

чості зводить їх до стереотипності, разом із тим засоби підкреслення індивідуальності, неповторності певної музично-поетичної мови використовуються досить успішно. На пісню впливає також якість віршів, яка за визначенням не може бути однаково високою.

Отже, використання фольклору в естрадній пісні зумовило розвиток формо- та стилеутворюючих, мелодико-лінгвістичних, фактурно-жанрових збагачень пісенної естради. Посилення присутності фольклору в українській естраді спричинилося до формування низки провідних тенденцій: 1) опора на народнопісенну естетику з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів; 2) професійна “фольклоризація” і стилізація творів суто естрадної стилістики, зокрема в жанрах рок- і поп-музики; 3) активний перехід композиторів академічного напрямку в естраду, що забезпечило якісний стрибок у художньому рівні співочого репертуару.

1. Гусев В.Е. Фольклор. (История термина и его современные значения) / В.Е.Гусев // Советская этнография. – 1966. – №2. – С.4–10.
2. Матвійчук А.М. Исторична еволюція поезики української пісні (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 / А.М.Матвійчук; Київський національний ун-т культури та мистецтв. – К., 2006. – 19 с.
3. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / А.І.Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 348 с.
4. Грица С.Й. Народний професіоналізм / С.Й.Грица // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С.5–35.
5. Цуккер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 / А.Цуккер; Моск. гос. конс. – М., 1991. – 48 с.
6. Черкашина Л.С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді / Л.С.Черкашина // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С.126–141.
7. Поплавський М.М. Антологія сучасної української естради / М.М.Поплавський. – К. : Преса України, 2004. – 416 с.

*The main tendencies of the development of the song variety in the context of the use of folklore in the variety song are analyzed in the article.*

*Key words: folklore, variety song.*

УДК 681.818.5

ББК 85.315.31

Дмитро Жовнірович

## ТЕХНІЧНІ Й ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ СТАРОВИННОЇ ПОПЕРЕЧНОЇ ТА СУЧАСНОЇ ФЛЕЙТИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

*У статті порівнюються технічні й виразові можливості старовинної поперечної та сучасної флейти. Акцентується увага на технічних особливостях і виразових засобах барокового інструмента. Розкривається проблема виконання барокової флейтової музики на автентичному інструменті.*

*Ключові слова: барокова флейта, старовинна музика, технічні й виразові можливості, зворотно-конічний, вилкові аплікатури.*

У XX столітті виникла нова хвиля зацікавлення старовинною музикою. Актуальними стали й автентичні інструменти, серед яких була й поперечна флейта. Однак відсутність якісних інструментів і безперервної традиції виконавства спочатку призвела до недосконалого, спотвореного звучання. Унаслідок цього фахівці почали поглиблено вивчати конструкцію тих інструментів, які збереглися до нашого часу. І сьогодні найкращими стали копії їх давніх зразків.

У Європі при музичних навчальних закладах з'являються кафедри давньої музики й спеціальні школи, в яких вивчають старовинну музику та її виконання на старовинних інструментах, а також спів в автентичній манері. Наприклад, у Базелі (Швейцарія) при музичній академії була

створена школа старовинної музики – Schule Cantorum, у Граці (Австрія) при Kunstuniversität – кафедр старовинної музики.

В Україні кафедра старовинної музики є лише при Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, де із старовинних інструментів викладають тільки клавесин. Барокова поперечна флейта в Україні майже невідома. Тому музику епохи бароко виконують переважно на сучасній флейті, використовуючи ті можливості, засоби й прийоми, які характерні для сучасного інструмента, але невластиві для старовинного. Хоча відомо, що композитори в XVII–XVIII століттях писали музику для інструмента, який побутував саме в той час, і максимально використовували його виразові можливості. Тож для якнайкращого відтворення задуму композитора слід застосовувати інструмент саме його епохи.

Вибір старовинної флейти є однією з основних проблем інтерпретації музики епохи бароко, оскільки інструмент, який у XVII–XVIII століттях був одним із найбільш розповсюджених, у наступні епохи вийшов із практичного вжитку. Виконуючи сьогодні старовинну музику, музиканти не знають, як насправді вона звучала, бо втратили не тільки манеру й техніку виконання, але також і звуковий образ, характерний для того часу. На цей процес безпосередньо вплинула й зміна інструмента.

У радянському музикознавстві про старовинну флейту писали такі дослідники, як С.Левін [3] та Ю.Усов [6]. Описуючи у своїх працях технічні та виразові характеристики інструмента, вони, здебільшого, наголошують на його недосконалості порівняно з інструментом Т.Бьома.

У зарубіжній літературі, наприклад у праці Greta Moens-Haenen “Das Vibrato in der Musik des Barock” [8], загально описано різновиди вібрато й способи їх виконання на всіх інструментах.

У школі гри на флейті Й.Кванца (1697–1773) [10] “флейтовий” розділ займає всього 15 відсотків. Його праця – це, в основному, практичний посібник виховання в музиканта доброго смаку.

Актуальність статті полягає в тому, що сучасні музиканти – виконавці старовинної музики, обмежені в інформації про особливості виконання на автентичному інструменті.

**Мета статті** – довести, що такі специфічні особливості старовинної флейти, як тихий звук, мінімальні динамічні можливості, приблизна інтонація, вилоква техніка гри, одночасно є характерними прикметами виконання барокової музики.

З даної мети випливають **завдання**: порівняння технічних і виразових можливостей старовинної поперечної та сучасної флейти; розкриття виразових засобів барокового інструмента; спроба постановки проблем виконання старовинної флейтової музики на автентичному інструменті.

Музика епохи бароко є основою сучасного флейтового репертуару. Тому слід докладніше розкрити проблеми, пов’язані з виконанням її на автентичному інструменті, хоча він вважається технічно недосконалим і обмеженішим порівняно із сучасним. Наприклад, С.Левін у своїй праці “Духовые инструменты в истории музыкальной культуры” пише, що “...вже сформована одноклапанна поперечна флейта мала ще багато недоліків” [3, с.56]. І тут постає питання, чи дійсно старовинний інструмент настільки недосконалий порівняно із сучасним?

Якщо порівняти флейту Т.Бьома з бароковою, то між ними справді існують суттєві відмінності. Флейта Т.Бьома має циліндричний (до 2 см) канал, дуже широкі (також до 2 см) ігрові отвори й систему з кільцевими клапанами. Старовинний інструмент має зворотно-конічний канал, шість маленьких ігрових отворів і один клапан для мізинця правої руки. Ранні різновиди флейт (кінець XVII ст.) мали дуже широкий канал, трохи менший, ніж у тенорової блокфлейти (приблизно 23–25 мм коло головки інструмента). На початку XVIII ст. ширина каналу встановилася на рівні 18–20 мм (біля головки).

Така різниця в будові повітряного каналу спричиняє кардинальну відмінність аплікатурних систем. При грі на сучасному інструменті переважають послідовні комбінації, при грі на бароковій – дещо незручні вилокві. Через це інструменти відрізняються в тембрі.

Флейта Т.Бьома має рівний звукоряд, усі півтони подібні один до одного й звучать набагато гучніше від барокового інструмента. Однак цей інструмент тембрально бідніший, порівняно зі старовинною флейтою, звук якої значно тихіший.

На сучасній флейті звукові нюанси досягаються за допомогою динаміки, оскільки її округлий звук має широкий динамічний діапазон. Трелі на малу й велику секунду можливі в діапазоні

майже всього хроматичного звукоряду. Діапазон інструмента від c1 або h малої октави до d4 за допомогою додаткової аплікатури до g4.

З цього можна зробити висновок, що причинами, через які флейта Т.Бьома витіснила старовинну, були: слабкий звук, обмежені динамічні можливості, неточна інтонація, техніка гри, заснована на незручних пальцевих комбінаціях.

Розгляньмо ці так звані “недоліки” детальніше. Насамперед торкнімося питань звука. С.Левін пише що “...деякі тони були тьманими. Динамічні можливості інструмента були обмеженими... її звук був ніжний, чистий, але слабкий, через що губився в загальному звучанні оркестру” [3, с.56]. Хоча Д.Рогаль-Левицький у своїй праці “Беседи об оркестре” пише, що звук старої флейти до реконструкції Т.Бьома був “...набагато повнішим, точнішим, більш округлим” [5, с.86].

З’ясуємо, завдяки чому при гри на бароковій поперечній флейті утворюється специфічний тембр звука.

По-перше, найбільший вплив на тембр інструмента має його будова. Як зазначалося вище, повітряний канал старовинної флейти має зворотно-конічну форму. Найбільша ширина – на головці й поступово звукується до низу інструмента. Відомо, що сила й повнота тону пропорційні об’єму вібруючого повітря у звуковому каналі. Циліндричний канал містить більше повітря, ніж зворотно-конічний. Через це звук старовинного інструмента слабкий.

По-друге, ігрові отвори мають косі свердління – для того, щоб вирішити проблему хроматизації діапазону й мати можливість утворювати півтони.

По-третє, вилкова аплікатура також є одним із способів утворення півтонів. Її особливість полягає в тому, що виконавець закриває ігрові отвори не підряд, а через один, причому частина отворів закривається пальцями, а частина – клапанами. Звуки, утворені таким чином, мають приглушене, матове звучання – на відміну від звуків, утворених “відкритим” способом. Через це старовинний інструмент має тихіший звук, але тембрально забарвлений набагато різноманітніше, на відміну від флейти Т.Бьома. Тому звукові нюанси на ньому досягаються різноманітною артикуляцією, щонайменше – динамікою.

При такій тембральній неоднорідності кожна звукова послідовність, кожна тональність, завдяки “закритим” і “відкритим” звукам, має інше звучання й забарвлення, про що пише Н.Арнонкур у своїй праці “Музика як мова звуків”: “Різнманітний характер і барви звучання, які відповідають різним прийомам, надають абсолютно різного звучання тональностям” [1, с.68].

Діапазон інструмента сягає майже двох із половиною октав (d1–a3). Основним звукорядом є діатонічна гама, яка також найзручніша й ідеальна для виконання (в технічному плані). Інші тональності теж можна виконувати за допомогою вилкових аплікатур, крім того, виконавські труднощі далеких тональностей, відчутні у звуковому забарвленні завдяки використанню вилкових прийомів виконання, були елементом афекту: “На сучасній флейті Т.Бьома c-moll настільки ж добре звучить, як і h-moll, а на бароковій поперечній флейті тональність h-moll – легка і блискуча; c-moll – звучить глухо і є складною для виконання” [1, с.28].

Звучання барокової флейти легко відрізняється в сольних партіях і одночасно дуже гарно зливається з іншими інструментами барокового оркестру, утворюючи звукову цілісність. Як приклад можна розглянути концерт Г.Ф.Телемана для флейти D-dur I частина Moderato. Якщо вступ виконувати на флейті Т.Бьома, тембр інструмента буде вирізнятися на фоні акомпануючого оркестру, а якщо на старовинному інструменті – створюється зовсім нове звучання завдяки тому, що тембр інструмента зливається з акомпанементом.

Або, наприклад, 14-й і 16-й такти цієї ж частини. Якщо виконувати їх на старовинному інструменті, завдяки зміні тембрів створюється так званий ефект відлуння: легке блискуче звучання змінюється на приглушене. На сучасному ж інструменті такого ефекту досягти неможливо. Як відомо, в епоху бароко теорія афектів була важливою складовою музичної естетики, а старовинний інструмент – одним із засобів передачі афектів [1].

Яскравий приклад використання старовинного інструмента й сучасного подає Н.Арнонкур у своїй праці “Музика як мова звуків”: “Фігурації флейти з сопранової арії “Zerflieze mein herze in Fluten der Zahren” із “Пристрастей за Іоаном” (Й.С.Баха. – Ж.Д.) надзвичайно складні й тембрально різноманітні, оскільки в тональності f-moll майже для кожного сполучення звуків необхідні вилкові аплікатурні прийоми. Це найбільше відповідає афекту арії, сповненої відчаю.

А на флейті Т.Бьома звучать віртуозні фігурації, так ніби вони написані для дуже зручної й найлегшої тональності [1, с.28].

Можливо, саме через свій тембр флейта в епоху бароко була в основному сольним інструментом, а завдяки можливості передавати чуттєві, ніжні афекти стала досить популярною.

Також одним із недоліків старовинної флейти вважається її неточна інтонація, хоча різноманітні засоби для регулювання строю є доказом прагнення до її чистоти, зокрема те, що часто композитори самі були виконавцями своїх творів. Сумнівно, що вони виконували свої твори, неточно інтонуючи, бо створили б собі погану репутацію. Наприклад, вважається, що Й.Кванц – композитор, виконавець і теоретик винайшов регулюючий гвинт корка верхньої частини флейти для корегування строю.

Корегувати стрій дозволяла й зміна деталей інструмента, оскільки його стовбур був розділений на три частини. Наприклад, нижня частина стовбура (Fubschtucke) використовувалася для пониження строю й мала різні розміри, які називалися C-Fud, H-Fud, der-Fud. Остання der-Fud мала спеціальний механізм: гільзу – Zug і висувну кулісу – Stimzug. Вона складалася з двох частин, які для регулювання строю могли розсуватися.

1720-го року середнє коліно інструмента розділили на дві частини.

Верхня призначалася для регулювання строю й мала спочатку три, а згодом – шість видів. Найкоротша деталь підвищувала звучання на  $\frac{1}{2}$  тону. Ці змінні коліна нумерувалися: 1-ше, 2-ге, 3-тє – найкоротше. Відповідно вони мали назви: низьке, концертне, гостре. Згодом, через підвищення загального строю, з'явилися додаткові коліна (4-тє, 5-тє, 6-тє).

1760-го року флейта отримала ще один механізм для настроювання – металеву пластину, яка дозволяла розсувати основні коліна.

Наступний недолік барокової флейти – це техніка володіння інструментом, адже наявність самого старовинного інструмента ще не є запорукою якісного виконання старовинної музики. Барокова флейта, на відміну від сучасної, вимагає від виконавця зовсім іншої техніки володіння інструментом.

Найважливішими є такі практичні моменти. Інша за формою вузька щілина для вдуння повітря вимагає зовсім іншого положення губного апарату. Вузькі ігрові отвори з косими свердліннями та вилокві аплікатури є причиною “незручного” розміщення пальців. Усе це спричиняє складну й особливу техніку, яка необхідна для оволодіння старовинним інструментом.

На сучасній флейті клапанна система Т.Бьома дозволяє закривати великі ігрові отвори, а також закривати одним пальцем декілька отворів. Ця система значно полегшує виконання гамоподібних та арпеджіоподібних пасажів, складних технічних місць, трелей. На старовинному ж інструменті такої системи клапанів немає, через це виконання трелей, гамоподібних та арпеджіоподібних пасажів потребує складної й “незручної” техніки виконання. Відсутність клапанної системи також обмежує кількість звуків, на яких можливі трелі.

Вважається, що складна техніка була причиною повільніших темпів. У школі гри на флейті Й.Кванца описано визначення темпів барокової музики стосовно ударів пульсу в людини. Якщо взяти до уваги, що кількість ударів пульсу 70–80 ударів на хвилину, на що вказує й сам Й.Кванц, то можна припустити, що темпи були набагато швидшими, ніж вважалося донедавна.

Це означає, що флейтисти виконували музику у швидких темпах за допомогою “незручних” вилоквіх аплікатур, не відчуваючи цих “незручностей”.

Музиканти того часу досконало володіли інструментом, знали його можливості й уміли їх застосовувати. Про це, зокрема, свідчить флейтова школа Сільвестро Ганассі (1535 р.) [9]. У ній подані вправи на розвиток технічних навичок, які є досить складними та максимально використовують можливості інструмента. Вони також указують на те, що оволодіння труднощами кожної конкретної тональності було складовою віртуозності, а навчання на інструменті вже в той час відбувалося на високому професійному рівні.

Багато технічних елементів сучасної техніки виконавства на флейті таких як glissando, циркульоване дихання, вважаються досягненнями нашого часу. Водночас ще давні теоретичні трактати описують такі технічні прийоми гри. Про це свідчить і використання цих прийомів у флейтовому репертуарі.

Glissando на флейті досягається з великими труднощами – поступово, дуже повільно відкриваючи й закриваючи отвори. Причому glissando на флейтах із резонаторами (отворами на

клапанах) має свої переваги перед закритими флейтами. А якщо взяти до уваги, що на старовинних інструментах більшість отворів були взагалі без клапанів і закривалися просто пальцями, то *glissando* на них виконувалося набагато легше. На використання *гліссандо* в старовинній музиці вказують також флейтові твори Міхаеля Блавета – це Соната для флейти №3, I частина – *La Dherouville*, де в 40-му такті є два позначення *glissando* – перше на тон, друге на півтону.

Циркульоване “перманентне” дихання флейтисти відкрили порівняно недавно, хоча цей тип дихання використовувався в епоху середньовіччя в східній народній музиці. Відомо, що флейта, разом із технікою гри на ній, прийшла у Європу зі Сходу, тож можна припустити, що цей прийом міг використовуватися також і флейтистами епохи бароко. На такий висновок нашо вхують твори тієї доби.

Наприклад, Соната для флейти *a-moll* Й.С.Баха. Її особливість полягає в тому, що перша частина “*Allemanda*” написана шістнадцятими – за винятком кількох останніх нот. Немає жодної паузи й цезури для вдиху. А оскільки такий твір не можна виконати на одному диханні, то музиканти того часу повинні були якось виходити із ситуації. Напрошується думка, що вони могли використовувати циркульоване дихання.

Вібрато – один із найдавніших виконавських прийомів. Вважається, що в старовинній флейтовій музиці він не використовувався, а якщо й застосовувався, то дуже обмежено. Хоча на струнно-смичкових інструментах і блокфлейті вібрато було досить розповсюдженим. Існувало декілька різновидів і способів їх виконання.

Наприклад, вважається, що використання чвертьтонового (пальцевого) вібрато досягло найбільшого розповсюдження у ХХ столітті, хоча відомо, що даний різновид був поширений ще в епоху бароко. “В ранніх джерелах ХVІІІ століття стосовно техніки вібрато на поперечній флейті цінується навчальний посібник пальцевого вібрато Готтесере” [8, с.101]. Виконання чвертьтонового вібрато потребує незвичної пальцевої техніки, пов’язаної із закриванням або відкриванням частини отвору. Тож зрозуміло, що флейта з резонаторами (без клапанів) має переваги перед закритою флейтою.

Отже, розглянувши технічні особливості старовинної й сучасної флейти, можна зробити висновок, що кожен з інструментів мав притаманні тільки йому виразові можливості. Тому зміни в конструкції інструмента й у техніці гри на ньому не можна вважати вдосконаленнями, оскільки такі зміни завжди пов’язані з пристосуванням до потреб свого часу. Флейта ж епохи бароко досягла максимальної досконалості у своїй будові та техніці гри на ній і повністю відповідала вимогам музики, яка тоді створювалася. Тому всі подальші вдосконалення призводили тільки до втрати одних виразових можливостей і появи інших. Ці нові можливості були відповідними для музики, написаної після 1900-го року, оскільки з плином часу технічні вимоги й звуковий ідеал змінювались. А в кожен епоху використовувався той тип інструмента, який найбільше відповідав потребам її музики.

Відповідно, проблема не в тому, який інструмент кращий, а який гірший, а в меті й характері музики. Якщо це барокова музика й виконавець прагне виконання її згідно з правилами епохи – кращим відповідним інструментом буде барокова флейта.

Отже, потрібно не вдосконалювати старовинний інструмент, а вивчати його технічні можливості й особливості справжнього звучання. Барокова поперечна флейта зі своїм оригінальним звучанням є найбільш ефективним фактором, який наближає нас до барокової музики й допомагає в її відтворенні.

1. Арнонкур Н. Музыка як мова звуків / Н.Арнонкур. – Суми : Собор, 2008.
2. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н.Арнонкур. – М., 2005. – 277 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин. – М., 1973. – 263 с.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть вторая / С.Левин. – М., 1983. – 174 с.
5. Рогаль-Левицкий Д.М. Беседы об оркестре / Д.М.Рогаль-Левицкий. – М., 1961. – 287 с.
6. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М., 1983. – 193 с.
7. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М., 1978. – 182 с.
8. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock. – Akademische Druck-u. Verlagsanstalt Graz. – Austria, 1988. – 315 s.

9. Ganassi S. Schule des kunstvollen Flöten spiels und Lehrbuch des Diminuirens. – Venedig, 1535. – 108 s.  
10. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. – Leipzig, Ed. C. P. Kahnt Nachfolger, 1906.

*The article regards comparison of technical and expressive facilities of an antique transverse flute and a modern one. Attention is drawn to technical peculiarities and expressive means of the Baroque instrument. The article outlines problem of performing Baroque flute music while playing the authentic instrument.*

*Key words: antique transverse flute, antique music, technical and expressive facilities, fork fingering.*

УДК 78.082.2:787.1

ББК 85.310.712

Оксана Бахталовська

### ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В ЕПОХУ БАРОКО (МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ)

*У статті окреслюються основні етапи становлення жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко, висвітлюється історія формування жанрових різновидів та виразово-технічних засобів в аспекті виконавсько-методологічних проблем. Проаналізовано зразки сонати для скрипки соло у творчості Дж.Габріеллі, С.Россі, Б.Маріні, К.Фаріні, А.Кореллі, Я.Вальтера, Й.фон Вестгофа, Г.Ф.Генделя, Г.Ф.Телемана.*

*Ключові слова: жанр сонати, бароко, сольна соната і партита, багатоголоса гра, прихована поліфонія.*

Сольна інструментальна музика є, без перебільшення, найінтенсивнішим показником виразових і технічних можливостей певного інструмента. Не є винятком у цьому ракурсі також твори для скрипки соло, виконання яких є обов'язковим у процесі навчання і традиційним у виступах скрипалів-віртуозів на концертній естраді. Виконавсько-методичний аналіз сольної барокової сонати, яка міцно увійшла в репертуар різного рівня підготовки виконавців, має за мету детальну характеристику особливостей жанру, його формотворчих засад, прийомів композиторського письма, виконавсько-технічних особливостей і в результаті вдосконалення та створення адекватної інтерпретаційної моделі. Оскільки вершинними творами сонат для скрипки соло історією музики справедливо визнані "Sei solo a Violino senza basso accompagnato" Й.С.Баха, то **домінуючим предметом дослідження** стануть саме ці твори. Аналіз сучасної української навчально-методичної та наукової літератури свідчить, що в полі досліджень деяких авторів є питання жанрових і стилістичних особливостей творів (В.Заранський). Однак **актуальність** даної статті автор вбачає не лише в аналітично-структурному аспекті дослідження; висвітлення передісторії виникнення та становлення жанру сонат для скрипки соло, виявлення його особливостей, експонування контексту епохи – усе це слугуватиме розширенню й усвідомленню стильово-семантичної наповненості сольних сонат Й.С.Баха, його попередників та сучасників. Таким чином, **тема** наукової розвідки охоплюватиме сольну скрипкову музику епохи бароко з локалізацією творчості Й.С.Баха, розкриватиме її джерела та витoki з перспективою майбутнього розвитку в подальших музично-історичних періодах.

Ракурс розгляду проблематики жанру сольної сонати здійснюватиметься у двох напрямках: становлення певного типу сонати як композиційної структури та специфічні особливості сольної гри на інструменті, які, долучаючись, дають неповторний симбіоз жанрового різновиду.

Жанр *сонати* (від італ. – звучати), який насправді став "продуктом" епохи бароко, уперше вийшов на арену як термін у творчості італійця Дж.Габріеллі, а згодом інших представників венеційської школи. Сонатами називали різноманітні за змістом та формою інструментальні твори, а шлях становлення її як жанру надзвичайно цікавий. Бурхливий розвиток інструментальної музики в епоху Ренесансу й бароко дав безліч різновидів сольного й ансамблевого виконання.

Найхарактернішим стала тріо-соната (назва жанру має на увазі власне участь трьох інструментів), тоді коли сама форма сонатного циклу утворювалася з багатьох джерел:

- танцювальних сюїт-в'язанок за контрастним типом побудови;