – g - d1- a1 [1]. Дослідниця Д. Рітмеєр-Ізерлін, яка вивчала історію розвитку скрипкового мистецтва, класифікує ребеки на дві основні групи, відрізняючи їх за будовою голови та кілків, проте відзначаючи схожість корпусів: перша група мала голову у вигляді плоскої дощечки з прямими кілками, друга — у формі кілкової коробки або завитка з поперечними кілками [47, с. 53].

Згадки про квінтовий стрій ребека трапляються також у трактаті знаменитого німецького композитора, педагога та теоретика музики – Мартіна Агріколи [23, с. 30]. З його тверджень у розділі «струнно-смичкові інструменти» він описує музичний інструмент ребек, як: «Ребек малий і легенький. Три струни має: g - d1- a1. Цей інструмент тримають на правому плечі і грають на ньому з радістю й охотою. Добре звучить до голосу й співу, у танці й грі, у сміху й веселощах. Зручний для гри, не надто великий для мандрівного люду, що в дорозі ходить».

Грали на ребеку скрізь, де в тогочасному суспільстві звучала музика: на жвавих ярмарках, шумних вулицях, у спокійних церковних залах. Також цей інструмент став улюбленим у чайних будиночках Османської імперії. Як і фідель, ребек здебільшого виконував функцію акомпанементу для співу.

У XV столітті з'явився новий інструмент «віола», який здобув значну популярність у Західній Європі [Додаток В]. Цей інструмент вирізнявся від фіделя не лише формою, а й характером звучання: з'явилася чітко виражена талія, плечі стали округлими замість прямих, гриф отримав лади, а голова була оформлена у вигляді равликоподібної кілкової коробки з поперечними кріпленнями. Верхня дека стала випуклою, задня – плоскою, з'явилися резонансні отвори, що значно збагачували звучання. Водночас віола мала й суттєві відмінності: кількість струн могла коливатися від п'яти до семи, найчастіше їх налічувалося шість; гриф був поділений на лади, а стрій – кварто-терцієвим. Ладові перетяжки на віолі утримувалися міцно

натягнутими струнами, що охоплювали шийку грифа. Віола займала помітне місце у культурному та мистецькому житті привілейованих прошарків суспільства – знаті та буржуазії [28, с. 56].

Так, ми можемо побачити, як виглядав такий інструмент на картині «Свята Цецилія з янголом» відомого італійського художника епохи бароко Доменікіно [Додаток Г]. Віола відображала художньо-естетичні смаки епохи, і саме зміни в смаках та музичній культурі аристократів сприяли еволюції музичних інструментів, що, у свою чергу, призвело до появи віоли [29]. У формуванні цього інструменту важливу роль відіграли попередники – фідель та лютня, запозичуючи від них і конструктивні, і музичні риси.

Прийнято вважати, що саме від лютні віола отримала кварто-терцієвий стрій, на відміну від кварто-квінтового, який використовувався у фіделі. Навіть назви струн віоли перегакуються з лютневими:

- 1 — Canto,
- 2 — Sottanela,
- 3 — Mezzanela,
- 4 — Tenore,
- 5 — Bordone,
- 6 — Basso.

У музичній практиці найбільшого поширення набули чотири основні види віол: дискантні, альтові, тенорові та басові, кожна з яких займала своє особливе місце в ансамблі, створюючи багатоголосий, гармонійний звук [Додаток Д].

Дискантові віоли зовні нагадували великий альт, але їхні високі, підняті боки надавали інструменту особливої елегантності та звучності. Так з'явилася висока дискантна, або сопранова віола (*pardeus de viole*), менша за звичайну дискантову, яка народилася у Франції й швидко здобула популярність у музичних колах.

Альтова віола була за розмірами близька до сучасної віолончелі, проте саме *Viola da gamba*, або тенорова віола, стала найпоширенішою у XV–XVI

століттях [Додаток Е]. На ній зазвичай грали, сидячи, тримаючи інструмент ногами або притискаючи боком до стегна. В ансамблі вона виконувала функцію баса, нерідко її також називали бас віолою. У числі видатних композиторів, що писали для неї – Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах, Ф. Куперен.

Великі басові та контрабасові віоли виникли наприкінці XVI століття. Басова віола за розмірами була лише трохи більшою за сучасну віолончель і мала кварто-терцієвий або чисто квартовий стрій. Вона відповідала сучасному контрабасу. Зберегла характерні ознаки віольного сімейства: плоску задню деку, похилі плечі та квартовий стрій замість квінтового. Саме в середині XVII століття італійський майстер Мікеле Тодіні на основі контрабасової віоли сконструював новий інструмент – контрабас.

Viola d'amore була ще одним унікальним представником віольного сімейства [Додаток Є]. За формою та манерою тримання, горизонтально на плечі, вона значно наближалася до сучасної скрипки. Цей інструмент мав 6–7 основних струн, а також додаткових резонансних струн, натягнутих нижче основних. Під час гри смичок торкався лише основних струн, а резонансні починали звучати самі завдяки коливанням корпусу та основних струн. *Viola d'amore* знайшла своє місце у творчості видатних композиторів XVIII століття, серед яких А. Вівальді, А. Аріості, Й. С. Бах, К. Стаміц та інші. Її ніжний і теплий тембр не залишав байдужими музикантів і композиторів наступних епох [1]. Так, німецько-французький композитор Дж. Меєрбер у своїй опері «Гугеноти» (1836) також використав цей інструмент, підкреслюючи його здатність додавати музиці витонченості та емоційної глибини [45].

В XX столітті інструмент звучав вже як сольний. Приміром цього є твори німецького композитора, музичного теоретика та диригента Пауля Гіндеміта та швейцарського композитора Франка Мартена, які зберегли здатність зачаровувати слухача своєю ніжністю й людяністю звучання своїх творів.

Поряд із віольним сімейством важливий вплив на формування скрипки мала ще одна дивовижна новинка середньовічної музики – смичкова ліра, що з'явилася в Італії у XIV столітті. За своєю формою вона була напрочуд близька до скрипки: елегантні вигини корпусу, тонкі гриф і смичок, готовий оживити струни та наповнити простір музикою.

Сімейство лір, подібно до віольного, включало чотири основні типи інструментів:

- *lira da braccio*, що трималася на плечі і відтворювала блискучі мелодії;
- *lirone da braccio*, сопранова та альтова ліра, здатна додавати ансамблеву гармонію;
- *lira da gamba*, яку тримали між ногами для глибших тонів;
- *lirone perfetto*, басові, що створювали фундаментальні, повні і величні акорди.

Ці інструменти не просто звучали – вони дихали музикою свого часу, поєднуючи витонченість і силу.

Інструменти *Lira da braccio* та *lirone da braccio* були найбільш схожими на скрипку, але водночас зберігали риси свого віольного походження. Басові представники сімейства лір часто вважалися «міжтипними» інструментами: їхній корпус нагадував скрипковий, нижня дека була пласка, голова – фідельного типу, гриф – ладовий, як у віолі, а кількість струн доходила до чотирнадцяти і більше.

Створення *Lira da braccio* з п'ятиструнного гітарного фіделя було поступовим процесом: додавався новий ряд струн, змінювалася форма корпусу, який наближався до скрипкового, проте фідельна голова – плоска дощечка з прямими кілками – залишалася незмінною. З часом на оновленому корпусі з'являлися кути: спочатку два нижніх, а потім два верхніх [Додаток Ж]. Перетворення п'ятиструнного гітарного фіделя у ліру да браччо відбувалося поступово: додавалися струни, корпус наближався до скрипкового, з'являлися кути, випукла дека та резонансні отвори у формі ефів.

Як дивитись на стрій смичкової ліри, ми спостерігаємо поступову трансформацію: від кварто-квінтового строю фіделя до квінтового. Ліра набуває типового скрипкового строю – $g\ d^1\ a^1\ e^2$, що підкреслює її близькість до майбутньої скрипки.

Починаючи з XV століття, інструмент набув широкої популярності як у церковній, так і в світській музиці. Його використовували як сольний інструмент так, і в ансамблях та оркестрах [32, с. 56].

Французький письменник Жоашен дю Белле у 1549 році в своєму творі «Захист і прославлення французької мови» описав ліру з неабиякою шанобливістю: «Про ліру можемо прочитати у творі «Пиши краще оди» – ці піснеспіви, ще невідомі французькій Музі, – та налаштувавши свою лютню в повний унісон з грецькою та римською лірою, старайся, щоб не було в них вірша, який би не мав слідів класичної ерудиції» [57].

Проаналізувавши розвиток струнних інструментів до появи скрипки, бачимо багатий спектр інструментів, що еволюціонували відповідно до культурних і естетичних потреб суспільства.

Так з'являються ансамблі, формуються перші оркестри – музика набуває об'єму, глибини, нових фарб. Це, своєю чергою, впливає і на вигляд інструментів: їхні корпуси стають більшими, пропорції – вивіренішими, додаються нові струни, що збагачують звучання.

Разом із цим народжується новий стиль гри – не лише мелодійний, а й гармонічно-акордовий. Майстри вдосконалюють підставки для струн, прагнучи дати музикантам змогу виконувати подвійні ноти й акорди чисто, м'яко, виразно. Та попри вдосконалення, кожен інструмент мав свої недоліки, обмеження – то у звучанні, то у технічних можливостях. Саме ці недоліки ставали поштовхом для подальших пошуків, для народження нових форм і звучань. Подальша еволюція струнних інструментів привела до того, що в XV столітті європейські майстри почали шукати нову форму – витончену, зручну, рухливу. Вони прагнули створити інструмент невеликих

розмірів, який можна тримати на плечі, що звучав би м'яко, об'ємно й тепло, мов людський голос.

Саме у 1449 році у Франції майстер Іоан Керліно створив серію інструментів, які сучасники вже називали «скрипками». Вони вирізнялися меншими розмірами, витонченими обрисами корпусу та м'яким, але виразним звучанням, що нагадувало людський голос. Але чимало дослідників ставляться до цих інструментів із обережністю. Також вони вважають, що творіння Іоана Керліно ще не мали всіх тих якостей, які згодом визначили справжню сутність скрипки. Тому інструменти майстра можна радше вважати передвісниками великої епохи – тим першим подихом, із якого розпочалася історія народження скрипки, інструмента, покликаного стати голосом душі європейської музики.

Майстерні Європи того часу нагадували алхімічні лабораторії звуку: у них народжувалися інструменти найрізноманітніших форм – округлі й стрункі, пласкі й випуклі, з різьбленими головами левів, янголів чи людей замість звичного завитка. Кожен інструмент ніс у собі відбиток індивідуальності свого творця, його уявлення про гармонію та красу.

Отже в другій половині XVI століття з усіх експериментів і сміливих спроб народжується справжня скрипка. Вона стала втіленням мрії майстрів — інструментом, що зумів поєднати технічну досконалість із душею музики.

На сьогоднішній день, Гаспара Діффопругара вважають першим справжнім творцем скрипки, після його смерті полум'я його мистецтва, здавалося, згасло. Не знайшлося гідних продовжувачів, які могли б підтримати його справу. Лише через три десятиліття у тиші італійських долин знову спалахнув вогонь майстерності – з'явився італійський майстер Гаспаро да Сало, людина, що подарувала світові інструменти, які й досі зберігають силу живого дихання дерева. Його ім'я пов'язане з маленьким містечком Сало на березі озера Гарда – місцем, де природа, здається, сама надихала на гармонію. Саме там зародилася Брешіанська школа скрипкових майстрів — попередниця славетної Кремонської. Упродовж своєї праці в

Брешії, між 1560 і 1610 роками, Гаспаро да Сало створював інструменти, у яких поєднувалися сила й теплота звучання, простота ліній і дивовижна внутрішня глибина.

Його послідовники – Антоній Маріоні (1570–1620 рр.), Яветта Будіані (1580–1625 рр.), Маттео Венте (1580–1640 рр.), Джованні Паоло Маджині (1590–1640 рр.) та Санто Маджині (1640–1690 рр.) – майстри, які розвинули його спадщину, надаючи кожному інструменту власного характеру. Скрипки брешіанських майстрів вирізнялися міцним корпусом і гучним, сповненим енергії тоном – немов вони були створені для великих залів і пристрасних сердець.

Особливо виділявся серед них Джованні Паоло Маджині – справжній поет дерева й звуку. Його скрипки відзначалися випуклими деками, ніжним, але глибоким тембром, у якому вчувалися барви людського голосу. Світло-коричневий лак, нанесений тонким шаром, ніби зберігав тепло рук майстра. Саме про нього і згадував італійський композитор – Франческо Флорімо у своїй праці «Музична школа Неаполя» (Неаполь, 1880) опис його інструментів: «Джованні Маджині з Брешіївської школи залишив інструменти дивовижної сили та досконалої будови; в його руках мистецтво скрипки отримало новий голос – глибокий і повнозвучний» [5].

Після Брешіанської школи на музичному обрії з'являється нова зірка – Кременська школа, яка згодом стане найвідомішою та найвпливовішою у світі скрипки. Її засновником вважають італійського скрипкового майстра Андреа Амати, представника старовинної кременської родини майстрів. Його інструменти різнилися від брешіанських: менші за розміром, зі слабшим звучанням, але напрочуд витончені та гармонійні за тембром. Кожна скрипка Амати дихала майстерністю [Додаток 3]. Ці скрипки випромінювали чарівну гармонію форми й тону, народжуючи у слухача відчуття, що музика тут не просто звучить, а живе. Виготовлення скрипок стало справжньою родинною традицією Амати, передаючи майстерність від покоління до покоління [34, с. 438–439]. Серед нащадків Андреа Амати особливо

виділяється Ніколо Амати (3 вересня 1596 – 12 серпня 1684) – син Джироламо, який підняв мистецтво кременських скрипок на новий рівень. Його інструменти вирізнялися ширшою, гармонійно збалансованою формою, досконалою обробкою та звучанням, що поєднувало м'якість і чистоту з потужністю, здатною наповнити будь-який зал. Син Ніколо – Джироламо II-й – не успадкував такого рівня майстерності й здебільшого займався ремонтом інструментів.

Так майстерність скрипок та геніальність Ніколо Амати залишилося в історії, як – символом золотого часу кременської школи.

Здійснити подальший розвиток скрипки як музичного інструменту вдалося одному з найвеличніших скрипкових майстрів усіх часів – Антоніо Страдиварі. Він народився в старовинній кременській родині, де майстерність передавалася від покоління до покоління у 1644 році. Ім'я Антоніо Страдиварі стало символом досконалості, а його скрипки – втіленням мистецтва, яке поєднує в собі красу, силу та магію звуку. Ранні скрипки Антоніо Страдиварі багато в чому нагадували інструменти його вчителя, Ніколо Амати – явище абсолютно природне для молодих майстрів, які ще знаходяться під впливом наставника. Проте вже з 1690 року Страдиварі активно занурюється у власні дослідження: він експериментує з формою скрипки, різними пропорціями частин та складом лаку, яким покриває інструменти [33, 249–251].

В своєму музичному словнику «Антоніо Страдиварі» Ділворт Джон стверджує: «Роки близько 1700 року знаменують собою появу зрілого стилю Страдиварі, створення інструментів, баланс і резонанс яких ставлять їх серед найбільших досягнень кременської школи».

Вражає те, що майстер XVIII століття, коли ще не існувало сучасних точних приладів, а знання фізики та хімії були обмеженими, створював інструменти, які сучасна наука визнає ідеальними за формою та акустичними властивостями. Нажаль з віком здоров'я Антоніо Страдиварі почало

підводити його – тривала та кропітка праця давалася дедалі важче, і він не міг годинами працювати над кожним інструментом [Додаток І].

Тому, починаючи з 1730 року, деякі скрипки майстерні Страдиварі втрачали ту досконалу якість, яка раніше була його відмінною рисою. Часто сам майстер виготовляв лише основу інструменту, а решту завершували його учні, серед яких були й сини. Навіть сьогодні скрипки майстра служать еталоном майстерності та вважаються одними з найкращих скрипок у світі.

За життя Антоніо Страдиварі створив близько тисячі скрипок, і його новаторські рішення залишилися безцінним надбанням для всіх наступних поколінь скрипкових майстрів.

Варто зазначити, що окрім створення неперевершених інструментів, Антоніо Страдиварі виховав цілу плеяду талановитих майстрів, чії імена вписані золотими літерами в історію скрипкового мистецтва. Серед них – його сини, Омобоно та Франциск Страдиварі (1725–1740), а також видатні майстри свого часу: Карло Бергонці (1720–1750), Франциско Гобетті (1690–1720), Алессандро Гальяно (1695–1720), Лоренцо Гваданіні (1695–1740), Мікель-Анжело Бергонці (1725–1740) та Джузеппе Гварнері (1720–1740).

Видатний італійський майстер Джузеппе Гварнері, відомий під прізвиськом Дель Джезу (del Jesu), народився в Кремоні 8 червня 1683 року. Антоніо Страдиварі завжди високо цінував свого учня, адже він відзначався з усіх інших винятковою майстерністю [60, 52–65]. Перші свої скрипки Гварнері створював під значним впливом свого вчителя, проте з часом розробив власну, оригінальну форму інструмента. Деки скрипок Гварнері були більш плоскими, а лак наносився тонким, майже прозорим, але міцним шаром. Майстер проводив численні експерименти з лаком, досліджуючи його властивості та вплив на звучання скрипки, прагнучи досягти максимальної акустичної досконалості [Додаток І].

Інструменти цього майстра впізнаються одразу за характерним звучанням, здатним наповнити великий концертний зал. На його скрипках можна грати з сильним натиском смичка, вони дають оксамитовий, іноді

«темний» тембр на верхній струні соль та багатий спектр звукових відтінків. Завдяки цьому сучасні музиканти й поціновувачі традиційно віддають перевагу скрипкам Дель Дезу, цінуючи їхню концертну повноту та неповторне забарвлення.

Легендарним інструментом Гварнері є скрипка 1743 року, на якій грав сам Ніколо Паганіні. Музикант назвав її «Il Cannone» – «Гармата» – за надзвичайну потужність звучання. На скрипках Дж. Гварнері грали також такі видатні скрипалі: Анрі В'єтан, Ежен Ізаї, Фріц Крейслер, Яша Хейфец, Леонід Коган, Ісаак Стерн та багато інших, які стали справжніми легендами скрипкового мистецтва.

Саме завдяки такій досконалій майстерності інструменти Гварнері підняли музичну культуру на новий рівень, сприяючи глибшому філософському та художньому сприйняттю музики.

У своїй монографії про Джузеппе Гварнері американський експерт зі старовинних музичних інструментів Стюарт Полленс, стверджує: «Джузеппе Гварнері створював свої скрипки з неймовірною увагою до деталей, прагнучи досягти досконалого балансу між формою, акустикою та виразними можливостями інструмента. Він не задовольнявся добрим звучанням, постійно удосконалюючи кожну деталь – від форми деки до розташування струн та лаку, щоб кожна скрипка випромінювала свою унікальну силу та характер» [50, с. 265].

Сучасні скрипки, так само як і інструменти майстрів ХІХ–ХХ століть, створюють, спираючись на традиції та досягнення великої кремонської школи. Сучасні технології відкрили безпрецедентні можливості: за допомогою точного аналізу деревини, складу лаку та мікроскопічних вимірювань усіх частин інструмента дослідники намагаються відтворити досконалість класичних скрипок. Та навіть найбільш просунуті наукові методи не в змозі розкрити всі таємниці двох неперевершених легенд Кремони – майстрів, чия техніка та художнє чуття залишаються загадкою, недосяжною для сучасного світу.

1.2. Розвиток виконавських стилів від класицизму до модерну

Історія скрипкового мистецтва – це своєрідна подорож у часі, у якій разом із суспільством, філософією та культурою змінювався і сам музичний інструмент. Від доби гармонійного класицизму до емоційно насиченого романтизму та сміливого експериментального модерну – скрипка залишалася голосом людської душі.

Розвиток скрипкових стилів у добу класицизму став одним із найважливіших етапів у становленні європейського музичного мистецтва.

Стиль у добу класицизму як мистецький напрям зародився у Франції в першій половині XVII століття, але його витoki сягають ще в епоху Відродження, коли Європа знову відкрила для себе велич античного світу.

Основою нової естетики стали ідеї Аристотеля, викладені в його «Поетиці», але французька культура надала їм особливого, майже математичного характеру: краса мала бути не емоційною, а вивіреною, не спонтанною, а побудованою за правилами [24, с. 192].

Музичний класицизм – це стиль, що панував у XVIII – на початку XIX століття, який відзначається раціоналізмом, чіткою структурою, ясністю форм і наслідуванням античних ідеалів. Він характеризується гомофонічною структурою, розвитком сонатної форми та чіткою тональністю [42, с. 229]. Стиль у цю добу сформував перші стандарти у виконавстві, де головним був принцип рівноваги, логічності й витонченості. Скрипка в цю епоху ставала «ідеальним співрозмовником» – звучала чисто, плавно, без різких контрастів. Основні представники цього періоду – Йозеф Гайдн (1732–1809), Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) і Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – стали справжніми видатними музикантами-архітекторами нового музичного мистецтва. Саме вони перетворили скрипку з простої учасниці ансамблю чи оркестру на самодостатній прекрасний сольний інструмент, здатний передати найтонші відтінки людських почуттів через досконалість звуку. Усі вони жили й творили у Відні – місті, яке перетворилося на культурний центр Європи, столицю камерної, симфонічної та інструментальної музики.

Як стверджував у одній із своїх праць відомий американський музикознавець і музичний критик Річард Тарускін, про Відень, як центр інструментальної культури він зазначив: «Саме у Відні сформувалася традиція інструментальної музики, яка надала скрипці роль носія нового художнього ідеалу – ясності та інтелектуальної впорядкованості» [17, с. 522].

У добу класицизму скрипкове мистецтво набуло інтелектуальної глибини. Якщо в бароко головним було емоційне перевтілення та декоративність звучання, то тепер у головним постає ідея самої гармонії, пропорції та логіки музичної думки в творах. Скрипаль повинен був не лише володіти технікою, а й мислити як філософ – розуміти кожен мотив, відчувати музичну побудову твору, який він виконує. Виконання перетворювалося на мистецтво рівноваги між чуттєвістю та розумом.

В добу класицизму сформувались цілі системи нових технічних і художніх прийомів, а саме:

- штрихова культура (легато, деташе, стаккато) набула логічної організації;
- вібрато використовувалося обережно, як художній засіб, а не як постійний прийом;
- динаміка набуває гнучкості, а не контрастності;
- фразування спирається на мовну інтонацію, а не на ритмічну силу;
- звуковий ідеал – прозорий, чистий, дзвінкий, без надмірної напруги [7, с. 44-170].

Йозеф Гайдн (1732–1809) – австрійський композитор, один з найвеличніших постатей у музичній історії. Його по праву називають «батьком симфонії» та «батьком струнного квартету» [Додаток Й]. Композитор відіграв ключову роль у розвитку ансамблевого мислення. За життя він здобув широку міжнародну славу: став почесним доктором Оксфордського університету (1791), членом Шведської королівської музичної академії (1798), почесним громадянином Відня (1804) та почесним членом Музичного товариства Лайбаха. У його квартетах всі партії

рівноправні – перша скрипка вже не лише лідер, а й партнер, що веде діалог із наприклад: віолончеллю, альтом і другою скрипкою. Таке нове розуміння ансамблю в музиці стало фундаментом класичної школи виконавства [39].

Йозеф Гайдн – композитор, без якого неможливо уявити еволюцію не лише європейської музики, а й самої естетики скрипкового виконавства.

Гайднівські квартети стали лабораторією розвитку скрипкового стилю. Тут народжувався новий тип звукової культури: чистий, інтелектуально зважений, проникнений камерною шляхетністю. Скрипаль мав володіти не лише технікою легато чи віртуозними пасажами, а й тонким відчуттям ансамблевої мови – умінням «слухати» партнерів, відчувати архітектуру фрази, баланс динаміки.

У симфоніях Йозефа Гайдна роль скрипкової групи набула нової музичної сили. Скрипки вже не просто підтримують гармонічний фундамент в музиці, а й втілюють головні теми, створюють рух і драматургічний розвиток в музичних творах. А. Пітер Браун (1943–2003) – провідний американський музикознавець, якого визнали авторитетом у галузі музики класичного періоду, автор фундаментальних праць про симфонії віденських класиків, зокрема одна із його найвідоміших і фундаментальних – це багатотомна серія "The Symphonic Repertoire" (Симфонічний репертуар), яка вважається еталонним дослідженням з історії та аналізу симфоній віденських класиків та інших композиторів цього жанру, згадуючи про таку постать, як Йозеф Гайдн. В своїй праці він зазначив: «Гайдн не просто створив жанр симфонії – він надав йому інтелектуальної глибини, драматичного потенціалу й архітектонічної елегантності, що визначили розвиток оркестрової музики на століття вперед» [27, с. 14]. Виконавський стиль, що виріс із музики Гайдна, можна окреслити як інтелігентний, ясний і глибоко музикальний. Він вимагав природності інтонації, відмови від зовнішнього блиску, прагнення до смислової логіки. У цьому сенсі Гайдн сформував основу класичної дисципліни звуку – рівноваги між технікою й думкою, між віртуозністю й духовною скромністю. Його музика навчила скрипалів

мислити не лише руками, а серцем і розумом, відкрила шлях до тих виконавських принципів, які пізніше розвинули Моцарт і Бетховен.

У симфоніях Гайдна струнні, особливо перші скрипки, стають звуковим ядром оркестру.

Він вводить чіткі функції:

- скрипки ведуть мелодичну лінію, але не безперервно,
- оркестр стає діалогічним організмом, де мелодія переходить від групи до групи,
- з'являється нова оркестрова артикуляція: легкий *détaché*, точний штрих, світла динаміка, прозора фактура, – тобто ті риси, які й сьогодні вважаються «класичним звучанням».

Його творчість також вплинула на розвиток скрипкової техніки: з'являються чіткі вимоги до легкості штрихів, до рівномірності звуку, чистоти інтонації, виразного *legato* й *staccato*. Гайднівський стиль не терпів надмірної театральності чи сентиментальної гри – він вимагав ясності, благородства, духовної сили у простоті.

У творах Гайдна вперше з'являються:

- динамічні контрасти як змістовний засіб, а не прикраса,
- регулярність фразування (чотиритактова логіка),
- інтонаційна чистота як стильова вимога, а не технічне вміння,
- гра на межі камерності й публічності – основа майбутніх академічних традицій.

Композитор перетворив квартет із декоративної форми на інтелектуальну драму чотирьох голосів, де перша скрипка хоч і провідна, але залежна від загальної логіки музичного діалогу.

Саме в нього формується новий тип скрипкового виконавства:

- від солюючої ролі – до партієвої рівноправності,
- розвиток ансамблевого слуху, інтонаційного балансу, структурного мислення,

- перші вимоги до камерної «дикції» – чистого штриха, ясності фрази, діалогічності.

Гайдн сформував те, що згодом назвуть «класичним ідеалом виконавства» – стиль, у якому кожен звук має зміст, а кожна деталь підпорядкована гармонії цілого. І саме його підхід до скрипки – як до інструмента, що мислить, спілкується й розкриває духовну сутність музики, – став відправною точкою для розвитку виконавських традицій Моцарта, Бетховена і всієї віденської школи [6, с. 60–98]. Композитор широко застосовує виразові та технічні можливості струнних інструментів, передусім скрипки, якій він відводить головну музичну лінію – носій тематичного матеріалу.

У його композиціях відчутна присутність багатьох народнопісенних і танцювальних інтонацій, що безпосередньо впливають на специфіку гри струнної групи: звучання стає одночасно об'ємним і прозорим, а фактура – легкою та зрозумілою. Основою викладу його творів часто є гомофонно-гармонічний склад, де артикуляція штрихів відіграє важливу роль, поєднуючи чіткість із пластичністю. Активність усіх партій інструментів надає фактурі особливої рельєфності, що сприяє формуванню політембрового звучання – важливого елементу подальшого розвитку ансамблевої гри.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – австрійський композитор епохи класицизму, якого справедливо вважають одним із найгеніальніших творців в історії світової музики [Додаток К]. Його творчість – це не просто велика кількість написаних творів, а явище, що визначило саму сутність музичного мислення XVIII століття [45, с. 46]. Його зв'язок зі скрипковим мистецтвом був природним і органічним: Моцарт змалку навчався гри на цьому інструменті під керівництвом свого батька – Леопольда Моцарта, знаного скрипаля, педагога та автора однієї з найвпливовіших скрипкових шкіл XVIII ст. (1756). Свої перші твори для скрипки Моцарт написав уже в сім років: це були чотири сонати для скрипки й клавіру, що й принесли

початок його композиторському шляху в цьому жанрі. Надалі він продовжив активну роботу й створив 42 сонати, які сьогодні становлять невід'ємну частину класичного репертуару.

За своє коротке життя Моцарт створив понад 600 композицій, серед яких – понад 50 симфоній, 19 опер, 27 фортепіанних концертів, 13 струнних квартетів, близько 35 сонат для скрипки, «Реквієм», а також численні камерні, хорові, духовні, вокальні й інструментальні твори. геній, який перетворив скрипку з інтелектуального інструмента на співучий голос людської душі. Якщо Йозеф Гайдн надав музиці логіку, гармонію й архітектурну досконалість, то Моцарт вдихнув у неї серце, дихання й живу емоцію. Саме в його творчості скрипка заговорила мовою людини, її інтонації стали природними, подих фрази – живим, а тембр – дзеркалом душевного стану [38, с. 88–125].

У його сонатах для скрипки і клавiру (особливо цикли KV 301–306, 376–380) виникає принципово новий тип музичного мислення – співрозмовність. Альфред Айнштайн (1880–1952) – видатний німецько-американський музикознавець, музичний критик та редактор. Він був двоюрідним братом знаменитого фізика Альберта Ейнштейна. В своїх дослідженнях про творчість Моцарта, стверджує, що скрипка і клавiр у сонатах KV 301–306 «розмовляють, сперечаються, жартують – як дві рівноправні свідомості», він підкреслює кілька кардинальних нововведень Моцарта, які стали проривом у розвитку камерної музики XVIII століття [4, с. 162–170].

Також його скрипкові концерти – зокрема Концерт № 3 KV 216 та Концерт № 5 KV 219, відомий як «Турецький» – стали еталоном для класичного солюючого стилю. Тут композитор досягає ідеального поєднання віртуозності й співучості. Технічна складність ніколи не стає самоціллю – вона служить виразності, природності жесту, мелодичній ясності. Скрипка в творах звучить легко, прозоро, ніби співає людським голосом.

Відомий американський музикознавець, історик та журналіст Г. К. Роббінс Лендон, якого вважають одним із провідних світових авторитетів з творчості Вольфганга Амадея Моцарта у своїх дослідженнях стверджує, що: ««Турецький» концерт – досконалий приклад поєднання юнацької сміливості, блискучої техніки й глибоко людської співучості. Скрипка звучить так, ніби співає голос, що не знає меж». Для дослідника цей концерт – приклад того, як скрипка у композитора стає майже людським голосом, здатним передати широкий спектр почуттів і внутрішньої експресії [9, с. 92–110].

Хоча Амадей Моцарт розвивався під великим впливом композитора Йозефа Гайдна, він продовжив традицію та переніс музичний стиль свого вчителя. Геній, який перетворив скрипку з інтелектуального інструмента на співучий голос людської душі. Єнс Петер Ларсен (1902–1988) – видатний датський музикознавець і дослідник творчості Вольфганга Амадея Моцарта та Йозефа Гайдна у своїй праці написав: «Моцарт перетворив скрипку з інтелектуального інструмента на емоційний голос, який здатний передати найтонші нюанси душевного стану» [10, с. 145–160]. Саме в його творчості скрипка заговорила мовою людини, її інтонації стали природними, подих фрази – живим, а тембр – дзеркалом душевного стану. Композитор залишив особливий слід у розвитку виконавських стилів для скрипки. Саме завдяки йому цей інструмент перестає бути лише носієм віртуозності та перетворюється на голос, здатний передавати природну, «розмовну» емоцію.

Моцарт також розширив палітру тембрових і динамічних відтінків скрипки. Його музика вимагає тонкого контролю над звуком – від найніжнішого *pianissimo* до виразного, але не грубого *forte*. Це породило нові виконавські принципи: гнучке та прозоре *legato*, виразне *portamento*, природні штрихи, увагу до нюансів, легший штрих *detache*, чітка артикуляція. У музиці з'являється «геліоцентричний» звук – світлий, природний, що став протилежністю густого барокового тембру. Усе це сприяло формуванню естетики класичної витонченості, де техніка є лише

засобом для вираження духовної глибини. Хоч Моцарт прожив лише 35 років, він назавжди залишив свій слід в історії.

Саме тому ім'я Вольфганга Амадея Моцарта було увічнене на стінах Болонської академії витончених мистецтв – символічний жест визнання того, що австрійський композитор відкрив нову універсальну мову музики, зрозумілу всім народам. Таким чином, у творчості Вольфганга Амадея Моцарта скрипкове мистецтво набуло нового виміру – естетики гармонійного поєднання розуму, почуття і співучої краси, що й стало основою для подальшого розвитку романтичного стилю у ХІХ столітті [51, с. 248].

Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – німецький композитор-титан, чия творчість стала завершенням епохи класицизму й водночас першим кроком у добу музичного романтизму [Додаток Л]. Хоча він належить до трійки віденських класиків разом із Гайдном та Моцартом, його мистецтво вирізняється масштабністю, внутрішньою драматичною енергією, напруженістю почуттів і філософською заглибленістю. Музикант не просто продовжив традиції своїх попередників – він перебудував саму будову музичної мови, перетворивши класицистичну рівновагу на мистецтво конфлікту, розвитку, драматичного становлення. Саме тому його називають останнім класиком і першим романтиком.

За своє життя Бетховен створив безліч музичних шедеврів, зокрема:

- 9 симфоній, що стали еталоном симфонізму;
- 32 фортепіанні сонати;
- скрипкові сонати, квартети, концерти, увертюри;
- а також твори, у яких жанри набули подвійної природи – камерної й симфонічної водночас [52, с. 198–243].

Властиві композитору такі риси музичного мислення – внутрішній драматизм, напружений розвиток образів, потужна енергія й поєднання емоційності з раціональністю – проявляються не лише у його симфонічній творчості, а й у камерно-інструментальних жанрах. У його ансамблевих

творах зберігається той самий драматичний контраст, інтелектуальна глибина та сила художнього висловлення, що становлять основу його стилю.

Саме в його музиці скрипка перестає бути «благородно-співучим» інструментом класицизму й набуває героїчного, драматично-ораторського звучання. Композитор розширив межі виразності інструменту.

У його сонатах для скрипки і фортепіано, зокрема у знаменитій «Крейцеровій сонаті» оп. 47, скрипка вже не є прикрасою фортепіанної партії. Вона стає:

- 1) самостійним носієм змісту,
- 2) голосом емоційного конфлікту,
- 3) інструментом не тільки співучості, а й риторичного жесту, енергії, протесту.

Українська музикознавиця та музичний педагог О. Шреєр-Ткаченко, вказує, що ««Крейцера соната» – це не просто камерний діалог, а справжня трагедійна драма, де скрипка постає рівноправним носієм смислу, голосом напруги й пристрасті. У ній Бетховен перетворює інструмент на риторичну силу, що промовляє жорстко й безкомпромісно» [59, с. 145].

А Скрипковий концерт Ре мажор оп. 61 має симфонічний масштаб. На відміну від блискучих концертів Моцарта, де переважають грація та легкість, концерт Бетховена – монументальний, майже симфонічний твір [52, с. 268-272].

У цьому творі:

- скрипка не «панує» над оркестром, а веде з ним драматичний діалог;
- соліст повинен володіти не салонним тоном, а повним, широким, майже «ораторським» звуком;
- віртуозність перестає бути грою й стає засобом змісту.

На думку О. Шреєр-Ткаченко, «Концерт Ре мажор – це не діалог соліста й акомпанементу, а зіткнення двох рівних сил: особистого й симфонічного. Скрипка тут промовляє як оратор – широко, повно,

переконливо; її віртуозність не блиск заради блиску, а зміст і драматична енергія» .

Цей твір встановив нову естетику концертного стилю – більш масштабну, серйозну, філософську [59, с. 153]. Уперше у виконавця на скрипці з'являється вимога не лише технічної майстерності, а й характеру, сила, внутрішньо-драматична інтонація.

Те, що у Йозефа Гайдна було гармонією, а у Амадея Моцарта – красою, у Бетховена стало висловленням боротьби та величі людської особистості.

Саме тому можна вважати епоху класицизму не лише період історії, а вічним взірцем музичної якості та інтелектуальної краси, до якого продовжують звертатися композитори, виконавці та слухачі. У виконавстві віденських скрипалів – як професійних музикантів, так і обдарованих аматорів – природно поєднувалися кілька різних музичних джерел.

Отже, у розвитку віденського скрипкового мистецтва першої половини ХІХ століття простежуються три головні напрями, кожен із яких репрезентує власні естетичні засади та виконавські стильові риси:

1. Фольклорно-побутовий напрям, що походить від традицій міських танцювальних ансамблів і представлений такими музикантами, як Й. Ланнер і династія Штраусів.
2. Класичний напрям, пов'язаний із продовженням традицій композиторів-класиків, зокрема І. Шуппанцига, Й. Бема.
3. Віртуозно-романтичний напрям, який має риси салонного стилю і сформувався під впливом віденського аристократичного середовища (І. Майзедер, Г. Ернст, частково Ф. Клемент).

Творча діяльність цих композиторів-скрипалів не обмежувалася лише розважальним жанром: вони глибоко володіли технікою гри на інструменті та добре знали традиції виконання, притаманні віденським народним музикантам. Для їхнього стилю характерні прагнення до чистого, гнучкого й легкого звучання, емоційної виразності, а також імпровізаційності у формуванні тембру [45, с. 38]. Виконавська манера поєднувала свободу

ритмічного розвитку з різким, чітким акцентуванням, дрібною штриховою технікою, активним використанням вібрато. Також часто траплялися складні зміни напрямку руху смичка, що вимагали від скрипаля точного контролю та впевненого володіння різними штрихами.

Подальший розвиток цих виконавських традицій простежується у творчості видатного австрійського композитора скрипаля Фріца Крейсlera (1875–1962) [Додаток М]. Саме він систематизував і закріпив виразно-технічні прийоми, вироблені ще народними скрипачами та згодом поглиблені у виконавстві Й. Ланнера та родини Штраусів. Крейслер підніс їх на рівень високої професійної скрипкової культури, перетворивши на складову європейського академічного виконавства [23, с. 59].

Епоха бароко, що охоплює кінець XVI – середину XVIII століття, стала переломним етапом у становленні скрипкового мистецтва по всій Європі. Саме тоді музичний інструмент скрипка остаточно здобула статус головного інструмента – не лише в сольній музиці, а й у камерних ансамблях та оркестрах, поступово відсунувши на другий план старіші смичкові інструменти, зокрема віолу да гамба. Бароковий стиль відрізняється прагненням до контрасту, афекту та риторичної виразності. Музика цього часу зверталася не просто до мелодії чи гармонії, а до глибших почуттів – тривоги й благоговіння, радості й урочистості. Також виконавство теж трансформувалося: технічна віртуозність стала засобом вираження, а виконавець – не лише інтерпретатором, а активним творцем музичного сенсу творів. Він імпровізував, орнаментував, докладав власної індивідуальності до написаного. У результаті скрипка здобула статус «співучого голосу душі», здатного передавати весь спектр людських емоцій – від ніжності до драматичного напруження.

Таким чином, бароко стало часом народження професійної виконавської традиції у сучасному розумінні. На цьому ґрунті з'явилися видатні скрипкові школи Італії, Німеччини, Франції; були написані перші

жанрово-осмислені сонати, концерти, сюїти, що й сьогодні лишаються фундаментом академічного скрипкового репертуару всього світу.

Також почали кардинально змінюватись вдосконалення скрипкової конструкції. Італійські майстри –Ніколо Амати (1596–1684), Андреа Гварнері (бл. 1626–1698), Антоніо Страдиварі (бл. 1644–1737) – створили модель інструмента, яка залишається еталонною донині [59, с. 34–47]. Це твердження в своєму дослідженні підкреслила українська музикознавиця О. Шреєр-Ткаченко: «Саме італійські майстри Амати, Гварнері й Страдиварі створили той тип скрипки, який визначив подальшу історію інструмента: збільшена проєкція звуку, міцніший гриф і нова форма корпусу стали основою для становлення професійного виконавства європейських шкіл» [59, с. 41].

Разом з тим техніка гри поступово змінювалась: використовувалися не лише відкриті струни, а й позиційна гра, дубль-струни, акордові накладання.

Італійська скрипкова школа XVII–XVIII ст. стала справжнім каталізатором еволюції інструментального виконавства. Тут скрипка перетворилася з народного або акомпануючого інструменту в самостійний виразний голос; тут виробилися технічні прийоми, артикуляційні зразки та естетичні настанови, які визначили європейську манеру гри на століття. Центром цих ідей стали постаті Арканджело Кореллі (1653–1713), Антоніо Вівальді (1678–1741) та Джузеппе Тартіні (1692–1770) – кожен із них заклав свій важливий пласт у техніці, формотворенні та педагогіці [19, с. 85].

Арканджело Кореллі (1653–1713) – італійський скрипаль-віртуоз і композитор епохи бароко. Відіграв ключову роль у становленні професійної скрипкової гри в Європі: він не просто писав музику для скрипки, а фактично сформував нову модель виконавського стилю [Додаток Н]. Його твори стали школою для скрипалів, оскільки в них закладено чіткі принципи фразування, артикуляції, логіки музичної побудови. Кореллі першим систематизував те, що пізніше назвуть «бароковою риторикою звуку»: музичну фразу потрібно було не просто зіграти технічно правильно, а «промовити» – з паузами,

наголосами, зміною дихання й логічним розвитком думки. Завдяки цьому виконавець переставав бути просто «технічним носієм нот» – він ставав інтерпретатором, здатним осмислено організовувати кожен мотив. Скрипкова гра набула рис справжнього музичного мовлення [55, с. 131–140].

Фільц Б. – відома українська композиторка, музикознавиця та музичний педагог у своїй книзі «Музика Італії: нариси з історії» неодноразово згадувала про композитора А. Кореллі, а саме: «Арканджело Кореллі став тим митцем, який уперше оформив цілісну модель скрипкової музики: його стиль поєднав врівноваженість архітектури, ясність фактури та благородність інтонації. У його музиці звучання скрипки набуває риторичної виразності, що стало еталоном для всієї європейської виконавської традиції XVIII століття» [55, с. 137].

Його збірка сонат Op. 5 стала першою великою «методикою в нотах»: ці твори одночасно виховували техніку (гра подвійних нот, позиційність, кантілена) і привчали до стилю – логічної, врівноваженої, «мовленнєвої» манери гри. Саме тому Кореллі часто називають «батьком скрипкової класики» – він не винайшов інструмент, але винайшов спосіб на ньому грати [19, с. 253].

Антоніо Вівальді (1678–1741) – італійський композитор, скрипаль-віртуоз, педагог і католицький священник епохи бароко [Додаток О]. Це той майстер, котрий підніс скрипку до рангу блискучого соліста: його концерти не лише вимагали технічної вправності, вони створили новий емоційно-контрастний підхід до сольної партії. У Вівальді з'являється класична тричастинна форма концерту, де перша частина – арена віртуозних проявів, друга – простір для високо-локальної кантілени, а третя – енергійне рефренне завершення. Ця структура стала прототипом для наступних поколінь. Технічно виконавець має опанувати легкі і швидкі смичкові рухи, точну роботу лівої руки при переході на високі позиції, чистоту у подвійних нотах та ясність артикуляції в швидких пасажах. Композитор також широко застосовував образно-звукові прийоми (наприклад, імітації природних явищ

у творах «Пори року»), де виконання вимагало не лише технічної вправності, а й драматичного втілення афекту. Його спадщина – це й розширення технічного арсеналу інструменту, і нові можливості тембрового відтінку через позиції та смичок [55, с. 144–156].

Коли працював у Венеції в дівочому музичному інституті (*Ospedale della Pietà*), Вівальді виховав цілу школу виконавиць. Його концерти виконували роль навчальних матеріалів, де кожен твір був вправою і водночас мистецтвом.

Приклади творів, де видно розвиток стилю:

1. «Весна» з циклу «Пори року» – композитор демонструє імітації природи, образність, піцикато, тремоло.
2. Концерт RV 356, ля-мінор – типовий вівальдієвий концерт, поєднання техніки й кантিলени.
3. Концерт RV 208 «Il Grosso Mogul» – складні каденції, справжня сольна віртуозність [55, с. 148-155].

Джузеппе Тартіні (1692–1770) – італійський скрипаль, композитор, музичний теоретик та педагог епохи пізнього бароко [Додаток П]. Ця постать, що стоїть на межі між ремеслом і філософією, між віртуозністю і глибинним художнім осмисленням звуку. У добу, коли скрипкове мистецтво вже сягнуло високого технічного рівня, Тартіні зробив наступний крок – він не просто грав, а думав через звук. Для нього скрипка була не знаряддям, а голосом, здатним передавати найтонші стани людської душі.

Відкриття композитора так званого «тартінівського тону» стало справжньою революцією для інтонації. Він першим усвідомив, що чисто взятий інтервал породжує підсвідомо чутний додатковий звук, який не записаний у нотах, але присутній у повітрі.

Французький дослідник епохи бароко Поль Рубрек в своєму дослідженні згадував про композитора, а саме: «Жоден композитор XVIII століття не вимагав від скрипаля стільки духовної роботи над звуком, як Тартіні. Йому була потрібна не точність, а істина» [13, с. 88]. Як виконавець,

Тартіні вимагав від себе й учнів не блиску, а змісту. Він розвивав техніку подвійних нот не для демонстрації сили пальців, а для створення «поліфонічного голосу» на одній скрипці. Орнаменти – трелі, морденти, каденції – у його музиці більше не прикраса, а жива мова, що дихає, хвилюється, раптово спалахує або затихає.

Його трактати, листи та методичні праці дали системність тому, що раніше передавалося лише усно. Він пояснив, як працює звукова увага, як обирати штрих, як організувати дихання фрази, навіть якщо ти не вокаліст, а скрипаль. Саме він утвердив ідею, що смичок – це «друге дихання виконавця», а техніка – це шлях до внутрішнього змісту музики.

У музиці Тартіні завжди чути діалог – між ніжністю та пристрасною, молитвою і драмою.

Знаменита соната «*Il trillo del diavolo*» («Тремтіння диявола») – не просто віртуозна п'єса, а психологічна сповідь митця, який чув музику «наче уві сні». І саме тому його стиль став перехідним містком від барокової логіки до передромантичної емоційності [30, с. 167–175].

Композитор змінив скрипкове виконавство тим, що зробив звук живим. Після нього скрипаль уже не міг бути просто техніком — він мусив бути мислителем, співаком, драматургом. І саме тому його школа продовжилася в Нікколі Паганіні, П'єр Байо, Отакарі Шевчику – у тих, хто поєднував віртуозність із філософією звуку.

Наведемо приклад творів та розвиток виконавських прийомів у стилі композитора Тартіні:

1. Соната g-moll «Тременіння диявола» (Il trillo del diavolo).

Цей твір є найвідомішим символом виконавської концепції Тартіні. У ньому поєднані містика звуку, технічна складність та експресивна драматургія [56, с. 109–113].

Виконавські особливості:

- Трелі високого темпу на одній ноті вимагають абсолютної стабільності смичка – це не прикраса, а психологічний ефект «тремтіння душі».

- Подвійні ноти (терції, сексти, октави) використовуються як засіб створення «двох голосів», що ведуть внутрішній діалог.
- Каденційні розділи потребують вільної імпровізаційності – Тартіні залишав їх відкритими, щоб виконавець вкладав в них індивідуальний стиль.
- Контраст тембра і динаміки: від «призвукового шепоту» до пристрасного forte, що символізує боротьбу героя з «темним голосом».

Зіновій Дмитрович Гнатишин – відомий український музикознавець та педагог в своїй книзі «Італійська скрипкова школа XVIII століття» досліджував цей твір і має таку думку: «У «Тременінні диявола» Тартіні створює емоційний діалог між двома світами – земним і надприродним. Трелі, що тремтять на межі чутного й невиразного, формують ефект другого голосу, ніби сама душа вступає в суперечку з темною силою».

Дослідник своїм судженням мав на увазі, що ця соната – не просто віртуозна п'єса, а психологічна драма, де трелі, подвійні ноти і контрасти тембру створюють дві протилежні емоційні стихії. Саме тому твір сприймається як конфлікт героя з «іншим голосом» – символом внутрішньої боротьби [30, с. 173].

2. Концерт *D-dur* для скрипки (*D. 53*).

Цей концерт належить до групи творів, де музикант розширює віртуозний концертний стиль, але зберігає внутрішню ліричність.

Виконавська специфіка в цьому концерті:

- Пасажі на одній струні вимагають контролю тембру та рівномірності звуку.
- Штрих *spiccato* та *detaché* застосовуються помірно, але з чітким драматичним завданням.
- *Rubato* як стильова норма, а не відхилення: виконавець мусить володіти часом «як мовою».
- Фінальна частина ґрунтується на ритмічній імпровізаційності, що передбачає свободу артикуляції [55, с. 127–130].

Кореллі, Вівальді та Тартіні створили багатогранну італійську традицію: від чіткої риторики фразування (Кореллі), через блискучу сольну віртуозність (Вівальді), до тонкої акустичної й педагогічної теорії (Тартіні). Їхні ідеї – артикуляційні зразки, орнаментальна практика, технічні прийоми – стали основою європейської скрипкової культури і підготували ґрунт для подальшого розвитку виконавства у класицизмі та романтизмі.

На противагу італійській – експресивній і пристрасній – французька скрипкова школа тяжіла до витонченості, «стилю високої придворної культури». Такі композитори, як Ж.-М. ЛеКлер, Ж. Люнель, Ж. Данканвіль довели гру до рівня артистичного жесту, де скрипка була частиною театральнориторичного мистецтва. Французька техніка відзначалась легким стриженим звуком, використанням танцювальних ритмів (менует, сарабанда, гавот), витонченої орнаментики, менш експресивної, але більш «галантної», ніж італійська. Її головний внесок – розробка детальної системи штрихів і позначень гри, що пізніше увійшли до академічних шкіл ХІХ століття [54, с. 142–150].

Принципи барокової скрипкової техніки:

1. Орнаментация – трелі, морденти, аподжіатури, імпровізаційні каденції.
2. Штрих – переважно короткий, артикуляційний, «мовний», non-legato.
3. Динаміка – не записана, а імпровізаційно керована виконавцем.
4. Інтонация – натуральний стрій, відчуття акордових співзвуч [30, с. 52–55].
5. Вібрато – рідке, застосовується як прикраса, а не постійний ефект.
6. Тембр – варіюється зміною позиції, кута смичка, місця дотику до струни.
7. Роль виконавця – не «читач нот», а співавтор музики, імпровізатор [30, с. 63–65].

Олександр Володимирович Козаренко (1963–2023) – відомий український композитор, піаніст, музикознавець та педагог мав таке судження про принципи барокової скрипкової техніки: «Бароковий скрипаль

не був пасивним відтворювачем тексту – він мусив творити його наново. Орнаментика, штрих і динаміка не існували як незмінні інструкції: їх визначав сам виконавець, виходячи з риторичного змісту фрази».

Барокова скрипкова традиція створила фундамент для класицизму, де скрипка отримала провідну роль у камерних жанрах (квартет, тріо, соната). Перші концерти Моцарта, Гайдна, Боккеріні є прямими спадкоємцями вівальдійського й кореллієвого стилю.

На зламі XIX–XX століть, коли європейське мистецтво вступило в епоху модерну, скрипкове виконавство пережило справжнє переосмислення [37, с. 212–226]. Скрипка перестає бути лише «співучим голосом серця» й перетворюється на інструмент, здатний передавати найтонші нюанси людської свідомості: від шепоту й крихкої ніжності до внутрішнього крику, нервового тремтіння, спалахів експресії, шторму. Якщо раніше музика тяжіла до широкої, співучої фрази, то в модерні вона стає фрагментарною, інтонаційно загостреною, часом навіть мовчазною – бо тиша теж стає частиною музичного жесту. Із цією зміною змінюється і сам виконавець: він уже не просто передає почуття, а мислить звуком. Його завдання – не тільки майстерно грати, а й віднаходити нові способи звучання, створювати атмосферу, моделювати психологічний простір музики. Тож модерн перетворює скрипку з «співучого інструмента» на засіб художнього дослідження, де кожен звук – це смисловий акт. І саме головне – скрипаль перестає бути продовженням інструмента, а стає режисером звуку.

У стилі модерну скрипкова гра перестає бути лише «співучою» – вона набуває тембрової, фактурної і психологічної багатозначності [37, с. 229–241]. Основні новації:

1. Звук – пошук нових тембрів (*sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, флажолети, глісандо як художній прийом).
2. Артикуляція – перехід від «співу смичка» до звука як жесту, текстури, емоційного імпульсу.

3. Вібрато – перестає бути постійним, стає засобом виразності, а не нормою.
4. Фразування – відмова від романтичної «дихальної хвилі» → інтонаційні фрагменти, «мовні жести».
5. Техніка – поява нестандартних прийомів: кластери, нетемперовані інтервали, шумові ефекти [37, с. 256–270].

Клод Дебюссі – видатний французький композитор, музичний критик та піаніст, один із найважливіших композиторів кінця XIX – початку XX століття, творець музичного імпресіонізму. Цей композитор радикально змінив уявлення про звук, гармонію та роль інструмента в музичному просторі [Додаток Р]. Його стиль побудований не на традиційній мелодійності чи драматизмі, а на відчутті миттєвості, кольору, атмосфери. Для Дебюссі звук – це не лише нота, а світлотінь, подих, рух повітря, і ця естетика повністю відобразилась у його скрипковій творчості [25, с. 138–153].

Відомий український музикознавець та педагог Богдан Барвінський, мав таке судження про композитора: «У Дебюссі звук перестає бути носієм лише мелодії – він стає простором. Скрипкова лінія у нього не веде, а мерехтить, виникає і зникає, ніби світлотінь. Саме тому його інструментальний стиль можна назвати живописом у часі» [25, с. 147]. У цьому висловлюванні Барвінський показує ключове новаторство Дебюссі.

У Дебюссі скрипка перестає бути «традиційним співучим голосом» і стає інструментом малярської виразності: вона може прошепотіти, наче подув вітру, задзвеніти, мов срібна лінія, або зникнути в тумані невимовного.

Бела Барток – угорський композитор, піаніст, етномузиколог і один із головних новаторів музики XX століття [Додаток С]. Він поєднав у своїй творчості академічну європейську традицію з живою силою фольклору, особливо угорського, румунського, болгарського, словацького. Його музика різка, енергійна, ритмічно складна, побудована на контрастах і «земній» емоційності. Барток відкрив для європейської музики нову виразність –

сувору, архаїчну, часто перкусійну, де звук народжується не стільки з «пісні», скільки з внутрішнього імпульсу [58, с. 121–134].

Видатний український музикознавець та професор Сергій Васильович Шип у своїх дослідженнях висловлювався про композитора Б. Бартока, наголошуючи на суті новаторства композитора, а саме: «Барток, як ніхто інший у ХХ столітті, зумів поєднати прадавні ритми й ладові формули народної музики з новаторськими прийомами європейського модерну. Його звук не співає – він б'ється, пульсує, вибухає, нагадуючи голос землі» [58, с. 128].

Його «Соната для соло-скрипки» (1944) – останній великий твір композитора, написаний на замовлення Йегуді Менухіна. Це не просто соната – це монолог інструмента, який одночасно виконує роль мелодії, гармонії й ритму. Барток повертає скрипці багатоголосність, знайому ще з часів Баха, але робить її зовсім іншою: гострою, рваною, іноді майже «ударною» [58, с. 147–159].

У творі використано низку технічних новацій:

- Перкусійний спосіб гри – короткі, рубані штрихи, сильні акценти, удари смичком, гра колом смичка (*col legno*).
- Поліфонія на одному інструменті – складні подвійні ноти, акорди, постійна зміна голосів, ніби грає не один музикант, а ансамбль.
- Складна ритміка – зміна метрів, синкопи, фольклорні ритми, що вимагають абсолютної внутрішньої координації.
- Етнічна інтонація – ладові зсуви, мікроінтервали, народні орнаменти, що перетворюють скрипку на «голос землі».
- Фізичність гри – виконавець мусить володіти не лише технікою, а й витривалістю та драматичною присутністю.

«Соната» композитора змінила уявлення про те, чим може бути сольний скрипковий твір. Це вже не романтичне самовираження, а інтелектуальний, ритуальний, майже первісний акт. Скрипаль тут – не

ліричний співець, а виконавець-войовник, який творить звук як жест, як подію.

Українські композитори не просто засвоюють модерні техніки, а вписують їх у національний інтонаційний простір.

Видатний український композитор, диригент і педагог Борис Лятошинський (1895–1968), один із основоположників модерністського напрямку в українській класичній музиці та вважається одним із найбільших українських симфоністів ХХ століття [Додаток Т]. Він став тим композитором, який уперше переніс у скрипкову музику України не лише нову гармонічну мову, а й новий психологічний зміст.

Його твори змінюють уявлення про те, якою може бути скрипка: вона не просто «співає» мелодію, а проживає внутрішню драму, ніби говорить голосом людини, що шукає відповіді, бореться, страждає. У Лятошинського звук завжди напружений, емоційно загострений – він народжується не з краси, а з внутрішнього переживання [48, с. 78–92]. Тому й вимоги до виконавця в його музиці зовсім інші, ніж у традиційній романтичній школі. Скрипаль має вміти вести довгу протяжну фразу, але не як «спів», а як психологічний монолог, у якому з'являються злами, зітхання, раптові зриви. Контрасти – від майже беззвучного *pianissimo* до раптового, майже трагедійного *forte* – повинні звучати як драматична дія, а не просто динамічні «ефекти».

У Лятошинського скрипаль – це не просто технічно вправний музикант, а актор-філософ, який на сцені не демонструє вправність, а проживає трагедію, поставлену в нотах. Він не «виконує» музику, а говорить її, і кожна нота – це не звук, а думка, що має вагу.

Євген Станкович (нар. 1942) – один із тих українських композиторів, які перетворили скрипкову музику на простір глибокого емоційного й духовного висловлювання [Додаток У]. Його стиль не наслідує ані романтичну традицію, ані чистий європейський модернізм — він формує

особливу, «українську» модель звучання, де сучасна техніка поєднана з давніми інтонаціями народної обрядовості, голосіння, думи [43, с. 145–158].

У його творах скрипка стає не інструментом для демонстрації техніки, а живим голосом, здатним передати біль, пам'ять, історію. Виконавцеві доводиться не просто «заграти ноти», а прожити музичну драму, мов ритуал, де кожен звук – емоційний жест.

Основні риси скрипкової манери у Станковича:

- сонористичні прийоми – різноманітні флажолети, удари смичком, приглушений звук, темброві пошуки замість традиційної «краси тону»;
- інтонаційна «плачевність» – довгі, тягучі глісандо, що нагадують голосіння або протяжний народний спів;
- гострі контрасти — від тремтливої, майже шепітної гри на струні до вибухового, агресивного звучання, яке наближається до крику.

Видатний український композитор, піаніст, музикознавець, педагог та громадський діяч Олександр Козаренко у своїй статті «Сучасна українська інструментальна музика: від модерну до постмодерну» виділяє таке: «Скрипкова музика Станковича – це не демонстрація техніки, а живе переживання, ритуальна дія, де кожен звук несе пам'ять і емоційний заряд. Виконавець стає свідком історії, а скрипка – голосом душі народу» [43, с. 150]. Його музика не про ефект – а про внутрішній стан, духовний надлам і очищення.

Висновки до першого розділу

Історія скрипки – це не просто хронологія музичного інструмента, а живий шлях культури, що відображає духовний розвиток людства, його естетичні ідеали та внутрішні переживання. Від перших струнно-смичкових інструментів – фіделей, ребеків, віол та смичкових лір – до шедеврів майстрів Кремонської школи, скрипка пройшла довгий і складний шлях еволюції, де поєднувалися ремісничка майстерність та музична фантазія, прагнення до гармонії.

Вже на ранніх етапах фіделі і ребеки, що звучали на вулицях, ярмарках та у придворних залах, демонстрували прагнення до емоційної виразності. Фрески Київської Русі XI століття та середньовічні трактати свідчать, що музиканти шукали способи передати настрій і характер інструмента через техніку гри та динаміку.

XV–XVI століття позначені розвитком віоли та її різновидів: дискантних, альтових, тенорових і басових. Кожен інструмент у ансамблі виконував свою роль, формуючи багатоголосий, гармонійний звук. Одночасно розвивалися смичкові ліри, зокрема *Lira da braccio*, які вже наближалися до форми сучасної скрипки. Це демонструє, що скрипка не виникла раптово – вона стала результатом тисячі спостережень, спроб і помилок, прагнення поєднати технічну досконалість із духовною виразністю.

Справжня скрипка народжується у другій половині XVI століття у Брешиї, завдяки майстрам Гаспаро да Сало та його послідовникам. Їхні інструменти відзначалися гармонійними пропорціями, елегантними формами корпусу та м'яким, але об'ємним звучанням. У Кремонській школі Андреа Амати, Ніколо Амати та Джованні Паоло Маджині вдосконалюють форму і тембр скрипки, закладаючи традиції, які стануть стандартом для майбутніх поколінь. Антоніо Страдіварі та Джузеппе Гварнері створюють інструменти, які не просто звучать – вони дихають музикою, передаючи глибину людських почуттів, силу і красу звуку, недосягну для сучасних технологій.

Скрипка зберегла універсальність і життєву силу від народних мелодій до академічної музики. Вона одночасно трагічна й граційна, камерна й оркестрова, класична й джазова. Її мова зрозуміла будь-якому слухачеві, бо вона говорить про вічне – про людські емоції, духовність та пошук гармонії.

Розвиток скрипки – це історія творчості, прагнення до досконалості та вічного пошуку краси. Вона об'єднує музикантів і слухачів різних епох, дозволяючи кожному доторкнутися до магії звуку, що не старіє. У XXI столітті, попри сучасні технології, скрипка залишається символом живої музики, здатної пробуджувати найтонші струни душі.

Історія скрипкового мистецтва та розвиток скрипки тісно пов'язаний із змінами культурного, філософського та соціального контексту Європи. Від доби бароко до модерну скрипка поступово перетворювалася з акомпануючого інструмента на самостійний виразний голос, здатний передавати найтонші нюанси людських емоцій і думок.

У бароковому періоді були закладені основи виконавської майстерності – саме тоді формувалися перші школи та методики гри (Кореллі, Вівальді, Тартіні). Їхні досягнення створили базу для подальшого розвитку скрипкової культури у класицизмі.

Доба віденських класиків стала етапом інтелектуалізації та художньої досконалості виконавства. Гайдн заклав основи логіки, структурної ясності та ансамблевої рівноправності, Моцарт вдихнув у скрипку «людський голос», здатний виражати емоції, а Бетховен перетворив її на інструмент героїчного, драматичного звучання.

У XIX–XX століттях скрипка отримала нові художні та технічні можливості: з'явилися романтичні та віртуозні стилі, а в модерністському мистецтві інструмент став засобом експерименту, пошуку нових тембрів і психологічної виразності. Виконавець перетворюється на «режисера звуку», де кожен жест має смислове значення, а музика – багатопланову, індивідуально інтерпретовану форму.

Отже, історія скрипкового мистецтва – це не лише еволюція інструменту, а розвиток виконавської думки, культури виразу та взаємодії музики з людською душею. Вона демонструє постійне прагнення до досконалості.

РОЗДІЛ II. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ

2.1. Аналітичний нарис творчості композиторів у контексті вибраних творів.

Вольфганг Амадей Моцарт – видатний австрійський композитор, капелмейстер, скрипаль-віртуоз, клавесиніст і органіст [Додаток К]. Він є одним із найвизначніших представників Віденської класичної школи і справив величезний вплив на світову музичну культуру [44].

Народився 27 січня 1756 року в австрійському місті Зальцбурзі, в родині Леопольда Моцарта – скрипаля, композитора й педагога, одного з найкращих провідних музичних педагогів свого часу. Уже в дуже ранньому дитинстві виявився у музиканта феноменальний музичний талант: батько навчив його грі на клавесині, скрипці та органі, і, за свідченнями, Моцарт писав музику ще до того, як йому виповнилося п'ять років.

У 1762 році батько композитора разом із сином і його сестрою Марією Анною відправилися у гастрольне турне Європою – перший великий виклик для хлопчика-вундеркінда. Вони відвідали Мюнхен, потім Відень, де Вольфганг і його сестра виступали перед вельможами, викликавши справжнє захоплення [44]. Під час своїх подорожей маленький Моцарт зустрівся з німецьким композитором епохи класицизму Йоганном Крістіаном Бахом у місті Лондоні, який, за свідченнями біографів, став для нього взірцем. Також на період цього турне він також написав свої перші сонати для клавесина й скрипки, а також першу симфонію.

Музикознавці підкреслюють, що це турне мало не лише концертне, а й виховне значення для обох майбутніх музикантів.

Як зазначає американський музикознавець, музичний керівник і продюсер, найбільш відомий своїми впливовими біографічними дослідженнями класичних композиторів, зокрема Бетховена та Моцарта – Майнерд Соломон: «Виховання Моцарта Леопольдом, хоч і було способом

представити його публіці, створювало сильну залежність дитини від батька» [16, с. 10–11].

У 1770 році Леопольд Моцарт разом зі своїм сином Вольфгангом вирушив в Італію – поїздка мала подвійне значення: це була можливість заявити про геніального юнака і глибоко занурити його в музичні традиції Італії. У Римі 14-річний Моцарт побував у Сикстинській капелі, де почув знаменитий хоровий твір «Miserere» італійського композитора Григоріо Аллегрі. За легендою (яку подають багато біографів), він так вразився цією композицією, що переписав її з пам'яті після одного або двох прослуховувань. У той самий італійський період народився значний музичний доробок: Моцарт створив опери «Mitridate Re di Ponto» (1770), «Ascanio in Alba» (1771), «Lucio Silla» (1772), а також кантату «Exsultate, jubilate», яка й досі залишається частиною концертного репертуару [11].

Музикознавці підкреслюють, що ця поїздка була важливою для становлення Моцарта як композитора світового масштабу. У своїй монографії «Mozart: A Life» Майнер Соломон пише, що під час італійських поїздок Моцарт – «перетворив своє сприйняття оперного стилю й поглибив розуміння церковної музики», що заклало основу для його майбутніх шедеврів [16, с. 23].

Так у 1772 році Вольфганг Амадей Моцарт отримав призначення концертмейстером Придворної капели Зальцбурга, що відкрила перед ним широкі можливості у композиційній діяльності. На цій посаді композитор створював симфонії, сонати, духовні твори та опери, відточуючи свій стиль і формуючи власну музичну мову [16, 123]. Але матеріальні умови роботи залишали бажати кращого: зарплата була низькою, а життя вимагає більше, ніж забезпечувала посада придворного музиканта для нього.

Уже в 1777 році музикант вирушає у подорож до міст Мюнхена, Мангайма та Парижа, сподіваючись знайти нові можливості для свого таланту та кращого фінансового становища [8, с. 352]. Після цих подорожей, у 1781 році, Моцарт оселяється у місті Відні, яке стало центром його

творчого життя. Тут відбулася прем'єра опери «Idomeneo», що стала однією з визначних віх його лірико-драматичного стилю, засвідчивши його як видатного оперного композитора [14, с. 145].

У 1782 році Амадей Моцарт поєднав своє життя з Констанцією Вебер, що стало важливим особистим кроком і принесло йому підтримку в складні періоди творчості [16, с. 178]. Найвизначнішим досягненням, яке сталось в роки 1786–1787 стали опери «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан», написані у тандемі з талановитим лібретистом Лоренцо да Понте. Ці твори не лише принесли композитору всевітнє визнання, а й заклали основу класичного оперного репертуару, поєднавши витончену мелодику, драматичну виразність і глибоку психологічну розробку персонажів [16, с. 102–104].

Майнерд Соломон зазначає в своїх дослідженнях, що: «опера Весілля Фігаро демонструє, як Моцарт умів поєднувати комічне та серйозне, створюючи неповторну драматичну гармонію, яка вплинула на всю європейську оперну традицію» [16, с. 185].

Останній період свого життя (1791 рік) композитор був неймовірно продуктивним: він створив оперу «Чарівна флейта», концерти для кларнета та фортепіано, струнні квінети, а також мотет «Ave verum corpus» і розпочав роботу над Реквіємом. Але нажаль здоров'я його почало підводити: восени 1791 року композитор тяжко захворів і вже не піднімався з ліжка. За ним доглядала дружина і сімейний лікар. Він помер 5 грудня 1791 року у місті Відні, не доживши до 36 років [11].

Життя найвідомішого композитора свого часу – це історія генія, який, попри обмежені ресурси та власні труднощі, створив безліч шедеврів, що й дотепер вражають світ. Його спадщина – це понад 600 творів, які охоплюють усі музичні жанри XXVIII століття: від симфоній і опер до камерних сонат, духовної музики й концертів.

Леонард Норман Коен – канадський поет, письменник, співак і автор пісень [Додаток X]. Народився 21 вересня 1934 року в спокійному та водночас духовно багатому Монреалі – місті, яке, здавалося, саме шепотіло

майбутньому поетові ритмами мов, культур і релігій. Він виріс у родині єврейських інтелектуалів, вихідців з Литви та Польщі [35].

Його батько, Натан Коен, походив з польсько-єврейської родини та володів «Freedman Company», успішним магазином чоловічого одягу. Критики неодноразово зазначають, що від батька Леонард успадкував не лише відчуття відповідальності, а й «стриману шляхетність», яка згодом стане частиною його сценічного образу. Коли виповнилось 9 років маленькому композитору не стало батька, світ Коена зробився особливо внутрішнім [12, 89]. Ця рання втрата стала для майбутнього поета болючою точкою, що відкрила в ньому той «внутрішній простір тиші», який звучатиме в його текстах і піснях протягом усього життя.

Дослідниця Сильві Сіммонс підкреслює: «Смерть батька стала першим великим надломом, з якого почав народжуватися поет» [15, с. 109].

Мати, Марша Клоніцка, прибула до Канади з Литви. Вона була дочкою рабина Соломона Клоніцкого, відомого філолога й автора праць із давньоєврейської граматики. У родині часто звучали стародавні мелодії, іврит, молитви та тексти, що на думку музикознавців, «вкорінили в Коені відчуття біблійної мови, притчевості та сакрального підтексту його поезії». Мати була емоційною, теплою, артистичною натурою, і Леонард завжди згадував її з особливою ніжністю. Її музика, її мова, її східноєвропейська м'якість стали тією духовною оболонкою, у якій виріс майбутній поет.

У юності він жив не стільки в реальності, скільки у словах – писав вірші на полях зошитів, шукав свою інтонацію, голос. Леонард Коен здобував освіту в престижному англomовному районі Вестмаунт: спершу він навчався у початковій школі Roslyn School, а згодом – у єврейській середній школі, де формувався його інтерес до культури та літератури. Уже в підлітковому віці Коен захопився музикою: опанував гітару й навіть заснував власний кантрі-фолк гурт «The Buckskin Boys», що став його першим досвідом публічного музикування [15, 20].

У 1951 році він вступив до Університету Макгілла у Монреал, де швидко здобув репутацію талановитого й амбітного студента. Поет очолив Канадську університетську спільноту міжколегіальних дебатів, брав активну участь у літературному житті університету та вже під час навчання почав публікувати свої поезії. Його перші друковані вірші з'явилися в березні 1954 року в модерністському журналі *CIV/n* [3]. За рік він завершив навчання та отримав ступінь бакалавра, закріпивши за собою статус молодого поета, що подає великі надії.

Першою поетичною книгою Леонарда Коена стала «*Let Us Compare Mythologies*» (1956), яку він присвятив пам'яті свого рано померлого батька. Дослідники неодноразово підкреслюють, що ця збірка стала своєрідною точкою відліку в його творчості: за словами відомого американсько-канадського біографа, літературного критика та науковця Іри Надел, у дебютній книжці: «Коен сформулював власний міф поєднання духовності та історичної пам'яті» [12].

Повернувшись до Монреалю у 1957 році, Коен зосередився на письменницькій роботі. Саме в цей період він створив більшість текстів, які увійшли до його другої поетичної збірки «*The Spice-Box of Earth*» (1961). Книга одразу привернула увагу критиків: Сільві Сіммонс відома британська музична журналістка, письменниця (біограф та автор художньої літератури), а також співачка та музикантка зазначає, що ця збірка: «зробила Коена однією з найпомітніших молодих постатей у канадській літературі» [15, с. 62].

Переїзд Леонарда Коена до США у 1967 році став поворотним моментом у його житті. Попри вже сформований статус поета й романіста в Канаді, письменницька діяльність не забезпечувала фінансової стабільності. Як зазначає Сільві Сіммонс, «Коен прибув до Америки майже без грошей, але з переконанням, що його справжній голос ще не знайдений» [15]. Саме пошук нової творчої території привів його до музики. У США почалася його кар'єра як фолк-музиканта. Він швидко увійшов у середовище Нью-Йорка,

зокрема в коло митців, що формувалося довкола американського художника Енді Воргола.

Особливе місце в цей період відіграла для митця Ніко – співачка німецького походження, муза Енді Воргола і вокалістка гурту «The Velvet Underground». Дослідники сходяться на думці, що саме її манера виконання – холодна, відсторонена, з акцентом – залишила слід на ранньому музичному стилі Коена. Як пише відомий американо-канадський біограф Айра Надел: «Ніко стала дзеркалом, у якому Коен побачив можливість перетворити поезію на пісню без втрати інтелектуальної глибини» [12].

Його перші альбоми «Songs of Leonard Cohen» (1967), «Songs from a Room» (1969), «Songs of Love and Hate» (1971) перетворили поета на культового музиканта. На відміну від багатьох виконавців епохи, Коен не кричав, не боровся – він говорив тихо, немов сповідався на щось. Ця тиша стала його силою.

У середині 1980-х років Леонард Коен пережив один із найважливіших творчих взлетів: світ почув його знамениту «Hallelujah», що увійшла до альбому «Various Positions» (1984). Спершу пісня минула майже непоміченою – американський лейбл «Columbia» навіть відмовився видавати альбом, назвавши його «не комерційним». Та згодом саме «Hallelujah» стала однією з найвідоміших композицій ХХ століття. Багато дослідників відзначають складність і глибину цього твору. Як пише Сільві Сіммонс: «Hallelujah – це молитва і сповідь водночас, у якій Коен поєднав містичний символізм із людською крихкістю» [12, с. 212].

У 1980–1990-х роках Коен продовжує творити, але саме альбом «I'm Your Man» (1988) перетворює його на сучасну ікону: синтезатори, темний баритон і холодна чуттєвість створили новий етап у його звучанні.

Пошуки духовної рівноваги привели поета до дзен-буддизму біля Лос-Анджелеса. У 1994 році він віддаляється від сцени та кілька років живе в монастирі Маунт-Балді, де працює кухонним помічником і постійно медитує.

Цей період став однією з найглибших пауз у його житті, «ремонт душі», як він згодом сказав.

Повернення композитора в 2000-х роках стало тріумфальним. Альбом «Old Ideas» (2012) та «You Want It Darker» (2016) – це музика завершення, музика останнього подиху, написана без страху. Навіть перед смертю 7 листопада 2016 року Коен зберігав ясність і спокій [15, с. 226].

Сучасні дослідники наголошують, що Коен поєднав у собі поета, філософа, містика й музиканта – і саме тому його творчість неможливо розділити на періоди: «Коен завжди співав про одне – про людську неминучість. Він не прикрашав правду, він її оголював» [12].

Джованні Баттіста Граціолі – італійський композитор та органіст пізнього бароко та раннього класицизму [Додаток Ц]. Його творчість займає важливе місце в музичній історії Венеції другої половини XVIII століття.

Про ранні роки композитора відомо небагато. Ймовірно, він народився у Венеції або в одному з міст Венето між 1745 і 1750 роками – регіоні, де музика була частиною міської тканини. Венеція того часу вражала масштабом культурного життя: численні «ospedali», де навчали сиріт дівчат-хористок, оперні театри, приватні капели та традиція органної школи створювали унікальне середовище для становлення молодого музиканта.

Молодий Джованні Баттіста рано виявив свої музичні здібності. Для отримання ґрунтовної освіти він переїхав до Венеції, тодішнього великого музичного центру. Його головним наставником став відомий композитор і перший органіст Базиліки Сан-Марко Фердинандо Бертоні [18]. Під керівництвом Бертоні Граціолі опанував мистецтво композиції та майстерність гри на органі.

Поступово Джованні входить у професійне музичне життя, стаючи відомим виконавцем на органі та клавесині. У другій половині XVIII століття Венеція залишалась містом, де музика звучала в кожному храмі. Особливе значення мав комплекс храмів Сан-Марко, з яким було пов'язано багато венеційських композиторів. Саме у Венеції формується характерний стиль

майбутнього композитора – прозорий, але з внутрішньою дисципліною та особливим відчуттям мелодичної лінії. Його ранні клавірні твори свідчать про тонке розуміння інструмента, уміння поєднати легкість фактури і витонченість фразування, властиву школі Бальдассаре Галуппі.

Музикознавець італійського походження Е. Фубіні зауважує: «Граціолі став одним із тих майстрів, які закріпили перехід від барокової органності до нового, світлого клавірного стилю» [6, с. 45].

Приблизно у 1780 року Граціолі отримує одну з найпрестижніших музичних посад Італії – другого органіста собору Сан-Марко у Венеції. Ця позиція була не лише почесною, а й вимагала високої професійної майстерності: органісти Сан-Марко відповідали за виконання складного репертуару, акомпанемент хору та створення нових композицій. Згодом, після смерті Фердінандо Бертоні, Граціолі стає першим органістом, що свідчить про величезну довіру та авторитет серед інших. Його ім'я з'являється у документах капели Сан-Марко неодноразово, що дозволяє простежити активність композитора у церковних урочистостях, святах та щоденній літургійній практиці [1, с. 203].

Серед інструментальної спадщини композитора ключове місце займають такі твори: сонати для клавесина та фортепіано. Вони належать до пізньої галантної епохи, але вже містять елементи раннього класицизму – логічність побудови, мелодичну симетрію, виразні контрасти.

Особливо відомими стали «Six Sonatas for Harpsichord or Piano Forte», видані у Лондоні (бл. 1785–1790). Англійські видавці XIX століття включали його твори до збірок як приклад класичної італійської клавірної школи.

Значну частину творчості Граціолі становить церковна музика. Він писав у різних жанрах – меси, оферторії, веспери, духовні канти. На відміну від великої театральної традиції Неаполя, венеційська школа цінувала стриману виразність, чистоту гармонії та повагу до літургійного тексту [6].

Остання чверть XVIII століття була для Венеції періодом занепаду її політичного впливу, але водночас — неймовірного музичного розквіту.

Театри «La Fenice», «San Benedetto», численні приватні капели та будинки для концертів створювали атмосферу, у якій музика ставала одним із найважливіших елементів культурного життя. Граціолі активно працював у цьому середовищі. Його твори виконувалися: у соборі Сан-Марко, венеційських монастирях, на приватних концертах аристократії, на приватних концертах аристократії. Саме тому дослідники називають його «композитором музичного повсякдення», адже музика Граціолі супроводжувала щоденне життя венеційців у кінці XVIII століття [8, с. 59].

Джованні Баттіста Граціолі помер у 1798 році, залишивши після себе значний, але не повністю вивчений доробок. Документи свідчать, що його смерть викликала щире співчуття серед музикантів капели Сан-Марко – його згадували як «людину надзвичайної доброти і скромності», а також як «одного з найвідданіших служінню храму майстрів» [1, с. 09].

Після смерті композитора його твори поступово почали витісняти нові музичні напрями. Проте з середини XX століття інтерес до Граціолі знову відродився – завдяки дослідженням італійської органної школи та віднайденим рукописам у венеційських архівах.

Життєвий шлях Джованні Баттісти Граціолі не був позначений гучною славою, але його творчість – це частина великої музичної історії Європи XVIII століття. Він зумів зберегти італійську мелодичність і водночас відкрити двері в нову епоху клавірної музики.

Лариса Петрівна Дьяконенко – сучасна українська композиторка, чудовий педагог та музикант, чиє життя і творчість тісно пов'язані з мальовничим містом Ніжином, Чернігівській області України [Додаток Ф]. Народилася композиторка 26 жовтня 1959 року в родині Петра Микитовича Дьяконенка (1929 – 2003), який у минулому був керівником економічного відділу заводу «Ніжин Сільмаш» та Галини Григорівни Дьяконенко (1933 – 2001) – виховательки дитячого садочку № 7 «Дзвіночок» [46].

У родині, де народилася композиторка Лариса Дьяконенко, музика жила абсолютно природно. Її мама мала тонке музичне чуття, хоч і не було

можливості здобути професійну музичну освіту, проте саме вона заклала в серця своїх дітей – Ігоря та Лариси – любов до мистецтва, що згодом визначила їхній життєвий шлях.

Мрією матері було побачити своїх дітей освіченими музикантами, і ця мрія здійснилася сповна. Старший брат майбутньої композиторки, Ігор Дьяконенко, з часом став відомим музикантом і викладачем. Його діяльність охоплює виконавство, організаційну роботу й педагогіку.

Як зазначає чернігівська дослідниця, авторка наукових робіт О. Пашковська: «У родині Дьяконенків музика була не лише дозвіллям, а способом мислення й розмови, тому не дивно, що обоє дітей обрали мистецьку стезю – це було природним продовженням домашньої атмосфери» [49, с. 112].

Молодша донька родини – Лариса Дьяконенко – природно успадкувала музичне обдарування та щирю любов до мистецтва, від матері. Шлях композиторки у творчість розпочався дуже рано: музика стала для неї не просто заняттям, а першою мовою самовираження. Саме тому вступ до дитячої музичної школи міста Ніжина став логічним і водночас символічним кроком у формуванні її подальшого майбутнього. Під мудрим і чуйним наставництвом двох піаністок – Зої Миколаївни Лоліної та Людмили Миколаївни Смаль – композиторка вчилася відчувати інструмент, слухати тишу між звуками й знаходити власний тембр у музиці. Поряд із фортепіано її дитинство було сповнене співу: Лариса з натхненням брала участь у дитячому хорі, а також у вокальному ансамблі.

Як пише музикознавець Наталія Анатоліївна Кириленко у своїй статті: «Для багатьох ніжинських дітей музична школа стала місцем, де формується перше відчуття високої культури. Саме тут майбутні митці вперше торкаються мистецтва як особистої відповідальності та внутрішньої потреби» [41, с. 54].

Як згадує сама композиторка в статті: «В дитинстві неймовірно подобалося писати ноти. Батько підтримував. Казав, щоб записувала».

У домашньому архіві музикантки дбайливо зберігаються два її зошита, в яких перші записані творчі спроби, датовані вони в 1974 роком. Свої твори вона завжди демонструвала, виконуючи на домашніх концертах для батьків [46].

Після шкільного навчання композиторка вступила до Чернігівського музичного училища імені Лева Ревуцького (1975–1979) на фортепіанне відділення [46]. Але попри запрошення до консерваторії, вона обрала навчання у Ніжинському педагогічному інституті, продовжуючи творчу діяльність під псевдонімом «Л. Петрович».

Як згадує сама музикантка, вибір такого імені був не випадковим: воно нагадувало прізвище одного зі словацьких композиторів і давало можливість уникнути упередженого ставлення до нових українських авторів. Але у 1980-ті роки державна концертна політика фактично не допускала до виконання музики на той час маловідомих українських композиторів, і тому псевдонім ставав способом зберегти можливість бути почутою людьми.

Лариса Дьяконенко пояснювала у своїй книзі під назвою «Спогади та роздуми про творчий шлях», такими словами: «Я обрала псевдонім, схожий на ім'я словацького митця, бо прагнула представляти власні твори, але в ті роки було заборонено включати до концертних програм музику маловідомих українських авторів» [36, с. 42].

Творча спадщина Дьяконенко багатогранна. Вона написала численні фортепіанні твори – від ліричних прелюдій до мініатюрних етюдів – спеціально для учнів мистецьких шкіл. Також музикантка створює вокальні п'єси для дітей, хору, інструментальні ансамблі тощо. Особлива увага в її музичних збірках приділяється творам «Граємо в ансамблі» й творам для скрипки або ж домри з фортепіано. Твори композиторки активно розвивають у дітей образне мислення. Недарма вона часто обирає назву для своїх творів «Прелюдія» – вона залишає простір для фантазії та допомагає юним музикантам створювати власні емоційні картини під час гри. Опановуючи ці композиції, учні не лише здобувають важливі навички піаністичної техніки, а

й збагачують свій репертуар. Такий підхід формує не просто майстерність, а й індивідуальність кожного виконавця [46].

Також вона автор двох вокальних збірок, які мають однакову назву «Дитячі пісні», проте були видані з відстанню в чотири роки. Перша вокально-хорова збірка «Дитячі пісні» побачила світ у 2011 році й об'єднала дванадцять творів Лариси Дьяконенко: чотири на слова Миколи Самка та вісім на тексти Лариси Харченко [36, с. 32]. У 2015 році композиторка видала другу однойменну збірку, куди увійшли як сольні, так і хорові твори на слова Зої Боровик, Емілії Саталкіної, Григорія Талати, Юрія Кушака, Тетяни Мезенцевої та самої авторки. До неї увійшли: шість пісень для солістів, три – для двоголосного хору, два – для соліста та двоголосного хору, один – для чотириголосного хору й один – для соліста з чотириголосним дитячим хором [46]. Композиторка також зробила значний внесок у ансамблево-інструментальну музику, випустивши дві збірки: «Граємо в ансамблі» та «Твори для скрипки (домри) та фортепіано». У першій збірці – дев'ять легких, різнопланових творів, створених спеціально для учнів 3–4 класів мистецьких шкіл.

А ось друга збірка включає десять композицій: дев'ять із них – оригінальні авторські твори для скрипки або домри в супроводі фортепіано – і все це покликано розвивати інструментальну майстерність молодих виконавців. Творчість української композиторки можна поділити на три розділи: фортепіанна, ансамблева інструментальна та вокально-хорова.

Як зазначає українська дослідниця М. Іванова: «Ансамблеві й інструментальні твори Лариси Дьяконенко спроектовані так, щоб сприяти поступовому зростанню техніки та музичного чуття у дітей – вони не просто вправи, а справжнє музичне діалогове навчання» [40, с. 87].

2.2. Жанрово-стильовий та інтерпретаційний аналіз репертуару

В. А. Моцарт, Концерт Ре-мажор «Аделаїда»

Концерт Ре-мажор «Аделаїда» (KV Anh. 294a / 268) належить до числа творів, який органічно вписується в естетику галантного та ранньокласичного стилю, що й пояснює традицію приписувати його В. А. Моцарту [Додаток 1].

Жанр скрипкового концерту в Австрії 1770–1780-х років формувався на основі італійської тричастинної моделі (Allegro – Adagio – Allegro), але дедалі більше набував внутрішньої драматургії та симфонічних рис.

Концерт «Аделаїда» є зразком передкласичного типу, де ще відчутні риси італійської концертної манери (які присутні в творчості Антоніо Вівальді та Джузеппе Тартіні), але вже вгадується майбутня класична рівновага форми.

Фактура фортепіанної партії протягом всієї п'єси є прозорою, гармонічною, легкою, типовою для галантного стилю, іноді дублює або взаємодіє зі скрипкою у каденціях, ритмічно підтримує, фортепіано виконує акомпануючу роль. Фактура скрипичної партії навпаки, протягом всього твору є солістом, головною мелодією, вокально-ліричною, із віртуозними пасажами та арпеджіо, переважно гомофонна з елементами двоголосся.

У сольній партії виділяються: багаті пасажі та арпеджі, розгорнуті фігурації, легато-фразування, типове для «співучої скрипки».

Виконавець має зберегти рівновагу між легкістю та прозорістю, не перевантажуючи фрази надмірною романтизацією.

Стиль – «галантний», тобто: виразне, але не надмірне vibrato, легка атака звука, ясність артикуляції.

Форма твору проста тричастинна.

Перша частина написана у формі сонатного allegro з подвійною експозицією, характерною для віденських концертів. Початок відкритий (tutti) – основна тема Allegro звучить у Ре-мажорі. Тут фортепіано задає тон і ритм. Далі вступає солююча скрипка в 2 цифрі (34 т), повторюючи або

варіюючи головну тему, додаючи прикраси (trills, mordents). Сольний інструмент вступає з легкою, світлою та співучою темою, яка поєднує віртуозність і вокальність – дві провідні риси стилю Моцарта 1770-х.

Друга тема з'являється у Ля-мажорі (домінантній тональності). Партія фортепіано: легкий акомпанемент арпеджіо та акорди, підтримка мелодії скрипки. Мотиви першої і другої тем проходять модуляції у паралельні і віддалені тональності (Соль-мажор, Сі-бемоль мажор). Скрипка веде діалог з фортепіано – контрастні фрази, швидкі пасажі, подвійні ноти. Мотив першої теми трансформується (40-48 тт), скрипка грає варіації з швидкими нотами, фортепіано підтримує акордом. Фортепіано підтримує гармонію, іноді дублює теми скрипки в нижчому регістрі або додає арпеджіо. Вступає мотив другої теми у новій тональності в 3 цифрі (49–56 тт).

Обидві теми повертаються у головній тональності – Ре-мажор. Скрипка додає декоративні прикраси та варіації, трелі під час гри (65–72 тт). Фортепіано продовжує акомпанувати, підкреслюючи ритмічні елементи і гармонію.

Друга частина Adagio (G major). Середня частина – лірична арія для скрипки, типова для Моцарта. Тут звучить інший світ – не концертна блискучість, а камерна кантилена. Відчутні риси *bel canto*: широка, рівна фраза, легкі прикраси, мерехтливі динамічні градації. Мелодія стає більш рухливою, іноді з короткими ритмічними фігурами, щоб надати легкого динамічного розвитку в 5 цифрі. З'являється новий мотив у паралельній тональності або домініанті, скрипка виконує короткі швидкі ноти (цифра 9 та 10). Поступово формується підхід до кульмінації і модуляції в основну тональність. Моцарт часто залишає невелику каденцію для скрипки або розширену варіацію теми, щоб плавно перейти до фінальної частини. Каденція включає декоративні фігури, подвійні ноти, трелі, які підкреслюють ліричний характер і майстерність виконавця. Фортепіано підтримує акордами або арпеджіо, рідше бере сольні мотиви.

Третя заключна частина твору, або реприза (цифра 11) по суті є кульмінацією п'єси. Вона представляє собою тему з першої частини Allegro (D major) та блискучою каденцією. Фінал створює образ легкості, грайливості та моторики, а саме: танцювальність, яскрава віртуозність, короткі періоди. Динаміка і артикуляція: контраст між епізодами та головною темою, використання staccato і legato. Після другого повтору теми є коротка каденція для скрипки перед фінальним розділом. Скрипкова та фортепіанна партії поступово з'єднуються у єдиному ритмічному малюнку і кінцівка твору ніби тане в останніх звуках прекрасного твору, зігране на форте.

Концерт – типовий представник жанру галантного скрипкового концерту, що поєднує легкість і витонченість із початками класичної драматургії. Для виконавця головним завданням стає поєднання технічної свободи з внутрішньою ясністю музичної мови.

Джованні Баттіста Граціолі, «Адажіо» за поданою скрипковою редакцією К. Мостраса

«Адажіо» Дж. Граціолі – це кантиленний сольний твір у стилі пізнього бароко та раннього класицизму, написаний у формі «інструментальної арії» [Додаток 2].

У музиці другої половини XVIII століття рух Adagio часто виконував роль ліричного центру циклу або самостійного твору. Також воно поєднує риси камерної музики та концертного твору. Адажіо був споріднений із вокальною арією, яка ґрунтувалася на: співучості, плавності фразування та внутрішньому спокої або благородній стриманій емоції, чіткий тонально-гармонічний план, характерістична барокова прикрашеність (тріолі, трелі).

В творі Дж. Граціолі Adagio – це майже «арія da capo» для скрипки, тобто інструментальна пісня без слів, створена в стилі раннього класицизму, але з помітною спадщиною бароко (Арканджело Кореллі, Нікола Антоніо Джачінто Порпора, Джузеппе Тартіні).

Арія *da capo* (з італійської: *da capo* означає «з голови», тобто «з початку») – це стандартна музична форма, що домінувала в італійській опері та ораторії епохи бароко. Вона має тричастинну структуру за схемою А–В–А.

Форма в цьому творі, така як і у всіх творів цього жанру – тричастинна, з поступовим наростанням емоції та завершальною репризою з декоративними елементами.

Тональність в цьому творі Сі-бемоль мажор та його паралельна тональність сі-бемоль мінор.

В першій частині твору характер спокійної кантилени, що «дихає». Відразу задається наспівний тон, від виконавця вимагає стриманого, повільного виконання. Початкова інтонація – нисхідна секунда + тріольна прикраса (1 т) створює відчуття «зітхання». Виразна позначка *tr* (2 т), що виконується м'яко, не бароковою ударною манерою, а легким коливанням. Динаміка – хвилеподібна, з мікрорельєсами всередині фраз.

Фраза рухається хвилеподібно, з опорою на довгу ноту в кінці 4 такту, що завершує першу мікрофразу твору. Також видно численні позначення позицій II та III – виконавець прагне максимально однорідного тембру, тому пропонується гра на одній струні. З'являється перший акцентований жест: мелодична арка з *crescendo*. В тактах 6–7 твору – характерна барокова фігура з тремольними мотивами, що піднімаються поступово. Перші невеликі хвилювання: модулюючі інтонації в тактах 10 та 11.

Також спостерігаємо переходи до мінорного забарвлення (видно в гармонічних відхиленнях) (14 т). В творі рух стає активнішим, з довгими хвильовими штрихами, велика фраза, де стрілками в рукописних позначках вказано гру на II або III струні, що гарантує «теплий» тон (17 т). З'являється динамічний контраст від *forte* до *piano* – типовий для барокових арій. З'являється чергування тріольних пасажів, які створює ефект емоційного хвилювання, кульмінації всередині твору (21 та 22 тт).

Пасажі, позначені в рукописі на II струні в II позиції – свідчать про інтерпретаційну установку на м'який кантиленний тембр, без різких

переходів між регістрами. Завершальна каденція – спокійна, без віртуозного жесту, «згасаюча» (29-30 т).

В другій частині твору починаючи з такту 31, у творі чітко відчувається перехід від розгорнутої кантилени до більш рухливої, орнаментальної манери – характерної для середини та завершення італійських *Adagio* пізнього бароко/класицизму. Стиль в частині спочатку спокійний, розгорнутий, потім хвилеподібний з проясненням та кульмінацією, після якої — умиротворена каденційна формула.

З'являється посилення руху шістнадцятими, що створює враження імпровізаційного розвитку (31-36 тт). В партитурі бачимо характерну для Граціолі послідовність висхідних фраз на легато, які утворюють: мотивні повтори у ступеневому русі, поступову динамічну хвилю від *piano* до *mezzo forte*, як позначено у нотах. Також продовжується секвенційний рух, але вже з елементами тритактової секвенції, у якій верхній голос скрипки «випробовує» різні позиції на грифі (II та III, що вказано у редакційних підказках), створюючи м'яке темброве розширення (36-39 тт).

Тріолі створюють хвилеподібний жест. Перша кульмінація: гучність на *forte*, широке легато, мелодичний зліт у верхню тесситуру (41-42 тт).

Відбувається помітне зняття напруги: динаміка спадає до *piano*, мелодія опускається у середній регістр, рух сповільнюється (43-44 тт). Мелодія переходить у наступну частину твору.

І ось остання 3 частина твору, в якій розглядається важлива риса жанру *Adagio* – це повернення до співучої першої лінії твору, майже як «ремісія» після орнаментального вибуху (45-48 тт). Тут домінують: стабілізація гармонії (домінанта та тоніка), точні фразові акценти на знімаючих смичках. У 48–50 тактах – знову з'являються дрібні фігури (переважно шістнадцяті), але тепер вони конструктивно коротші та прозоріші. Це вже не наростання, а «відлуння» попередньої кульмінації.

У 53–55 тактах мелодія ніби «затихає», динаміка переходить у *mezzo piano*, а штрихи стають плавнішими. А в 56–57 тактах твору з'являється

зворотний жест: передкаденційні фігури, в яких характерні такі риси – форшлагоподібні звороти, невеликі хвилі legato, підготовка до наближення кінця твору. Спостерігаємо як з’являється майже імпровізаційна каденційна формула зі шістнадцятими на pianissimo (60 т). В 61–62 тактах – повністю зняття напруги, тонічне завершення, фінальна довга нота з ферматою.

Леонард Норман Коен, «Hallelujah»

Твір «Hallelujah» з’явилася у Леонарда Коена у 1984 році під час роботи над альбомом «Various Positions». Коен писав її кілька років, створивши понад 80 варіантів строф. Твір народжувався у складний період його життя, коли він переживав творчу кризу та шукав новий духовний зміст у своїй музиці. Композиція поєднує духовну тему (біблійні образи Давида й Самсона) та глибоко особисту, людську сповідальність. Коен хотів показати, що слово «Hallelujah» може бути і радісним, і сумним – висловлювати і віру, і біль [Додаток 3].

Форма інструментальної версії побудована як тричастинна лірико-варіаційна структура. Характер твору лірично-драматичний, піднесено-духовний, емоційно-хвилеподібний, місцями віртуозний та завершення твору – спокійне, розчинене в тиші. Тональність твору Ре-мажор, паралельний сі-мінор.

Перша частина твору починається з головної теми, мелодія рухається плавно, з перевагою ступеневих переходів. Динаміка mezzo piano, що створює внутрішню зосередженість (1-2 тт). Артикуляція legato — наближення до вокальної манери композитора. Поступове ведеться розширення мелодичної лінії. Фраза завершується легким спадом — як кадансовий відтінок (3-4 тт). В 5-6 тактах з’являється більша хвилеподібність фразування в творі. Динаміка piano до mezzo piano, легка експресія (5-6 тт). Вперше з’являється більш відкрита динаміка forte (кульмінація першої фрази), темброво — яскраве «розкриття голосу», інтервали стають ширшими, що передає емоційну напругу (8 т).

Мелодія знову спадає до *mezzo piano*, ніби відгук попередньої фрази, стримане фразування, контраст та динаміка (9-10 тт). Перехід до середнього регістру, динаміка *mezzo forte* (15 т).

Формується друга тематична частина – більш оповідна (15 т). З'являються дрібні мотиви в творі, що підкреслюють рух вперед. Романтичне розкриття теми твору, піднесена кантилена. В творі динаміка від *piano* до *mezzo piano* до *mezzo forte*, прискорення фразового дихання (17-18 тт). Гра на межі між спокоєм і емоційним підйомом. Розглядається виразний висхідний рух у мелодії, інтонаційно — підйом до головної вершини твору (21-22 тт). Кульмінація першої половини твору на *forte*, завершення фрази *mezzo piano*, ніби «видих» (24 т).

Третя частина твору починається з віртуозних елементів, моторики, мінімалістичних фігур (25 т). Ця частина – характерна риса аранжування Ліндсі Стерлінг – відомої американської скрипальки, танцівниці, композиторки та виконавиці, яка прославилася своїм унікальним поєднанням класичної гри на скрипці з хореографією, елементами дабстепу, попу та електронної музики. В частині відображено шістнадцять пасажі, ефект «струмування», близький до її авторського стилю (27 т). Повторюваність дрібних мотивів, що створює відчуття руху без пауз (28-30 тт). Перехід до ширших інтонацій, підготовка до повернення головної теми (32-34 тт). Жанрова основа частини: лірико-епічний розділ, кульмінаційно розширений. Повернення співної теми, але вже емоційніше, мелодія ширша, повніша, стійкіша (34-36 тт.). В 37 такті новий динамічний підйом, гра легато з підкресленими кульмінаційними звуками в творі. А в 40 такті вищі ноти, довші тривалості — образ «осяяння» (40 т). Динаміка до *forte*, але благородно, не агресивно. З 42 такту перехід до верхнього регістру, пом'якшення звучання, артикуляція легато з виразними завершеннями фраз. Вказівка: *solo, reverently* – «урочисто, благоговійно» (44 т).

В кінці твору мелодія заспокоюється, ніби молитва завершується (45-46 тт). Останні такти твору ми розглядаємо динамічні відтінки від *mezzo piano*

до *piano* за завершення *pianissimo*, повне розчинення у тиші, характерна кінцівка духовного гімну (45-48 тт).

Лариса Дьяконенко, «Ніжність»

Твір «Ніжність» Лариси Дьяконенко – це лірична мініатюра для скрипки, створена як камерна концертна п'єса [Додаток 4]. Композиторка прагнула передати тонкий емоційний стан – тишу, тепло, внутрішню щирість, тому музика побудована на плавній кантілені та м'яких інтонаційних лініях. П'єса написана в традиції сучасної української неоромантичної ліричності.

Цей твір має тричастинну форму (А – В – А) з невеликою кодою. Основна тональність твору – Соль мажор, що підкреслює світлий, прозорий, пасторальний характер твору. Характер твору ніжний, ліричний, м'який, співучий, кантіленний, з легкими хвилеподібними підйомами та тихим завершенням, емоційний стан – тепло, щирість, спокій.

Твір починається зі вступу фортепіано. Скрипка вступає в 7 такті з динамікою *mezzo piano* в характері тихого звернення. Мелодія побудована на плавному поступовому русі, що створює атмосферу ласкавості й довірливості. Мотив трохи активізується ніж на початку, але зберігає м'яку динаміку. З'являється *mezzo forte*, що символізує розкриття емоції в творі, перший повноцінний фразовий підйом (15 т). Інтонації – плавні, співучі, з довгими легато. Основна лірична тема формується більш виразно, часті ліги підкреслюють співність, майже вокальну природу мелодії (18 т). Також присутня імітація хвилі: м'яке зростання – спад. Спостерігаємо Плавну каденцію, завершення першого тематичного кола (21–22 тт).

В другій частині твору з'являється трішки енергійніший рух, дрібніші ноти. Хвилеподібні групи шістнадцяток – перший віртуозний елемент у творі. Шістнадцяті не агресивні, а легкі, мерехтливі. Характер в музиці «пробуджується» (23-24 т). Мелодія переходить у легку імпровізаційність, часті зміни аплікатури, дрібні прикраси, хвилеподібність (25-28 тт).

Поступовий спад мелодії. Музика ніби «знову згадує», що її основний образ – тиха ніжність, а не напруженість (29-32 тт). Повернення до рівноважного стану. У тактах 33-36 спостерігається розвиток основного мотиву у ширшому звучанні. Зростання напруження в мелодії, відчуття емоційного підйому – кульмінаційна хвиля, розширення інтервалів розглядається в тактах 37-40. Швидші пасажі та фрази на межі технічної віртуозності, але вони ретельно підпорядковані загальному характеру – все звучить легко, «повітряно» (38-40 тт). А ось в тактах 41-44 спостерігається кадансоподібний спад мелодії.

Після хвилеподібною частини твору повертається перша тема, але більш зріла, ніж на початку. Вона звучить ширше, виразніше (45-48 тт). Мелізми й дрібні мотиви підкреслюють емоційність. Динаміка пом'якшується до *mezzo piano* (49-52 тт). Переходимо до останньої третьої частини твору.

Третя частина твору починається з переходу від репризи до кінцевого розспіву, закріплення головного ліричного образу цілісності твору (53-60 тт). Тема стає ще лагіднішою, ніби віддаленим спогадом. Поступове затихання, довгі ноти, плавне легато, музика дихає просторо, спокійно, динаміка *mezzo piano* (61-68 тт).

В творі відчувається ледь відчутний світлий підйом, як завершальний емоційний жест, мелодія звучить тепліше, світліше. Звучить мелодія тепліше, світліше, короткі фрази мов «на прощання». Характер в кінці твору: емоційний стан – повна ніжність, спогад, тиша. Завершення дуже тихе, *pianissimo*. Останні ноти звучать як легкий дотик, м'яка крапка (75-76 тт).

Аналіз оркестрового твору Астора П'яццоли “Anos De Soledad” (Роки самотності)

Астор П'яццола (1921–1992) – аргентинський композитор, бандонеоніст і реформатор танго. Він створив стиль *nuevo tango*, поєднавши традиційне танго з елементами джазу, академічної музики та сучасної гармонії.

П'яццолла написав сотні творів: для бандонеона, камерних складів, оркестру, а також музику до фільмів. Його найвідоміші композиції — *Libertango*, *Oblivion*, *Adiós Nonino*, *Años de Soledad*.

Його стиль вирізняється емоційною глибиною, драматизмом, яскравими ритмами та новаторською оркестрацією. П'яццолла перетворив танго на концертну мистецьку форму, яку визнають у всьому світі.

«Роки самотності» – один із найбільш ліричних, зосереджених і внутрішньо драматичних творів Астора П'яццолли. Він відноситься до періоду, коли композитор активно поєднував традиційне аргентинське танго з академічними формами, створюючи стиль *puevo tango* – глибоко емоційний, інтелектуально насичений і камерно-сценічний.

Цей твір часто виконується зі скрипкою-соло, що підсилює інтимний, сповідальний характер музики. Твір побудований на складній гармонічній основі, часто використовуються тональні зміщення, модуляції та акорди з джазовим забарвленням, характерній для стилю *puevo tango*. Основні тональності – Ля-бемоль мажор з переходом в Соль мінор та закінчуючи твір в Ля мажорі – створюють глибоку емоційну атмосферу. Часті модуляції, використання субдомінантових та домінантових акордів, а також джазові гармонії (наприклад, септакорди, нонакорди) додають музиці багат шаровості.

П'яццолла майстерно поєднує традиційні танго-ритми з синкопами, а також використанням тріолей, що додає музиці внутрішньої напруги та руху.

Мелодія твору має:

- співучий, лірико-ностальгійний характер, побудований на довгих фразах;
- застосування виразних інтонацій з аргентинським «тужливим» забарвленням – нисхідні секунди, характерні вигини фрази, мелізматичність;

– поєднання кантилени з імпровізаційними рисами, що створює відчуття природного, «промовленого» вислову.

Мелодичний розвиток часто проходить через поступове нарощування напруги, використання секвенцій, та контраст між співучою лінією і різкими акцентованими фігураціями в оркестрі.

Мелодію веде соло Скрипка, яка веде діалог в музиці з іншими інструментами.

Технічно-виконавські особливості в творі:

– Інструментальні партії: Твір вимагає високої технічної майстерності. Наприклад, у струнних – швидкі пасажі, складні позиційні переходи, у духових – тривалі фрази з динамічними перепадами, у фортепіано – арпеджіо та акордові розклади з ритмічною варіативністю.

– Ансамблева взаємодія: Важливою є точність у синхронізації, особливо в розділах з ритмічними зміщеннями та контрапунктом. Оркестр повинен чітко реагувати на зміни темпу — «Lento», «Più mosso», «Meno mosso», «a tempo» — що часто змінюються протягом твору.

– Динаміка: Від «p» до «f» — динамічні контрасти є ключовими для передачі емоційного змісту. Виконавці мають бути чутливими до нюансів, особливо в сольних епізодах (наприклад, скрипка або саксофон).

– Також є елементи rit.

У вступі (такти 1–12) звучить характерна рівномірна пульсація в групах струнних та баянів, які тримають довгі звуки, створюючи статичний, «завмерлий» простір. Після вступу починають активно працювати:

- синкопи в соло-скрипці,
- «підштовхувальні» акорди фортепіано.

Це формує танго-ритм, але не танцювальний у прямому розумінні, а радше внутрішньо напружений, пульсуючий.

Фактура твору – поліфонічна, з частими переплетеннями голосів. Оркестровий склад включає:

- Струнні (скрипки, альти, тенори, контрабаси)
- Духові (саксофон)
- Клавішні (фортепіано)
- Баяни

Кожен інструмент має свою роль: флейта – мелодична лінія, саксофон – тембровий контраст, фортепіано – гармонічна опора, струнні – емоційне тло.

Вимоги до виконавців:

Твір вимагає високої технічної підготовки:

- Струнні та баяни – складні позиційні переходи, легато, стакато, динамічні контрасти
- Духові – тривалі фрази, точна артикуляція, контроль дихання
- Фортепіано – арпеджіо, акордові розклади, ритмічна точність

Технічно-виконавські особливості:

Струнні. У вступі струнні грають довгі ноти на повільному *Lento*, що вимагає:

- стабільного контролю звуку,
- вирівняного смичкового ведення,
- чистої інтонації у низьких регістрах.

Соліст-скрипаль отримує складніші завдання:

- швидкі синкоповані пасажі (8–14 такти),
- дрібні ритмічні фігури, що мають звучати «промовисто»,
- часті зміни позицій,
- виразне романтичне вібрато.

Духові. Саксофон вводить дуже обережно, часто на довгих триманнях, виконуючи роль:

- тембрових відтінків,
- кольорових штрихів у фразах соліста.

Особливість: духові не перевантажені технічно, але їх роль — створити атмосферу “дихання міста”.

Фортепіано. У вступі виконує функцію:

- ритмічного підсилення,
- драматичних акцентів,
- інколи — перехідних фігурацій.

Технічно тут важлива чіткість атаки, особливо в синкопах. Контрабас та Контрабас виконує остинатний низькорегістровий рух, часто *pizzicato* – характерний для танго.

Назва твору — «Роки самотності» — має глибокий філософський підтекст. Це не просто музика, а роздуми про час, пам’ять, втрату. Кожна фраза – як сторінка щоденника, кожен інструмент – як голос внутрішнього світу. Цей твір передає стан внутрішньої самотності, але не безнадійної – скоріше сповненої спогадів і ностальгії.

Образи, які виникають завдяки музичній тканині:

- тиха самотність, передана через довгі ноти струнних;
- особиста меланхолія, яку озвучує скрипка;
- -спогади про минуле, що проступають через синкоповані ритми;
- емоційні сплески, подані у раптових акцентах оркестру.

«Años de Soledad» – це шедевр сучасної оркестрової музики, який поєднує технічну складність, емоційну глибину та художню витонченість. Твір вимагає від виконавців не лише майстерності, а й здатності до глибокого переживання. Це музика, яка говорить про найінтимніше – про самотність, пам’ять і людське серце.

Аналіз оркестрового твору Миколи Середи Фантазія на тему української народної пісні «Летіла зозуля»

Микола Петрович Середя – український композитор, диригент і педагог дітяч. Працював переважно в жанрі оркестрової музики, активно звертався до українського фольклору. Його твори відзначаються мелодизмом, тонким відчуттям народної інтонації та яскравим оркестровим мисленням. Одна з відомих робіт – «Фантазія на тему української народної пісні «Летіла зозуля»», у якій майстерно переосмислено народну мелодію в академічній оркестровій формі.

«Фантазія на тему української народної пісні «Летіла зозуля» М. П. Середи – це глибоко емоційний оркестровий твір, який поєднує фольклорну основу з академічною витонченістю, створюючи музичний образ, сповнений ніжності, драми та національного колориту.

Основою композиції є українська народна пісня, яка втілює образ зозулі – символу часу, самотності, жіночої долі. Автор зберігає мелодичну лінію автентичної теми, але обрамлює її складною гармонією, що включає модуляції, хроматизми, а також поліфонічні елементи, які розширюють емоційний спектр твору. Цей твір – приклад майстерного поєднання автентики українського мелосу з академічними принципами оркестрового розвитку. М. Середя створює не просто варіаційність у класичному сенсі, а цілу звукописну поему, де одна знайома народна тема розкривається в різних емоційних площинах: від спокійної лірики до драматичних злетів і урочистих кульмінацій.

Тональність змінюється протягом твору, що дозволяє передати різні настрої – від задумливої туги до драматичного піднесення. Часті переходи між мінором і мажором створюють ефект внутрішнього діалогу, боротьби між надією і смутком. Тональність Сі-бемоль мажор та до мінор.

Ритмічна структура поєднує народні метричні формули з елементами академічної музики – синкопи, тріолі, змінні метри (3/4, 2/4, 3/4), що надає твору живого пульсу і драматичної гнучкості. Оркестровий склад твору надзвичайно багатий і різноманітний. Він включає:

- Пікколо, акордеони, баяни, струнні групи (скрипки, альти, тенори, домри, контрабас) – кожен інструмент виконує свою функцію: мелодичну, гармонічну, ритмічну чи темброву.
- Струнні інструменти виконують як акомпанемент, так і сольні епізоди. Часто застосовується піццикато, легато, стакато, динамічні контрасти, що вимагає від виконавців тонкого контролю над звуком.
- Ударні – в партитурі присутні ударні, вони виконують роль: ритмічного підсилення кульмінацій, декоративних акцентів, іноді – створення «ефекту відлуння».

Утім загалом ударні залишаються делікатними, не домінуючи над пісенною природою теми.

Темпова драматургія – від “Andante” до “Moderato” і “accel.” – створює ефект поступового розгортання образу, як розповідь, що набирає сили.

Фантазія – це не просто варіації на тему, а глибока емоційна реконструкція. Автор не лише цитує народну мелодію, а й трансформує її, надаючи нових сенсів через оркестрову палітру, динаміку, темброві переходи.

Музика звучить як внутрішній монолог, як сповідь. Вона починається з ліричного вступу, поступово наростає, досягає кульмінації – драматичного вибуху – і завершується тихим, майже молитовним епілогом.

Емоційний розвиток в творі від тихої лірики у вступі до поступового переходу до драматичних підйомів, де оркестр звучить повніше й урочистіше. Поступово музика «відпускає» напруження й повертається до початкового спокою.

Фантазія розгортається як художня розповідь:

1. Тема в чистому вигляді – голос традиції, простий і щирий.
2. Варіаційний розвиток – композитор «розповідає» історію з різних емоційних ракурсів.
3. Кульмінація – найвищий емоційний стан твору.
4. Розчинення напруги, повернення до тиші – філософська точка.

Фінал зазвичай світлий, просвітлений – ніби зозуля полетіла далі, а в серці залишився спокій.

«Фантазія на тему «Летіла зозуля»» – це приклад того, як народна пісня може стати основою для глибокого симфонічного висловлювання. М. П. Середа створює твір, який поєднує національну ідентичність з академічною майстерністю, перетворюючи просту мелодію на багатогранну музичну драму. Це музика, яка говорить про душу українського народу – ніжну, сильну, самотню і нескорену.

Висновки до другого розділу

Коли ми ставимо поруч чотирьох композиторів – Джованні Баттіста Граціолі (бл. 1746–1798), Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791), Леонарда Нормана Коена (1934–2016) та Ларису Петрівну Дьяконенко (нар. 1959) – здається, що між ними лежить прірва часу, культури, мови й навіть сенсу музики. Один писав меси для собору Сан-Марко, другий – опери, що змінили світ, третій – тихі сповіді, які стали гімнами XXI століття, четверта – ніжні прелюдії для дітей. Але якщо прислухатись уважно, виявиться, що всі говорять однією мовою – мовою людської душі, яка шукає світла. Їх об'єднує не стиль і не епоха, а внутрішній жест: вони всі пишуть музику як молитву.

Джованні Баттіст Граціолі – молитву літургійну, виписану в строгих пропорціях венеційського клавіру. Вольфганг Амадей Моцарт – молитву радісну й трагічну водночас, де навіть комічна опера закінчується прощенням. Леонард Норман Коен – молитву зламану, «Hallelujah», яка звучить сильніше за досконалу. Лариса Петрівна Дьяконенко – молитву дитинства, коли перші акорди ще не знають, що таке біль, але вже відчують, що таке ніжність.

Всі вони починають із тиші: тиші собору, тиші перед останнім подихом, тиші після смерті батька, тиші дитячого зошита 1974 року.

Вони передають естафету наступному поколінню: від венеційської галантності до віденського класицизму, від Моцарта до Коена, від Коена до ніжинських скрипок, на яких сьогодні звучить та сама «Hallelujah».

Всі вони служать – храму, генію, слову, дитині.

І всі вони, самі того не знаючи, зустрічаються в одному маленькому українському місті Ніжині: де колись грали Моцарта кріпацькі оркестри, де Коен співав під дощем 2009-го, де Граціолі звучить у педагогічних збірках, а Лариса Петрівна щодня вчить нових дітей, що музика – це не ноти, а спосіб дихати.

Тому між 1780 і 2025 роком немає прірви. Є одна безперервна мелодія, що починається в тиші й закінчується дитячим легато.

Поки ця мелодія звучить – у Венеції, Відні, Монреалі чи Ніжині – світ тримається.

Коли ми кладемо поруч чотири різні твори — Концерт «Аделаїда» (приписуваний юному Моцарту), «Адажіо» Джованні Баттіста «Граціолі», «Hallelujah» Леонарда Коена в скрипковому аранжуванні та «Ніжність» Лариси Дьяконенко — здається, що між ними пролягає два з половиною століття, чотири різні мови, чотири абсолютно різні світи. Один твір — галантний блиск Зальцбурга 1770-х, другий – венеційська вечірня молитва 1780-х, третій – зламана сповідь Монреалю 1984-го, четвертий – тихе тепле світло наших днів.

В творі «Адажіо» Граціолі – музика починається тихим «зітханням» на другій струні в Сі-бемоль мажорі, коли венеційський органіст Сан-Марко пише інструментальну арію без слів, але з такою співучою ніжністю, що здається – це сама ніч над лагуною дихає через скрипку.

Далі це саме Адажіо продовжується в творчості Моцарта – юного, ще не геніального в повному розумінні, але вже такого, що вміє в Ре-мажорі «Аделаїди» поєднати дитячу легкість з передчуттям вічності. Його повільна частина – це той самий подих, тільки вже денний, сонячний, коли скрипка співає так, ніби їй п'ятнадцять років і вона вперше закохалась.

Потім, через двісті років, це саме Адажіо раптом звучить у Леонарда Коена – тільки тепер воно пройшло через усі можливі втрати й надломи. У «Hallelujah» той самий подих уже не чистий. Він тремтить. Він знає, що таке біль. Він знає, що таке гріх. Але він усе одно співає «Алілуя» – тихіше, ніж Граціолі, і щиріше, ніж Моцарт. І коли Ліндсі Стерлінг підхоплює цю мелодію на скрипці, вона грає її так, ніби повертає її назад – у часи, коли музика ще була молитвою без слів.

І нарешті це Адажіо приходиться до Лариси Дьяконенко в Ніжин, у маленьку музичну школу, де діти ще не знають, що таке втрата, але вже

відчувають, що таке ніжність. Її п'єса «Ніжність» – це те саме Адажіо, тільки очищене до повної прозорості. Тут уже немає ні барокових прикрас Граціолі, ні моцартівської сонячності, ні коенівського надломлю. Є тільки світло, що проходить крізь дитячі пальці, які вперше тримають смичок.

Спільне осмислення творчості Джованні Баттіста Граціолі, Вольфганга Амадея Моцарта, Леонарда Коена та Лариси Дьяконенко засвідчує, що часові, культурні й жанрові відмінності не руйнують внутрішньої єдності музичного висловлювання. Попри розбіжності в естетичних системах – від венеційського літургійного стилю до популярної авторської пісні та сучасної мініатюри – їх об'єднує спільна інтенція: музика як шлях до вираження глибинного досвіду людської душі. У контексті проєкту «Еволюція музичних стилів у скрипковому виконавстві» ця спільність дозволяє простежити, як змінюється саме поняття виразності: від галантної кантилени XVIII століття через класичну ясність, модерну емоційну фрагментарність XX століття до камерної лаконічності сучасної виконавської практики. Таким чином, представлений музичний матеріал демонструє не лише різні історичні форми скрипкової інтонації, а й безперервний процес еволюції музичного стилю, у якому духовний зміст залишається незмінною точкою тяжіння.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило комплексно й цілісно простежити становлення скрипкового мистецтва. Від витоків формування інструмента до сучасних підходів виконавської інтерпретації, що ґрунтуються на поєднанні історичної традиції й індивідуального художнього бачення виконавця.

Аналіз розвитку конструкції скрипки, техніки гри та стилістичних засад різних епох засвідчив, що еволюція інструмента невід’ємно пов’язана з культурними, естетичними та соціальними змінами в європейській музичній історії. Скрипка постає не лише як технічний засіб, а як носій художнього мислення, здатного передавати широкий спектр емоційних і образних значень.

Дослідження виконавських стилів від бароко й класицизму до романтизму, модерну та сучасності виявило складну динаміку розвитку художньо-виразних засобів, штрихової культури, принципів фразування й інтерпретаційних моделей. Риторична виразність барокових майстрів, гармонійна рівновага та структурна ясність класицизму, емоційно-психологічна експресія романтизму і темброві експерименти модерну формують багатовимірну традицію, що визначає сучасні виконавські підходи та вимоги до професійної майстерності скрипаля.

Аналіз творчості В. А. Моцарта, Дж. Б. Грациолі, Л. Коена та Л. Дьяконенко дав змогу показати різні моделі стильового мислення та різні способи розкриття виражальних можливостей скрипки. Моцарт втілює довершений зразок класичного музичного мислення, що поєднує логіку й емоційність; Грациолі – спадкоємність бароково-галантної лінії з її прозорою фактурою та мелодичною організованістю; Коен – інтеграцію поетичного слова та музичної символіки, що відкриває новий змістовий пласт інтерпретації; Дьяконенко – сучасний український камерно-виконавський дискурс, який формує нові репертуарні орієнтири.

Загалом дослідження доводить, що скрипкове мистецтво є живою, безперервно еволюціонуючою традицією, у якій техніка, стиль і художня ідея

розвиваються у тісному взаємозв'язку. Інтерпретація постає як творчий процес, у якому виконавець стає співавтором твору, спираючись на історичні знання, професійну майстерність і особисте емоційно-художнє переживання музики.

Підсумки даної роботи не лише систематизують ключові етапи становлення скрипкової культури, а й сприяють практичному застосуванню отриманих знань у виконавській та педагогічній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. About the viola d'amore. URL:
<https://www.violadamoresociety.org/en/viola-damore/about-the-viola-damore>.
2. Basso, Alberto. *La Cappella di San Marco nel Settecento*. Venezia: Marsilio, 1994. С. 201–256.
3. CIV/n: A Literary Magazine of the 1950s – архів випуску за березень 1954 року.
4. Einstein, Alfred. *Mozart: His Character, His Work*. Oxford University Press, 1945. С.162–176.
5. Florimo, Francesco. *La scuola musicale di Napoli*. Napoli: Vincenzo Morano, 1880 p., 214 p..
6. Fubini, Enrico. *L'estetica musicale nel Settecento italiano*. Torino: Einaudi, 1988. С. 30–176.
7. Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin (1751)*. London: Facsimile edition, 1969. С. 44-170.
8. Hertz, Daniel. *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780*. New York: W. W. Norton & Company, 1995. С. 356–357.
9. Landon, H. C. Robbins. *Mozart: The Golden Years*. Thames & Hudson, 1989. С. 92–110.
10. Larsen, Jens Peter. *Mozart: The Man and His Music*. New York: Norton, 1995. С. 145–160.
11. Mozart in Italy. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_in_Italy?utm_source=chatgpt.com
12. Nadel, Ira B. *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*. Random House of Canada, 1996.
13. Rubreck P. *Le Violon au XVIII siècle*. Paris, 1996. 142. p.
14. Rushton, Julian. *Mozart*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 89 p.

15. Simmons, Sylvie. *I'm Your Man: The Life of Leonard Cohen*. Ecco / HarperCollins, 2012.
16. Solomon, Maynard. *Mozart: A Life*. — New York: Harper & Row, 1977. P. 10–11.
17. Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 515-522.
18. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. (2001), стаття "Grazioli, Giovanni Battista".
19. Torchi L. La musica insstrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII – XVIII (1901). Bologna: Forni Editore, 1969. 278 p.
20. URL:
https://muzabetka.com.ua/pro_skrypku.html?utm_source=chatgpt.com
21. URL: <https://www.english.op.org/godzdogz/great-dominicans-jerome-of-moravia/>.
22. URL: https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/invention-of-musical-string-instrument-violin?utm_source=chatgpt.com.
23. William E. Hettrick. The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola (Cambridge University Press, 1994), P. 89–90.
24. Аристотель. Поетика / переклад з давньогрецької, вступна стаття та коментарі О. Киселя. – Львів: Літопис, 2002. 192 с.
25. Барвінський Б. *Французька музика кінця XIX – початку XX століття*. Львів: ЛНМА, 2004. 256 с.
26. Білоусов А. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє (до 1000-ліття української «цариці інструментів»). Світогляд. 2016. № 6(44). С. 48–59.
27. Браун, А. Пітер. Симфонічний репертуар. Том I: Симфонії Гайдна. Блумінгтон: Видавництво Індіанського університету, 2002, С. 14.

28. Виппер Б. Р «Становлення реалізму в голландському живопису XVII ст.» 1957.
29. Віола (музичний інструмент). URL: <https://surl.li/cmjvyt>
30. Гнатишин З. Італійська скрипкова школа XVIII століття. Львів: Сполом, 2011. 264 с.
31. Грін О. Музика класичної епохи. Київ: Музична Україна, 2002. С. 60-102.
32. Грум-Гржимайло Т. М. Музичне виконавство. Віхи історії. Видатні диригенти минулих і наших днів. Київ : Знання, 1984. С. 56-73.
33. Ділворт Джон. «АнтоніоСтрадіварі». : Музичний словник та музиканти Нью-Гроува, т. 24. Лондон: Видавництво Оксфордського університету, 2001. С. 249–251.
34. Ділворт Джон. «Родина Амати»: Музичний словник. Нью-Гроув, Лондон: Видавництво Оксфордського університету, 2001. С.438–439.
35. До роковин смерті великого Коена: 5 найяскравіших хітів легенди. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_do-rokovin-smerti-velikogo-koena-5-najyaskravishih-hitiv-legendi/802242.
36. Дьяконенко Л. Спогади та роздуми про творчий шлях // Музикознавчі студії. 2017. № 3. С. 38–45.
37. Зінькевич М. Історія виконавства: європейська музична культура XIX–XX століть. Київ: Музична Україна, 2001. 348 с.
38. Зінькевич, О. Інтерпретація класичного стилю у виконавстві. Київ: Музична Україна, 1998. 312 с.
39. Йозеф Гайдн. URL: <https://surl.li/vodrmv>
40. Іванова М. *Педагогічна музика сучасних українських композиторів*. Київ: Музична освіта, 2018. 144 с.
41. Кириленко Н., *Осередки музичної освіти Чернігівщини*. Київ: Ліра-К, 2016, 54 с.

42. Класицизм // Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 424.
43. Козаренко О. *Сучасна українська інструментальна музика: від модерну до постмодерну*. Львів: Сполом, 2014. 312 с.
44. Коротка біографія Моцарта — цікаве про творчість композитора Вольфганга Амадея Моцарта для дітей. URL: <https://surl.li/rgtuog>
45. Короткий оперний словник. Київ: Музична Україна, 1986.
46. Лариса Дьяконенко: ніжинський талант, що дарує музику юним. URL: <https://surl.lt/keumpr>
47. Леман А. Книга про скрипку. Лейпціг, 1903. 109с.
48. Лисенко О. *Борис Лятошинський: творчість і стиль*. Київ: Музична Україна, 2000. 256 с.
49. Пашковська О., «Музичні родини Чернігівщини»: Збірник краєзнавчих досліджень. Чернігів: Десна, 2014, 112 с.
50. Стюарт Полленс. «Джузеппе Гварнері: Його життя та творчість». Кембридж: Видавництво Кембриджського університету, 2010. 265 с.
51. Сюта, Б. І. *Історія зарубіжної музики XVIII століття*. Київ: НМАУ, 2010. 364 с.
52. Сюта, Б. І. *Історія зарубіжної музики: Класицизм і романтизм*. Київ: НМАУ, 2012. 420 с.
53. Фідель (музичний інструмент) URL: [Фідель \(музичний інструмент\)](#) — Вікіпедія
54. Фільц Б. *Музика Італії та Франції XVIII століття*. Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.
55. Фільц, Б. *Музика Італії: нариси з історії*. Київ: Музична Україна, 2002. 220 с.

56. Шабельська Т. Сильові тенденції європейської музики XVIII століття. Харків: ХДАК, 2014. 192 с.
57. Шалагінов, Б. Історія зарубіжної літератури: Ренесанс. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
58. Шип С. *Музика XX століття: історія і стиль*. Київ: Либідь, 2003. 304 с.
59. Шреєр-Ткаченко, О. Історія скрипкового мистецтва. Київ: Музична Україна, 1997. 276 с.
60. Яловець, Карел. Енциклопедія скрипкових майстрів. Прага: Artia, 1965. С.52–65.

ДОДАТКИ



Додаток А.
(Грушоподібний фідель)



Додаток В. (Віола)

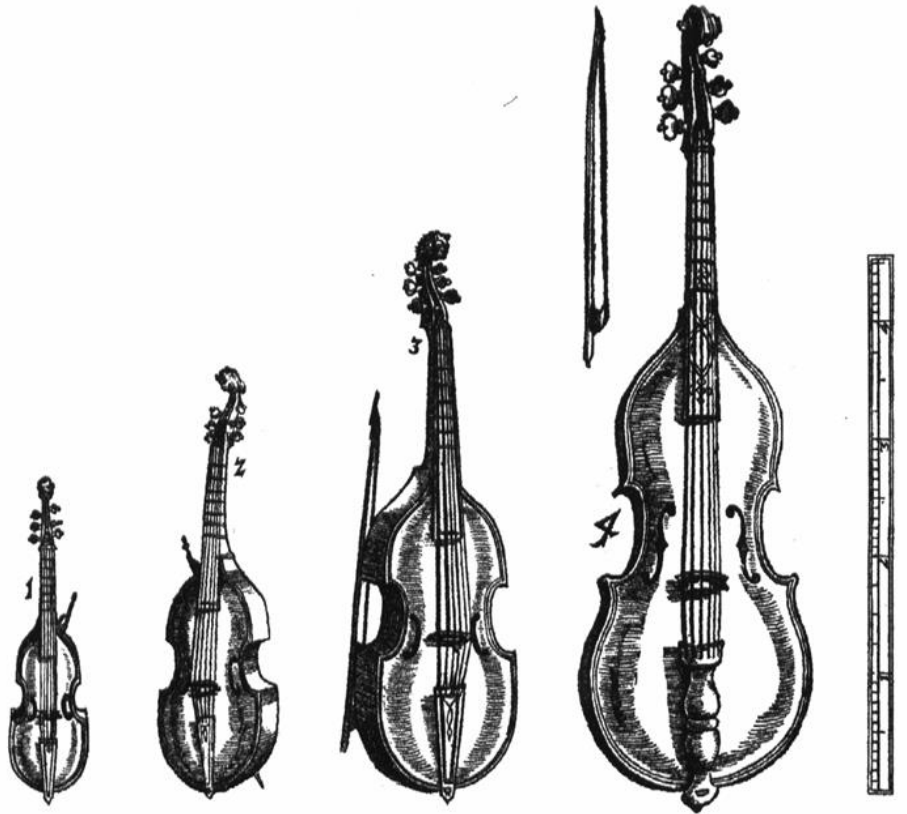


Додаток Б. (Ребек)



Додаток Г. (Свята Цецилія з
янголом грає на віолі)

Додаток Д.
(Сімейство віол)





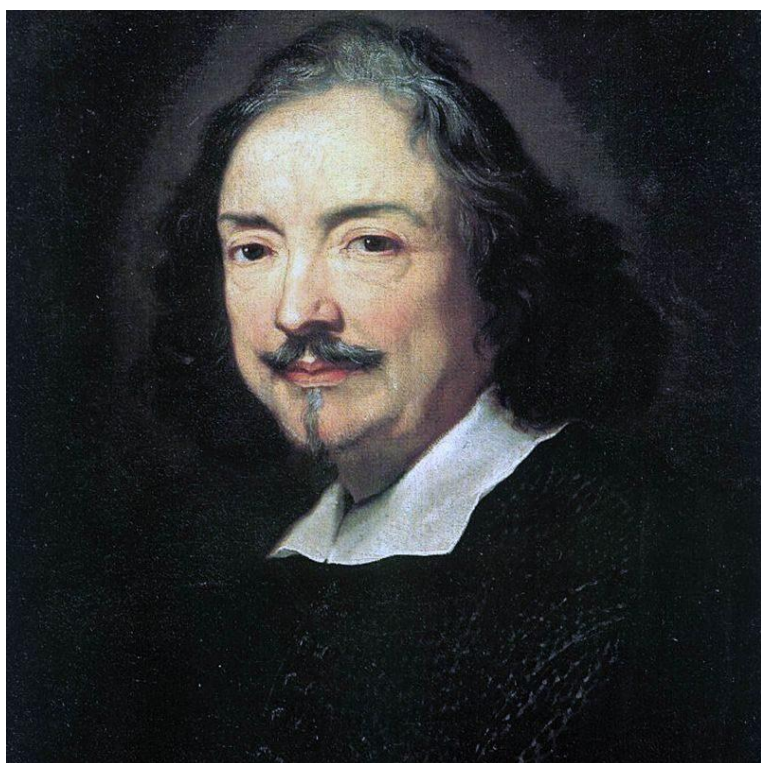
Додаток Е. (Viola da gamba)

Додаток Є. (Viola d'amore)





Додаток Ж.
(Lira da braccio)



Додаток З.
(Андреа Амагі)

Скрипка Андреа Амати



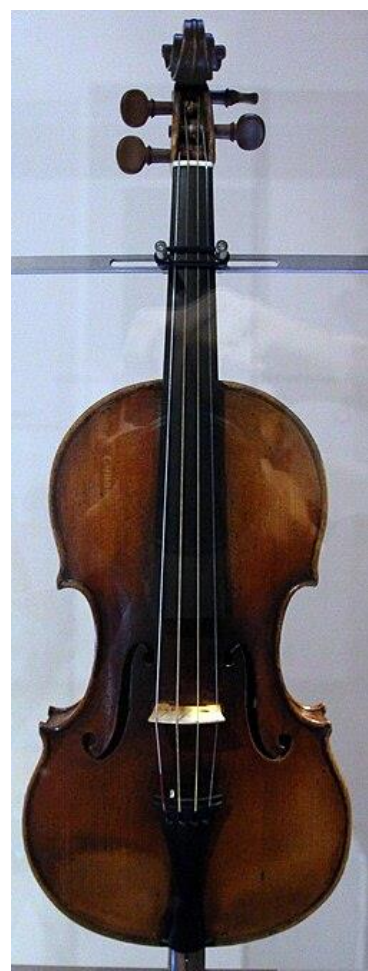
Додаток І. (На ілюстрації майстер-скрипковий Антоніо Страдіварі оглядає своє творіння в Кремоні.)



Скрипка майстра
Антоніо Страдіварі.



Додаток І.
(Джузеппе
Гварнері)



Скрипка 1743 року майстра Джузеппе Гварнері, на якій грав сам Ніколо Паганіні. Музикант назвав її «Il Cannone» — «Гармата».

[Додаток Й].
Йозеф Гайдн



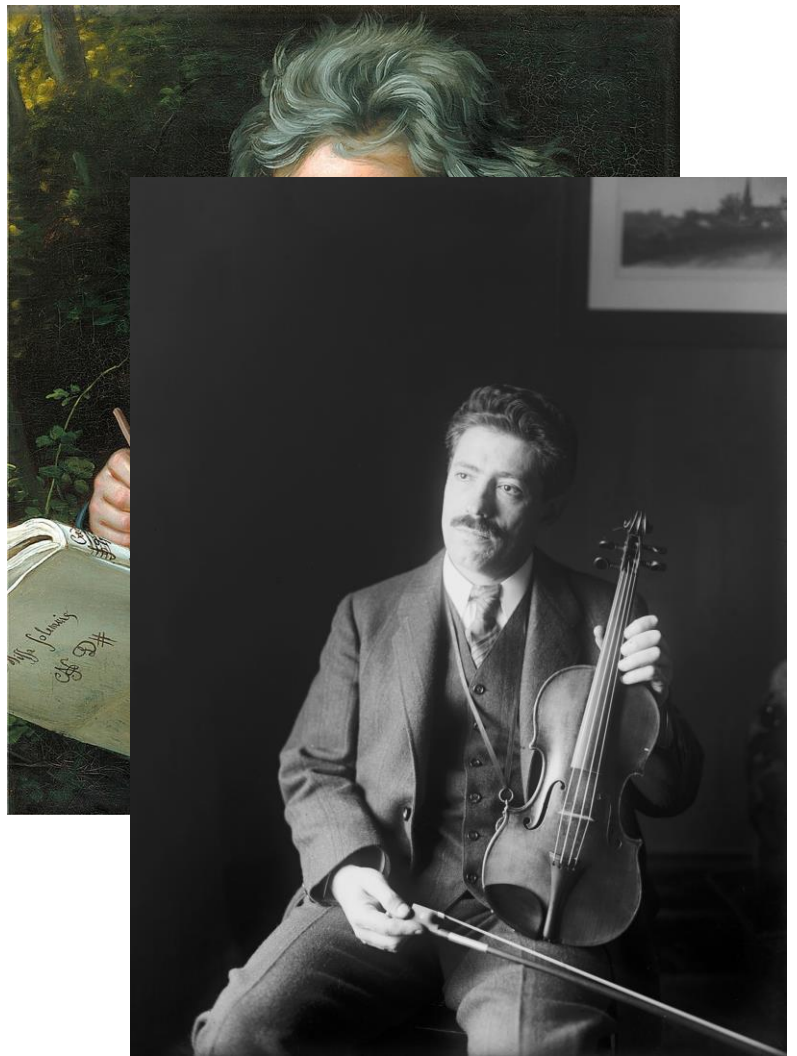


[Додаток К].
Вольфганг Амадей Моцарт

[Додаток Л].
Людвіг ван Бетховен

М].
Крейслер

[Додаток
Фріц





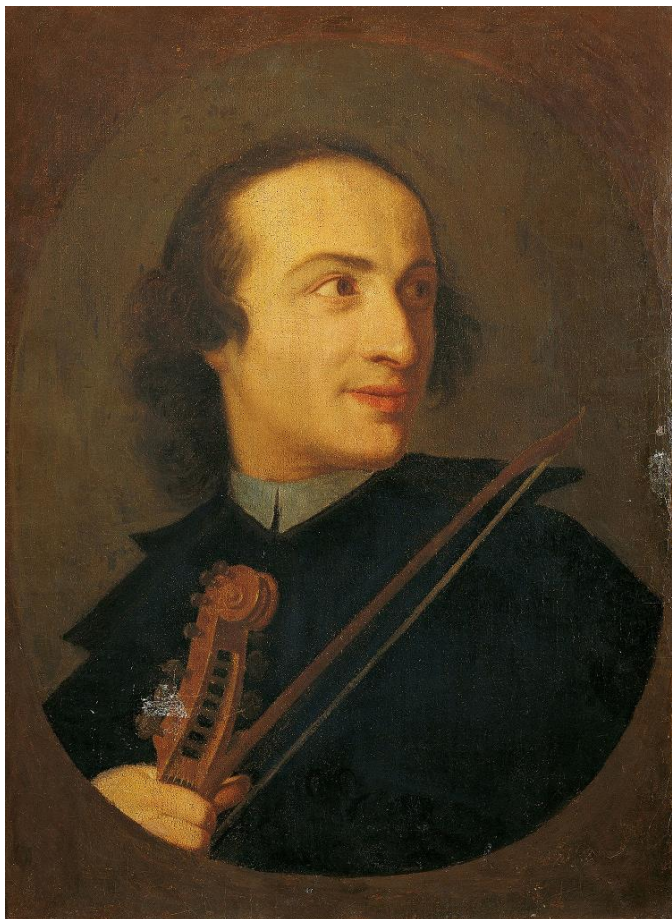
[Додаток Н].
Арканджело Кореллі

О].

Антоніо Вівальді

[Додаток



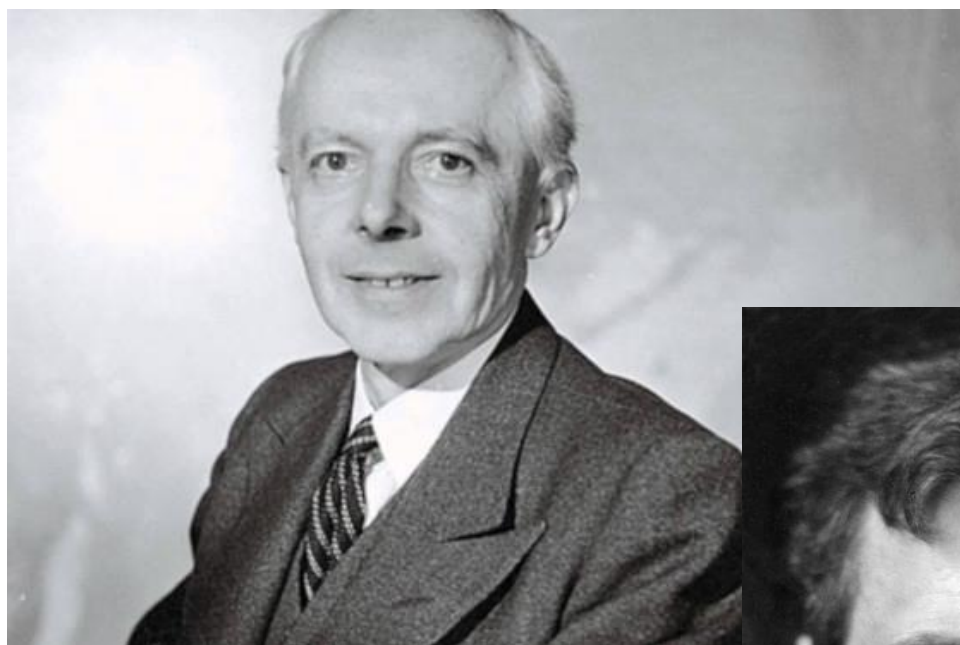


[Додаток П]
Джузеппе Тартіні



[Додаток Р].
Клод Дебюссі

[Додаток С].
Бела Барток



[Додаток Т].
Борис Лятошинський





[Дод
аток
У].

Євге
н
Стан
кови
ч



[Додаток Ф].
Лариса Дьяконенко



[Д
од
ат
ок
Х].

Ле
он
ар
д
Но
рм
ан

Коеп

[Додаток 1]. В. А. Моцарт, Концерт Ре-мажор «Аделаїда»

РА

1

КОНЦЕРТ

Ре-мажор

„АДЕЛАИДА“

В. МОЦАРТ
(1756-1791)

Скрипка

Allegro [Скоро]

The musical score is written for Violin I and consists of ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro [Скоро]'. The score includes various performance instructions such as 'Tutti', 'Solo', 'P' (piano), 'f' (forte), 'cresc.' (crescendo), and 'P cantabile'. There are also dynamic markings like 'mf' and 'V' (fortissimo). The score features several first and second endings, indicated by boxed numbers 1, 2, and 3. The music is characterized by intricate sixteenth-note passages and elegant melodic lines. The piece concludes with a 'Tutti' marking and a final 'f' dynamic.

22650

Handwritten notes and signatures at the bottom left of the page.

СКРИПКА

4 Solo *p* *cresc.* *f* *dim.*

5 *p dolce* *f* *cresc.*

6 *f* *p* *f* *cresc.*

7 *f* *p*

Handwritten annotations include: *tr*, *90*, *3*, *4*, *10*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *62*, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *71*, *72*, *73*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *79*, *80*, *81*, *82*, *83*, *84*, *85*, *86*, *87*, *88*, *89*, *90*, *91*, *92*, *93*, *94*, *95*, *96*, *97*, *98*, *99*, *100*.

СЕРИНА

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 2:** Continues the melody. Includes the instruction 'cresc.' and a circled number '8'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 3:** Features a melodic line with a fermata. Includes the instruction 'Tutti' and a circled number '8'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 4:** Continues the melody. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 5:** Features a melodic line with a fermata. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 6:** Continues the melody. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 7:** Features a melodic line with a fermata. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 8:** Continues the melody. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 9:** Features a melodic line with a fermata. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.
- Staff 10:** Continues the melody. Includes the instruction 'Solo' and a circled number '9'. A handwritten '11' is above the staff.

Additional annotations include 'Sul G' circled in the fifth staff, 'conb' in the sixth staff, and various handwritten numbers and symbols throughout the score.

Скрипка

4

11

p

mf *cresc.*

f *Tutti* *Solo* *p*

12

f

f

Tutti *Solo* *p*

cresc.

13

dim. *p*

14

dim. *p*

Handwritten annotations include: *1*, *2*, *3*, *4*, *5*, *6*, *7*, *8*, *9*, *10*, *11*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *62*, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *71*, *72*, *73*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *79*, *80*, *81*, *82*, *83*, *84*, *85*, *86*, *87*, *88*, *89*, *90*, *91*, *92*, *93*, *94*, *95*, *96*, *97*, *98*, *99*, *100*, *101*, *102*, *103*, *104*, *105*, *106*, *107*, *108*, *109*, *110*, *111*, *112*, *113*, *114*, *115*, *116*, *117*, *118*, *119*, *120*, *121*, *122*, *123*, *124*, *125*, *126*, *127*, *128*, *129*, *130*, *131*, *132*, *133*, *134*, *135*, *136*, *137*, *138*, *139*, *140*, *141*, *142*, *143*, *144*, *145*, *146*, *147*, *148*, *149*, *150*, *151*, *152*, *153*, *154*, *155*, *156*, *157*, *158*, *159*, *160*, *161*, *162*, *163*, *164*, *165*, *166*, *167*, *168*, *169*, *170*, *171*, *172*, *173*, *174*, *175*, *176*, *177*, *178*, *179*, *180*, *181*, *182*, *183*, *184*, *185*, *186*, *187*, *188*, *189*, *190*, *191*, *192*, *193*, *194*, *195*, *196*, *197*, *198*, *199*, *200*.

СКРИПКА

Handwritten musical score for Violin (СКРИПКА) in G major, 4/4 time. The score consists of 17 measures, with measures 15 and 17 boxed. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions include *f*, *p*, *cresc.*, and *Tutti*. There are also handwritten annotations such as "tr" for trills and "mf" for mezzo-forte. The piece concludes with a Cadenza (КАДЕНЦИЯ) in measure 17.

[Додаток 2]. Джованні Баттіст Граціолі, «Адажио»

2

АДАЖИО

Скрипка

Передоженіе К. Моэтраса

Д. ГРАЦИОЛИ
(1755-1820)

Adagio [Медленно]

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. It includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in Cyrillic script are present throughout the score, including:

- Staff 1: *tr*, *3*
- Staff 2: *mf*, *p*, *III*
- Staff 3: *f*, *cresc.*, *III*
- Staff 4: *f*, *tr*, *3*, *II*, *III*, *II* струна
- Staff 5: *mf*
- Staff 6: *f*, *II*, *III*, *4 3 2*
- Staff 7: *p*, *tr*, *mf*, *II*, *III*, *cresc.*
- Staff 8: *f*, *p*, *II*, *cresc.*
- Staff 9: *f*, *tr*, *II*, *III*, *II*
- Staff 10: *f*, *p*, *3*

I - ми струна III - ре струна
 II - де струна IV - соль струна

22908

Скрипка

The musical score consists of ten staves of handwritten notation for violin. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Handwritten annotations include fingering numbers (1-3), bowing directions (V), and performance instructions like 'Ток', 'Inoz.', and '627.'. Dynamics range from *pp* to *f*. The score concludes with a double bar line and a *p* dynamic marking.

Staff 1: Starts with a treble clef and a B-flat key signature. Includes slurs and accents. Dynamic: *p*.

Staff 2: Includes a second ending bracket labeled 'II'. Dynamic: *f*. Handwritten note: 'Ток'.

Staff 3: Includes a third ending bracket labeled 'III'. Dynamic: *pp*. Handwritten notes: '3 2 1 4 3 2 1-1 III'.

Staff 4: Includes a fourth ending bracket labeled 'IIII'. Dynamic: *pp*. Handwritten note: '45 т.'.

Staff 5: Includes a fifth ending bracket labeled 'V'. Dynamic: *f*.

Staff 6: Includes a sixth ending bracket labeled 'VI'. Dynamic: *mp*.

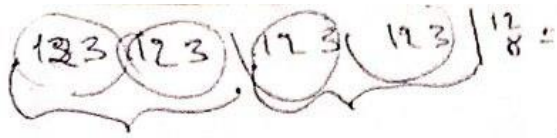
Staff 7: Includes a seventh ending bracket labeled 'VII'. Dynamic: *mf*. Handwritten note: 'Inoz.'.

Staff 8: Includes an eighth ending bracket labeled 'VIII'. Dynamic: *p*. Handwritten notes: '1 2 1 3 2 4 3 2 1', '627.', and 'Inoz.'.

Staff 9: Includes a ninth ending bracket labeled 'IX'. Dynamic: *p*. Handwritten note: '627.'.

Staff 10: Ends with a double bar line and a *p* dynamic marking.

[Додаток 3]. Леонард Норман Коен, «Hallelujah»



Ашлуя (Хвалить Господа)

HALLELUJAH

Words and Music by LEONARD COHEN

Arranged by Lindsey Stirling • Piano arrangement by David Russell and Jennifer Stirling

Moderately
Fervently, Sustained

dimethyl, with anticipation and excitement

With resolve

mp

solo, reverently

mp

rall.

mp *mp* *mp* *pp*

[Додаток 4]. Лариса Дьяконенко, «Ніжність»

Violin

Ніжність

муз. Л. Дьяконенко

Handwritten musical score for Violin, titled "Ніжність" by Larisa Dyakonenko. The score is in G major and 4/4 time, consisting of 17 measures. It includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *mf*), articulation (accents, slurs), and detailed fingering (numbers 1-4 and 0 for natural). Measure 6 is marked with a "6" above the staff. Measure 11 is marked with "mf". Measure 15 is marked with "I msz". The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 17.

53 $\frac{11}{3}$ ✓

59 4 3 2 1 $\frac{11}{3}$ mp 3 2 1

65 4 3 2 1 2

71 3 3 1 3-3

solegno

rit.