

**ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

**НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ**

**КАФЕДРА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

**ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА  
СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА**  
*(Частина I: Історія виконавства)*

**Методичні рекомендації для студентів  
вищих навчальних закладів**

**Івано-Франківськ - 2017**

**Автор програми:** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника»  
*Волощук Юрій Іванович*

**Рецензенти:** Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника»  
*Круль Петро Франкович*

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника»  
*Князєв Владислав Федорович*

Схвалено на засіданні Вченої Ради Навчально-наукового інституту мистецтв 25 жовтня 2017 року. Протокол № 2

## ЗМІСТ

<b>ЗМІСТ</b> .....	<b>3</b>
<b>ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА</b> .....	<b>6</b>
<b>ЛЕКЦІЙНІ ЗАНЯТТЯ</b> .....	<b>9</b>
Лекція №1. Історичний розвиток струнно-смичкових інструментів. Етно-фольклорні джерела струнно-смичкового інструментарю .....	9
Лекція №2. Розвиток жанрів скрипкової музики в XVI – XVII століттях .....	9
Лекція №3. Італійське скрипкове мистецтво XVII-XVIII століть	10
Лекція №4. Скрипкове мистецтво в Німеччині XVII-XVIII століть .....	11
Лекція №5. Австрійське скрипкове мистецтво XVII-XVIII століть. Композитори Віденської класичної школи .....	11
Лекція №6. Французьке скрипкове мистецтво XVII – першої половини XIX століття .....	12
Лекція №7. Польське скрипкове мистецтво XVII – XVIII століть	13
Лекція №8. Чеське скрипкове мистецтво XVII – XVIII століть....	13
Лекція №9. Скрипкове мистецтво Росії від витоків до кінця XVIII століття .....	14
Лекція №10. Російська скрипкова й альтова література. Квартетна культура в Росії в першій половині XIX століття .....	15
Лекція №11. Розвиток скрипкового мистецтва в Україні від витоків до середини XIX століття.....	16
Лекція №12. Виконавське мистецтво в європейській скрипковій культурі другої половини XIX – початку XX століття.....	16
Лекція №13. Скрипкове мистецтво Росії кінця XIX – початку XX століття .....	17
Лекція №14. Російська скрипкова література кінця XIX – початку XX століття.....	18
Лекція №15. Українське скрипкове мистецтво другої половини XIX – початку XX століття .....	19
Лекція №16. Нові тенденції розвитку українського скрипкового мистецтва за період від 1917 до 1939 року .....	20
Лекція №17. Особливості фахової підготовки скрипалів у музичних навчальних закладах Західної України другої	

половини ХІХ – першої третини ХХ століття.....	20
Лекція №18. Скрипкова музика у творчості західноукраїнських композиторів 1920-1930 років: національні традиції і європейські модерністські тенденції .....	21
Лекція №19. Скрипкове мистецтво країн Європи першої половини ХХ століття.....	21
Лекція №20. Скрипкова й альтова література другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття у творчості європейських композиторів .....	22
Лекція №21. Російське “радянське” виконавське мистецтво першої половини ХХ століття .....	23
Лекція №22. Видатні представники російської скрипкової школи “радянської” доби Давид Ойстрах і Леонід Коган.....	23
Лекція №23. “Радянська” скрипкова й альтова література ХХ століття .....	24
Лекція №24. Скрипкове виконавство і педагогіка в Україні другої половини ХХ століття.....	25
Лекція №25. Українська скрипкова література другої половини ХХ століття.....	25
<b>ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ.....</b>	<b>26</b>
Практичне заняття №1. Формування класичного стилю в італійському скрипковому мистецтві ХVІІІ століття.....	26
Практичне заняття №2. Сонати і партити для скрипки Й.Баха – одна з вершин світової скрипкової літератури .....	26
Практичне заняття №3. Скрипкова музика у творчості композиторів віденської класичної школи .....	26
Практичне заняття №4. Роль творчості Н.Паганіні у збагаченні виразових засобів і технічних прийомів романтичної скрипкової літератури .....	27
Практичне заняття №5. Перлини скрипкової музики у творчості європейських композиторів-романтиків другої половини ХІХ – початку ХХ століття.....	27
Практичне заняття №6. Характеристика скрипкових творів європейських композиторів першої половини ХХ століття .....	27
Практичне заняття №7. Скрипкова музика у творчості російських композиторів „радянської доби” .....	28
Практичне заняття №8. Український скрипковий концерт: тенденції жанрово-стильової динаміки .....	28

<b>МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ЛЕКЦІЙНИХ ТА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ....</b>	<b>29</b>
КОРОТКИЙ АНАЛІЗ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ .....	29
<i>Антоніо Вівальді. Цикл скрипкових концертів „Пори року”</i> .....	29
<i>Джузеппе Тартіні: Соната „Покинута Дідона”</i> .....	30
<i>Джузеппе Тартіні: Соната „Диявольська трель”</i> .....	31
<i>Йоган Себастьян Бах: Сонати і партити для скрипки соло</i> .....	32
<i>Йоган Себастьян Бах: Скрипкові концерти E-dur і a-moll</i> .....	34
<i>Вольфганг Амадей Моцарт: Концерт №5 для скрипки з оркестром</i> .....	36
<i>Петро Чайковський: Концерт для скрипки з оркестром</i> .....	38
<i>Сергій Прокоф'єв: Концерт №1 D-dur для скрипки з оркестром</i> ....	39
<i>Сергій Прокоф'єв: Концерт №2 для скрипки з оркестром</i> .....	40
<i>Дмитро Шостакович: Концерт №1 для скрипки з оркестром</i> .....	41
<i>Дмитро Шостакович: Концерт №2 для скрипки з оркестром</i> .....	42
<i>Мирослав Скорик: Концерт № 1 для скрипки з оркестром</i> .....	43
<i>Мирослав Скорик: Концерт №2 для скрипки з оркестром</i> .....	45
<i>Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №1</i> .....	47
<i>Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №2</i> <i>“Різдвяний”</i> .....	49
РЕКОМЕНДОВАНА ДИСКОГРАФІЯ .....	51
<b>РЕКОМЕНДОВАНА ТЕМАТИКА НАУКОВИХ РЕФЕРАТІВ .....</b>	<b>53</b>
<b>СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ТА ВИКОРИСТАНОЇ</b> <b>ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>55</b>

## ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Одне з найважливіших завдань українських вищих музичних навчальних закладів полягає у підготовці висококваліфікованих фахівців, які б не тільки досконало володіли грою на інструменті, але й орієнтувалися в теоретичних та історичних питаннях інструментально-виконавського мистецтва. З цією метою у мистецьких навчальних закладах України, де здійснюється підготовка спеціалістів за напрямом „Музичне мистецтво”, у навчальні плани введено курс „Історія, теорія та методика скрипкового виконавства”, якому належить важлива роль у циклі спеціальних дисциплін. Курс складається з двох частин – історії виконавства й теорії та методики виконавства. Пропоновані методичні рекомендації складають першу частину курсу – «Історія виконавства».

Дослідження історії світового скрипкового мистецтва як цілісного, взаємопов'язаного процесу неможливе без детального і всебічного аналізу виникнення, становлення та розвитку національних виконавських і педагогічних шкіл, їх традицій та особливостей. Тому програмою передбачено вивчення історії розвитку найяскравіших європейських шкіл (італійської, німецької, австрійської, французької, польської, чеської, російської), які мали значний вплив на еволюцію світового виконавського мистецтва. Складовою частиною цього завдання є також вивчення історичної динаміки українського скрипкового мистецтва, яке протягом багатьох століть пройшло великий і славетний шлях, збагативши світову музичну культуру іменами талановитих виконавців, педагогів, композиторів. Тісно пов'язане з народним музичним виконавством, професійне скрипкове мистецтво зіграло важливу роль у становленні та розвитку української національної культури, мало безпосередній вплив на формування національного інструментального стилю.

Концепція навчальної програми та методичних рекомендацій ґрунтується на принципах історизму. Матеріал викладається по країнах у

хронологічному порядку, що пов'язано з прагненням найбільш повно виявити своєрідність національних скрипкових шкіл, простежити їх внесок у загальний шлях розвитку європейської скрипкової культури. Значне місце займає висвітлення творчості окремих скрипалів (Кореллі, Вівальді, Тартіні, Паганіні, Венявського, В'етана, Сарасате) та композиторів (Баха, Моцарта, Бетховена, Сен-Санса, Лало, Мендельсона, Чайковського, Прокоф'єва, Шостаковича, Скорика, Камінського).

У програмі акцентується роль італійської школи в розвитку скрипкового мистецтва. Поряд з тим, досліджуються витoki струнно-смичкового мистецтва в слов'янських країнах, які безсумнівно вплинули на формування класичного інструментарію та процеси розвитку скрипкової музики в Європі. Еволюція професійної творчості розглядається у тісному зв'язку з народним мистецтвом, загальним розвитком культури.

Пропонований матеріал у програмі та методичних рекомендаціях з курсу “Історія, теорія та методика скрипкового виконавства” (частина I «Історія виконавства») викладається у п'яти розділах: 1) Лекційні заняття; 2) Практичні заняття; 3) Матеріали для лекційних та практичних занять; 4) Рекомендована тематика рефератів; 5) Список використаної та рекомендованої літератури. Третій розділ, крім того, вміщує два підрозділи, а саме: “Короткий аналіз скрипкових творів” та “Рекомендована дискографія”.

Вивчення курсу “Історія, теорія та методика скрипкового виконавства” (частина I «Історія виконавства») вивчається протягом першого навчального семестру. За цей час програмою пропонується прослухати 24 години лекційних і 16 годин практичних занять. Теоретичний та практичний виклад матеріалу слід якомога більше ілюструвати аудіозаписами та нотними прикладами.

Курс “Історія, теорія та методика скрипкового виконавства”

(частина I «Історія виконавства»)» для студентів-оркестрантів, які навчаються за спеціальністю “Музичне мистецтво”, завершується іспитом.



## **ЛЕКЦІЙНІ ЗАНЯТТЯ**

### **Лекція №1. Історичний розвиток струнно-смичкових інструментів. Етно-фольклорні джерела струнно-смичкового інструментарію**

Поява скрипкового сімейства (скрипка, альт, віолончель) – результат тривалого шляху еволюції смичкового інструментарію. Струнно-смичкові інструменти слов'янських народів.

Роль смичкових інструментів слов'янських (сербська гусла) і неєвропейських (арабський ребаб) народів у появі скрипкового сімейства. Європейські смичкові інструменти середньовіччя і їх роль у формуванні скрипки (ребек, фідель, вієла).

Поява скрипкового сімейства наприкінці XV – початку XVI століття. Широке застосування інструментів цього типу в народній музичній практиці.

“Аристократичний” струнний інструмент віола. Віольне (гамбове) сімейство у феодальній культурі XV-XVI століть. Віоли з резонансними струнами (віоль д’амур). Розходження в конструкції і різні виразні властивості віоли і скрипки.

Удосконалення інструментів скрипкового сімейства у творчості майстрів брешіанської (Гаспаро да Сало, Маджіні), кремонської (Аматі, Гварнері, Страдіварі) та інших інструментальних шкіл. Основні етапи розвитку смичка. Реформа Ф. Турта.

Занепад гамбового мистецтва в середині XVIII століття і витіснення його молодим скрипково-віолончельним мистецтвом.

### **Лекція №2. Розвиток жанрів скрипкової музики в XVI – XVII століттях**

Народні впливи у процесі формування жанрів професійної скрипкової музики. Поява перших світських жанрів – канцони і фроттоли. Жанрові особливості канцонет, віланел, мадригалу, балетто і річеркару. Мадригальна творчість К.Монтеверді, А. і Дж.Габріелі, Л.Маренціо, Дж.Тореллі. Формування двох основних типів музичних творів: сонатного циклу і ансамблю. Оперний оркестр як джерело формування нових жанрів скрипкової музики. Особливості формування інструментальної сюїти, церковної та камерної сонати. Concerto grosso – як підсумок розвитку

жанрів скрипкової музики XVI-XVII століть.

### **Лекція №3. Італійське скрипкове мистецтво XVII-XVIII століть**

Причини раннього розвитку струнно-смичкового мистецтва Італії.

Формування основних інструментальних жанрів – сонати і концерту в галузі скрипкової музики. «Церковний» і «камерний» стилі інструментальної музики. Народні впливи в скрипковій музиці. Зв'язок з оперним мистецтвом. Вокальне трактування скрипки в Італії. Скрипка в ранньому оркестрі й ансамблі. Поступовий розвиток мелодійних і технічних можливостей скрипки у зв'язку з розвитком інструментарію.

Болонська школа (Віталі, Тореллі). «Чакона» Віталі. Арканджело Кореллі (1653 – 1713) – найяскравіший представник італійського скрипкового мистецтва XVII століття. Його інструментальна творчість: сонати для скрипки з басом, тріо-сонати, «кончерто-гроссо». Художнє і педагогічне значення творів Кореллі. Розвиток скрипкової кантилени, виразність тематизму.

Ф.Джемініані (1687 – 1762) і П.Локателлі (1695 – 1764). Скрипкова творчість Джемініані. Локателлі – попередник Паганіні в галузі скрипкової віртуозності. Його творча спадщина – сонати, каприси. Нові апікатурні прийоми. Розвиток пасажної техніки, техніки подвійних нот, акордів, арпеджіо.

Формування класичного стилю в скрипковому мистецтві XVIII століття. Прогресивна роль італійської скрипкової школи в цьому процесі. Антоніо Вівальді (1678-1741). Педагогічна і диригентська діяльність Вівальді у Венеції. Твори Вівальді – опери, «симфонії», концерти, сонати. Роль Вівальді у створенні скрипкового концерту. Становлення трьохчастинного концертного циклу. Розвиток партії концертуючого соліста. Програмність у скрипкових концертах А.Вівальді. Цикл “Пори року”.

Джузеппе Тартіні (1692 – 1770) – один з найвизначніших італійських композиторів-скрипалів XVIII століття. Роль Тартіні в розвитку класичних жанрів концерту і сонати. Соната «Диявольська трель» – одна з вершин скрипкової музики XVIII століття. Мелодійна виразність. Віртуозність. Багатство штрихової техніки. Характер використання прикрас. Тартіні – глава падуанської скрипкової школи.

Його методичні погляди (“Лист до учениці” і “Правила руху смичка”). “Мистецтво смичка” Тартіні – енциклопедія штрихової техніки XVIII століття.

Скрипка в камерній струнно-смичковій музиці італійських композиторів XVIII століття.

Причини кризи італійського скрипкового мистецтва кінця XVIII століття.

## **Лекція №4. Скрипкове мистецтво в Німеччині XVII-XVIII століть**

Особливості використання скрипки в німецькій музичній культурі (поліфонія, подвійні ноти, акорди, скордатура, високі регістри, штрихи).

Скрипкові твори Й.С.Баха (1685-1750). Органічний зв'язок з німецькою народною музичною культурою. Скрипка й альт у творчості Баха – Бранденбурзькі концерти, скрипкові концерти, сонати для скрипки соло. Сонати і партити для скрипки соло – одна з вершин у скрипковій літературі. Особливості стилю, характер поліфонії, використання «прихованої» поліфонії, мелодійність, акордова техніка.

Інструментальна творчість Г.Ф.Генделя (1685-1759). Concerto grosso, тріо-сонати, скрипкові сонати.

## **Лекція №5. Австрійське скрипкове мистецтво XVII-XVIII століть. Композитори віденської класичної школи**

Багатонаціональний склад австрійської імперії і особливості його відображення в музичній культурі країни. Плідна роль слов'янської, італійської й угорської смичкової культури в розвитку віденського скрипкового мистецтва.

Скрипка й альт у творчості Гайдна і Моцарта. Скрипка в оркестрі віденських класиків XVIII століття. Демократичні джерела квартетного жанру і його розвиток у віденській школі. Скрипка й альт у квартетах та інших камерних творах Гайдна і Моцарта. Концерти і сонати Гайдна для скрипки.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) – син і учень Леопольда Моцарта, автора “Скрипкової школи” (1756). В.А.Моцарт – видатний

скрипаль свого часу. Скрипкові концерти і сонати Моцарта. Концертна симфонія для скрипки й альту. Стиль виконання творів Моцарта.

Людвіг ван Бетховен (1770 – 1827). Симфонізм Бетховена і його прояв у скрипкових творах. Стиль, форма, виразові засоби скрипкових творів Бетховена (концерт, сонати, романси). Видатне художнє значення концерту Бетховена як класичного зразка концертно-симфонічного напрямку в жанрі скрипкового концерту.

Квартетна творчість Бетховена. Його глибока змістовність і класична досконалість. Значення бетховенських квартетів у розвитку квартетного виконавства.

Особливості віденської скрипкової культури ХІХ століття. Її зв'язок з народно-побутовою і танцювальною музикою (Й. Штраус). Скрипкові класи Віденської консерваторії; її найвизначніші вихованці – Г.Ернст, Й.Іоахим.

## **Лекція №6. Французьке скрипкове мистецтво ХVІІ – першої половини ХІХ століття**

Співіснування скрипки з ребеком у французькому народному музикуванні. Розквіт гамбового мистецтва в абсолютистській Франції як гальмо в розвитку професійного скрипкового мистецтва. Скрипка як інструмент, «придатний для гри на відкритому повітрі». Інструментальна капела “Двадцять чотири скрипки короля”.

Зв'язок французького скрипкового мистецтва з танцювальним. Скрипаль-танцмейстер Жан Батист Люллі (1632 – 1687).

Прогресивна роль французьких просвітителів у розвитку музичної культури. Музична естетика французьких енциклопедистів-ідеологів молодій буржуазії. Остаточна перемога скрипки над віолою в середині ХVІІІ століття. Особливості французького скрипкового мистецтва ХVІІІ століття. Танцювальність, ритмічна жвавість швидких частин, лірика, романсовість повільних частин як типові риси французьких сонат і концертів для скрипки. Жан Батист Сенайє (1687 – 1730) – композитор, який зробив істотний внесок у розвиток жанру скрипкової сонати.

Видатні французькі скрипалі Жан-Марі Леклер (1697 – 1764) і П'єр Гавіньє (1728 – 1800).

Французька скрипкова культура епохи французької буржуазної революції 1789 року. Відображення героїчних ідей у музиці скрипкових

концертів Джованні Батиста Віотті (1755 – 1824), його роль у розвитку класичного скрипкового концерту.

Школа Паризької консерваторії в першій половині ХІХ століття. Скрипкові класи П.Байо, П.Роде, Р.Крейцера. Продовження розвитку скрипкового концерту в їхній творчості. Педагогічні твори Роде і Крейцера (школи, етюди, каприси).

## **Лекція №7. Польське скрипкове мистецтво ХVІІ – ХVІІІ століть**

Народні витоки польського скрипкового мистецтва. Народні інструментальні ансамблі як джерело виникнення професійного скрипкового виконавства. Особливості побутування скрипки в міському середовищі. Професіоналізація виготовлення інструментів. Формування двох центрів виробництва скрипок. Інструментальні цехи та їх роль у становленні професійного скрипкового мистецтва. Концертно-популяризаторська діяльність польських інструментальних капел. Розвиток жанрів національної скрипкової музики. Композиторська та виконавська творчість польських скрипалів ХVІІ століття: Марцина Мельчевського (1600-1651), Адама Яжембського (1590-1649). Польські скрипалі ХVІІІ – першої половини ХІХ століття: Фелікс Яневич (1762-1848), Ян Ванський (1762-1800), Кароль Курпінський (1785-1857), Август Дурановський (1770-1834), Юзеф Ельснер (1769-1854).

## **Лекція №8. Чеське скрипкове мистецтво ХVІІ – ХVІІІ століть**

Ранні зразки чеських струнних інструментів та їх характерні особливості. Розповсюдження скрипки в середовищі чеських народних музикантів. Досягнення празької школи скрипкових майстрів ХVІІ-ХVІІІ століть. Виконавська та композиторська діяльність Хейнриха Ігнаца Франца Бібера (1644-1704). Ян Вацлав Антонін Стаміц (1717-1757) – фундатор мангеймської скрипкової школи. Композиторська творчість Я.Стаміца. Особливості виконавського стилю Я.Стаміца. Концертно-виконавська діяльність та композиторська творчість Карела Стаміца (1745-1801). Скрипкові концерти К.Стаміца. Чеський скрипаль-віртуоз

Франтішек Бенда і його роль у розвитку професійної чеської скрипкової культури. Скрипкові концерти Йозефа Мислівечека (1737-1781).

## **Лекція №9. Скрипкове мистецтво Росії від витоків до кінця XVIII століття**

Народні джерела струнно-смичкової культури в Росії. Смичковий інструментарій у допетровській Русі. Найдавніша назва російського смичкового інструменту – смик. Російський народний смичковий інструмент гудок, його форма, лад, манера гри на ньому. Гудок у народному побуті. Причин непопулярності в Росії віольної групи смичкових інструментів. Поява скрипкового інструментарію в Росії на початку XVI століття. Співіснування скрипки і гудка в народному музичному виконавстві. Російська триструнна скрипка.

Скрипка в російських народних піснях та приказках. Проникнення скрипки в музичний побут знаті. Скрипка і віолончель у російських кріпацьких оркестрах. Роль кріпосних музикантів у садибному і міському музикуванні.

Удосконалювання скрипкового інструментарію в Росії. Кріпак І.Батов – основоположник російського скрипкового виробництва.

Ріст потреби у власних музикантах у зв'язку з появою в Росії опери і розширенням оркестрової практики. Кріпацький оркестр як джерело формування національного професійного оркестрового виконавства. Камерний і бальний склади придворних оркестрів. Театральні оркестри. Російські скрипалі-аматори. Розвиток російського концертного життя. Початок камерного музикування.

Формування перших видатних російських музикантів з кріпацького середовища. Плідний вплив російської народної пісні на розвиток скрипкового мистецтва. Імпровізаційні риси в російському скрипковому виконавстві і скрипкових творах XVIII століття.

Скрипка й альт в операх і камерних творах російських композиторів кінця XVIII сторіччя. Варіації на російські пісні – основний жанр сольної скрипкової літератури в Росії XVIII і першої половини XIX століть.

Іван Хандошкін (1747-1804) – видатний російський скрипаль і композитор, фундатор російської скрипкової культури. Життєвий і творчий шлях І.Хандошкіна – від оркестранта до прославленого концертанта. Хандошкін як віртуоз-виконавець, композитор, диригент,

педагог. Самобутня національна сутність виконавської і композиторської творчості Хандошкіна. Використання прийомів, пов'язаних з народним музичним мистецтвом: імпровізаційність, наслідування гудку, балалайці, прийом перебудови строю інструменту (скордатура).

“Російські пісні з варіаціями” для двох скрипок, скрипки з альтом і скрипки з басом. Сонати для двох скрипок (1781). Сонати для скрипки з басом. Жанр сольної скрипкової сонати у творчості Хандошкіна. Альт у творчості Хандошкина.

## **Лекція №10. Російська скрипкова й альтова література. Квартетна культура в Росії в першій половині XIX століття**

Народні музичні традиції та їхній плідний вплив на розвиток російської скрипкової літератури. Вплив фольклору, міського романсу. Творче освоєння жанрів сонати і концерту. “Російські пісні з варіаціями” Рачинського й Аляб'єва.

Г.Рачинський (1777-1842) – продовжувач напрямку Хандошкіна, виконавець російських народних пісень на скрипці. Скрипкові концерти Рачинського, Афанасьєва, Рубінштейна, Львова.

М.Афанасьєв (1820-1898) – видатний скрипаль і композитор. Афанасьєв – перший російський виконавець 24 каприсів Паганіні. Твори Афанасьєва: струнно-смичкові квартети, скрипкові концерти, сонати для скрипки і фортепіано, п'єси для скрипки. Гама і вправи для скрипки.

О.Львов (1798-1840) – яскравий представник російських музикантів-аматорів. 24 каприси Львова як додаток до «Поради початківцям грати на скрипці».

Жанр камерної скрипкової сонати. Соната Аляб'єва для фортепіано з облігатною скрипкою. Соната Глінки для альту. Скрипкова й альтова сонати О.Рубінштейна.

Ранній розвиток і демократичні джерела квартетної культури Росії. Квартетне виконавство кріпосних музикантів. Квартети в російських аматорських колах.

Російська квартетна література першої половини XIX століття та її національні особливості. Використання народних (ліричних і танцювальних) пісень. Квартети Аляб'єва, Даргомижського та Афанасьєва. Камерна творчість М.Глінки.

## **Лекція №11. Розвиток скрипкового мистецтва в Україні від витоків до середини ХІХ століття**

Джерела українського скрипкового мистецтва. Азіатський шлях проникнення струнно-смичкових інструментів. Візантійський „слід” у формуванні смичкового інструментарію. ”Гудок” – найпоширеніший струнно-смичковий інструмент в середовищі „скоморохів”.

Підготовка скрипалів у навчальних закладах. Інструментальні класи Глухівської музичної школи. Колегіуми, університети та академії – провідні музично-освітні осередки. Кременчуцька музична академія – перший спеціальний навчальний заклад. Інструментальні класи при хорових капелах. Діяльність приватних музичних шкіл.

Розвиток сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства. Основні напрями діяльності „музичних цехів”. Кріпацькі та міські магістратські оркестри та їх роль у розвитку інструментального виконавства. Панорама концертного життя наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ століття. Репертуар концертуючих скрипалів.

Інструментальна творчість українських композиторів. Пісня, танок, дума – основа розвитку професійних інструментальних жанрів. Перші друковані зразки української інструментальної музики. Жанр інструментальних варіацій на народні теми. Варіації Г.Рачинського. Жанр фантазії у творчості Арсентія Тарновського та Аркадія Голенковського. Розвиток жанру скрипкової мініатюри. Перші зразки творів великої форми. Інструментально-ансамблеві твори М.Березовського та Д.Бортнянського.

## **Лекція №12. Виконавське мистецтво в європейській скрипковій культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття**

Видатні закордонні виконавці другої половини ХІХ – початку ХХ століть.

Йозеф Йоахим (1831-1907) – великий угорський скрипаль, композитор і педагог. Синтез класичних і романтичних рис у



виконавському мистецтві скрипаля. Каденції Йоахима до скрипкових концертів. Педагогічна діяльність Йоахима, професора Вищої музичної школи в Берліні.

Генрик Венявський (1835-1880) – видатний польський скрипаль, яскравий представник віртуозно-романтичного напрямку в скрипковому мистецтві XIX століття. Мистецтво «співу на скрипці». Виразність фразування. Блискуча віртуозна техніка смичка.

Г.Венявський – перший професор скрипки в Петербурзькій консерваторії (1862 -1868). Сольна, оркестрова і камерна діяльність митця у Росії (1860-1872).

Венявський – композитор. Його концерти і фантазії. Польські народні впливи в полонезах, мазурках та інших творах Венявського. Етюдів і каприси.

Пабло Сарасате (1844-1908) – іспанський скрипаль і композитор, один з найвизначніших представників віртуозного напрямку в закордонному скрипковому мистецтві. Характеристика виконавського стилю Сарасате. Краса і кристальна чистота тону. Точність, легкість і граціозність техніки. Зв'язок з іспанською народною музикою.

Іспанські танці, «Циганські наспіви», фантазія на теми опери «Кармен» Бізе й інші твори.

Твори для скрипки, присвячені Сарасате: Концерт №3, «Інтродукція і рондо-каприччіозо» К.Сен-Санса, «Іспанська симфонія» Е.Лало, «Шотландська фантазія» М.Бруха, Другий концерт Г.Венявського.

Ежен Ізаї (1858-1931) – видатний бельгійський скрипаль і композитор, учень Венявського і В'етана. Особливості його творчого стилю – романтичність і імпровізаційність.

Скрипкові твори Ізаї (сонати для скрипки соло й ін.). Нові скрипкові засоби виразності, вплив музичного імпресіонізму.

### **Лекція №13. Скрипкове мистецтво Росії кінця XIX – початку XX століття**

Становлення російських виконавських шкіл і їхня роль у розвитку світової виконавської культури. Творчі взаємозв'язки російського і європейського скрипкового мистецтва.

Розквіт російської музичної культури. Творчість великих російських композиторів-“кучкістів” і П.Чайковського. Прогрес інструментального мистецтва. Реалізм у музиці, обумовлений багатими

народними традиціями. Подальший розвиток культури виразного “співу” на скрипці, пов'язаний з російською пісенністю, з мелодійним багатством російської музичної класики.

Розвиток російської скрипкової школи, спричинений розширенням діяльності Російського музичного товариства і створенням консерваторій (Петербург – 1862, Москва – 1866) і музичних училищ. Петербурзька скрипкова школа. Педагогічна діяльність у консерваторії Г.Венявського.

Л.Ауер (1845-1930) – талановитий скрипаль і викладач петербурзької консерваторії (1868-1916). Ауер-виконавець. Його творче спілкування з Рубінштейном, Чайковським, Глазуновим (Ауер – перший виконавець скрипкового концерту Глазунова). Участь Ауера в петербурзькому квартеті РМТ. Прогресивні педагогічні погляди Ауера, художня основа його педагогіки. Учні Ауера – Яша Хейфец, Мирон Полякін, Лев Цейтлін та інші.

Заснування Московської консерваторії в 1866 році. Педагогічна діяльність професора Фердинанда Лауба (1832-1875) – чеського скрипаля, викладача Московської консерваторії (1866-1874). Творчі зв'язки Лауба з основоположниками чеської музичної класики Сметаною і Дворжаком. Виконавська діяльність Лауба. Лауб – видатний квартетний виконавець.

Основні риси виконавського стилю представників російської скрипкової школи – художня виразність, співучість і технічна досконалість.

## **Лекція №14. Російська скрипкова література кінця XIX – початку XX століття**

Художнє значення скрипкової творчості російських композиторів-класиків. Розквіт російського скрипкового концерту. Концерти Чайковського, Глазунова, Аренського, Конюса.

Концерти П.Чайковського й О.Глазунова – видатні твори цього жанру у світовій скрипковій літературі.

Жанри концертної фантазії (“Фантазія на російські теми” М.Римського-Корсакова) і сюїти (“Концертна сюїта” С.Танєєва) у російській скрипковій літературі.

Скрипкові п'єси Чайковського (“Меланхолійна серенада”, “Баркарола”, “Мелодія”) і Глазунова (“Роздум”).

Скрипка й альт в оперно-балетній, симфонічній і камерній творчості Чайковського, Бородіна, Римського-Корсакова, Балакірева,

Мусоргського, Глазунова, Танєєва, Рахманінова, Скребіна й інших російських композиторів. Майстерне використання сколюючої скрипки.

Російська квартетна культура кінця XIX – початку XX століть. Розквіт російського квартетного мистецтва. Художнє значення квартетної творчості Чайковського, Бородіна, Глазунова, Танєєва. Драматизація і симфонізація жанру. Мелодійне багатство і поліфонічна майстерність. Значення квартетної творчості російських композиторів у розвитку російської скрипкової культури.

## **Лекція №15. Українське скрипкове мистецтво другої половини XIX – початку XX століття**

Діяльність музичних навчальних закладів з підготовки скрипалів-професіоналів. Роль відділень Російського музичного товариства у формуванні системи музичної освіти. Освітня діяльність скрипкових класів Київської, Харківської та Одеської консерваторій. Педагогічна робота О.Шевчика, М.Сикарда, М.Ерденка.

Концертне життя та виконавсько-популяризаторська діяльність струнно-смичкових ансамблів та скрипалів-солістів. Концертно-організаційна діяльність українських регіональних відділень Російського музичного товариства. Струнно-смичковий квартет – найпоширеніша форма камерно-інструментального музикування в Україні. Концертно-гастрольна діяльність Київського, Харківського та Одеського квартетів. Найяскравіші скрипалі-солісти: М.Ерденко, К.Горський.

Особливості музикотворчого процесу. Національний фольклор як визначальний чинник у розвитку жанрів скрипкової музики. Скрипкова творчість М.Лисенка. Опора на стилістику західноєвропейських та російських композиторів. Скрипкові твори М.Калачевського та І.Рачинського. „Революційні настрої” в камерно-інструментальній музиці Б.Лятошинського, П.Глушкова. Формування нових інструментальних жанрів: вальсу, мазурки, ноктюрну, баркароли, рапсодії, фантазії, балади, програмної сюїти. Розвиток жанрів струнного квартету, фортепіанного тріо та камерної сонати. Динамічний розвиток скрипкової мініатюри.

## **Лекція №16. Нові тенденції розвитку українського скрипкового мистецтва за період від 1917 до 1939 року**

Стан музичної освіти. Реформування музичної освіти в умовах правління Центральної Ради. Треступенева система музичної освіти: профшкола, технікум, інститут. Педагогічний склад та напрями роботи скрипкової кафедри Київської консерваторії. Педагогічна та навчально-методична діяльність Д.Бертьє. Становлення Харківської скрипкової школи. Педагогічна діяльність І.Добржинця. Скрипкова школа Одеської консерваторії. Педагогічна „школа” П.Столярського.

Концертне життя і скрипкове виконавство. Форми концертного життя. Музичні конкурси як нова форма удосконалення виконавських кадрів. Концертно-організаційна і популяризаторська діяльність філармонічних організацій. Концертно-популяризаторська діяльність і репертуар квартету імені М.Леонтовича (Харків) та квартету імені П.Чайковського (Київ). Сольна виконавська діяльність М.Ерденка та П.Коханського.

Творчість українських композиторів у галузі скрипкової музики. Використання сучасної тематики в камерно-ансамблевій творчості Б.Лятошинського та В.Косенка. Збагачення виразових можливостей скрипкових творів за рахунок застосування принципу програмності. Утвердження національного стилю в камерно-ансамблевій музиці. Розвиток жанру скрипкового концерту. Скрипкові концерти В.Косенка, В.Фемеліди, П.Глушкова.

## **Лекція №17. Особливості фахової підготовки скрипалів у музичних навчальних закладах Західної України другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття**

Особливості підготовки західноукраїнських скрипалів у другій половині ХІХ століття. Освітня діяльність приватних музичних шкіл та шкіл музичних товариств. Консерваторія Галицького музичного товариства – перший вищий музичний навчальний заклад в регіоні. Музичні навчальні заклади Західної України першої третини ХХ століття. Еволюційні зміни у діяльності багатопрофільних музичних шкіл. Освітня та концертно-організаційна діяльність консерваторії імені С.Моношук в Станіславові. Підготовка скрипалів у консерваторії Львівської

консерваторії імені К.Шимановського. Форма організації навчального процесу у Вищому музичному інституті імені М.Лисенка (м. Львів). Особливості добору педагогічного репертуару викладачами скрипкових класів. Викладацький склад Вищого музичного інституту.

## **Лекція №18. Скрипкова музика у творчості західноукраїнських композиторів 1920-1930 років: національні традиції і європейські модерністські тенденції**

Основні тенденції розвитку скрипкової музики на території західноукраїнських земель. Творчість композиторів постромантичного спрямування. Скрипкові композиції С.Людкевича, М.Гайворонського, Я.Ярославенка, І.Левицького. Вплив європейського імпресіонізму. Скрипкова музика у творчості В.Барвінського та Р.Придаткевича. Відгомін експресіоністичних тенденцій в Галичині. Струнний квартет З.Лиська. Нефольклорний напрямок. Камерно-інструментальна творчість М.Колесси. Неокласичні тенденції в скрипковій музиці Б.Кудрика.

## **Лекція №19. Скрипкове мистецтво країн Європи першої половини ХХ століття**

Найвизначніші закордонні скрипалі ХХ століття.

Ф.Крейслер (1875-1962) – видатний австрійський скрипаль. Яскрава артистична індивідуальність Крейслера. Скрипкові твори, транскрипції і редакції Крейслера і їхнє місце в концертному репертуарі. Музичні мініатюри Крейслера; їхні мелодійні достоїнства і «скрипковість» техніки. П'єси в стилі композиторів XVII-XVIII століть. Каденції Крейслера до сонати «Диявольська трель» Тартіні і до концертів Моцарта, Бетховена, Брамса, Паганіні. Транскрипції п'єс російських композиторів. Популярність мистецтва Крейслера і його вплив на сучасних йому скрипалів.

Видатний румунський скрипаль, композитор, диригент і піаніст Джорджу Енеску (1881-1955). Розширення виразно-технічних можливостей скрипки, використання прийомів народного виконавства.

Енеску – інтерпретатор сонат і партит Баха, творів Моцарта, Бетховена, Брамса.

Угорський скрипаль Йозеф Сігеті (1892-1973). Сігеті – реформатор скрипкового репертуару. Посилення уваги до добетховенської класики. Сігеті – пропагандист музики С.Прокоф'єва, А.Берга, Б.Бартока. Естетичні та методичні погляди Сігеті.

Вихованці петербурзької консерваторії, учні Л.Ауэра – американські скрипалі Яша Хейфец, Єфрем Цимбаліст, Михайло Ельман, Натан Мільштейн. Загальне й індивідуальне в їхньому виконавському мистецтві. Їхні твори і транскрипції.

Американські скрипалі Іегуді Менухін, Ісаак Стерн, Руджієро Річчі.

## **Лекція №20. Скрипкова й альтова література другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття у творчості європейських композиторів**

Скрипкова творчість Р.Шумана і Й.Брамса. Концерт, фантазія і сонати Шумана. П'єси для альту Шумана. Художнє значення скрипкового концерту і скрипкових сонат Брамса. Скрипкові твори М.Бруха і К.Гольдмарка. Сонати Е.Гріга для скрипки і фортепіано. Квартети Гріга.

Скрипкові твори у творчості французьких композиторів. Концерт №3 і «Рондо-каприччозо» К.Сен-Санса, «Іспанська симфонія» Е.Лало. Струнно-смичкові твори К.Дебюссі і М.Равеля. Соната для скрипки і фортепіано Дебюссі. Сонати для скрипки і фортепіано та скрипки і віолончелі Равеля; рапсодія «Циганка». Квартетна творчість Дебюссі і Равеля.

Струнно-смичкові (скрипкові, альтові, камерно-ансамблеві) твори німецьких композиторів М.Регера і П.Хіндеміта. Скрипкові й альтові концерти і сонати Хіндеміта; їхнє місце в сучасному репертуарі.

Скрипкові й альтові твори угорського композитора Б.Бартока. Його скрипкові концерти і сонати, концерт для альту. Квартети Бартока. Вплив угорської народної музики на творчість митця.

Скрипковий концерт Я.Сібеліуса – глави фінської музичної школи. Концерт для альту У.Уолтона.

Скрипкові концерти австрійських композиторів нововіденської школи – А.Шенберга і його учня А.Берга.

Скрипковий концерт І.Стравінського (написаний у Франції в

1931 р.)

## **Лекція №21. Російське “радянське” виконавське мистецтво першої половини ХХ століття**

М.Полякін (1895-1941) – один з найвизначніших представників петербурзької школи. Трактування Полякіним класичних скрипкових творів (Бах, Бетховен, Брамс, Мендельсон та ін.). Педагогічна діяльність Полякіна в Ленінградській і Московській консерваторіях.

Л.Цейтлін (1881-1952) – видатний виконавець скрипкової класики (Бах, Бетховен). Глибина, шляхетність і почуття стилю в його виконанні, чудова якість звуку. Багаторічна сольна, камерна, концертмейстерська і педагогічна діяльність скрипаля на батьківщині і за кордоном.

Цейтлін – один з перших виконавців сонати Бартока, концерту Сібеліуса, «Поєми» Шоссона. Цейтлін – ініціатор створення «Персимфансу» (симфонічного оркестру без диригента), один із засновників радянської скрипкової школи, професор Московської консерваторії. Редакції скрипкових творів Л.Цейтліна.

## **Лекція №22. Видатні представники російської скрипкової школи “радянської” доби Давид Ойстрах і Леонід Коган**

Давид Федорович Ойстрах (1908-1974) – видатний скрипаль-виконавець; широкий розмах його концертної діяльності на батьківщині і за кордоном. Д.Ойстрах – ансамбліст. Особливості його виконавського стилю. Виняткова віртуозна майстерність. Різноманітність репертуару Ойстраха. Серія концертів «Розвиток скрипкового концерту». Творча співдружність Ойстраха і вітчизняних композиторів цього часу, його роль у розвитку скрипкової літератури. Ойстрах – перший виконавець присвячених йому скрипкових концертів Мясковського, Хачатуряна, Шостаковича, Ракова, першої сонати Прокоф'єва, сонати Шостаковича й інших творів. Диригентська діяльність Д.Ойстраха. Педагогічна діяльність видатного митця ХХ століття.

Леонід Борисович Коган (1924-1982). Яскравий артистизм і блискуча віртуозність скрипаля. Широка концертна діяльність на

батьківщині і за кордоном. Коган – перший виконавець багатьох присвячених йому творів Хреннікова, Бабаджаняна, Хачатуряна й інших композиторів. Концертні цикли Когана. Записи Когана. Його педагогічна діяльність.

Представники наступних поколінь музикантів-скрипалів: І.Безродний, М.Вайман, І.Ойстрах, В.Климов, Б.Гутников, В.Третьяков, В.Співаков, Г.Кремер та інші. Видатний альтист Юрій Башмет.

## **Лекція №23. “Радянська” скрипкова й альтова література XX століття**

Розвиток жанру скрипкового концерту у творчості Прокоф'єва, Мясковського, Хачатуряна, Шостаковича й інших композиторів. Збагачення скрипкових засобів виразності.

Скрипкові концерти Прокоф'єва – нове слово в розвитку жанру; новаторський розвиток класичних традицій. Віртуозно-концертні якості цих творів (особливості кантילени, штрихів, колористичних прийомів). Інші скрипкові твори Прокоф'єва: дві сонати для скрипки з фортепіано, сонати для двох скрипок і для скрипки соло, п'єси.

Скрипковий концерт Хачатуряна (1940). Його народна основа. Зв'язок з імпровізаційним стилем ашугів. Концерт-рапсодія для скрипки з оркестром (1962).

Скрипкові концерти Шостаковича (1948, 1967). Їхній симфонізм і своєрідність форми. Сонати для скрипки. Альтова соната Шостаковича.

Скрипкові сонати Бабаджаняна, Вайнберга, Ешпая.

Скрипкові й альтові твори Шнітке, Денисова. Альтові твори Фріда, Слонімського, Цинцадзе.

Квартетна творчість Прокоф'єва, Мясковського, Шостаковича, Шнітке, Вайнберга й інших композиторів.



## **Лекція №24. Скрипкове виконавство і педагогіка в Україні другої половини ХХ століття**

Українська скрипкова виконавсько-педагогічна школа: основні етапи і тенденції еволюції. Формування регіональних виконавсько-педагогічних шкіл. Київська скрипкова школа: історія і сучасність. Формування авторських шкіл: „школа О.Горохова”, „школа Б.Которовича”. Концертно-просвітницька діяльність провідних київських скрипалів: О.Горохова, О.Пархоменко, О.Криси, Б.Которовича. Сильові особливості та основні здобутки Львівської скрипкової школи. „Школи” Д.Лекгера, О.Деркач, Л.Шутко. Сольне, камерно-ансамблеве та камерно-оркестрове струнно-смичкове виконавство Львова у концертному житті України. Основні тенденції розвитку українського скрипкового виконавства на межі ХХ – ХХІ століть.

## **Лекція №25. Українська скрипкова література другої половини ХХ століття**

Жанрово-сильові напрями розвитку української скрипкової музики другої половини ХХ століття. Радикальні творчі експерименти Валентина Сильвестрова (нар. 1937). Жанрові та стильові тенденції у камерно-інструментальній музиці Євгена Станковича (нар. 1942). Триптих для скрипки і фортепіано “На Верховині” (1972 р.). Скрипкова музика у творчості Мирослава Скорика (нар. 1938). Особливості раннього періоду творчості Мирослава Скорика. Соната №1 для скрипки і фортепіано (1963 р.). Нефольклорні тенденції у Концерті №1 для скрипки з оркестром М.Скорика (1969 р.). “Сильова гра” в скрипкових творах М.Скорика 1980-1990-х років. Концерт для скрипки з оркестром №2 (1989 р.). Скрипкові мініатюри М.Скорика. Львівські композитори молодшої генерації: Віктор Камінський (нар. 1953 р.), Юрій Ланюк (нар. 1958 р.), Олександр Козаренко (нар. 1963 р.).

## **ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ**

### **Практичне заняття №1. Формування класичного стилю в італійському скрипковому мистецтві XVIII століття**

1. Становлення трьохчастинного концертного циклу у творчості А.Вівальді. Концерт для скрипки з оркестром a-moll.
2. Програмність у скрипкових концертах А.Вівальді. Цикл „Пори року”.
3. Сонатна творчість Дж. Тартіні. Соната „Диявольська трель”: особливості форми, засоби музичної виразності.

### **Практичне заняття №2. Сонати і партити для скрипки Й.Баха – одна з вершин світової скрипкової літератури**

1. Особливості стилю, форми, характер поліфонії.
2. „Прихована” поліфонія в творах моторного типу. Прелюдія з Партити №3 E-dur.
3. Особливості виконання акордової техніки в різнохарактерних частинах сонат і партит. „Адажіо” і „Фуга” з Сонати №1.

### **Практичне заняття №3. Скрипкова музика у творчості композиторів віденської класичної школи**

1. Скрипкові концерти В.Моцарта: особливості стилю і засоби музичної виразності.
2. Інтерпретація скрипкових концертів В.Моцарта віртуозами минулого та сучасності.
3. Прояв симфонізму у скрипкових композиціях Л.Бетховена.
4. Концерти та сонати Л.Бетховена: стиль, форма, виразові засоби.

## **Практичне заняття №4. Роль творчості Н.Паганіні у збагаченні виразових засобів і технічних прийомів романтичної скрипкової літератури**

1. Концерти Паганіні: особливості стилю та віртуозної техніки.
2. 24 каприси Паганіні та їх роль у розвитку скрипкової віртуозності.
3. Особливості аплікатурних принципів Паганіні.
4. Багатство штрихової палітри. Використання елементів гітарної техніки.

## **Практичне заняття №5. Перлини скрипкової музики у творчості європейських композиторів-романтиків другої половини ХІХ – початку ХХ століття**

1. Скрипкова творчість Г.Венявського. Скрипкові концерти та віртуозні п'єси.
2. Етнофольклорні джерела в полонезах та мазурках Г.Венявського.
3. Зв'язок з іспанською народною музикою у скрипкових творах П.Сарасате.
4. „Циганські наспіви”, „Хабанера”, „Баскське капричіо” П.Сарасате: аналіз стилю, форми, технічних прийомів та штрихової техніки.

## **Практичне заняття №6. Характеристика скрипкових творів європейських композиторів першої половини ХХ століття**

1. Скрипкові твори, транскрипції і редакції Крейсlera і їхнє місце в концертному репертуарі.
2. Скрипкові мініатюри Крейсlera: особливості мелодики, виразність техніки „смичка”.
3. Скрипкові концерти Я.Сібеліуса та Б.Бартока: етнофольклорні джерела та новаторство виразових засобів.

## **Практичне заняття №7. Скрипкова музика у творчості російських композиторів „радянської доби”**

1. Новаторський розвиток класичних традицій у скрипкових концертах С.Прокоф'єва.
2. Скрипковий концерт А.Хачатуряна: фольклорна основа, зв'язок з імпровізаційним стилем ашугів.
3. Скрипкові концерти Д.Шостаковича: виконавський аналіз.

## **Практичне заняття №8. Український скрипковий концерт: тенденції жанрово-стильової динаміки**

1. Передумови виникнення та формування скрипкового концерту в Україні. Скрипкові концерти В.Косенка, В.Фемеліди, П.Глушкова.
2. Стабілізація жанрових ознак українського скрипкового концерту. Концерти постромантичного спрямування. Феномен “юнацького” концерту.
3. Взаємодія тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру. Концерт для скрипки з оркестром М.Скорика.
4. Напрями трансформації жанрової парадигми скрипкового концерту. Скрипкові концерти І.Мартона, К.Домінчена, В.Камінського, О.Козаренка, Є.Станковича, В.Зубицького.

# МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ЛЕКЦІЙНИХ ТА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

## Короткий аналіз скрипкових творів

### *Антоніо Вівальді. Цикл скрипкових концертів „Пори року”*

Цикл концертів „Пори року” – це перший в історії музики цілісний цикл, об’єднаний програмою, наскрізним симфонічним розвитком і образною драматургією. Програма для А.Вівальді – канва для розвитку музичної думки, музично-психологічного розкриття основного задуму. Авторство розгорнутих сонетів до кожної частини, ймовірно, належить самому композитору.

*Перший концерт – „Весна”*. Перша частина двотемна. Образ весни – висхідний тонічний тризвук і пружний стрибок на квінту – ніби символізують сонячне проміння і спів птахів. Перша тема – динамічна, друга – статична, „розмита” у просторі. Вони між собою контрастні і водночас пов’язані однією думкою. Розробка – сфера вираження динаміки природи, характерних секвенцій, нестійкості. Реприза стиснута.

Друга частина – „Сплячий пастух” – ідилія. Плавна мелодія скрипки звучить на звукозображальному модулюючому фоні, який створює образ „сонячного марева”. Тут превалує повна статика.

Фінал – „Танець пастораль” – узагальнена жанрова програмність. Музична тканина базується на швидкій сициліані. Несподівано в кінці частини, після мінорної сфери, невелика каденція скрипки на домінанті приводить до яскравої мажорної репризи основної теми весни першої частини, створюючи образну арку.

*„Літо”* розвиває образи першого концерту. Невеликий енергійний рефрен – „втома від спеки” – малює основний стан. Паузи, обривки фраз вдало передають стан в’ялості, втоми. Дальше розгортаються одна за одною картини, які охоплюють єдиним задумом всі частини концерту, створюючи форму, що нагадує рондо. Епізодично подається імітація зозулі, порив вітру і буря, а також жанрова сцена „плач селянина”.

Друга частина безпосередньо продовжує музичний розвиток, пов’язаний з образом селянина, який боїться літньої грози.

Третя частина завершує цілісний розвиток, малюючи картину грози (композитор використовує високі позиції струни Соль при звучанні відкритої струни Ре). Концерт закінчується унісоном басових струн, символізуючи відкритий, порожній простір і залишаючи відчуття

незавершеності.

Різким контрастом виступає святкова тема першої частини „*Осені*”, що перегукується з інтонаціями теми „*Весни*”. В цьому концерті, як і в попередньому, тематичним контрастом виступає звукообразальна характерна тема, яка змальовує захмелівшого селянина, що засинає.

Розкриття цього стану продовжується в другій частині, де панують таємничість і холод.

Фінал – жанрова картина полювання. Будова цієї частини нагадує будову першої частини „*Літа*” – рондо із зображальними епізодами.

„*Зима*” – заключний концерт циклу, що вплинуло на його будову. У першій частині Вівальді знову повертається до двотемності: образ холоду (остинато) і завивання вітру.

Друга частина – „*Біля каміну*” – спокій і майже статика.

Фінал найбільш складний і вагомий. У ньому також розвиваються дві теми: перша – гумористична, друга – пориви теплого вітру. Остання тема контрастує з другою темою першої частини (там холодний вітер). Виникає характерна для Вівальді дзеркальність. У заключному розділі композитор подає невелику симфонічну картину, яка виконує роль другої розробки – коди. Це – битва двох контрастних начал – літа і зими.

Антоніо Вівальді в циклі „*Пори року*”, відштовхуючись від зовнішньої зображальності, створює якісно нову образність, використовує яскраві виразові засоби, що втілюють світ у всьому багатстві його проявів. Саме тому „*Пори року*” стимулювали динаміку європейської інструментальної музики, вивели її на наступний щабель еволюції.

### *Джузеппе Тартіні: Соната „Покинута Дідона”*

Соната „*Покинута Дідона*” була видана 1734 року, в перший період творчості Джузеппе Тартіні, і є одним з кращих скрипкових творів композитора. В оригіналі вона складається з трьох частин: *Affetuoso*, *Presto* і *Allegro* (у ряді видань у творі присутня ще одна повільна частина, розміщена між *Presto* і *Allegro*. Вона була запозичена редактором Л.Цельнером з іншої сонати Дж.Тартіні).

У першій, ліричній частині, риси патетики поєднуються із зворушливим сумом. Принцип контрасту виявляється усередині частини. Слід за ліричним мінорним початком з’являється скерцозно-загострений мажорний епізод, який яскраво відтіняє ліричний образ. Для *Presto* притаманний вольовий, стрімкий характер. Фінал написаний у ритмі

жиги, але танцювальність у цій частині пом'якшена плавністю руху і трохи сумним відтінком музики.

Художні достоїнства сонати визначаються живою образністю змісту, стрункістю форми, виразністю мелодичної мови, віртуозними засобами, які відповідають надзвичайно широким можливостям скрипки.

### *Джузеппе Тартіні: Соната „Диявольська трель”*

Соната „Диявольська трель” з'явилася близько 1740 року і є найкращим скрипковим твором Дж.Тартіні. Вона перевершує сонату „Покинута Дідона” за глибиною змісту та емоційно-психологічною насиченістю, а також у віртуозно-технічному відношенні. Програмна назва пов'язана з розповіддю Тартіні про віщий сон, в якому диявол вразив його уяву зіграною сонатою. Під враженнями від цього сну Тартіні створив свою композицію.

Соната починається з *Larghetto affetuoso*. В темі цієї частини використаний ритм сициліани. Характер музики відзначається поетичністю і благородністю, задушевною лірикою та прихованим сумом. Виразність музики підкреслюється хроматичними і гармонічними особливостями.

Другій частині – *Tempo giusto (Allegro)* – притаманний енергійний, мужній, інколи навіть драматичний характер.

Фінал сонати (в ранніх виданнях він носить назву „Сон автора”) складається з двох контрастних за змістом розділів – *Grave* і *Allegro assai*, які тричі змінюють один одного, модифікуючись і створюючи враження життя і розвитку музичних образів. Під час цієї зміни станів (близькій до рондоподібності) відбувається зіткнення двох протилежних начал – людського і диявольського. *Grave* поєднує співучість із патетикою і вирізняється широким диханням і контрастною динамікою. В *Allegro assai* музика набуває рішучості, волі і темпераменту. В цій частині широко і майстерно використовується трель. Завершується фінал чотиритактовим патетичним *Adagio*.

Соната „Диявольська трель” може розглядатися як художнє *credo* Тартіні, як узагальнення образно-сміслового і емоційного змісту його творчості, мелодичної, гармонічної та ритмічної мови, окремих композиторських і виконавських прийомів. Соната дійшла до нас в редакціях В'етана, Ауера, Дулова та інших скрипалів.

## *Йоган Себастьян Бах: Сонати і партити для скрипки соло*

Унікальним творенням Й.Баха є Шість сонат і партит для скрипки соло. В циклі скрипка, на відміну від італійських традицій, трактується як самостійний багатоголосний інструмент, що володіє величезними виразовими можливостями.

У сонатах Бах продовжує як традиції німецької народної музики, пов'язані з багатоголосною фактурою, імпровізаційністю викладу, трактуванням танців, так і традиції професійної музики німецьких, італійських та австрійських композиторів (Вальтер, Вестхоф, Бібер, Кореллі), пов'язані з філігранністю поліфонічного мислення, монолітністю форми, багатобарвністю звучання, тяжінням до циклічності форми, програмності.

У цілому необхідно розглядати сонати і партити як грандіозний цикл, що розкриває визначену, філософськи насичену програму, у якій знаходять висвітлення вічні теми життя і смерті людини.

Хоча за формою скрипкова соната Баха подібна до сонат *da chiesa* італійських композиторів, проте саме трактування змісту частин багато в чому відрізняється. Так, перші повільні частини сонат в італійців являють собою як правило вступ до швидкої частини, у той час як у Баха це – повні патетики й експресії самостійні частини монологічного, речитативно-імпровізаційного характеру.

Другі частини в Баха – фуґи, повнозвучні, достатньо динамічні. Їхні образи пов'язані з дією, колективним початком, більш об'єктивним характером вираження. Треті частини – ліричний центр сонати. Для них характерна широка наспівність, емоційна піднесеність, «чуттєвість» інтонацій, суб'єктивна ліричність висловлення. Тут Бах випереджає багато в чому музичний розвиток свого часу.

Фінали сонат – поліфонічні, у них композитор майстерно застосовує приховану поліфонію. Музика фіналів викликає асоціації з потоком самого життя, стрімкістю часу. Тут Бах досягає великої цілісності не стільки за рахунок драматургії, скільки за рахунок узагальнення, створення відчуття свята.

Скрипкові партити Баха є як би антитезою сонат.

Соната і наступна партита складають контрастні пари (дві перших – мінорні, остання пара – мажорна). Основу двох перших пар складають традиційні частини стародавньої сюїти: алеманда, куранта, сарабанда, жига, буре. Проте в Баха ці частини є не просто танцювальними номерами. Так, сарабанда з похоронного танцю перетворюється в



скорботний монолог, що розгортається на тлі важкої ходи похоронного кортежу. Алеманда асоціюється не тільки із німецьким танцем, але і з гігантською прелюдією до дії, що розгортається.

Це особливо помітно в d-moll'ній партиті, де наскрізна драматургічна дія розгортається від Алеманди до патетично-декламаційної Сарабанди; далі риси Алеманди і настроїв Сарабанди синтезуються, даючи початковий імпульс знаменитій Чаконі.

Найбільш світлою і життєрадісною є Третя партита E-dur, яка стає завершенням усього циклу, його підсумком.

Таким чином, експозиція циклу – філософське міркування – соната g-moll, найбільш «темна» за тембром. Завершальна частина циклу – радісне свято – партита E-dur, у якій використана «найсвітліша» тональність на скрипці. Взаємопроникнення частин сонати і партити відбувається саме в них.

Так, у Першій сонаті дві останні частини – сюїтні (Сициліана і Presto), а в третій партиті перша частина сонатна – знаменитий Прелюд. Цикл має і дві смислові кульмінації. Перша пов'язана з особистісним початком, долею людини і реалізована в Чаконі – грандіозному похоронному ході-міркуванні. Друга – життєстверджуюча – реалізована у фюзі D-dur, побудованій на темі хоралу «Гряди, дух святий».

Одна з цих двох кульмінацій уособлює дійсний час, земне життя, людину, інша – вічність, духовне життя, світле майбутнє, заперечення смерті.

Чакона – унікальний твір для солюючої скрипки, міць звучання й експресія якої доходять тут до рівня органної чи оркестрової. Чакона починається повільним проведенням основної гомофонної теми – періоду. Потім впливають тридцять дві варіації на неї, що розгортаються великими динамічними хвилями. У точці перетину виникає просвітлений мажорний епізод, що несе особливий драматургічний зміст: протиставлення «землі і неба», після якого похмурість фіналу стає ще більш відчутною.

У циклі Бахом використана явна і прихована поліфонія, що доходить до чотириголосного викладу. При перекладенні Чакони для клавіру чи органу Бах перевів приховану поліфонію в реальну. Але в оригіналі майстерність великого поліфоніста у використанні різноманітних виразних можливостей скрипки є настільки високою, що при виконанні створюється відчуття реального звучання всіх задуманих композитором голосів.

## ***Йоган Себастьян Бах: Скрипкові концерти E-dur і a-moll***

Концерти Баха для скрипки з оркестром входять в основний фонд скрипкового репертуару. Вони вирізняються динамічністю, концентрованістю образів, вольовим початком. У них композитор відкриває нові виразні можливості скрипки як концертного інструменту.

У концертах Бах створює новий інструментальний стиль, який характеризується прагненням до яскравого концертного трактування скрипки як члена ансамблю, не протипоставленого солюючому інструменту, до граничної енергії вираження, концентрації тематизму.

Концерти Баха для скрипки з оркестром трьохчастинні. Перші частини динамічні, напористі, різноманітні за фактурою та контрастами. Членування форми виразне, у розробці широко представлене мотивне дроблення, поліфонічна «робота» з вичленованими інтонаціями головної теми. Сама головна тема – яскрава, в якій часто використовуються елементи фанфарності, рух по ступенях тризвуку.

Другі частини – це сфера лірики; переважає пісенність. Фактура переважно гомофонна. Скрипка тут виходить на перший план як ведучий мелодійний голос.

Фінали – моторні, без особливих драматичних злетів. За характером вони блискучі, повні енергії і завершують цикл у стрімкому живому русі, створюючи образ свята, народного гуляння, танцю.

***Концерт E-dur*** найбільш масштабний, значний за образами. Початкова тема першої частини близька до тем бахівських фуг. Вона містить образ граничної енергії, напору, ходи. Тема фанфарна у своїй основі і рухається ступенями тризвуку. Виконувана всім складом, вона створює відчуття народного свята, гордовитого танцю-ходи.

Скрипка соло вступає з варіантом теми, але відразу перебивається tutti. Після третього соло настає момент перегукування скрипки й ансамблю. Четверте соло скрипки – зміна настрою. При збереженні енергії і напору руху в скрипковій партії розгортається нова блискуча інструментальна тема.

Образний контраст, тональність домінанти, а також реприза двох тем в основній тональності – усе це свідчить про підхід до теми сонатного allegro. Якщо експозиція стиснута, динамічна, сколюючій скрипці рідко вдається звучати більше трьох тактів, то в розробці вона має змогу проявити себе значно ширше. На тлі вичленованих інтонацій головної теми в ансамблі розгортається прелюдіювання скрипки, що наростає хвилями. Часом і скрипка включається в розробку поліфонічного

характеру з застосуванням подвійних нот. Особливо великий динамічний підйом відбувається наприкінці розробки, де енергійний рух, що створює образ вільної розкутості, ходи, що носить танцювальний відтінок, змінюється несподіваною зупинкою, широким патетичним монологом скорботного характеру. Різка образна зміна не стільки підсумовує розвиток, скільки створює передчуття майбутніх подій, що розгорнуться в другій частині. Саме тут найбільш яскраво виявляються інтонації скорботної теми наступної частини. Далі звучить повне повторення першого розділу, що створює в цілому традиційну трьохчастинну форму *da capo*.

Друга частина – *Adagio* – починається темою в оркестрі, побудованою на інтонаціях головної теми. Вона виступає основою для варіацій на остинатний бас, що наближає її до жанру пасакалії. *Adagio* – унікальний у скрипковій літературі жалобний марш, що вражає глибиною образів, надзвичайною насиченістю музичної думки.

Зненацька, після загальної фермати міняється образний розвиток, у другій фразі з'являється мажорна, світла, лірично відкрита тема. Вона уособлює своєрідний прорив в інший світ, далекий від скорботної дійсності.

Просвітління триває недовго; знову в басі починає звучати грізна остинатна тема. Останнє проведення теми доручено лише ансамблю. Частина закінчується сумною, нисхідною мелодією унісону.

Фінал – *Allegro assai* – носить світлий, святковий характер. Радісне пожвавлення панує як у темі рефрену (фінал написаний у формі рондо з чотирма епізодами), де яскраво проступають фанфарні інтонації головної теми першої частини і переважає стрімкий висхідний рух, так і в темі сольних епізодів, що поступово ускладнюються (зокрема, у третє проведення вводяться подвійні ноти). Четвертий епізод є наймасштабнішим. У тканині сольюючої партії з'являються блискучі юбіляції, що трохи зближує цей епізод з характером другої теми першої частини.

**Концерт а-мо11** – більш просвітлений, ліричний, менший за масштабом, але не за глибиною думки і характеру образів. Форма першої частини – старовинна двохтемна соната з відхиленням у середині в тональність домінанти. Розробка відсутня, що почасти компенсується більш широким розгортанням другої теми в репризі. Основна тема близька за інтонаціями до бахівських буре. Тема дуже динамічна, в її основі лежить нисхідний тризвук, але починається вона з яскравої висхідної квартової інтонації.

За нею слідує більш лірична і плавна друга тема, побудована на тих же інтонаціях. Хоча її можна вважати у значній мірі варіантом першої теми, проте образний характер зовсім інший. Вона складає достатній контраст із першою темою. У розвитку цієї теми відбувається динамізація образу, виявляється модуляційне багатство, цікаві гармонійні знахідки.

Друга частина – Adagio – варіації на остинатний бас, у чомусь аналогічні середній частині концерту E-dur. Мелодія – пісенна, плавна, світла за характером. Вона має деяку інтонаційну подібність зі співучою темою першої частини. Тема проводиться три рази, не змінюючи в цілому настрої ліричного спокою.

Фінал – Allegro assai – багато в чому близький будові фіналу концерту E-dur. Форма рондо з трьома епізодами дає можливість утілити строкату картину свята, радості. Головна тема являє собою варіант першої теми першої частини концерту, але тут вона жвава, носить явний танцювальний характер, близький простонародній житі.

Тематизм сольних епізодів схожий. Його розвиток являє собою єдину лінію. Другий епізод носить більш концертний характер, у ньому піддається деякому розвитку і тема рефрену. Динамічність форми наростає до завершення концерту. Третій епізод найбільш яскравий. Це – кульмінація частини. Тут застосований прийом баріолажу, що асоціюється зі святковим передзвоном.

### ***Вольфганг Амадей Моцарт: Концерт №5 для скрипки з оркестром***

Концерти Моцарта – важливий етап розвитку скрипкового концерту. У композитора превалює лірико-поетичний і драматичний характер музики. Мелодична різноманітність, теплота і широта ліричного вислову, яскраве виокремлення солюючої скрипкової партії, майстерне використання виразових можливостей інструменту роблять його концерти неперевершеними зразками цього жанру.

У своїх концертах Моцарт одним з перших вирішив завдання створення психологічної цілісності циклу на основі розвитку єдиного тематичного матеріалу (моноінтонаційність), виразових засобів і використання єдиної (головним чином, розвинутої сонатної в поєднанні з рондо) форми. Таким чином, він досягає нової якості форми концертного циклу в цілому, наближення до її симфонізації та драматизації.

Вершиною скрипкової творчості В.А.Моцарта є П'ятий концерт. В оркестровій експозиції відсутня головна тема (в оркестрі звучить тільки її

супровід із другої експозиції, що відіграє тут роль самостійної теми) і зв'язкова тема. Це пояснюється тим, що між першою та другою експозицією звучить Adagio, побудоване та головній темі. Adagio написано в стилі австрійської серенадної музики і викликає асоціації зі сходом сонця.

Основна тема головної партії концерту – вольова, рішуча, стрімка – вступає як новий матеріал: початкове tutti не дублює скрипкове соло, зберігаючи його значущість як основного голосу. Радість, породжена просвітленням Adagio, посилюється оркестровим супроводом, який контрапунктно проводить першу тему оркестрового tutti. Другий елемент головної партії більш наспівний, має відтінок танцювальності, граціозності.

Розвиваючись, головна партія підводить до першої побічної теми, широкої та наспівної за характером. В атмосферу піднесеного настрою несподівано вривається драматична друга побічна партія, яка вражає широким розливом почуттів.

Невелика розробка з новою мінорною темою і реприза не вносять нічого суттєво нового в образний розвиток. Наприкінці частини – фермата для каденції. Для коди притаманний обрамляючий характер. У партії оркестру з'являються елементи фактури Adagio. Сольна партія динамізується, яскравіше виявляється принцип змагання соліста та оркестру.

Цікавою за формою є друга частина. Вона написана у повній сонатній формі з подвійною експозицією, розробкою, каденцією та кодою, тому вважається єдиним такого роду прикладом в жанрі скрипкового концерту. У цій частині у другу сольну експозицію введений новий тематичний матеріал. Розробка побудована на елементах головної та побічної партії.

Третя частина написана у формі рондо-сонати. Фінал складається з чотирьох епізодів, крайні з яких є побічною партією, а два середніх побудовані на нових темах. Третій – рондо подібний епізод використовує фінальну музику балету Моцарта до опери „Лючіо Сілла”.

Концерти В.А.Моцарта після смерті автора майже п'ятдесят років не виконувалися на естраді. Починаючи з середини ХІХ століття й до нашого часу вони займають чільне місце в репертуарі виконавців.

## *Петро Чайковський: Концерт для скрипки з оркестром*

Справжніми шедеврами російської скрипкової класики XIX століття стали твори П.І.Чайковського. Серед них вагоме місце займає його скрипковий концерт, написаний 1878 року. Вперше концерт був виконаний Адольфом Бродським у Відні 4 грудня 1881 року. Спочатку твір не сприймався значною частиною публіки, що було пов'язано з новизною драматургії і „простонародністю” інтонацій.

Скрипковий концерт П.Чайковського вирізняється з-поміж скрипкових концертів західноєвропейських композиторів (Віотті, Роде, Байо, Крейцера) поєднанням принципів віртуозного і симфонізованого концерту. Вся фактура швидких частин, а також каденція – яскраво віртуозні; розвиток тематичного матеріалу значною мірою відбувається у партії соліста. Разом з тим концерт є симфонічним за драматургією: концерткування соліста підпорядковано завданням тематичної розробки; оркестр в деяких місцях перебирає на себе головну функцію; значною в концерті є роль самостійних оркестрових епізодів (центральні tutti I частини).

Концерт має класичну структуру: I ч. – сонатна форма, II ч. – пісенна, лірична „Канцонета”, III ч. – рондо в російському народному стилі.

Перша частина характеризується багатогранністю і образних багатством тематичного матеріалу. У цьому відношенні виокремлюється вступ солюючої скрипки, що відкриває експозицію – своєрідний ліричний епіграф до всього твору.

Багатогранною є і головна тема: вольова – на початку, з четвертого такту – лірична, наприкінці – скерцозна. Кожна з цих образних сфер далі розгортається самостійно: на скерцозних зворотах будується зв'язкова партія; урочисто-„полонезного” образу тема набуває в оркестрових tutti розробки; капризно-скерцозний образ створюється солістом у розробковому розділі форми.

Побічна тема I частини – лірико-драматична. В ній сконцентровані такі якості лірики Чайковського, як „відкрита” задушевність, краса пісенної мелодії.

Розробка I частини являє собою вільні варіації солюючого інструменту на головну тему. Варіації відзначаються капризно-варіаційним характером, завдяки чому органічно з'єднуються з каденцією.

Каденція в концерті складає заключний розділ розробки.

Матеріалом каденції слугують інтонації головної теми і останній хід оркестрового вступу. Таке „симфонічне” переосмислення функції каденції було важливим моментом в розвитку концертного жанру. Після каденції слідує повна реприза, а вся частина завершується віртуозною кодою.

Друга частина концерту – „Канцонета” – вирізняється пісенно-романсовим характером. Вона часто виконується як самостійна п’еса.

„Канцонету” Чайковський з’єднав аттаса з фіналом, в якому змальовується широка картина народного життя.

Основна фактура Фіналу – швидкий рух шістнадцятими, який виконується штрихом *spiccato*. Чайковський створює у фіналі мужні народні образи, що спричиняє до зміни характеру штриха: його укрупнення, акцентування. При цьому *spiccato* переходить в *detache* і навпаки, – *detache* знову у *spiccato*.

Образна змістовність, надзвичайно багатий інструменталізм включають Скрипковий концерт Чайковського в „золотий” фонд світової музичної класики.

### ***Сергій Прокоф’єв: Концерт №1 D-dur для скрипки з оркестром***

Перший скрипковий концерт був створений С.Прокоф’євим 1917 року. У творі яскраво проявляється віртуозне концертування соліста при активній ролі оркестру. У Першому скрипковому концерті композитора знайшли втілення риси художнього стилю молодого Прокоф’єва: гострий гротеск, сарказм і, поряд з ними, російська народно-інтонаційна лірика.

Структура концерту близька до класичного типу, але з деякими відхиленнями: I частина – *Andantino* в сонатній формі; II – Скерцо *Vivacissimo*, замість традиційного *Andante*; III – *Moderato* – також відходить від традиційного рондо.

I частина основана на строкатій зміні контрастних образів. Кожна тема структурно замкнута і контрастує з наступною. У розробці відбувається мотивний або варіантний розвиток вичленених інтонаційних зворотів.

Інші образні сфери концерту – казкова, фантастична, гротескова. Перша частина – це світ російських казок, переданий з надзвичайною поетичністю. В розробці казкова сфера набуває рис гротеску, сарказму.

Скерцо представляє собою модернізоване *perpetuo mobile* з легким моторним рухом. Дві побічні теми Скерцо мають саркастичний, гротесковий характер. Прокоф’єв застосовує для їх загострення ефекти

staccato marcatissimo (перша побічна тема) і sul ponticello (друга побічна тема).

У фіналі Прокоф'єв знову використовує принцип контрасту, протиставляючи лірику і гротеск. Антиромантична позиція композитора проявилася у включенні газоподібних ходів, як своєрідної іронії над витонченим музичним естетизмом тієї епохи.

### ***Сергій Прокоф'єв: Концерт №2 для скрипки з оркестром***

Другий концерт для скрипки з оркестром написаний С.Прокоф'євим у 1935 році для французького скрипаля Роберта Сетанса, котрий отримав монопольне право на його виконання протягом року. Перше виконання твору відбулося у Мадриді (грудень 1935 року). Тематичний матеріал і весь зміст концерту глибокий і серйозний. Зокрема, такі риси притаманні головній партії першої частини, яка монологічно викладається скрипкою. В основі теми лежить пружна фразамотив, інтонації якої близькі російській протяжній пісні.

Побічна тема I частини має багато спільного з ліричними образами балету „Ромео і Джульєтта”.

У концерті різноманітно представлені народні російські елементи. Так, у розробці з'являються образи російської казковості, народний колорит яких підсилений жанровими прийомами (імітація народних інструментів).

У „бетховенських” тонах написана II частина, в якій композитор використовує жанр серенади. Тріольний супровід у ній нагадує початок „Місячної” сонати, хоча мелодична лінія асоціюється з аріями Генделя чи Баха.

Фінал концерту, зокрема його початкова тема, пов'язаний з „грубоватою” енергією народного танцю. Завершує фінал кода.

Другий скрипковий концерт Прокоф'єва класичний за структурою тем, вкладених у квадратні періоди, за фактурою фігураційно-токатного типу.

У драматургії I частини концерту превалує варіантно-варіаційний принцип розвитку, а її сонатна форма будується не на внутрішньому конфлікті, а на контрасті кантиленного і скерцозного матеріалів. Ліричні теми висунені на перший план, моторні – відіграють роль контрастного елемента.

Другий концерт С.Прокоф'єва відзначається розширенням ліричної



сфери. Стиль композиторського письма став наспівно-мелодичним; поряд з ліричними образами з'явилися граціозно-витончені (зв'язкова партія I частини); вагоме місце зайняли народні теми – казкові, ліричні, жанрові.

### *Дмитро Шостакович: Концерт №1 для скрипки з оркестром*

Перший скрипковий концерт був завершений композитором 1948 року. Перше виконання концерту відбулося 29 жовтня 1965 року в Ленінграді (соліст Д.Ойстрах).

За жанром концерт – грандіозна симфонія для скрипки й оркестру, присвячена трагедії війни. Для здійснення свого задуму Шостакович використав засоби симфонічної та ансамблево-сонатної драматургії. У концерті своєрідним є трактування сонатно-симфонічного циклу: I частина (в сонатній формі) – свого роду розширена „прелюдія” до Скерцо. Вона позбавлена конфліктності; дві її теми однопланові і, продовжуючи одна іншу, створюють цілісний ланцюг монологічних інтонацій.

Чергування частин: повільно – швидко – повільно – швидко, а також прелюдійність I частини, надають концерту рис докласичної сонати. Проте насправді – це єдиний симфонічний цикл, підпорядкований законам конфліктної сонатно-симфонічної драматургії. Шостакович поєднує в концерті елементи класичного і докласичного циклів (прелюдійність I частини і пасакалія в якості повільної частини, скерцо і фінал, як частини класичного циклу). За структурою концерт аналогічний симфоніям і камерним ансамблям композитора. Він складається з чотирьох частин: I – Adagio – Ноктюрн, II – Скерцо, III – Andante, IV – Allegro – Бурлеска.

I частина – Ноктюрн – „монолог” героя, наповнений сумом і роздумами. Своєю добротою та багатогранністю духовного світу Ноктюрн протистоїть зловісним образам II частини.

Скерцо змальовує картину жорстокості, розгулу темних сил.

Філософським центром циклу є III частина – Пасакалія. У Пасакалії чотири теми: перша – в басу – тематичний фундамент частини; друга – валторнова – фанфарна тема; третя – хорал духових інструментів; четверта – тема скрипки.

Пасакалія інтонаційно і тематично пов'язана зі старовинними формами музики: перша тема нагадує сарабанду, третя – хорал, четверта – генделівсько-бахівську „арію”. Із старовинних форм композитором були відібрані ті, які свого часу були носіями високої патетики.

Одним з важливих драматургічних вузлів циклу стала каденція, в якій сконцентровані теми Ноктюрну, Скерцо, Пасакалії. Їх розвиток доведений до трагічної кульмінації всього твору. Після каденції слідує Фінал. При такому трактуванні каденція була позбавлена характерних для неї віртуозних якостей, перетворившись в трагічний монолог.

Фінал – Бурлеска – картина народного свята. Її наповнюють народні танцювальні російські мелодії з веселими „скморошими” награваннями. Включення в образний стрій Бурлески зловіщих інтонацій Скерцо позбавляє цю частину безпосередньої жанровості. Уособленням стверджуючого гимну народу є тема Пасакалії, яка звучить в кінці Фіналу.

Багатство змісту, широке охоплення життєвих явищ, відображення складних конфліктів, багатогранність, філософська й естетична глибина образів висувають Перший концерт Д.Шостаковича для скрипки з оркестром в ряд найвидатніших етапних творів світової скрипкової літератури ХХ століття.

### *Дмитро Шостакович: Концерт №2 для скрипки з оркестром*

Другий концерт для скрипки з оркестром відобразив духовний світ іншої епохи. Він сприймається як „симфонія-монодрама” – новий рід жанру, де драматичний розвиток здійснює „наскрізним” монологічним інтонуванням соліст. У другому скрипковому концерті процес розвитку впливає із драматургії класичного симфонізму. Разом з тим, концерт повністю підпорядкований принципу монотематизму (його теми ніби сконструйовані з одної „тези”). Концерт складається з трьох частин: I – Moderato – яскравий приклад монологічного вислову. Скрипка викладає тему, характерну для останнього періоду творчості композитора. В її монолозі великого значення набувають окремі інтонації, що потребують особливого декламаційного стилю виконання.

Драматургія концерту базується на типовому для Шостаковича поступовому розкритті інтонаційно-динамічного потенціалу музики. Напружені кульмінації досягаються завдяки наповненню фактури регістровим розширенням і нагнітанням динамізму. В першій частині фактура фігураційна, причому за невеликим виключенням нонлегатна, що підкреслює декламаційний характер музики.

Побічна тема I частини має спільні інтонаційні звороти з головною темою (квартова поспівка) і її закінчення справедливо оцінюють як нову грань того самого образу.

Першій частині зовсім не притаманна концертність в партії скрипки, хоча в ній і присутній такий атрибут концертного жанру, як каденція. Тут, як і в Ноктюрні Першого концерту, концертну частину замінено сонатно-симфонічною драматургією.

Більш суб'єктивною і камерною є II частина – Adagio. Її споглядальна тема споріднена з темою I частини. За стилем II частина близька неокласичним формам музики Шостаковича.

У Фіналі композитор знову звертається до жанрових мотивів „вуличного” фольклору, побудувавши на них блискучу концертну рондо-сонату.

Концерт №2 для скрипки з оркестром Д.Шостаковича вирізняється з-поміж інших зразків жанру завдяки новому варіанту філософсько-драматичної концепції, яка підпорядковується морально-етичним і гуманістичним ідеям.

### ***Мирослав Скорик: Концерт № 1 для скрипки з оркестром***

Цей концерт розпочинає дуже важливу лінію в творчості композитора, адже він став одним з найулюбленіших і центральних жанрів у його доробку. Саме в концертах знайшла свій найповніший вираз скориківська своєрідна категорія симфонізму, його розуміння циклічного чи одночастинно-циклічного, контрастно-складового принципу, як такого, котрий побудований не лише на поступовому, послідовному проростанні основних тем, їх зваженому контрастному зіставленні або ж проведенні однієї генеральної лінії, а й підвладний законам випадковості, а тому так часто сповнений суперечностей без розв'язання, парадоксальний, неочікуваний, потрясаючий своїми раптовими зламами і полярними зіткненнями.

Перший концерт для скрипки з оркестром видається під тим кутом зору вельми характерним для втілення загального принципу концертності в тому вигляді, в якому він кристалізується в творчості Скорика. Три частини циклу – “Речитатив”, “Інтермецо” і “Токата” – зіставляються між собою достатньо контрастно, але в тій самій мірі демонструють єдність. Основним об'єднуючим стрижнем виступає фольклорна основа тематизму, численні прийоми, запозичені композитором з прийомів народного інструментального музикування (для концерту притаманні стилістичні ознаки “нової фольклорної хвилі”).

Перша частина “Речитатив”, Rubato quasi recitativo. Вільна

розгорнута композиція частини передбачає декілька понять широко й символічно потрактованої речитативності, сплавлених тут в одне ціле. Найважливіша роль відводиться драматичному монологу з підкреслено драматичними, загостреними інтервальними малюнками запитання, вигуку, швидко і безладно промовлених у відчаї слів, “гамлетівського” роздуму тощо. Невипадково “тихими” кульмінаційними моментами частини виявляються два короткі монологи скрипки без супроводу, в яких зазначені театральні-монологічні інтонації особливо яскраво сконцентровані. Поруч з тим, речитативність розшифровується в окремих розділах частини і як суто інструментально-віртуозний за своєю природою спосіб розвитку, блискуча імпровізація солюючого інструменту, близька до каденції, що змагається з не менш буремними і напруженими пасажами оркестрового супроводу. В загальному контексті ці епізоди можна сприймати умовно, як своєрідне продовження театральної-афектованої “промови”, як зовнішньо-дієві епізоди, що контрастно протистоять внутрішнім роздумам.

Деякі характерні прийоми, зокрема типові збільшені секунди в мелодичних ходах, елементи гуцульського і дорійського ладу, періодично виринаючі пусті квінти, характерні коломийкові ритмічні акценти, що зненацька проступають у примхливому малюнку речитацій, – все це споріднює “Речитатив” з народними інструментальними награшами, а отже, вносить ще один аспект вільного монологічного розгортання. Варто зауважити, що речитативність притаманна не лише партії солюючого інструменту, що цілком природно, але й наскрізь пронизує партію оркестру. Театральна афектованість підкреслена також і надміром особливих виконавських прийомів, що явно переслідують мету драматичного загострення і картинного виявлення протилежних полюсів у вирі “інтонаційних подій”: акомпануючі віолончелі і контрабаси повинні грати за підставкою, часто трапляються *glissando*, *pizzicato* в струнних, трелі в дерев'яних духових, тьмянний колорит засурдинених інструментів; дуже різкою, сповненою раптових переходів від світла до тіні, є і динамічна палітра – спалахи *sforzando*, інтенсивні крещендуючі наростання трапляються дуже часто, так само промовистою є і агогіка, що передбачає тут численні пришвидшення та заповільнення.

Друга частина “Інтермецо”, *Moderato*. Сама назва цілком відповідає і драматургічному вирішенню, в основу якого покладено принцип діалогічності, і формі частини, котра тяжіє до строфічності та відсутності чітко окреслених рамок розділів. Одразу почергово експонуються два тематичні “ядра”. Перше “ядро”, сповнене експресії і болю, ніби закуте в

акордові “ланцюги”. Гостродисонантні вертикалі зумовлені політональним накладенням горизонтальних пластів. Друге “ядро” спочатку з’являється лише як мелодичне утворення, в партії соліста. Важливою тут видається насамперед інтервальна структура мелодії, котра починається з великої септими, що неприродно розв’язується у збільшену октаву, тим самим акцентуючи дисгармонійність провідного образу.

Продовжуючи лінію першої частини в загальній образній концепції циклу, можна тлумачити зміст “Інтермецо” як “перехрестя” тяжких спогадів і смутних сподівань, гострого переживання минулого і неясного очікування того, що має статись.

Третя частина “Токата”, *Vivace*. Фінал концерту повертає дію в зовсім інше русло, досить звичне для завершаючої частини інструментальних циклів Скорика: це образ танцю з дуже яскравими фольклорними ознаками мелодики та ритміки, барвистими тембральними та ладо гармонічними “декораціями”, не позбавлений таємничості та містики, а разом з тим утверджуючий вічну силу життя.

Форма рондо теж вибрана композитором вже традиційно для рідкісної образної концепції, вимагає певного типу тематизму і репрезентує, окрім чисто конструктивної логіки, ще й істотний для танцю символ кола, ширше – колоподібного руху, на якому ґрунтується розгортання основних тем.

Естетика “нової фольклорної хвилі” знаходить у Першому скрипковому концерті повнокровне і оригінальне вираження, що полягає в багатогранності сприйняття провідних і вічних ідей народного мистецтва, як уособлення колективного генія народу: епічності, тяжіння до стилізації архаїчних інтонацій, танцювального начала як символу вічного колообігу життя, сповненого стихійної сили і могутності.

### ***Мирослав Скорик: Концерт №2 для скрипки з оркестром***

Тенденція до поемності, започаткована ще в сімдесяті роки Першим фортепіанним концертом і найповніше реалізована наступними “неоромантичними” концертними опусами Скорика, частково зберігається і в цьому творі. Проте загострене особистісне світовідчуття тут вже дещо приглушене, витончено опосередковане крізь призму блискучої, підкреслено зовнішньої віртуозності, а разом з тим поєднане в

своєму викладі з майже класицистичною ясністю і прозорістю.

Концерт був написаний на замовлення Вірка Балея і вперше виконаний у Лас-Вегасі (США) Олегом Кресою під орудою Балея. В Україні твір вперше прозвучав у Києві, інтерпретований 1989 року відомим українським скрипалем Анатолієм Баженовим, і згодом також увійшов до репертуару видатного віртуоза Богодара Которовича.

За формою цей концерт найбільш стислий і виразний з усіх, попередньо написаних; ознаки сонатності з динамічною стисненою репризою, в якій пропущена побічна партія, простежується достатньо чітко. Проте конструктивність форми вуалюється інтенсивністю драматургічного розгортання, розімкненістю кожної з партій і розділів, плавним їх перетіканням одна в одну. Крім того, в процесі розгортання проступають деякі риси сюїтності. Весь твір виконується на одному диханні, емоційна палітра витончена і різноманітна, а тому він і не справляє враження надто раціонального та сухого, і захоплює чисто романтичною піднесеністю і безпосередністю.

Вся інтонаційна канва концерту весь час замикається на єдиному початковому тематичному ядрі. Проте на відміну від багатьох інших лейтінтонаційних комплексів у циклах Скорика, тут вихідний зворот хоч і повторюється, та все ж не стає підставою для всіх подальших тем концерту.

Перша тема звучить досить довго, не зважаючи на чіткість і рафінованість початкового протиставлення фраз оркестру і сколюючої скрипки, не прагне до якісних змін. Її розвиток побудований на засадах зчеплення інтонацій, де кожна фраза не завершується чітко, а завмирає. Наступна фраза підхоплює її від того пункту, де вона обірвалась, змикаючись з нею, як ланки в безконечному ланцюгу.

Побічна партія м'яко контрастує до сфери образів головної партії. Це ще одна іпостась ліричних переживань, принадна своєю величністю, хоральною урочистістю, а разом з тим трепетною схвильованою розповідністю. Тріольний ритм, який лежить в основі теми, змушує згадати романтичні експромти. У завершенні теми, в миттєво-стрімких пасажах проступають контури початкової мелодії, гармонійно підводячи підсумок експозиції.

Основним матеріалом розробкового розділу виявляються загальні форми руху, елементи експозиційного тематизму з'являються лише епізодично. Тут автор перш за все дає можливість виконавцеві продемонструвати свою майстерність і бездоганне володіння технічними прийомами.

Перехід до репризи сприймається як найбільш драматичний момент всього твору, генеральна кульмінація драматургічного розгортання. Завдяки такому тематичному контрасту головна тема звучить ще більш розкішно і принадно, ніж на початку.

Кода містить в собі резюме всього, що відбувалося раніше, і обирає напрочуд ефектне завершення твору і ствердження провідної ідеї. Початкова тема спочатку проводиться в оркестрі, розпочинається від найтихішої гучності, поступово наростаючи до fortissimo, а після того – плавно піднімається у висоту і затихає. Солюючий інструмент в той час востаннє спалахує блискучими віртуозними фігурами, злітаючи у найвищий регістр і зникаючи у найніжніших мерехтіннях.

### ***Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №1***

Останнє двадцятиріччя – новітній період розвитку українського скрипкового концерту. Панорама скрипкових концертів, створених нашими композиторами в останні роки, віддзеркалює двоїстість ситуації. З одного боку, продовжують жити і розвиватися твори циклічної структури, які зберігають генетичні зв'язки з композиційно-семантичним інваріантом жанру; з другого – з'являються одночастинні концерти, де на першому плані – процесуально-динамічний фактор драматургічного становлення.

Віктор Камінський у своєму Скрипковому концерті (прем'єра відбулася 1980 р. в Колонному залі Київської філармонії (виконавці – Державний симфонічний оркестр України, диригент – Федір Глуценко, соліст – лауреат Всеукраїнського конкурсу імені М.Лисенка Кирило Стеценко демонструє властиву його творам своєрідну “класичність”, артистизм, багатство емоційного змісту, вираженість архітектонічних рішень. Характерними рисами є вміння лаконічно і чітко формулювати думку, що активізує момент сприйняття. Свій задум актор втілює в стрункій тричастинній формі циклу з традиційною драматургією кожної частини. Солюючий інструмент та оркестр – у постійному діалозі-змаганні. І все ж тип концертування можна визначити як домінантно-солюючий. Саме скрипка творить емоційну напругу в різних зонах форми, репрезентує основний тематичний матеріал. Партія скрипки постає в усьому багатстві своїх експресивних та віртуозно-штрихових можливостей. Автор свідомо порушує баланс звучності, розділяючи

оркестрову фактуру на два плани: рельєф та фон. На паритетних засадах із скрипкою виступають ударні, фортепіано та інші інструменти.

У музиці Скрипкового концерту оживають розмаїті життєві враження – мужні, танцювальні та наспівно-ліричні образи. Романтично-поривчастій першій частині протистоїть елегійна друга; жанрово-танцювальний фінал ніби знаменує біг часу, шалену феєрію народного свята.

Велику увагу В. Камінський приділяє інтонаційній яскравості та філігранній вирізьбленості тематизму. Найхарактернішою рисою стилю композитора є лаконізм та графічна строгість висловлювання.

Перша частина найнапруженіша і є драматургічним центром циклу в дієвому плані. Використання ритмічної моделі коломийки, поліладовість (натуральний мінор поєднується з елементами фригійського, дорійського та гуцульського ладів), метрична асиметрія робить музику концерту яскраво національною.

Світлий, зворушливий душевний смуток визначає основний емоційний настрій другої частини – *Andante*. Автор майстерно використовує романтичну семантику мрій про кохання, замилювання образами природи. За жанровими витоками музика близька до сициліани і водночас до української ліричної пісенності. Особливу чарівність цій частині надає чудова оркестровка, що поєднує скупку, часом монотемброву звучність з вишуканістю і деталізованістю ліній.

Фінальне рондо вражає масштабами та динамікою розвитку. Лаконізм мелодичного малюнку рефрену, “невагомість” оркестрової фактури дозволяють створити враження політності. Суттєву роль відіграє ритм, якому належить роль основного чинника варіаційного розвитку.

Музика фіналу насичена ігровими моментами, що нагадують образність архаїчних давньослов'янських ритуальних танців. Стихія безупинного руху з постійним порушенням кількості метричних долей в такті співзвучна стилістиці “Весни священної” І.Стравінського.

Музика Скрипкового концерту В.Камінського приваблює своєю енергійністю, повнокровністю, здоровим життєствердним началом. Унікаючи фрагментарності, намагаючись подати кожен образ у динамічній перспективі, автор зводить до мінімуму контрастність у межах кожної частини, натомість зближує інтонаційний зміст крайніх частин циклу.

Поряд з переважаючими гомофонно-функціональними засадами оркестровки автор використовує прийоми, властиві музиці ХХ століття, зокрема безпедальну оркестровку, що сприяє більш рельєфному вияву тембрової індивідуалізації інструментів, і нетрадиційне для сприйняття



розташування акордів – щільне в низькому регістрі та широке – у високому. Доволі часто виникають аналогії з типовими для стилів І.Стравінського, Б.Бартока, В.Лютославського жорсткими, ударними звучаннями. Конструктивно-лінійні засади оркестрового письма у фіналі, ледь помітні джазові впливи збагачують колористичні можливості партитури.

### ***Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №2 “Різдвяний”***

Творчий почерк Віктора Камінського характеризується поєднанням аскетичної графіки малюнку з імпресіоністичною палітрою барв, тяжінням до традиційного арсеналу виразових прийомів. В Другому скрипковому концерті (прем'єра відбулася у 2001 р. в концертному залі імені Станіслава Людкевича у виконанні камерного оркестру, диригент – Мирослав Скорик, солістка – лауреат міжнародних конкурсів Анастасія Пилатюк) композитор намагається відтворити мрійливе видіння, яке виникло з глибин пам'яті. Назва “Різдвяний” асоціюється з аналогічними творами А.Кореллі, Й.С.Баха, П.Хіндемита. Продовжуючи традиції класиків, композитор з перших звуків створює атмосферу довірливої бесіди із слухачем. Темброва палітра ніби складена з променів світла і тіні, чорно-білих та барвистих плям. Глибоко особистісний за змістом, камерний за складом виконавців Другий скрипковий концерт В.Камінського є доволі масштабним за задумом та засобами втілення. Символічний підтекст, постійне інтонаційне оновлення музичної тканини викликають аналогії зі стильовими рисами пізнього Д.Шостаковича.

Одночастинна форма зовні зберігає традиційне сонатне планування, що не виключає більш вільної будови окремих розділів. Головна партія – альянція теми геніального “Щедрика” М.Леонтовича, своєрідний естетичний знак нації, її характеру, традицій, звичаїв. Побічна партія – спокійна, елегійна; в репризі вона перетворюється в патетично-пафосний образ, що яскраво контрастує просвітлено-акварельній атмосфері коди. Автор дбає про збалансованість, гармонійність “дуету” скрипки і оркестру, уникає надмірно відкритого, напружено-екзальтованого звучання солюючого інструмента. Вершиною драматургії цілого, безумовно, є віртуозно-імпровізаційна каденція з дивовижною поліфонією контрастних образів. Цьому сприяють і різноманітні засоби: агогіка, штрихи, динаміка, підкреслення артикуляційними прийомами характерних метро-ритмічних

деталей тощо. Реприза звучить як довгоочікуване завершення ланцюга змістових трансформацій.

Матеріалізація конкретної чуттєво-емоційної гами міститься в “сюжетній” канві соліста. Постійні квінтові паралелізми створюють дещо архаїчну атмосферу.

Всю музичну тканину концерту пронизує варіаційність вихідної “щедрикової” поспівки. Полімелодична фактура, насичена тематичними та фігураційними контрапунктами, свідчить не лише про намагання композитора надати кожному голосу індивідуальної функції, але й про зв’язок з практикою народного музикування, а саме: наявність зворотів, заснованих на оспівуванні окремих тонів звукоряду, пощаблеві зміщення чотиризвучного мотиву, який кожного разу змінює свої ладотональні властивості.

Загалом творчий метод В.Камінського в Другому “Різдвяному” скрипковому концерті вирізняється ретельною виваженістю кожної деталі. Серед найновіших українських інструментальних концертів цей твір особливо приваблює емоційністю, оригінальністю використання фольклорного матеріалу, високою духовністю, інтелектуальністю мислення.

## Рекомендована дискографія

1. Бах Й. Арія з Сюїти №3 // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.
2. Бах Й. Прелюдія з Партити №3 // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.
3. Бах Й.С. Сонати №№ 1, 2, 3 // Aprelevka sound production. – Москва, 1999.
4. Бах Й.С. Сонати №№ 4, 5, 6 // Aprelevka sound production. – Москва, 1999.
5. Бетховен Л. Скрипкова соната F-dur, Op. 24 // Beautiful violin music. – Viem – Stemra, 1996.
6. Брамс Й. Концерт для скрипки з оркестром D-dur // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
7. Брамс Й. Скрипкова соната f-moll, Op. 120/1 // Beautiful violin music. – Viem – Stemra, 1996.
8. Вівальді А. Цикл концертів для скрипки з оркестром “Пори року”: Весна // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
9. Вівальді А. Цикл концертів для скрипки з оркестром “Пори року”: Літо // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
10. Вівальді А. Цикл концертів для скрипки з оркестром “Пори року”: Осінь // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
11. Вівальді А. Цикл концертів для скрипки з оркестром “Пори року”: Зима // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
12. Вівальді А. Концерт a-moll для скрипки з оркестром // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
13. Вівальді А. Концерт c-moll для скрипки з оркестром // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).
14. Вівальді А. Концерт A-dur для скрипки з оркестром // [http: classic.chubric.ru](http://classic.chubric.ru).

classic.chubric.ru.

15. Гершвін. Три прелюдії: №№1, 2, 3 // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.

16. Крейслер Ф. Маленький віденський марш // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.

17. Мендельсон Ф. Концерт для скрипки з оркестром e-moll // <http://nlib.narod.ru>.

18. Моцарт В. Концерт для скрипки з оркестром №4 D-dur // Classic masters. – Будапешт, 1996.

19. Моцарт В. Концерт для скрипки з оркестром №5 A-dur // Classic masters. – Будапешт, 1996.

20. Паганіні Н. 24 каприси для скрипки соло // Music factory group. – Київ, 1999.

21. Прокоф'єв С. „Марш” з опери „Любов до трьох апельсинів” // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.

22. Рахманінов С. Вокаліз // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.

23. Сібеліус Я. Концерт для скрипки з оркестром d-moll // <http://classic.chubric.ru>.

24. Тартіні Д. Соната g-moll “Диявольська трель” // <http://muslib.mmv.ru>.

25. Хачатурян А. Танец з шаблями // Три века скрипичной миниатюры. Ансамбль солистов „Концертино” и Андрей Корсаков. – Київ: Астра, 2000.

26. Чайковський П. Концерт для скрипки з оркестром D-dur // <http://nlib.narod.ru>.

## РЕКОМЕНДОВАНА ТЕМАТИКА НАУКОВИХ РЕФЕРАТІВ

1. Удосконалення інструментів скрипкового сімейства у творчості майстрів кремонської школи.
2. Основні етапи розвитку смичка. Реформа Ф. Турта.
3. Народні впливи у процесі формування жанрів професійної скрипкової музики.
4. Поява перших світських жанрів – канцони і фроттоли.
5. Жанрові особливості канцонет, віланел, мадригалу, балетто і річеркару.
6. Оперний оркестр як джерело формування нових жанрів скрипкової музики.
7. Concerto grosso – як підсумок розвитку жанрів скрипкової музики XVI-XVII століть.
8. Арканджело Кореллі (1653 – 1713) – найяскравіший представник італійського скрипкового мистецтва XVII століття.
9. Формування класичного стилю в скрипковому мистецтві XVIII століття.
10. Програмність у скрипкових концертах А.Вівальді. Цикл “Пори року”.
11. Роль Тартіні в розвитку класичних жанрів концерту і сонати.
12. Особливості використання скрипки в німецькій музичній культурі.
13. Сонати і партити для скрипки соло Й.Баха – одна з вершин у скрипковій літературі.
14. Інструментальна творчість Г.Ф.Генделя.
15. Плідна роль слов'янської, італійської й угорської смичкової культури в розвитку віденського скрипкового мистецтва.
16. Скрипка й альт у творчості Й.Гайдна і В.Моцарта.
17. Симфонізм Л.Бетховена і його прояв у скрипкових творах.
18. Французька скрипкова культура епохи буржуазної революції 1789 року.
19. Школа Паризької консерваторії в першій половині XIX століття.
20. Педагогічні твори П.Роде і Р.Крейцера.
21. Народні витоки польського скрипкового мистецтва.
22. Народні витоки польського скрипкового мистецтва.
23. Ян Вацлав Антонін Стаміц – фундатор мангеймської скрипкової школи.
24. Скрипкові концерти Йозефа Мислівечека.

25. Н.Паганіні – найвизначніший представник віртуозно-романтичного стилю.
26. Кріпак І.Батов – основоположник російського скрипкового виробництва.
27. Іван Хандошкін – фундатор російської скрипкової культури.
28. Прогресивні педагогічні погляди Ауера, художня основа його педагогіки.
29. Видатні закордонні виконавці другої половини ХІХ – початку ХХ століття.
30. Скрипкові твори, транскрипції і редакції Ф.Крейслера і їхнє місце в концертному репертуарі.
31. Російське “радянське” виконавське мистецтво першої половини ХХ століття.
32. Давид Ойстрах – видатний скрипаль-виконавець.
33. Скрипкові концерти Шостаковича.
34. Джерела українського скрипкового мистецтва.
35. Освітня діяльність скрипкових класів Київської, Харківської та Одеської консерваторій початку ХХ століття.
36. Тенденції розвитку українського скрипкового мистецтва 1917 – 1939 років.
37. Консерваторія Галицького музичного товариства – перший вищий музичний навчальний заклад в Західній Україні
38. Освітня та концертно-організаційна діяльність консерваторії імені С.Монюшка в Станіславові.
39. Фундатори українського скрипкового мистецтва Галичини.
40. Жанрово-стильові напрями розвитку української скрипкової музики другої половини ХХ століття.
41. Скрипкова музика у творчості Мирослава Скорика.
42. Скрипкові концерти В.Камінського.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ТА ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики // Музичне виконавство: Науковий вісник. – К., 2000. – Вип. 14, кн. 6. – С. 32-40.
2. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа // Музичне виконавство: Науковий вісник. – К., 1999. – Вип. 1. – С. 85-96.
3. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Издание второе. Ред. Б.В.Доброхотова. М., 1964. – 234 с.
4. Волощук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 33 с.
5. Волощук Ю.І. Концертно-популяризаторська діяльність провідних скрипалів Галичини у 30-х роках ХХ століття // Питання культурології: Зб. наук. стат. – К.: Вид-во КНУКіМ, 1999. – С. 27-36.
6. Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 46 с.
7. Волощук Ю. Початок світлої доби. Скрипкова музика композиторів Галичини 20-30-х років у контексті розвитку європейського імпресіонізму // Українська культура. – 1999. – №10. – С. 34-35.
8. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. – К.: Редакція "Бюлетеня ВАК України", 1999. – 40 с.
9. Волощук Ю.І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: навчальний посібник. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, 2012. – 130 с.
10. Волощук Ю.І. Спецкурс "Українське скрипкове мистецтво": Навчально-методичний посібник. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2002. – 83 с.
11. Волощук Ю.І. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини ХХ століття // Записки наукового

- товариства імені Шевченка. Том ССLXVII: Праці Музикознавчої комісії. - Львів, 2014. - С. 100-118.
12. Волощук Ю.І. Українська школа виготовлення струнно-смичкового інструментарію: поліетнічні засади та новаційні пошуки // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки: Збірник наукових праць. Частина друга. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 137-148.
  13. Волощук Ю.І. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті ім.М.Лисенка: національні традиції та європейський мистецький досвід // Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – Вип. 2. – С. 37-45.
  14. Волощук Ю.І. Фундатор галицької скрипкової школи // Музика. – 1999. – №3. – С.10.
  15. Вольдман Я., Токина Н. Венское скрипичное искусство XVII-XIX веков. – Саратов, 1978. – 60 с.
  16. Вуйтевич Е. Историческое развитие польско-русских музыкальных связей в области смычкового исполнительства: Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. – М., 1987. – 30 с.
  17. Гинзбург М. История скрипичного искусства. Вып. 1. – М., 1990. – 278 с.
  18. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М., 1990. – Т.1. – 285 с.
  19. Гринберг М. Русская альтовая литература. М., 1967. – 183 с.
  20. Григорьев В. Ю. История польского скрипичного искусства XIX века: Автореф. дисс. ... доктора иск.: 17.00.02 / Моск. гос.конс. – М., 1981. – 48с.
  21. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С.Столярского // Музыкальное исполнительство. – М., 1970. – Вып. 6. – С.162-193.
  22. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. Інструментальні ансамблі та оркестри. – К., 1959. – 54 с.
  23. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль, 1999. - №2. – С. 89-94.
  24. Заранський В. З історії Львівського скрипкового виконавства // Повернення культурного надбання України. – Київ, 1999. – С. 67.
  25. Кияновська Л. Стилвова еволюція галицької музичної культури



- XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 339 с.
26. Козаренко О. Лідія Шутко // Art line. – К., 1998. - №3. – С.30-32.
  27. Крих Т. Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування. – Коломия: Вік, 1996. – 96 с.
  28. Лапсюк В.М. Джерела української скрипкової культури // Музика. – К., 1981. – №6. – С. 25-26.
  29. Лапсюк В.М. Київський скрипаль М.Сікард // Музика. – К., 1984. – №4. – С. 30-31.
  30. Лисько З. Роман Придаткевич (до 100-річчя від дня народження). // Музика. – К., 1995. – №6. – С.22.
  31. Мазепа Л. Інститут ім. М. Лисенка у Львові. // Музика. – К., 1984. – №6. – С. 27-28.
  32. Мазепа Л. Перше музичне товариство у Львові. // Музика. – К., 1977. – №1. – С.27-28.
  33. Мазепа Л. Перший філармонічний у Львові. // Музика. – К., 1983. – №4. – С. 28-29.
  34. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 370-455.
  35. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. – Львів: Каменяр, 1992. – 232 с.
  36. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.). // Українське музикознавство. – К., 1983. – Вип. 17. – С. 33-45.
  37. Онищенко Ю. Дмитро Леггер – корифей львівської скрипкової школи // Записки наукового товариства ім.Т.Шевченка. – Львів, 1996. – Т. ССХХХII: Праці музикознавчої комісії – С. 360-372.
  38. Павлишин С. Львівські музиканти а «празька школа». // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 15-18.
  39. Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984. – 320 с.
  40. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М., Л.: Музыка, 1967. – 312с.
  41. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л., Музыка, 1978. – 199 с.
  42. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. – Ленинград, 1988. – 197 с.
  43. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. М., 1967. –

160 с.

44. Раабен Л. Скрипичное и виолончельное творчество Чайковского. – М., 1958. – 80 с.
45. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. – Музыка, 1969. – 306 с.
46. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. – М., 1959. – С.267.
47. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Вступительная статья, редакция перевода, комментарии и дополнения К.Фортунатова. – М., 1964. – 78 с.
48. Швець Н. Нові імена у виконавстві // Музыка. – 1998. – №2. – С. 14.
49. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип.25. – С.5-19.
50. Ямпольский И. Давид Ойстрах. М., 1964. – 83 с.
51. Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. – М., Л.: Музгиз, 1951. – Т.1. – 516 с.

**Юрій Волощук. Історія, теорія та методика скрипкового виконавства (Частина I: Історія виконавства): Програма та методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів. – Івано-Франківськ: Плай, 2017. – 58 с.**

Підписано до друку 27.10.2017. Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура «Таймс». Умовн. друк арк. 2,12. Обл.-вид. арк. 2,2. Тираж 50.

Видавництво «**ПЛАЙ**»,  
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57  
тел. (0342) 59-60-51