

Key words: history of Ukrainian music, piano collection, album for children, music pedagogics, M.Shuch.

УДК 78.03 : 78.07

Анастасія Пилатюк

ЕВОЛЮЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ШКОЛИ

У статті розглядається загальна панорама розвитку скрипкового виконавства XVII–XVIII ст., аналізується процес становлення європейських скрипкових шкіл, вирізняються найбільш вагомі постаті представників скрипкового мистецтва.

Ключові слова: скрипкове виконавство, тенденція, скрипкова школа, скрипка, віола.

Європейське скрипкове мистецтво XVII–XVIII ст. – це те культурно-історичне тло, на якому «виросли» феномени Н.Паганіні, Л.Шпора, К.Ліпінського, А.В'єтана, П.Сарасате та усіх інших провідних віртуозів романтичної епохи і відбулася подальша еволюція у цій царині культури. Українське скрипкове мистецтво є органічною складовою європейського культурно-історичного процесу, зосередженому у XVII–XVIII ст. у Львові, Кам'янці-Подільському, Києві не як у маргінальних осередках, а як у європейських мистецьких центрах. Тому завданням вітчизняного музикознавства є аналіз тенденцій розвитку європейського скрипкового виконавства, його тривалої традиції в усій множинності явищ, в переплетенні академічної та народної ліній, у взаємодії з неєвропейськими формами і семантикою скрипкового мистецтва.

Огляд історії скрипкового виконавства здійснюється у працях Л.Гінзбурга та В.Григор'єва [4], В.Третьяченка [14], Я.Вольдмана [2] та ін. Відомості про витоки скрипкового мистецтва у контексті історії розвитку східних культур знаходимо у дослідженні «The origin and evolution of violin – as a musical instrument: and its contribution to the progressive flow of Indian classical music» [18], стосовно подальшого розвитку скрипкового мистецтва та постатей провідних митців – у праці «A new history of violin playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery» [17] та ін. В українському музикознавстві це питання побіжно розглядається у монографії В.Стеценка «Джерела скрипкового концерту» [13], публікаціях З.Ядловської [15] та в інших працях, дотичних до цієї теми. У сучасній вітчизняній науці скрипкове мистецтво є предметом окремих дисертаційних досліджень, проте, питанню тенденцій розвитку європейського скрипкового виконавства та формування національних шкіл поки не присвячено спеціальних праць.

Мета представленої статті – укласти загальну панораму розвитку скрипкового виконавства XVII–XVIII ст. Завдання: здійснити екскурс в історію європейського скрипкового виконавства вказаного періоду та описати його провідні осередки на основі аналізу матеріалів праць Л.Гінзбурга, В.Григор'єва [4], Н.Користіної [6], В.Стеценка [13], В.Третьяченка [14], Я.Вольдмана [2], енциклопедичних видань [10; 11] та ін.; вирізнити тенденції розвитку європейського скрипкового виконавства XVII–XVIII ст. як цілісної традиції в усій множинності явищ.

Сучасній науці відомо, що розвиток європейського скрипкового виконавства сягає глибин XVI ст., коли скрипка – пріма інструментального мистецтва – вийшла на європейську авансцену в результаті тривалої еволюції інструментарію, виконавства та музичної творчості. Протягом століть скрипка виборювала першість у віол та смичкових лір, про що свідчать трактати Фелібера (XVI ст.), Л.Вьєвіля, Ю.Леблана (XVIII ст.) та ін. Трансформували впливи народного музикування, втіленого у розмаїтті національних варіантів – від таких як ребек, фідель, вієла, до чеської гоусле, болгарської гдулки, польської геншле, сербської гусли, і до неєвропейських – як, наприклад, арабський ребаб, «народний» інструмент скрипкового сімейства поступово витіснив «аристократичну» віолу сімейства гамбового. Відома у виконанні італійських майстрів, насамперед родин Амати, Гварнері, Страдіварі у Кремоні, Г. да Сало, Дж.Маджіні у Бреші, Д.Монтаньяна, Санто Серафін, Ф.Гобетті, М.Гофрільлер у Венеції, родини Гранчіно і Тесторе, К.Ф.Ландольфі в Мілані, родин Гальяно в Неаполі, Гваданіні в Турині, а також польських майстрів М.Добруцького, родин Гробліч і Данкварт, австрійських і німецьких Я.Штайнера, родини Клотц, згодом – французьких майстрів Н.Люпо, Ж.-Б.Вільома;

російського І.Батова; чеських – Т.Едлінгера, Я.О.Еберле, до XVIII ст. скрипка пройшла стрімкий шлях технічного вдосконалення. Від епохи відродження скрипка, конкуруючи з віолами, була пов'язана, як вказує В.Григор'єв [4, с. 21, 30–35], насамперед з жанрами інтимно-ліричної канцони і карнавальної фроттолі, де часто використовувалася як солюючий інструмент, згодом – з жанрами канцонетти, віллanelли, мадригалу, балетто, ричеркаром, а також з танцювальною сюїтою.

Історія музики вказує на бурхливий розвиток скрипкового мистецтва насамперед в Італії, де у XVII–XVIII ст. сформувалися основні інструментальні жанри. Скрипка отримала «вокальне трактування» та утвердилася у сольному та ансамблево-оркестровому амплуа та стала основним інструментом для втілення семантики нових віртуозних жанрів – сольної церковної та камерної сонати (Ф.Меллі, Д.Кастелло та ін.), що в середині XVII ст. «виросли» із тріо-сонати (С.Россі, 1613), та раннього сольного інструментального концерту, який мав у витоках «Concerti» майстрів венеціанської поліфонічної школи (А.Габріелі та Дж.Габріелі, 1587), інші вокальні твори (А.Банк'єрі, Л.Віадана) та бароковий concerto grosso [13]. Активізації розвитку музичного виконавства, в тому числі скрипкового, сприяло відкриття навчальних закладів, де засновувалися класи скрипки.

Насамперед звернемося до мистецтва *Італії*, адже творчість представників болонської та інших шкіл найперше справила значний вплив на розвиток скрипкового виконавства. Це музиканти родини Віталі – Джованні Баттіста Віталі (1632–1692), в чий інструментальній музиці викристалізуються гомофонний стиль і форма предкласичної сонати, та його син Томазо Антоніо Віталі (1663–1745). До болонської школи також належить Джузеппе Тореллі (1658–1709), який здійснив вагомий внесок у розвиток тріо-сонати, concerto grosso, сольного скрипкового концерту, разом із Ф.Джемініані та П.Локателлі зародженню жанру квартету. Римську школу, що започаткувала «золоте століття» італійського скрипкового мистецтва, представив її глава Арканджело Кореллі (1653–1713) – прихильник «мистецтва співу» і зв'язної, плавної гри, який підвів підсумок пошуків італійських митців попередніх поколінь у жанрах предкласичної сольної скрипкової сонати і оркестрової музики. Серед учнів А. Кореллі, у творчості яких набули розвитку нові аппікатурні прийоми, пасажна техніка, техніка подвійних нот, акордів, арпеджіо – Франческо Джемініані (1687–1762) і П'єтро Локателлі (1695–1764), попередник Н.Паганіні у сфері скрипкової віртуозності. У XVIII ст. в Італії виходить на передові позиції венеціанська скрипкова школа, пов'язана з іменем прогресивного митця Антоніо Вівальді (1678–1741), що відіграв вагому роль у створенні скрипкового концерту як одного перших варіантів сольного інструментального концерту, у встановленні тричастинного циклу concerto grosso, розвитку в ньому партії концертуючого соліста. А. Вівальді створив мелодично-щедрий, динамічний та експресивний стиль, що справив величезний вплив на подальший розвиток скрипкового мистецтва європейських країн. Огляд італійського скрипкового мистецтва був би неповним без постаті глави падуанської скрипкової школи Джузеппе Тартіні (1692–1770), для стилю якого характерні мелодична виразність, віртуозність, багатство штрихової техніки, що викладене у праці «Мистецтво смичка» – енциклопедії штрихової техніки XVIII ст. У творчості митця набули високого розвитку жанри концерту та сонати, зокрема соната «Диявольська трель» стала однією з вершин скрипкової музики XVIII ст. [3; 4; 5; 6; 11; 14]. У процесі подальшого розвитку скрипка на чолі сімейства стає основою квартетного та оркестрового складів, а також неперевершеним сольним інструментом. Скрипка стала фавориткою нових жанрів та інструментальних складів, що з одного боку, стимулювало подальший розвиток музичної творчості, з іншого – активізувало розвиток європейського скрипкового виконавства.

У XVII–XVIII ст. поряд із домінуючим італійським скрипковим мистецтвом розвивається французьке, німецьке, австрійське, польське, чеське, англійське, російське. Скрипкове виконавство *Франції* знаходилося під значним впливом панівної на той час італійської традиції. На теренах французької культури працювали італійські виконавці або французи, що зазнали сильного італійського впливу, проте і французький стиль в окремих моментах переймався італійцями. Як зазначає В.Григор'єв, у Франції «скрипка довше, ніж в інших країнах Європи, співіснувала з віолою в професійному мистецтві і з ребеком і віолою у народному виконанні» [4, с. 123]. Розвиток мистецтва виконання на скрипці як інструменті для «гри на відкритому повітрі» певним чином гальмувався і розквітом гамбового виконавства, та таке інструментальне розмаїття сприяло як диференціації репертуару, так і тривалим взаємовпливам у виконавському мистецтві. У Франції співіснували італійська п'ятиструнна скрипка ($a-d^1-g^1-c^2-f^2$), завезена італійськими музикантами, одна із попередниць класичної скрипки, та французька чотириструнна скрипка ($c^1-g^1-d^2-a^2$), менша за розміром від італійської і з більш «відкритим звуком», що, ймовірно, походила від одного з типів народних інструментів (саме її використав К.Монтеверді в опері «Орфей» з позначенням «маленька

французька скрипка») [4, с. 123]. Осередком скрипкового виконавства від часів Людовіка XIII став ансамбль «24 скрипки короля», керівниками якого були віртуози Луї Константен (бл. 1585–1657), згодом Де Лазарен (пом. у 1655). Попередниками Ж.Б.Люлли стали Де Бокан (бл. 1580–1653) і Мішель Мазуель, а також суперник Ж.Б.Люлли – Гійома де Мануара (1615–1690). Звичайно, серед найвизначніших імен скрипалів у Франції цього часу – італієць за походженням Жан Батист Люлли (1632–1687) [10], який зумів створити новий гомофонно-гармонічний склад письма, що став віхою в еволюції європейської музики, витворити оригінальний французький скрипковий виконавський стиль на основі синтезу досягнень місцевої та італійської традицій, який характеризувався великою кількістю мелізматики у поєднанні з виразною декламацією (як у трагедіях П.Корнеля і Ж.Расина), технікою коротких штрихів, біглістю, чіткістю удару, зв'язок з танцювальним мистецтвом [6] тощо. У подальшу еволюцію скрипкового мистецтва Франції наприкінці XVII – у XVIII ст. значний внесок уклали автори сонат і концертів і п'єс Ж.Б.Сенайє, Ж.-Ф.Ребель, Ж.-М.Леклер, Д.Б.Віотті, Ж.-Б.Ане, Ж.-Б.Сенайє, Ж.Обер, Ф.Франкер, Ж.-П.Гіньон, Г.Гіллемен, Ж.Мондонвіль, П. Гавіньє та ін., а також знаменитий композитор Ф. Куперен, у спадщині якого – низка тріо-сонат, відомі «Парнас, або Апофеоз Кореллі», «Апофеоз Люлли» та ін. Початок XVIII ст. ознаменувався і тим, що були створені перші скрипкові «Школи» М.П.Монтеклера, П.Дюпона, Л'Аббе, Є.П.Брижона, А.Байо, М.Коррета [4; 6; 14]. Таким чином, скрипкове мистецтво Франції пройшло складний шлях суперництва з віольним мистецтвом (лише в середині XVIII ст. скрипка отримала завершальну перемогу над віолою і стала виразником нових ідеологічних віянь), трансформувало значні італійські, згодом німецькі впливи та витворило власний оригінальний виконавський стиль, для якого притаманні елегантність, мелізматичне багатство, декламаційна виразність, особлива відпрацьованість техніки коротких штрихів, чіткість і біглість удару.

У Німеччині в XVI ст. скрипка поряд з елітарними віолами також була інструментом для вуличного музикування, виконання пісенно-танцювального репертуару шпільманами, фідлерами. Як вказує В.Григор'єв, «відмінною рисою німецьких скрипалів було поєднання мелодичного трактування інструменту з багатоголосною грою не тільки за допомогою відкритих струн (бурдонів), але і з використанням досить складних поєднань подвійних нот і акордів, перебудовою інструменту (скордатурою), з використанням високих регістрів, ударних і стрибаючих штрихів і т. д. Все це дозволяє говорити про давню і розвинену інструментальну культуру, широке використання темброво-виражальних можливостей інструмента» [4, с. 148]. Поява скрипки в академічному музичному середовищі Німеччини пов'язана з іменами О.Лассо, який у 1560–1594 рр., працюючи при дворі у Мюнхені, використовував скрипку у своїй творчості та особисто володів грою на цьому інструменті; англійських скрипалів В.Роу та його сина, Дж.Прейса, Дж.Доуланда, Т.Сімсона, основоположника гамбурзької школи В.Браде, італійських Б.Маріні і К.Фарини, першого німецького скрипаля-віртуоза Йогана Шопа (бл. 1590–1667) [4, с. 150–151] та ін. Активізація розвитку професійного німецького скрипкового виконавства відбулася на фоні барокових традицій. Якщо на південних німецьких землях панував італійський католицький вплив, то в іншій частині формувався новий північно-німецький стиль, ініційований протестантським рухом. Венеціанський стиль розвивав учень Габріелі Ганс Лео Хасслер (1564–1612) [8], який в умовах пізнього ренесансу, застосовуючи інноваційні італійські методи та традиційну німецьку техніку, відкрив у німецькій музиці шлях до раннього бароко, привніс антифонну ідею та стиль кончертато у німецьку музичну культуру, що підтримали послідовники Г.Шютц та ін. Витоки формування нового стилю академічного скрипкового мистецтва вбачаємо у творчості Й.Г.Шейна, що впроваджував новаторські італійські техніки в австро-німецьку музичну традицію, ще пов'язану зі старим фламандським ренесансним стилем зразків О.Лассо, а також С.Шейдта і Г.Шютца, котрий на прикладі новаторства К.Монтеверді вдало використовує виразові можливості скрипки у вокально-інструментальних «Духовних симфоніях» і «Маленьких духовних концертах». У другій половині XVII–XVIII ст. німецьке мистецтво знає іменами скрипалів Н.Штрукка, Й.Я.Вальтера, Й.П.Вестхофа та ін. Отож, у другій половині XVII ст. німецьке скрипкове мистецтво укладається в певну традицію, що може свідчити про започаткування скрипкової школи з оригінальним національним стилем виконавства. Ряд видатних німецьких композиторів (зокрема Й.Пахельбель, Д.Букстехуде) почали звертати увагу на виразові і технічні можливості скрипки, що вже стійко завоювала передові позиції серед струнно-смичкових інструментів. Таким чином, на початок XVIII ст., до настання бахівсько-генделівської епохи розквіту німецького скрипкового мистецтва, скрипка виявляє себе і як повноправний учасник ансамблю, і як самодостатній інструмент академічного виконавства.

Поряд зі скрипковим мистецтвом Італії, Франції, Німеччини, що мало найбільший вплив на

формування європейського виконавства, відбувається становлення австрійської, англійської, іспанської, чехоморавської, польської, російської скрипкових шкіл. Скрипкове мистецтво *Австрії* виходить на передові позиції у XVIII ст., у час, коли основні здобутки в еволюції інструментальних жанрів належать композиторам віденської класичної школи – Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетовена. Як вказує Я.Вольдман, віденська скрипкова школа має у витоках виконавське мистецтво Австрії, Угорщини, Чехії, Словаччина та Німеччини, а в її становленні особливу роль відіграли чеські музиканти – брати Пауль Враницький (1756–1808) та Антон Враницький (1761–1820) і віденці Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739–1799) та Ігнац Шуппанциг (1776–1830), що заклали основи скрипкової педагогіки, на яких згодом базуватиметься діяльність їх послідовників – Й.Майзедера, Й.Бема, Г.Гельмесбергера та синів [2]. В.А.Моцарт першим здійснив симфонізацію скрипкового концерту, твори митця стали прикладом віртуозно-художнього використання скрипки як концертного інструменту, вершиною класичного віденського скрипкового мистецтва стала творчість Л. ван Бетовена, чиї скрипкові концерти стали взірцями симфонізації жанру.

В *Англії* скрипкове мистецтво до XVII ст. включно формувалося місцевими кадрами, насамперед Томасом Сімпсоном (1582–1625) [10] та його послідовниками. Із композиторів, безперечно, відмітимо діяльність Г.Персела, чиї тріо-сонати написані «в італійському дусі», але також із рисами національного народного музикування. У XVIII ст. передові позиції у скрипковому мистецтві зайняли закордонні музиканти – німці Г.Ф.Гендель, Дж.Пепуш, італієць Дж.Бонончіні, австрійці Й.Гайдн, В.А.Моцарт та ін.

Розвиток чеського скрипкового мистецтва спирається на давнє розповсюдження струнно-смичкових інструментів у *Чехоморавії* та їх самобутні риси. Л.Гінзбург називає ряд майстрів, які почали працювати у Празі ще від XIV ст. та згодом сформували празьку школу скрипкових майстрів: учня Я.Штайнера Т.Едлінгера, сина Й.Й.Едлінгера, Я.О.Еберле, Т.О.Тулинського, К.Стрнад та ін. [4, с. 232]. Провідною у скрипковому мистецтві XVIII ст. стала родина Стаміців, і насамперед Ян Вацлав Антонін Стаміц (1717–1757) [10], у творчості якого поєдналися риси чеської фольклорної музики та здобутки чеських, німецьких, італійських композиторів. Поряд зі Стаміцами працювали родини Бендів, Враницьких та ін. Заслужену славу здобув Вацлав Піхль (1741–1805), чия творчість, як вказує І. Белза, поєднує чеські народно-інструментальні риси – мелодичну виразність, наспівність, характерні для першої чеської композиторської школи Богуслава Черногорського, із французькими та італійськими впливами [1, с. 188]. В цілому композиторський стиль митця є близьким до класицизму Й.Гайдна.

Своєрідністю відрізняється і скрипкове мистецтво, що сформувалося на теренах *Польщі*, і великою мірою пов'язане зі скрипковою культурою *України*. В основі народного скрипкового мистецтва цих національних культур – традиційна народна форма музикування «троїстих музик», в яких беруть участь дві партії високого регістру та бас. При цьому, якщо мова йде про українське скрипкове виконавство, мусимо вказати на витoki в інструментальній культурі Київської Русі, а сааме – на розповсюдженість струнно-смичкових інструментів, на яких грали професійні музики – скоморохи. Це смик (як відомо, смик трактувався не лише як попередник смичка, а і як назва інструмента), розповсюдженій до XIV ст., на якому грали «смичники», згодом – триструнні скрипель і скрипиця, на яких грали «скрипотчики», а також триструнні перегудниця, гудок, а виконавці – «гудці», «гудошники», що в контексті становлення російського скрипкового мистецтва розглядає В.Григор'єв [4, с. 246]. Як у Західній Європі скрипка тривалий час співіснувала з віолами, так у Східній – з гудками. За твердженням В.Григор'єва, у Польщі, поряд із народною культурою, що, збереглася насамперед у сільському середовищі (найбільше – на півночі Польщі, яка мала зв'язки з російським Новгородом), у міській музичній побут (насамперед півдня), проникали нові традиції професійного скрипкового виконавства: «Через Краків... що лежить на шляху в Південну Європу, в тому числі в Італію, а також Україну, Чехію, Болгарію, найбільш інтенсивно здійснювалися взаємодії цих двох культурних потоків» [4, с. 211]. Як відомо, саме із дискантовими інструментами краківських майстрів XVI ст., які існували поряд з італійською лірою да браччо, пов'язують праобраз класичної скрипки, а її перші зразки належать краківцям Матеушу Добруцкому (1520–1602) та Марцину Гробличу старшому (1530–1609) [4, с. 211–212]. У музичних центрах Польщі й Литви – Вільно, Кракові, Варшаві, Гданьську, Любліні та інших – активно розвивається скрипкове мистецтво, пов'язане, зокрема, з підтримкою шляхтичів Радзивіллів та з діяльністю цехів-братств. До Королівства Польського та, згодом, Польсько-Литовської держави з українських земель входили Руське, Белзьке, Волинське, Київське, Подільське, Брацлавське, Чернігівське князівства. Тому до

вище наведеного ряду центрів, вказаного дослідником польського скрипкового мистецтва В.Григор'євим [4], можемо додати й інші міста. Це насамперед *Львів*, який від XIV ст. був одним із центрів польської культури, а також *Кам'янець-Подільський*, *Київ* та інші міста, які також відіграли значну роль у розвитку європейського скрипкового мистецтва XVII–XVIII ст. За даними, викладеними В. Григор'євим, в Україні, як і в Білорусії, Молдавії, скрипка розповсюджується ще у XV ст.; в Україні у XVII ст. існувала розвинена скрипкова культура з функціонуванням чотириструнного інструменту [4, с. 247]. Як вказує Ю.Лошков, «культурними сферами в Україні, на фундаменті яких формувалися основні різновиди оркестрів того часу (автор розглядає період XVIII–XIX ст. – А.П.), були регулярна армія (військові капели), пансько-маєткова культура (кріпацькі музичні організації), театральне (оркестрові групи антреприз) та аматорське (навчальні заклади, просвітні товариства) середовища» [9, с. 8]. Дослідник стверджує, що перші згадки про гетьманські оркестри з'являються в XVII ст., а в середині XVIII ст. в оркестровій сфері на українських землях відбувся перехід до європейського інструментарію зі збереженням здебільшого традиційних народних засобів музикування та репертуару, а також вказує на прерогативу скрипаля-концертмейстера у керівництві тогочасними оркестрами [9]. Професійне музикування, в тому числі діяльність інструментальних капел на українських землях, що входили до складу Польсько-Литовської держави, від Львова до Кам'янця та Тульчина, підтримувалася магнатами Радзивіллами, Любомирськими, Потоцькими, Острозькими та ін., а також керівником капел Феліксом Ліпінським, про якого дізнаємося як про батька славетного скрипаля. Одним із найдавніших відомих творів скрипкового репертуару у Польщі є «Дума» («Руська дума») на жанрово-інтонаційній основі української думи для сімейства «народних скрипок» пов'язана із традиційними формами музикування. Серед скрипалів, які залишилися найбільш відомими в історії скрипкової культури – М.Мельчевський, А.Яжембський, М.Звезховський, Я.Клечинський, Ф.Яневич та інші митці [4]. Відомою особистістю став Юзеф Ельснер (1769–1854), який у 1792–1799 рр. працював у Львові та, як вказує Л.Кияновська, у львівський період творчості написав декілька струнних квартетів. Дослідниця галицької музичної культури називає і скрипаля Кароля Курпінського (1785–1857), котрий також жив і творив у Мошкові та Львові, вже на початку XIX ст. [7, с. 47–48].

На певній віддаленості від європейських культурних центрів формувалося скрипкове мистецтво *Росії*, яке також, як і польське, було пов'язане з мистецтвом *України*, та в силу історичних і ментальних обставин набуло своєрідних рис розвитку. Керуючись дослідженнями Л.Раабена [12], І.Ямпольського [16], Л.Гінзбурга та В.Григор'єва [4] та інших вчених, окреслимо основні віхи розвитку російського скрипкового мистецтва. Насамперед вкажемо на розповсюдженість гудків і смиків як народних варіантів струнно-смичкових інструментів, відомого з часів Київської Русі, на розповсюдженість інструментального виконавства у княжих, згодом – у кріпосних ансамблях і оркестрах. На території Росії триструнний скрипель, скрипиця, перегудниця, гудок були розповсюджені аж до XVI–XVII ст., а подекуди гудок звучав до середини XIX ст. [4, с. 246–247]. Основоположником російського скрипкового виробництва вважається Іван Батов (1767–1841) [10] – кріпосний майстер при театрі графа М.Шереметева в Останкіні, учень московського майстра В.Владимира, що змайстрував 41 скрипку, а також альти, віолончелі, гітари. Виробництву інструментів сприяло використання скрипки у театральних та інструментальних творах передових митців – Євстигнея Фоміна, Дмитра Бортнянського та ін. XVIII ст. є визначальним для активізації розвитку скрипкового мистецтва. В епоху Петра I, орієнтованого на переймання західноєвропейських тенденцій, засновується придворний оркестр, формуються публічне концертно-салонне життя у Москві та Петербурзі, камерно-інструментальне музикування стає модним у домах аристократії, в Росії виступають відомі зарубіжні скрипалі. Репертуар в основному складається з салонних п'єс для двох скрипок і смичкового баса, та все ж, скрипкове виконавство мало тісний зв'язок з укладеними традиціями народного музикування. Основоположником російської скрипкової культури є Іван Хандошкін (1747–1804), син вихідця з України Євстафія, ймовірно, валторніста і півного у капелі графа Шереметева. І.Хандошкін став неперевершеним артистом, проводив концертну, пропагандистську та композиторську діяльність. Окрім іншого, у 1785–1890 рр. І.Хандошкін займався справами «консерваторії для музики», яку намагався створити князь Потьомкін в Єкатеринославському університеті, куди закупались інструменти з Італії та підписувалися контракти з італійськими педагогами, і яка проіснувала недовго після Смерті Потьомкіна та Катерини II. Певні кроки було здійснено, існував оркестр і хор зі 186 музикантів, які зустрічали у Кременчузі Катерину та Потьомкіна під час подорожі до Криму 1787 року. Цей заклад на українських землях В.Григор'єв називає «першою російською консерваторією» та вказує: «Існуючі дані дозволяють стверджувати, що

Хандошкіну все ж вдалося організувати у першій російській «консерваторії» музичні класи, вивчити музикантів і створити хороший оркестр, що склався з двадцяти семи інструменталістів, а також хор і роговий оркестр» [4, с. 262]. В. Григор'єв стверджує, що «видатний скрипаль свого часу, Хандошкін не тільки підсумував кращі досягнення російського інструментального мистецтва, але й проклав нові шляхи у скрипковому мистецтві, вловив тенденції часу у трактуванні скрипки як концертного інструменту, багато в чому попередив досягнення Паганіні» [4, с. 262], про що вказує І. Ямпольський: Хандошкін «грав багато в чому Паганінієвським образом подібно, грав на одній струні, а також на розстрій для зручнішого творення ефектів» [16, с. 85] (прийом, відомий під назвою «скордатура»).

Таким чином, європейське скрипкове мистецтво пройшло тривалий шлях розвитку і у XVII–XVIII ст. сформувало основні школи, тенденції розвитку, інструментарій. Попри орієнтацію на італійські здобутки на початку XVII століття поступово кожна із національних шкіл почала вирізнятися своєрідним колоритом, створювати власний неповторний стиль.

1. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики / Игорь Бэлза. – М.–Л.: Гос. муз. изд., 1951. – С. 117–118.
2. Вольдман Я. И. Венская скрипичная школа конца XVIII – первой половины XIX веков. – Том 1 : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Вольдман Яков Ильич. – М., 1982 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/venskaya-skripichnaya-shkola-kontsa-xviii-pervoi-poloviny-xix-vekov-tom-1>.
3. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини / Лев Гинзбург. – М.: Музыка, 1969. – 230 с.
4. Гинзбург Л. История скрипичного искусства : Учебник для муз. вузов. : В 3-х вып. – Вып. 1 / Лев Гинзбург, Владимир Григорьев. – М.: Музыка, 1990. – 285 с.
5. Григорьев В. . Антонио Вивальди / Владимир Григорьев. – М.: Музыка, 1994. – 224 с. [В надзаг.: Магнитогорский гос. муз.-пед. ин-т им. М. И. Глинки].
6. История исполнительства на струнных инструментах (скрипка и альт): рабочая программа для музыкальных училищ по специальности 0501.02 «Инструментальное исполнительство» (струнные смычковые инструменты) / Сост. Корыстина Н.Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/uchebnye_programmy/istoria_isp_skripka_alt.
7. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги–XXI, 2007. – 424 с.
8. Композиторы барокко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.clasmusic.ru/index.php>.
9. Лошков Ю.И. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XX ст.: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Лошков Юрій Іванович. – Х., 2008. – 37 с.
10. Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/>.
11. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 670 с.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.music-dic.ru/>.
12. Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства / Лев Раабен. – Л.: Музыка, 1978. – 200 с.
13. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту / Вадим Стеценко. – К.: Музична Україна, 1980. – 80 с.
14. Третьяченко В. Ф. Скрипичные «школы»: история становления / Владимир Третьяченко // Музыка и время. – 2006. – № 3. – С. 24–25.
15. Ядловська З. Г. Скрипкове виконавство як суб'єкт інструментознавчих досліджень / З. Г. Ядловська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2007. – № 4. – С. 81–86.
16. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство : Очерки и материалы. – Ч. 1. / Израиль Ямпольский. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – 516 с.
17. Silvela Z. A new history of violin playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery / Zdenko Silvela. – Universal Publisher USA, 2001. – 25 s.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bookpump.com/upb/pdf-b/1126670b.pdf>.
18. Sisirkana Dhar Choudhury. The origin and evolution of violin – as a musical instrument: and its contribution to the progressive flow of Indian classical music / Sisirkana Dhar Choudhury. – Ramakrishna Vedanta Math, Kolkata, 2010. – 192 s.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.exoticindia.ru.com/book/details/origin-and-evolution-of-violin-as-musical-instrument-and-its-contribution-to-progressive-flow-of-indian-classical-music-NAC426/>.

В статье рассматривается общая панорама развития скрипичного исполнительства XVIII–XVII веков, анализируется процесс становления европейских скрипичных школ, выделяются наиболее весомые фигуры представителей скрипичного искусства.

Ключевые слова: скрипичное исполнительство, тенденция, скрипичная школа, скрипка, виола.

The general panorama of development of the violin performers of 17–18th centuries are examined, the process of becoming of European violin schools is analysed, the most famous figures of representatives of violin art are distinguished in the article.

Key words: *violin performers, tendency, violin school, violin, viol.*

УДК 78.03 : 7.077

Назарій Пилатюк

СПІВВІДНОШЕННЯ «ПЕРВИННОГО ТЕКСТУ – НОВОГО ТЕКСТУ» В МУЗИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Стаття присвячена специфіці прочитання «чужого слова» у жанрах музичного перекладу. На основі різних категоріальних дефініцій за теорією жанрів подається власне трактування функцій жанру, а відтак – особливостей трансформації первинного артефакту у жанрах, які з огляду на ряд вторинних ознак пропонуються визначити як похідні.

Ключові слова: *жанр, транскрипція, функція, «чуже слово», переклад.*

Наукові визначення жанру в музиці настільки розмаїті та численні, що варто почати зі спостереження О.Сохора: «теоретики і практики згодні лише в тому, що жанр (у відповідності до буквального значення слова) – це рід (вид, різновид, тип) музичних творів, проте визначаються і класифікуються жанри по-різному» [8, с. 232.]. Різничитання категорії жанру, торкаються передусім концептуально-методологічних засад, на основі яких відбувається розмежування жанрових парадигм, оскільки функціонування музичних різновидів у соціумі відбувається доволі динамічно. На сучасному етапі музичний жанр як узагальнююча категорія музичної науки велику увагу приділяє способам взаємодії внутрішніх законів жанру і їх зовнішніми проявами, які кореспондують з реципієнтом.

Однак, як спроби пояснити зміст музичного твору зіштовхуються з феноменологічним обмеженням доступного для вербального вираження пласту почутого і співпережитого в процесі слухання, так і прагнення встановити чіткі межі між жанрами приречені на невдачу, оскільки вони завжди умовні. Ряд дослідників (Є.Назайкінський, М.Бонфельд, Л.Мазель, В.Цуккерман, Г.Бесселер та ін.) слушно вказують на те, що однозначно розділити і диференціювати характеристики тих чи інших жанрів за їх родовими чи видовими ознаками вкрай важко, оскільки кожен з історично складених жанрів в процесі еволюції сформувався як поліфункційний, здатний при тому до варіабельності виконавського плану (нп. оперу можна виконувати в концертному варіанті, ораторію – в сценічному, романс може бути як вокальним, самостійним жанром, так і номером в опері, інструментальною п'єсою, частиною симфонії тощо).

Але найбільш суттєві розбіжності торкаються різновидів реалізації «чужого слова» в музиці, – до них належать транскрипції, обробки, аранжування, парафрази, – неоднозначні і тим самим розділяють участь багатьох музикознавчих термінів. Кожен дослідник вкладає в них свій смисл і застосовує їх по-різному. Точних чітких критеріїв для жанрової дефініції «музики на чужу тему» до цього часу немає. Більшість авторів праць, пов'язаних з музичним перекладом в широкому сенсі слова, звертаються до аналогів літературного перекладу, перекладів з однієї мови на іншу, що видається цілком логічним. Проте оскільки такий підхід вже достатньо широко висвітлений в ряді дисертацій, монографій і статей (О.Жарков, І.Петрик, М.Борисенко, В.Руденко, М.Борисенко, відносно до виконавської інтерпретації – В.Москаленко, О.Катрич, О.Корихалова, Є.Назайкінський, та ін.), запропонуємо ракурс трактування музичного перекладу, спрямований на акцентування соціокультурних та індивідуально-психологічних, креативних засад процесу перекладення, переосмислення попередньо створеного артефакту у новій версії. Усі ці риси проявів жанрових моделей у соціумі впливають з їх функційної призначеності, в яких специфічне місце займають ті, які побудовані на індивідуальній трансформації «чужого слова».

Цим і обумовлена основна мета статті – обґрунтувати засади перевтілення «чужого слова» в музиці крізь призму теорії жанру.

За функціями жанру видається переконливою класифікація Є.Назайкінського, котрий виділяє: комунікативні (пов'язані з організацією художнього спілкування), тектонічні (тобто ті, що