Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

СУЧАСНА ШТРИХОВА ТЕХНІКА СКРИПАЛЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
БОБЕР Юлія Вікторівна

Науковий керівник: професор, кандидат мистецтвознавства
ПОСЛАВСЬКА Наталія Павлівна

Рецензент: професор, доктор педагогічних наук
АНДРЕЙКО Оксана Іванівна

ЛЬВІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ І ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ СКРИПАЛЯ XV-XIX СТОЛІТЬ 7
1.1. Розвиток штрихової техніки раннього бароко. 8
1.2. Штрихова техніка доби бароко. 9
1.3. Штрихи епохи класицизму 21
1.4. Штрихи епохи романтизму. 23
РОЗДІЛ ІІ ХАРАКТЕРНІ РИСИ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ XX СТОЛІТТЯ 26
2.1. Імпресіонізм 26
2.2. Неокласицизм 32
2.3. Експресіонізм. 37
ВИСНОВКИ 40
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 44

ВСТУП

Весь шлях багатовікової історії струнно-смичкового мистецтва був нерозривно пов’язаний з розвитком і удосконаленням штрихової техніки як різноманітної системи виразових прийомів, які мають основне значення для гри на інструменті.

На сучасному етапі музична практика вимагає від скрипаля високо-досконалого універсального володіння штриховою технікою не тільки в сольному, ансамблевому, але й оркестровому виконавстві. Це свідчить про необхідність постійного підвищення рівня підготовки скрипалів-професіоналів, як у провідних музично-навчальних закладах, так і на периферії.

Універсалізм володіння віртуозними штрихами як масове явище починає яскраво виявлятися в російській струнно-смичковій школі кінця XIX – початку XX століття і пов’язаний з ім’ям Л. Ауера. Застосовуваний ним більш глибокий спосіб тримання смичка виявився надзвичайно прогресивним для отримання якісного звуку і більш досконалих штрихових прийомів.

Видається, що докладне дослідження проблем штрихової техніки і шляхів оволодіння нею у світлі положень передової методики й узагальнення педагогічних принципів може сприяти розширення сфери дії цих принципів і благотворно позначитися на виконавській і педагогічній практиці.

Серед актуальних проблем музично-виконавського мистецтва значне місце посідають питання, пов’язані з аналізом та осмисленням окремих сторін виконавської техніки. Будь-який виконавський прийом можна досконало опанувати лише в тому разі, якщо розглядати його як засіб досягнення конкретної художньої мети, як прояв характерних рис струнно-смичкового інструменталізму.

Інструменталізм як художньо-естетичне явище – багатоукладний і многозначний. Його розвиток і впровадження в щоразу більшому обсязі в практику суспільного музикування було історично закономірним етапом в еволюції музики, її автономізації як окремої самостійної сфери мистецтва. Типи

музичних інструментів як «óрганів», «знарядь», створюваних людиною для музичного вираження, розрізняються за ступенем їхньої «віддаленості» від людського організму як учасника створюваного музичного звучання. Найближчим для людини інструментом є її голос, безпосередньо «вмонтований» у її організм, який здатний на безпосереднє передання в музично-звукових образах найтонших відтінків емоційного стану. Прямим продовженням голосу є духові інструменти, у яких присутні людський подих і людське тіло у якості резонатора. Струнні інструменти (щипкові і смичкові) поєднують у собі модифіковану вокально-духову природу з природними звуками, котрі приходять у музичний інструментарій з навколишнього світу. Клавішні гармонічні інструменти є найбільш віддаленими від людського організму, що, однак, не означає «відсутності» людини у відтворених на них звучаннях. У даному випадку виконавець ніби зливається з інструментом, провадить з ним діалог, розкриває в процесі цього діалогу закладені в інструменті сили емоційно-художнього впливу.

Специфіка скрипкового звуковидобування безпосередньо пов’язана з рухом смичка. Отже, озвучування, «вимова» скрипкової музики висуває на перший план проблему штрихів. Саме поняття «штрих» має кілька значень: штрих – як позначення напрямку руху смичка, в нотному тексті позначається знаками П та V, штрих – як позначення особливого способу звуковидобування, особливого характеру руху смичка, тобто спеціального технічного прийому звуковидобування – detache, martele, spiccato тощо, штрих – як позначення способу «вимови» (злитої чи роздільної) музичної інтонації, як виразник артикуляційних рис музичної мови.

В аспекті еволюції струнно-смичкового інструменталізму ми розглядаємо зміни штрихової техніки. Штрихи струнно-смичкових інструментів можна назвати «видимим диханням» музики. Дихання співака, яке об’єднує кілька нот мелодії, відповідає на скрипці рухові смичка.

Застосування різних штрихів визначається художньою необхідністю, залежить від конкретних образно-смислових, артикуляційних особливостей

даної музичної інтонації, зумовлено усім образним строєм музичного твору, стилем композитора, особливостями художньої епохи, нарешті, залежить від стильових тенденцій даного етапу розвитку виконавського мистецтва.

У різних методичних працях штрихи по-різному аналізуються і групуються, пропонуються різні способи їх вивчення, змінюються термінологічні визначення того самого штриха, однак сам принцип підходу до проблеми штрихів як проблеми моторно-рухового порядку залишається майже незмінним. Для підтвердження цієї думки можна звернутися до основоположних у галузі методики праць Л. Ауера та К. Флеша, видатних майстрів скрипкової педагогіки першої половини XX століття.

Актуальність обраної теми обумовлена недостатньо детальним дослідженням теорії інструменталізму, історії розвитку штрихової техніки в концепційному осмисленні її еволюції впродовж XVII – поч. XXI ст.

Значення даного дослідження полягає у зборі та висвітленні скрипкових виразових засобів та прийомів у композиторів XVII-XXI століття, а також у способі виконання конкретних музичних уривків тими чи іншими штрихами, залежно від змісту та характеру музики.

Методичною базою даної роботи є література в основному розроблена для скрипкового виконавства:

1) методично-педагогічного спрямування (Ямпольський І., Ауер Л., Флеш К., Стеценко В.);

2) теорії струнно-смичкового виконавства та струнно-смичкового інструменталізму (Юр’єв О., Ширінський О., Семеняк Н., Гуревич Л.);

3) музичної естетики та історії музики (Адорно Т., Харнонкурт Н., Гінзбург Л., Григор’єв В., Ліванова Т., Шубарт К., Раабен Л.).

Наукова новизна роботи полягає у вперше зробленому аналізі розвитку штрихової скрипкової техніки від XV до XXI ст., підсумуванні штрихових новацій у музиці XX століття (імпресіонізм, неокласицизм, експресіонізм).

Об’єктом даного дослідження є скрипкова композиторська творчість в аспекті сучасної теорії інструменталізму, а **предметом** – виразові засоби

штрихової техніки як темброутворюючий чинник музики в аспекті їх еволюції.

Основними використаними в роботі **методами дослідження** є аналіз та синтез, історико-діалектичний та комплексний методи.

Практичне значення цієї роботи полягає в тому, що проаналізований матеріал може бути доповненням до курсів «Методики скрипкового та альтового мистецтва», «Історії та теорії струнно-смичкового мистецтва».

Мета роботи полягає у концепційному осмисленні еволюції скрипкової штрихової техніки впродовж XVII – поч. XXI ст., у взаємозв'язку композиторських творів, музичного виконавства та слухацького сприйняття.

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуватимуться наступні **завдання**:

1) виявити найбільш важливі періоди скрипкової творчості в аспекті оновлення виразових засобів та штрихової техніки;

2) проаналізувати на конкретних музичних творах вплив новацій у сфері виразових засобів штрихової техніки на специфіку скрипкового інструменталізму;

Структура роботи.

Робота складається зі вступу, двох розділів із підрозділами, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ І
ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ СКРИПАЛЯ XV-XIX СТОЛІТЬ

З розвитком музичних інструментів, а, зокрема, з розвитком смичкових інструментів, здатних передати все багатство внутрішнього стану душі людини доби Відродження, інтонацій людської мови, трепетного співпереживання, краси виразного співу, струнно-смичкові інструменти були саме такими, які найбільше відповідали естетичним потребам епохи; здатними, завдяки своїм яскравим інструментальним можливостям, синтезувати найкращі досягнення попередньої музичної культури.

Історичний розвиток виконавського мистецтва привів до вироблення різноманітної штрихової техніки. Завершення формування штрихової палітри відноситься до XVIII – початку XIX століть, тобто до періоду, коли ввійшов у практику смичок сучасного типу, сконструйований французьким майстром Франсуа Туртом.

У попередній період розвитку виконавства штрихова техніка була обмеженою і мало диференційованою. Тому авторські вказівки щодо вибору виконавських штрихів були зовсім відсутні. Уживання тих чи інших прийомів звуковидобування цілком відносилося до області виконавської імпровізації. Практичний розвиток різнобічної штрихової техніки та її теоретичне обґрунтування, тобто вироблення певної методики вивчення штрихів, термінології, способу позначення в нотному записі тощо, були здійснені, в основному, впродовж XIX – XX століть. Оскільки питання штрихової техніки вперше методично розробляли провідні французькі скрипкові школи (Школа Паризької консерваторії і франко-бельгійська школа) на початку і в середині XIX сторіччя, термінологія штрихів залишилася, в основному, франкомовною. Вона і до нині прийнята у виконавській і педагогічній практиці.

Вплив народності відігравав важливу роль у ранньому застосуванні виразових можливостей струнних інструментів, оскільки, пісенні та

танцювальні мелодії, які широко використовувалися в побутовій практиці, сприяли розвитку не тільки кантилени, але й пасажної та штрихової техніки.

Розвиток жанрової різноманітності сприяв поступовому накопиченню способів та можливостей музичної виразності. Ще одним із важливих моментів в розвитку виразових якостей струнно-смичкових інструментів стала їх участь у оперному оркестрі. Кантабільні можливості скрипки в умовах розвитку вокальної віртуозності і ті виразові функції, які їй доручалися потребували нових прийомів гри.

1.1. Розвиток штрихової техніки раннього бароко.

Значними в докорелівський період були досягнення **Б'яджо Маріні**, який яскраво розкриває специфічні технічно-виразові можливості струнних інструментів.

Як приклад, можна розглядати його «Романеску» з ор. 3 «Арії, Мадригалів та Куранти», де виникає контраст між кантиленою та фігураційністю, складними технічними моторними місцями, в яких використовувалися пунктирний штрих, трелі, перекидування смичка через струни, характерні фігурації восьмими нотами (так званий «ломбардський ритм»).

Відомий скрипаль-віртуоз **Карло Фаріна**, ще в XV ст. використовував такі звукозображальні прийоми як, тремоло, pizzicato, portamento, glissando, гру біля підставки (sul ponticello), гру древком смичка (col legno), а також виконував гру смичком перед підставкою і за нею. Тут домінує театралізована сторона виконавського мистецтва, саме вона і диктує вибір образів, – а отже, і штрихів, через які ці образи втілюються.

Один із видатних італійських скрипалів-віртуозів **Марко Учелліні** широко використовує віртуозні можливості інструменту та вводить складні штрихи, зокрема «стрибкоподібні».

1.2. Штрихова техніка доби бароко.

Один із засновників італійської опери **Клаудіо Монтеверді** вперше вводить у оркестр скрипку. Основний внесок, який Монтеверді вніс у розвиток струнно-смичкового мистецтва – це істотне розширення трактування сфери виразності скрипки, що було пов'язане із прагненням композитора драматизувати музичне мистецтво. Технічно-виразові новації, які вводилися Монтеверді у партії струнно-смичкових інструментів, безпосередньо втілювали його естетичні та виконавські ідеї та принципи. Вони вплинули на подальший шлях розвитку виконавського мистецтва.

Партії струнно-смичкових інструментів отримують складні в технічному відношенні місця, які потребували значної рухливості пальців, а також хорошої координації рухів пальців та смичка. У своєму творі «Поєдинок Танкреда та Клотильди», де вся виразність образів покладена на оркестр, К. Монтеверді одним із перших вводить нові яскраві скрипкові прийоми – pizzicato та tremolo. Короткі, сухі звуки pizzicato використовувалися для зображення, так званого, наслідування звуку зброї у сцені поєдинку.

Отже, зважаючи на це, можна припустити, що пошуки якихось ефектів передачі сюжету спонукали до виникнення нових звукозображальних штрихів, у тому числі й tremolo.

Творчість **Арканджело Кореллі** проклала шлях до нових відкриттів в області скрипкового мистецтва. Сонати А. Кореллі є зразками концертного скрипкового стилю, його concerto grosso відіграли велику роль у формуванні класичної оркестрової музики.

А. Кореллі належать Сонати для скрипки з басом (ор. 5), які закінчуються знаменитою Фолією – безсмертним твором, який став енциклопедією скрипкової техніки кінця XVII ст. «Фолія» вміщує в себе двадцять три варіації на народну тему іспансько-португальського походження. Цю тему А. Кореллі збагатив ладовим відхиленням; завдяки плавному характеру вона близька до чакони чи сарабанди та відкриває великі можливості штрихової варіаційності.

Як зауважує автор монографії про Кореллі М. Пеншерль «...форма

варіацій дозволила їх автору в кінці свого опусу підсумувати все, що в технічному відношенні було використане у сонатах, які передували «Фолії»...» [13, с. 136]. Однак, значення цього твору не стільки в його різноманітній техніці, скільки у спільності та єдності притаманних йому художніх та технічних особливостей.

Блискуче володіючи технікою скрипки, Кореллі не застосовує яскравих віртуозних прийомів, у нього майже повністю відсутнє навіть pizzicato. Основою техніки в нього служить legato та різноманітне detache, а також різні комбінації цих штрихів, які інколи потребували, особливо у швидких фугованих частинах, хорошої координації рук. У танцювальних частинах нерідко зустрічаються пунктирні та синкоповані ритми, різноманітні акценти, баріолаж, арпеджіо, перекидування смичка через струни у швидкому темпі.

Порівняна аскетичність віртуозно-технічних прийомів у Кореллі пояснюється не обмеженістю його можливостей як виконавця, а скоріше художніми принципами та ідеалами цього музиканта. Технічні можливості виразності він використовує дуже різноманітне, досягаючи при цьому значного впливу на слухача.

Як писала Т. Ліванова, А. Кореллі, підкреслюючи контрасти, «завжди прагне до врівноваженості цілого в будь-якому циклі, до пропорційності його частин, компактності композиції без довгих тривалостей, об’єднує її скрипковим стилем як таким, утверджує панування гомофонії при виділенні однієї фугованої частини. В результаті у Кореллі затверджується сам естетичний принцип старовинної сонати як концертної музики самостійного художнього значення...» [35, с. 213].

Отже, можна зробити висновок, що, як і в своїй композиторській творчості, Кореллі і у виконавському мистецтві синтезував, узагальнив та відібрав найбільш значимі виразові можливості та способи гри.

Захоплені сучасники називали Кореллі «новим Орфеєм», «Колумбом в музиці». У часи Кореллі інструментальна музика зазвичай виконувалась декількома професіоналами разом із групою аматорів. Враховуючи цю практику

музикування, композитори виділяли у своїх творах партії солістів, як найбільш відповідальні, протиставляючи їм звучання всього оркестру (tutti). Так виникла форма Concerto grosso («великого оркестру»), яка знайшла перше класичне втілення в ор. 6 А. Кореллі. Цей опус, що включає 12 концертів був опублікований після смерті композитора у 1714 році.

А. Кореллі виховав багатьох учнів. Можна говорити про нього як про засновника римської скрипкової школи. Його учні працювали у різних містах та країнах Європи, що сприяло розповсюдженню традицій А. Кореллі. Найбільш відомими з них були Ф. С. Джемініані, П. А. Локателлі, Дж. Б. Соміс, Ж.-Б. Ане, Дж. Валентіні, Ф. Гаспаріні, І. Г. Штроль, Г. Муффат.

Виконавське мистецтво А. Кореллі та його композиторська творчість завжди були нерозривними. Усі його твори відповідають природі інструменту, відображають базові технічні навички того часу.

Арканджело Кореллі однозначно рахується основоположником італійської скрипкової школи XVII – початку XVIII століття. Спираючись на народні традиції, відображуючи в музиці плодотворні впливи епохи Просвітництва, він узагальнив кращі досягнення італійської скрипкової музики XVII століття, заклав своєю творчістю фундамент передкласичного стилю у скрипковому мистецтві.

Франческо Джемініані намагався кожну прикрасу (а до них він, як і Тартіні, відносив і вібрацію) і характер її виконання зв’язати з визначеним почуттям (афектом).

У 1740 році з’явилося анонімне лондонське видання основної педагогічної праці Джемініані «The art of Playing on the Violin...» («Мистецтво гри на скрипці...» ор. 9). Ця праця була перевидана, але вже із вказівкою автора, у Лондоні в 1751 році, а в наступному році – в Парижі на французькій мові.

Таким чином, про мордент Джемініані пише наступне: «Він придатний для вираження різноманітних почуттів, наприклад, якщо він виконується із силою та триває довго, він виражає гнів, рішучість тощо. Якщо грати його менш сильно та коротше, він буде виражати радість, задоволення тощо. Але якщо ви

зіграєте його зовсім тихо та роздуєте ноту, він може означати страх, жах, горе, ридання тощо. Виконуючи його коротко й ніжно, роздуваючи ноту, ви можете висловити пристрасть та веселощі...» [13, с. 97].

Про вібрацію (tremolo): «Вона (вібрація) не може записуватися у вигляді нотних прикладів. Виконуючи її, ви повинні міцно притиснути палець до струни інструменту та привести в рух кисть, не поспішаючи та рівномірно підвищуючи та понижуючи (звук). Якщо вона (вібрація) триває довго при наближенні смичка до підставки, звук роздувається та закінчується сильно, (ця прикраса) може виражати величність, тощо. А виконуючи її коротше, легше та ніжніше, можна втілити любов, благоговіння тощо. Якщо ж її створити на коротких нотах, вона тільки посприяє більш приємному звучанню, тому ним потрібно користуватися якомога частіше...» [13, с. 118].

Отже, можна сказати, що Джеміні́ані виходив із правильної основної тези: «хороша музика висловлює пориви душі, а погана музика – це музика, яка нічого не виражає.. » [13, с. 154].

Джеміні́ані одним із перших вводить у свою «Школу» динамічні нюанси – crescendo та diminuendo, хоча і не застосовує цих термінів, а позначає їх особливими нахиленими лініями від ноти до ноти. Це дуже нагадує сучасні нюансові «вилочки».

Він також позначає і виразний прийом «роздування» звуків та фраз: звук повинен починатися тихо та рівномірно посилюватися до його середини, а потім слабшати до кінця. Рух смичка повинен бути безперервним. Зустрічається і позначення subito piano, коли після лінії crescendo на наступній ноті Джеміні́ані ставить знак piano.

Про динамічні відтінки forte та piano він пише: «Вони безперечно необхідні для того, щоб передати виразність мелодії: адже будь-яка хороша музика повинна наслідувати прекрасну мову, і ці дві прикраси мають за мету передати звучання голосу, який посилюється чи затихає під час розмови» [13, с. 114].

Джеміні́ані покращив та розробив техніку штрихів detache, legato та їх

комбінації, гострі штрихи, staccato. Джеміні́ані відкидає застаріле правило, яке приписувало, що ноту, яка виконувалася на сильну долю, потрібно грати обов'язково смичком вниз (це було заведено у французькій, а потім й англійській школах у зв'язку з балетним мистецтвом).

«Школа» Джеміні́ані не обмежується чисто дидактичним матеріалом, тому в кінці пропонується музичний матеріал – це двадцять чотири етюди для скрипки з басом та дванадцять п'єс, в яких узагальнюють та закріплюють усі види техніки, де також пропонується вирішення певних музично-виразових завдань. Вклад, який Джеміні́ані вніс у струнно-смичкову музику заслуговує великої шани, оскільки знаменує собою завершення передкласичного періоду та безпосередню підготовку класичного періоду даної області музичного мистецтва.

Інший видатний учень Кореллі – **П'єтро Локателлі** прославився як видатний віртуоз XVIII століття, новатор у галузі скрипкової техніки, який підготував появу Паганіні.

«Мистецтво скрипки», опус 3 П. Локателлі містить у собі дванадцять концертів та двадцять чотири каприси для скрипки соло, які в основному мають концертно-віртуозне значення. Однак пошуки віртуозності на той час не сприймалися сучасниками позитивно. Для декого вони здавалися надмірними.

Проте неправильно було б вважати, що при цьому Локателлі жертвував виразністю. Вочевидь, тільки у каприсах проявлялася чисто віртуозна сторона його мистецтва. Для цих творів характерна імпровізаційність. Вони викладені у скороченій нотації, яка була прийнята на той час. Розшифрування потребувало не тільки знання визначених правил, але й творчої фантазії, володіння віртуозними технічними якостями виразності.

Для того щоб полегшити виконання деяких технічних прийомів та способів звуковидобування, Локателлі одним із перших витончив струни, що дало неймовірний успіх, особливо у грі флажолетами, у швидких пасажах та звучанні верхніх позицій. Паганіні запозичив це саме від Локателлі. У каприсах можна помітити не тільки нові віртуозні прийоми – значення їх набагато більше.

П. Локателлі вперше підходить до скрипкової техніки з позиції розкриття фізичних можливостей людських рук, знаходження способів їх найбільш комфортного пристосування до інструменту у зв'язку з художніми задачами. Так, замість розповсюдженого прийому «розтяжки» четвертого пальця, що часто застосовувалося італійською школою, а саме Кореллі і навіть Тартіні, П. Локателлі використовує прогресивний спосіб, який є актуальним і в наш час, – прийом відтяжки першого пальця вниз, що є найбільш природним та раціональним. Локателлі вводить комплексний рух пальців, створюючи при цьому типологічні фактурні прийоми, так само і в штрихах – не просто вводить стрибкоподібні штрихи – staccato та рикошет, – але й створює оригінальні штрихові комбінації, які згодом знайдуть широке застосування у музичній літературі.

Цікавим є і те, що Локателлі прагне більш широко розкрити виразні можливості скрипки як самостійного інструменту, який здатен вирішувати задачі і без підтримки басу. У цьому відношенні цікавим є поєднання трелі з проведенням мелодії на сусідній струні (прийом самоакомпанементу), який використовував і Тартіні у сонаті «Диявольська трель».

П. Локателлі увійшов у історію струнно-смичкового мистецтва як яскравий художник, новатор у царині скрипкової техніки, проте він зовсім не обмежувався тільки нею. Сміливість його пошуків не можна зводити до простого технічного експерименту. Локателлі відкрив нові виразові можливості скрипки, які значно збагатили мистецтво в цілому.

Видатний скрипаль та композитор **Антоніо Вівальді** є яскравою постаттю італійського скрипкового мистецтва XVIII століття. Його значимість, особливо у створенні сольного скрипкового концерту, виходить за межі Італії.

А. Вівальді виступив на арену європейського мистецтва в кінці тривалого періоду його розвитку, який відомий під назвою бароко (перекладається як «химерний, вигадливий»). Бароко – це спільність величаво-урочистого стилю та багатства орнаментальних прикрас. В музичному мистецтві бароко найбільш яскраві та характерні творчі особистості виступають не на початку, а в кінці

періоду, ніби підсумовуючи його розвиток – Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель у Німеччині, А. Вівальді в Італії. Найбільш значні його досягнення пов'язані з розвитком інструментального, насамперед скрипкового концерту. В цьому жанрі А. Вівальді по кількісному показнику перевершив не тільки своїх сучасників, але і всіх, хто коли-небудь писав для скрипки. Опубліковані при житті Вівальді партитури не дають повного уявлення про його вражаючу виконавську майстерність, яка зіграла велику роль у розвитку штрихової техніки. Нове у концертному жанрі Вівальді визначалося поглибленням музичного змісту, його виразності та образності, внесенням елементів програмності, встановленням, як правило, тричастинного циклу, посиленням власне концертності, концертного трактування сольної партії, ритмічним та гармонічним збагаченням. Всі ці фактори об'єднувалися та проходили через все єство творчої фантазії та винахідливості Вівальді як композитора та виконавця. Загострене протиставлення tutti та soli, витончене використання тембрових, динамічних та ритмічних засобів виразності – всі ці риси в єдності сприяли посиленню рис концертності, та мали значний емоційний вплив на слухача. Вже сучасники підкреслювали в концертах А. Вівальді особливу притаманну для них виразність, пристрасть, широке використання так званого «ломбардського» стилю. Проявляється характерна риса «вівальдівського» мелодизму – секвенційні висхідні та низхідні гамоподібні пасажі.

У каденціях, які чудом збереглися, з більшою силою розкривається вражаюча технічна обдарованість Вівальді, що дозволила йому значно розширити виразові можливості не тільки скрипки, але й інших інструментів.

У його музиці для смичкових винахідливо використовуються нові технічні прийоми, які отримали розповсюдження в той час: гра акордами з різними варіантами арпеджування, застосування високих позицій, смичкові ефекти staccato, різкі кидання, bariolage. Однак головні досягнення Вівальді пов'язані зі збагаченням прийомів скрипкової гри. Його численні концерти показують, що він був скрипалем з високо розвинутою смичковою технікою, яка включала не тільки просте та летюче staccato, але й витончені прийоми

арпеджування із незвичайною на той час штриховкою. Фантазія Вівальді у винаходах різних варіантів гри арпеджіо здається невичерпною. Достатньо вказати на 21-тактове Larghetto з II частини концерту сі мінор ор. 3, впродовж якого одночасно використовуються три типи арпеджіо, які почергово виступають на перший план.

Найбільшої популярності набули чотири пов'язаних між собою концерти для соло скрипки – «Пори року»; цей цикл не просто з'єднаний програмою, а наповнений наскрізним симфонічним розвитком, образною драматургією.

А. Вівальді в цьому циклі відштовхується від зовнішнього образотворення і проривається в якісно нову образність, використовує яскраві виразові засоби, що втілюють світ у всьому багатстві його прояву. Саме тут він проникає у більш глибокі області музичного мислення і прагне до створення сюжетних побудов чисто музичними засобами. Саме тому «Пори року» мали такий великий вплив на розвиток європейської інструментальної музики.

Геніальний композитор епохи бароко, Вівальді вніс неоціненний вклад у розвиток музичного мистецтва. Роздвоєння людини – один із лейтмотивів бароко — гостро переживав Вівальді — хвора людина і пристрасна творча особистість, священик – і глибоко світський художник.

А. Вівальді дав поштовх новим музично-художнім концепціям, новому рівню музично-інструментального мислення. Його багате мелодичне та гармонічне обдарування, новаторська музична мова, де основним засобом виразності була скрипка, дозволили йому втілити у звуках трепет душі та відверті людські думки про світ та про себе.

Джузеппе Тартіні завершує розвиток італійської скрипкової школи XVI – XVIII століть, та є однією з вершин класичного мистецтва XVIII століття. Послідовник і продовжувач школи Кореллі, він вніс в інструментальну культуру багато нового та мав значний вплив на її розвиток.

Працюючи над технікою подвійних нот, Тартіні винайшов акустичний феномен – «третій звук», якому надавав великого значення у виразності інтонування.

Тартіні розширює штрихову палітру, додаючи до неї більш віртуозні, зокрема, стрибкоподібні штрихи. У своїх творах композитор використовує сміливу як для того часу скрипкову техніку – пасажну, техніку подвійних нот, акордів, трелі та особливо техніку штрихів; при цьому вона завжди обумовлена змістом його музики – живої, виразної. До 1740 року Тартіні вписує у кінці фіналів концертів віртуозну сольну каденцію «a capriccio». Щодо віртуозної техніки цих концертів, то вона потребує вільного володіння смичком, різними штрихами, включно з «летючим стакато», високими позиціями, пасажною технікою, подвійними нотами.

У зрілий період творчості і в концертах і в сонатах композитор користується більш скромними технічно-виразовими засобами, що відповідає його прагненню щодо ясності та виразності музичної мови. В цей час він відмовляється від застосування високих позицій, від надлишку подвійних нот, надто швидких темпів, вітіюватих прикрас.

Найбільш розповсюдженими в репертуарі сучасних скрипалів є дві соль-мінорні сонати Тартіні, які отримали програмні назви – «Покинута Дідона» та «Диявольська трель». Останню з названих сонат Тартіні вважав своїм найкращим твором вона по глибині змісту перевершує сонату «Покинута Дідона» також у віртуозно-технічному відношенні.

Серед інших скрипкових творів Тартіні варте уваги «Мистецтво смичка», написане у формі варіацій для скрипки з басом. В оригіналі тема має п’ятнадцять варіацій, що являють собою енциклопедію смичкової техніки XVIII століття.

Особливо слід відмітити багатство штрихової палітри Тартіні. Якщо Кореллі обмежувався штрихами detache та legato, то Тартіні, безсумнівно, використовував staccato, в тому числі і летюче, а також стрибкоподібні штрихи. У рукописах його концертів над нотами деяких швидких пасажів можна побачити крапки, які вказують на «стрибаючий» характер штриха.

З інших штрихів (серед них багато комбінованих) у Тартіні можна зустріти bariolage, швидкі перекидування смичка через струни та інші. Техніку

arpedgio Тартіні застосовує рідше за Вівальді, а також залишає вибір штрихів та ритмічне варіювання на вибір виконавця. Цікавою є його акордова техніка, яку він частіше застосовує у розкладеному вигляді. Різноманітність штрихів у Тартіні тісно пов'язана з його ритмічною винахідливістю, зокрема, з такими ритмічними малюнками, як синкопи, або характерне для так званого «ломбардського» стилю чергування короткої та довгої тривалості.

«Трактат про прикраси» Дж. Тартіні розкриває не тільки його практику виконання різних прикрас, але й загальну направленість його виконавського стилю. І в наш час «Трактат» може допомогти при виконанні або редагуванні музики XVII століття.

У своєму розумінні виразових можливостей прикрас Тартіні зробив значний крок вперед у порівнянні з Джемініані: йому більше вдалося подолати деяку вузькість розуміння виразової дії музичних прикрас. Вибір, міру та характер виконання прикрас Тартіні співвідносить із змістом музики, яка виконується. Він не тільки тонко відрізняє застосування тих чи інших прикрас в повільних («серйозних та сумних») частинах та в частинах швидких, жвавих та веселих, але й прагне індивідуалізувати їх виконання відповідно основному «афекту» музичної фрази.

Тартіні описує форшлаги довгі та короткі, висхідні та низхідні. Застосування довгого низхідного форшлагу (який отримує половину тривалості основної ноти) Тартіні описує наступним чином: «Цей вид форшлагів надає наспівності вираженню. Відповідно з цим він підходить для всіх серйозних та сумних п'єс. Якщо його використовувати у веселих та швидких частинах, що іменуються «ломбардським стилем», то можна ослабити блиск та рухливість, які подібні п'єси повинні мати. [цит. за…]

Трель розглядається Тартіні як важливий виразовий засіб, яким, однак, не слід зловживати. В «Трактаті» він рекомендує починати трель з верхньої ноти, але пізніше, у відповідності зі встановленою практикою, пропонує починати трель з основної ноти. Швидкість та динаміку трелі він пов'язує з виразовими завданнями (повільну він рекомендує у «серйозних, патетичних та сумних

п’єсах», швидку – в рухливих, веселих).

Вібрацію Тартіні розрізнює по її швидкості та амплітуді і, підкреслюючи її виразове значення, попереджує проти зловживання нею. Поряд із повільною та швидкою вібраціями Тартіні називає ще й таку, яка поступово прискорюється.

Більш творчий характер, пов’язаний з імпровізацією, мають природні та штучні каденції. Перші зазвичай завершують музичну фразу. Інші – вільні, часто імпровізовані каденції в кінці п’єси. Тартіні вважає, що їх через це правильніше називати «капричіо». Такі «капричіо» зустрічаються у його концертах.

У «Листі до учениці» (1760) Тартіні у відповідь на прохання М. Сірмен-Ломбардіні, лаконічно викладає свої поради, як вправлятися на скрипці. Головна увага тут надається смичку, його атаці, динаміці, штрихам. Він рекомендує добиватися легкої, ледь чутної, «подібно до дихання», атаки звуку.

Одна з основних вправ складається з витриманих нот, які виконуються у різних нюансах. Інша вправа включає в себе виконання однієї з швидких частин сонати А. Кореллі штрихом martele у різних частинах смичка, смичком вниз та вгору. Вправи для лівої руки містять транспонування одного уривку в різних тональностях, при використанні різних позицій. Заключна вправа стосується трелі, яку Тартіні рекомендує вивчати у різних градаціях швидкості.

Дж. Тартіні виховав більше сімдесяти учнів, які створили його школу, названу «падуанською». Серед них перше місце займає П. Нардіні, який з дванадцяти років вчився у Тартіні в Падуї. Були також відомі як прекрасні виконавці та педагоги Д. Далольо, М. Ломбардіні, Ф. Манфреді, Ф. В. Руст та інші. На творах падуанського маестро виховувалося багато поколінь скрипалів.

Італійському скрипковому мистецтву притаманні ранній розвиток та прогресивна роль у формуванні класичного стилю XVIII століття. Особливе значення мала італійська скрипкова школа у процесі розвитку основних інструментальних жанрів – сонати та концерту. Твори видатних італійських скрипалів не втратили своєї художньої цінності та входять у сучасний

концертний та педагогічний репертуар. Цьому сприяють їх виразові достоїнства, мелодійні та технічні якості, які відповідають природі скрипки, класична досконалість форми.

Однією з особливостей складу оркестру **Й. С. Баха** є використання ним таких інструментів, котрі в його час вже відмирали: наприклад, квартової скрипки (скрипка-пікколо), гамби, віолончелі-пікколо, віолі д'амур. Крім того, наявний у Баха оркестр не був постійним за складом. Тому в партитурах він увесь час подавав нові комбінації інструментів, котрі перебували у його розпорядженні у даний конкретний момент. Потребу в оркестрових музикантах Бах відчував постійно. А. Швейцер пише: «У офіційній записці від 1730 року Бах повідомляє, що в нього немає ні третього сурмача, ні третього гобоїста, ні флейтиста, ні альтиста, ні віолончеліста, ні контрабасиста, навіть скрипалів недостатньо, а на фаготі грає помічник міських сурмачів !» [35, с. 141]. Баху впродовж усього життя доводилося мати справу з дуже скромними за складом оркестрами, котрі нараховували від 16 до 20 музикантів. Дві-три перші скрипки, дві-три другі, два альти, дві віолончелі, один контрабас, і це в кращому випадку. Музикантам оркестру, як це часто було в XVIII столітті, доводилося грати на декількох інструментах.

До цього варто додати, що Бах був винахідником віоли помпози, котра, щоправда, була ним досить швидко покинутою і забутою, проте тут слід відзначити: Бах-виконавець прагнув до вдосконалення інструментів і це свідчить про його досить високий виконавський рівень. Англійський музикознавець С. Террі висловив цікаву думку, котра, щоправда, стосується скрипкової музики Баха: «Якщо, як це цілком припустимо, Бах писав тільки таку музику для скрипки, котру він сам міг виконувати, тоді ми можемо вважати, що його мистецтво було винятковим» [35, с. 142]. Це спостереження цілком можливо застосувати і до альтової музики, зокрема до Шостого Бранденбурзького концерту, якщо врахувати, що Бах у цьому концерті виконував партію першого альта. Що ж стосується технології оркестрових партій у творах Баха, то цілком природно, що в них чітко відчувається чудове

знання штрихів, фактури, чітко проставлені ліги. Таким чином, Бах-виконавець проявляється і в оркестрових партіях.

1.3. Штрихи епохи класицизму

Й. Гайдн писав музику у всіх жанрах та формах (інструментальних та вокальних): симфонії, концерти для різних інструментів, квартети, тріо, сонати, опери, меси. У сфері інструментальної (симфонічної та камерної) музики історичне та художнє значення творчості Й. Гайдна значно більше, ніж у всіх інших областях музичного мистецтва.

Як видатний представник віденської класичної школи, Гайдн органічно поєднав у своїй творчості австрійський музичний фольклор у всій його багатогранності, у поєднанні різнонаціональних елементів – південно-німецьких, слов'янських (хорватських, зокрема), угорських. У своїх творах Гайдн використовував оригінальні народні мелодії, суттєво їх видозмінюючи, а також створював власні мелодії в дусі та характері народних пісень. Найбільш характерними для його музичних творів є образи австрійського селянства та життя народу. Народний оптимізм та радість життя відобразив у своїй музиці Гайдн. Тому музика Гайдна відрізняється характером бадьорим та життєрадісним, в ній рішуче переважають мажорні тональності, в ній багато світла та життєвої енергії.

В інструментальній музиці Гайдна (сольній, камерній, симфонічній) досконале втілення отримав сонатно-симфонічний цикл. Перші симфонії Гайдна відносяться ще до того періоду, коли зусиллями різних національних шкіл формувався європейський класичний симфонізм – і ранні симфонії Гайдна були важливою ланкою в процесі формування стилістичних основ зрілого симфонізму віденської класичної школи.

Жанр квартетної музики, як і симфонічний, Гайдн привів до класичної досконалості. В квартетах Гайдна вже немає ні зовнішніх прикрас так званого «галантного» стилю, ні декоративної пишності салонної музики. Його квартетам притаманна різноманітна градація настроїв та почуттів. Новаторство

Гайдна – незважаючи на ведучу роль першої скрипки – всі чотири інструменти є рівноправними.

Народність та демократичність творчої спадщини Гайдна, невичерпна винахідливість в межах відносно скромних технічних засобів, життєрадісність, оптимізм та висока художня майстерність робить її довговічною.

В. А. Моцарт – великий австрійський композитор, вершина віденської класичної школи XVIII століття, геній світової музичної культури. Його творчість виросла на австрійському національному ґрунті.

У становлення розвинутої класичної форми інструментального концерту поряд із Й. Гайдном вніс неоціненний вклад і В. А. Моцарт.

У творах зрілого періоду творчості Гайдна і Моцарта кожен інструмент струнної групи отримав певну постійну функцію: перші скрипки виконували мелодію, іноді разом з другими, для альтів була притаманною функція супроводу – вони повністю заповнювали середні голоси.

Оскільки Гайдн і Моцарт були чудовими музикантами-виконавцями, безсумнівно, досвід смичкового виконавства благотворно вплинув у тому числі і на оркестрові партії струнних інструментів. Оркестрові партії вирізняються розмаїтістю фактури, гнучкістю, рухливістю, співучістю мелодій, а також розмаїтістю штрихів: легких стрибаючих типу spiccato, detache, marcato; часто використовується засіб pizzicato.

У віденській школі формуються найбільш прогресивні риси музичного мислення, пов’язані із сонатним allegro, і скрипкова музика досягає своєї вершини у творчості Й. Гайдна та В. А. Моцарта, котрі, у свою чергу, підготовлюють появу Л. Бетховена та Ф. Шуберта. Моцарт, як новатор, залишив далеко позаду себе своїх попередників та сучасників та підготував середовище для народження мистецтва Бетховена та романтиків XIX століття.

У творчості **Л. ван Бетховена** – твори та різні ансамблі за участю смичкових інструментів займають не останнє місце. Протягом всього життя Бетховен приділяв скрипці та альту – які були одними з найбільш улюблених інструментів – багато уваги. Найбільш значним скрипковим твором Бетховена,

який не поступається по значущості з рядом його симфоній, є Концерт для скрипки з оркестром (ор. 61, 1806 рік), який по праву рахується шедевром класичної музики. Поряд зі скрипковим концертом, слід назвати потрійний концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано у супроводі оркестру, два романси для скрипки з оркестром (ор. 40 та 50) та п'єси для скрипки та фортепіано або у супроводі інших інструментів (серенада для скрипки, флейти та альта ор. 25 тощо).

Серед численних камерних творів Бетховена, в яких бере участь скрипка, особливе місце займають десять сонат для скрипки та фортепіано.

Великий композитор є творцем нового струнно-смичкового стилю, сміливого і дійсно новаторського.

Як відомо, Бетховен грав на альті в боннському придворному оркестрі і, очевидно, саме ця обставина певним чином позитивно вплинула на розвиток альтових партій у його оркестрі й у камерних ансамблях.

Технічна майстерність виконавця розглядалася Бетховеном як необхідний засіб у досягненні художньої мети. Звідси – велике значення точного, художньо осмисленого дотримання авторських вказівок, що стосуються динаміки та нюансів. Бетховен наділив свої скрипкові сонати безліччю авторських знаків, які допомагають виконавцям зрозуміти зміст творів. Дотримання строгого ритму при виконанні скрипкових сонат Бетховена відповідає вимогам самого композитора.

1.4. Штрихи епохи романтизму.

Н. Паганіні – найвизначніший серед скрипалів віртуозів XIX століття.

«Нічого подібного не створювала художня фантазія до Паганіні, не змогла створити і після... 24 каприси залишаються унікальним явищем музичного мистецтва...» [18, с.121]. Каприси Паганіні – це творчий перелом принципів та технічних прийомів, які вперше ввів Локателлі. Однак якщо у Локателлі це були скоріше технічні вправи, у Паганіні – оригінальні, блискучі мініатюри. В гранично концентрованій формі тут використані найбільш ефектні якості

звукової виразності. Не випадково саме цей твір сприяв значному впливу на багато поколінь композиторів.

Каприси здійснили переворот у скрипковій виразності, скрипковому мистецтві. Композитор тут досяг нової змістовності, надав штриховим прийомам яскравої колористичної якості.

Каприси стали вираженням нового стилю гри на скрипці. Не випадково Стендаль писав, що «слід слухати Паганіні не у великих концертах, коли він намагається змагатися з іншими скрипалями, а в той вечір, коли він грає каприси і знаходиться в гарному настрої. Додам, що ці каприси важчі для виконання, ніж будь-який концерт...» [49,с.176].

Варіації «Відьми» мали шалений успіх завдяки застосуванню композитором абсолютно нових виразових скрипкових якостей. В оркестровому вступі ним використаний рідкісний прийом гри ponticello на штриху tremolo, який створює ефект таємничості. Пізніше три воістину демонічні варіації, засновані на складних комбінаціях подвійних нот та акордів – в першій, pizzicato лівої руки у поєднанні з флажолетами – в другій та гру на четвертій струні скрипки у поєднанні з фантастичними по звучанню подвійними флажолетами в третій варіації. Також застосовував ще такі віртуозні прийоми як: подвійні флажолети поєднані з pizzicato лівою рукою, карколомні пасажі, saltando, tremolo лівою рукою, акорди, штрих ricochet. Кульмінація творчості композитора – Другий концерт у фіналі якого звучить рондо «Кампанела». Не випадково Г. Берліоз відізвався про Другий концерт, що «довелося б написати цілу книгу, якщо б я хотів розказати про всі ті нові ефекти, дотепні прийоми, про благородну та величну структуру та оркестрові комбінації, про які і не підозрювали до Н. Паганіні...» [9, с.179].

Паганіні є творцем нового романтичного виконавського стилю. Головне у творах Паганіні – віртуозність, яка безмежно розширила межі виразового інструментального мистецтва того часу. Більшість прийомів, які розробив Паганіні, являють собою сміливий розвиток технічних принципів, до яких відносяться: використання флажолетних звучань, що призвело до розширення

діапазону скрипки та до збагачення її тембру; запозичені від І. Бібера різні системи настройки скрипки для досягнення яскравих ефектів, використання одночасно звучання pizzicato та смичкової гри; гра не тільки подвійними, але й потрійними нотами; хроматичні glissando одним пальцем; різноманіття прийомів смичкової техніки, в тому числі стаккатної; виконання твору на одній струні; збільшення діапазону четвертої струни до трьох октав тощо.

РОЗДІЛ ІІ
ХАРАКТЕРНІ РИСИ ШТРИХОВОЇ ТЕХНІКИ ХХ СТОЛІТТЯ

У ХХ столітті сформувався новий підхід до штрихової техніки, пов’язаний з новими художньо-естетичними напрямками, такими як імпресіонізм, неокласицизм та експресіонізм.

2.1. Імпресіонізм

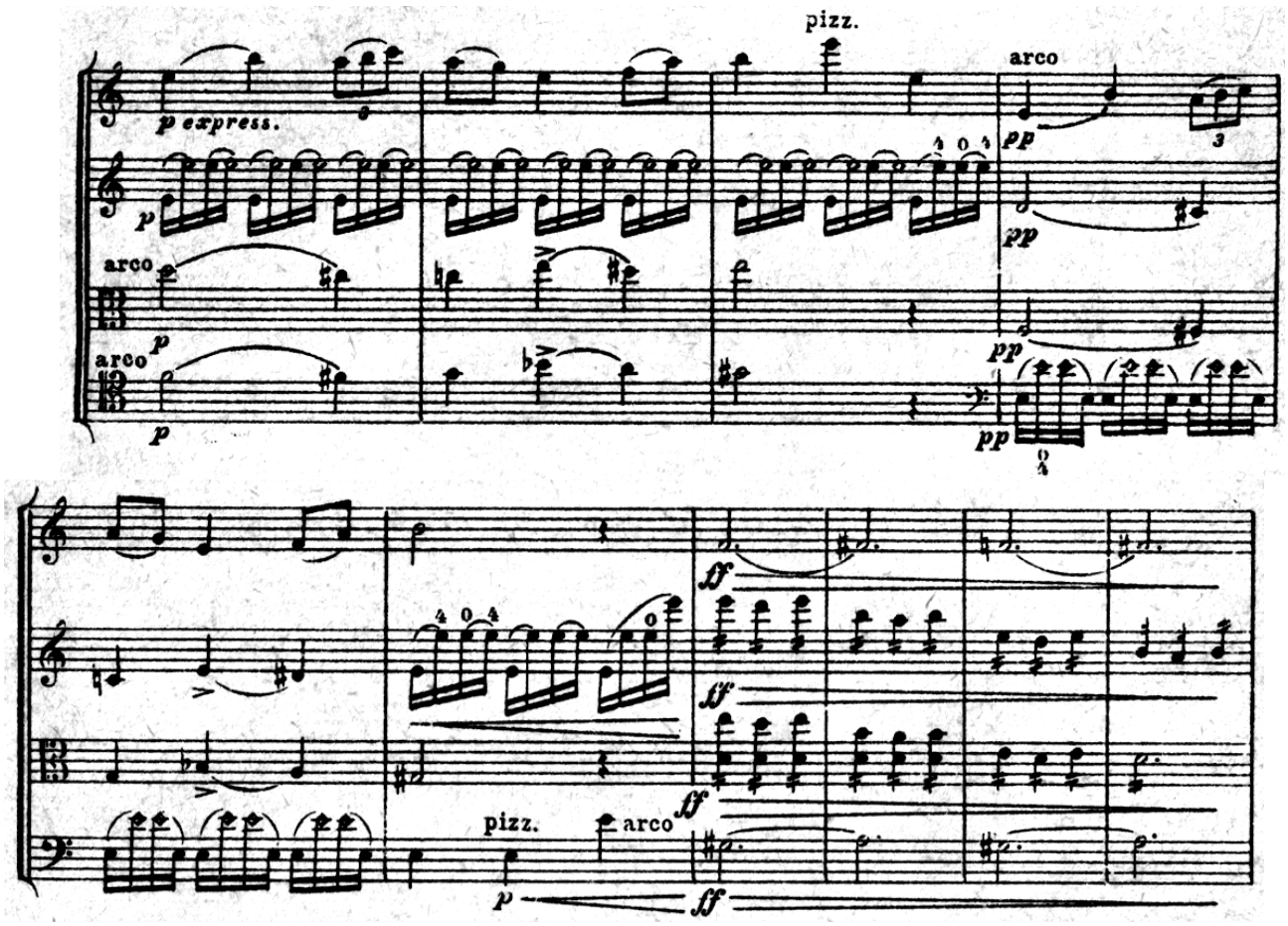
Вплив **імпресіонізму** проявився в новій ієрархії «первинних» та «вторинних» елементів музичної форми, в новому уявленні про концентрацію звукової матерії, в новій ролі фонізму і також в оновленому розумінні часового розгортання музики.

Під цим ми розуміємо широко розосереджені в просторі звукові фактурні шари, які мають відмінну масу звучання, відмінну щільність звукової тканини. Широкий простір, при тому, що пласти звучання гармонічно автономні або різнозабарвлені (поліфункціональність, полімодальність), створює незмішаний звуковий потік, ілюзію різних джерел звучання, ілюзію різних тембрів. Ці ілюзії виступають як наслідок фонічного принципу письма, як наслідок полігармонічного мислення. Це виявляється найбільш важливим набутком як всього романтичного інструменталізму, так і імпресіонізму. Щільність виступає найістотнішою якістю фонічного звучання. В умовах полігармонії, політональності роль основної гармонії, роль опорного тону набувають акустично підкреслені пласти звучання або окремі тони. Виникає ефект м’яко дисонуючої гармонічної барви.

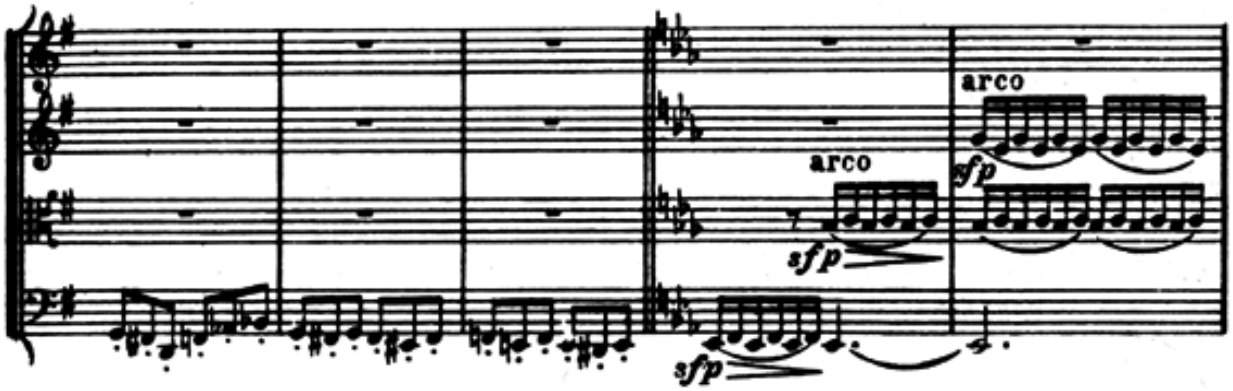
Темброві плями це – один із випадків сучасної полігармонічної фактури, де один шар складає власне гармонію, а інший – ніби фонічну прикрасу до неї. У скрипковому викладі тембровий фонізм досягається часто інтервальним паралелізмом (квартовим, квінтовим), потовщенням мелодичної лінії або різнорегістровою та різнофактурною зіставлюваністю окремих мотивних ланок при залученні віддалених регістрових зон з доволі вільним використанням фактурних можливостей солюючого інструмента (від одного до чотирьох

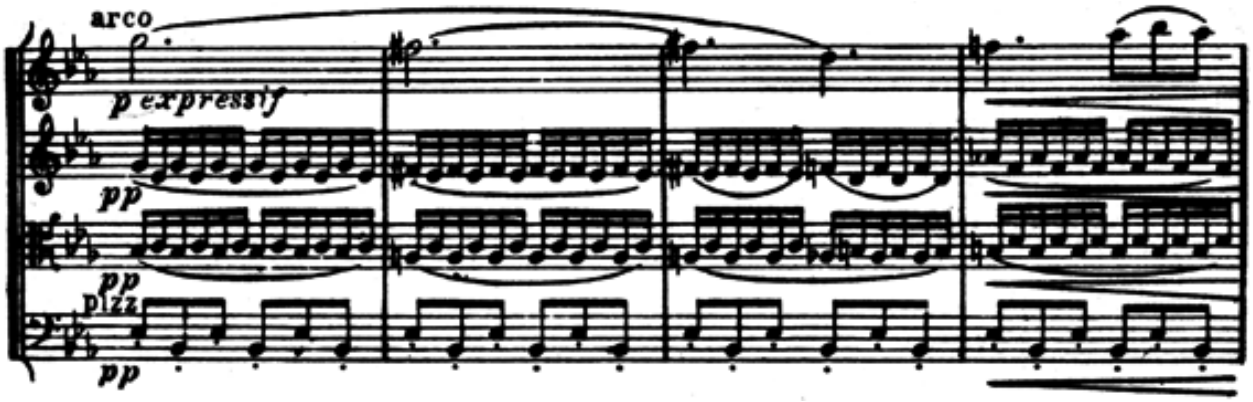
звуків). Подібні темброво-звукові ефекти ми можемо спостерігати в різних творах композиторів-імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равеля, К. Шимановського).

М. Равель, Частина 4 Квартету F-Dur



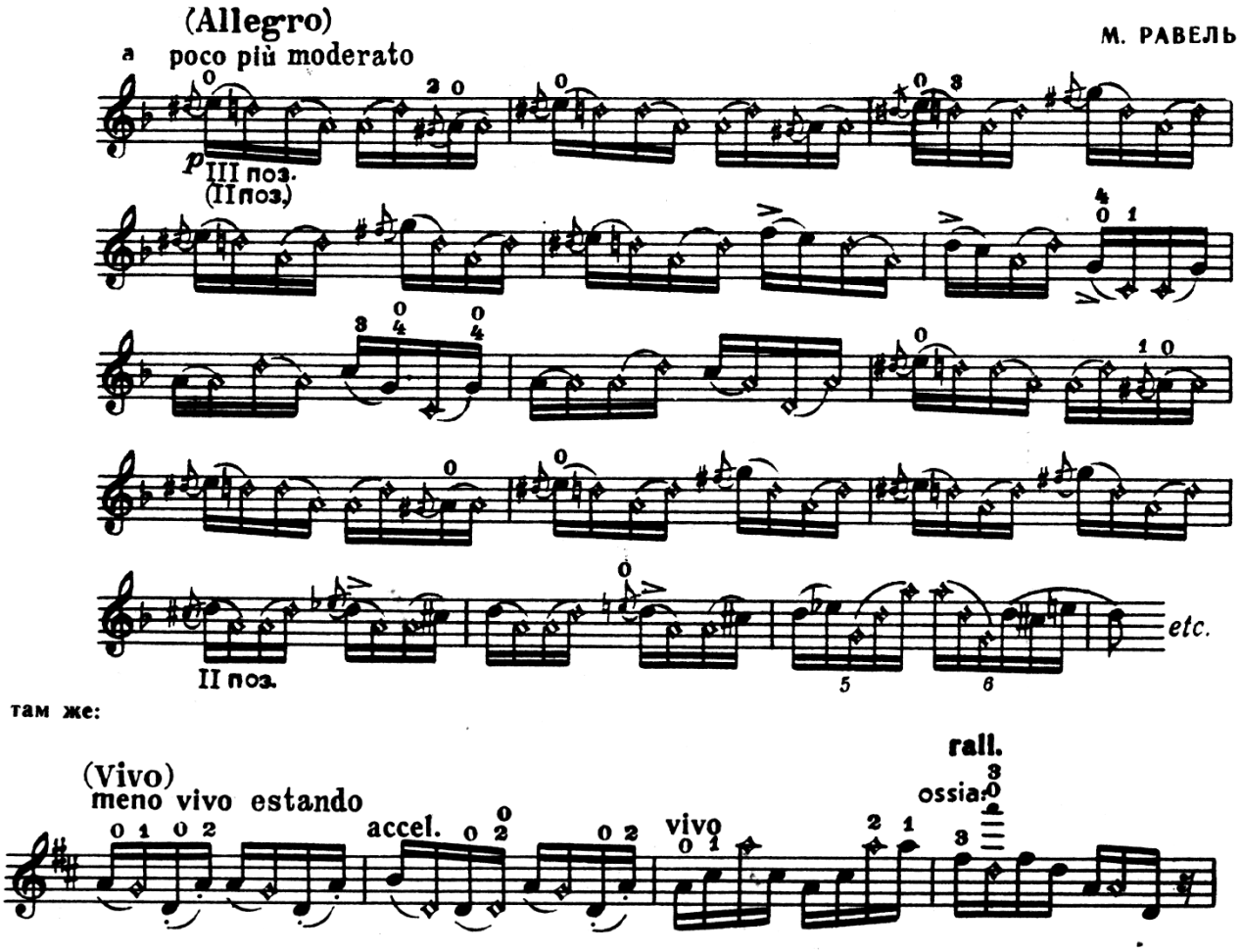
К. Дебюссі Струнний квартет g-moll ч. 2

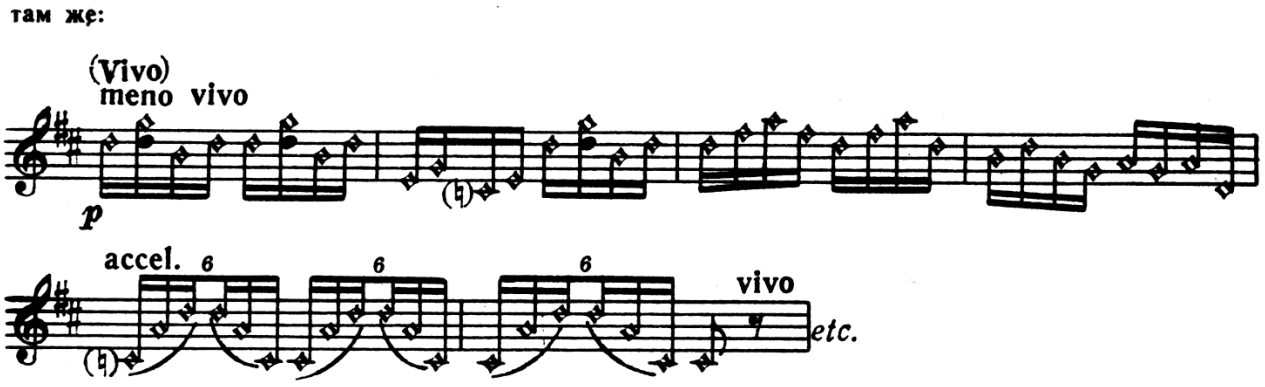




Подібні темброво-звукові ефекти ми можемо спостерігати і в інших творах композиторів-імпресіоністів з використанням техніки флажолетів.

Рапсодія «Циганка»





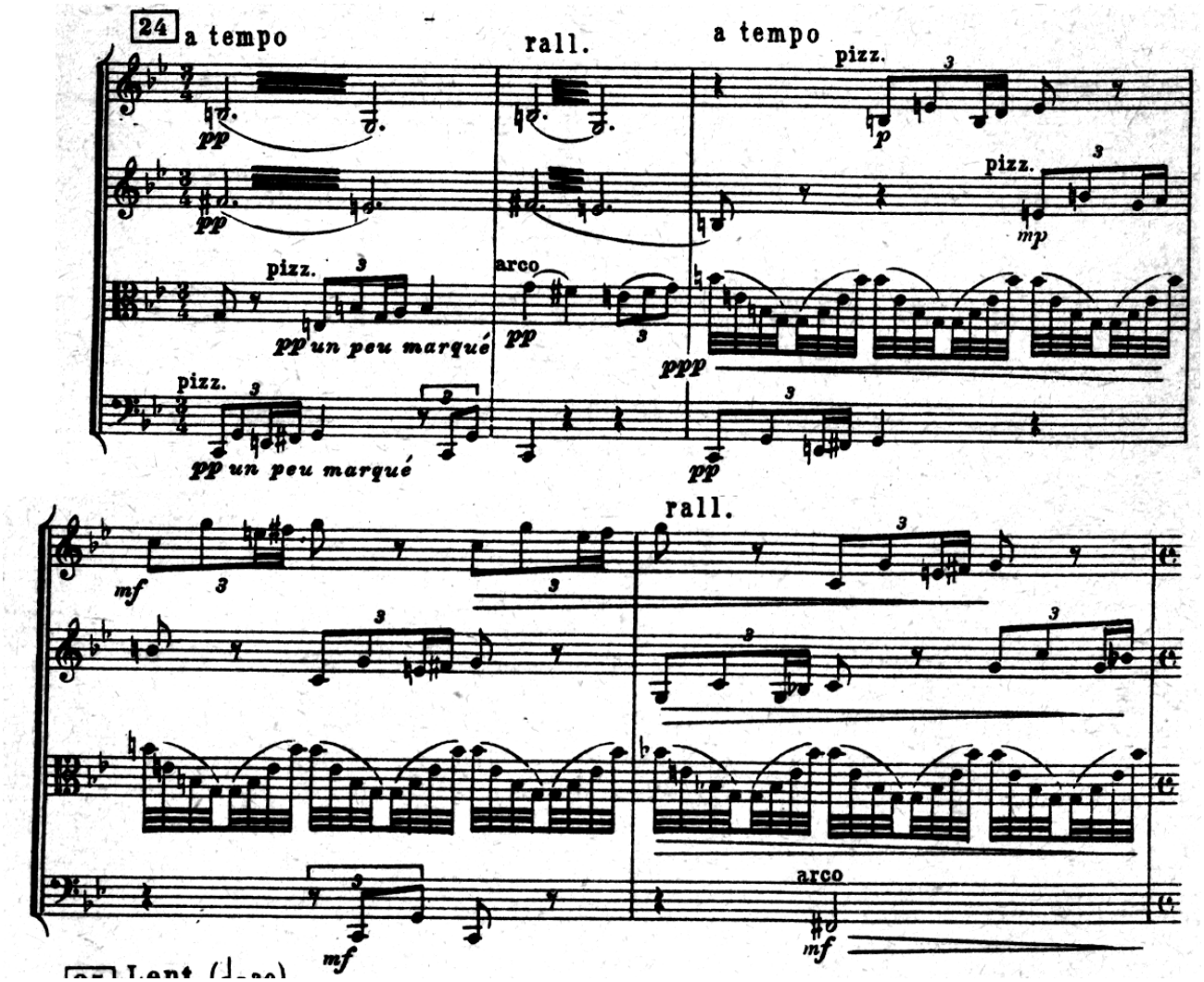
Нова взаємодія простору і фактурно-інтервальної щільності виступає у якості основної парадигми імпресіоністського інструментального стилю. Ідея фонізму, ідея Klangmusik виступають як основна ідея інструменту взагалі, яка і надає йому нової звукової образності. Klangmusik це – звукова творчість, що опирається на тембрально-регістровий момент у якості найважливішого фактору музичної мови.

Імпресіоністський інструментальний стиль також передбачає уведення поняття мікрорегістрування. Під мікрорегіструванням розуміємо виникнення ілюзії регістрового контрасту внаслідок контрасту динамічного, артикуляційного, фактурного. Під дією динамічних, артикуляційних, фактурних та ритмічних засад форми виникає темброве явище, яке В. Цитович визначає як «ілюзорний тембр» [55, с. 147-166]. Ілюзорність тембру, зазвичай, обмежена у часі та просторі. Імітація тембром скрипки різноманітних тембрів інших інструментів (гітари, флейти, сопілки) створює уявний тембр засобами фактури, артикуляції, ритму, регістрування штрихів.

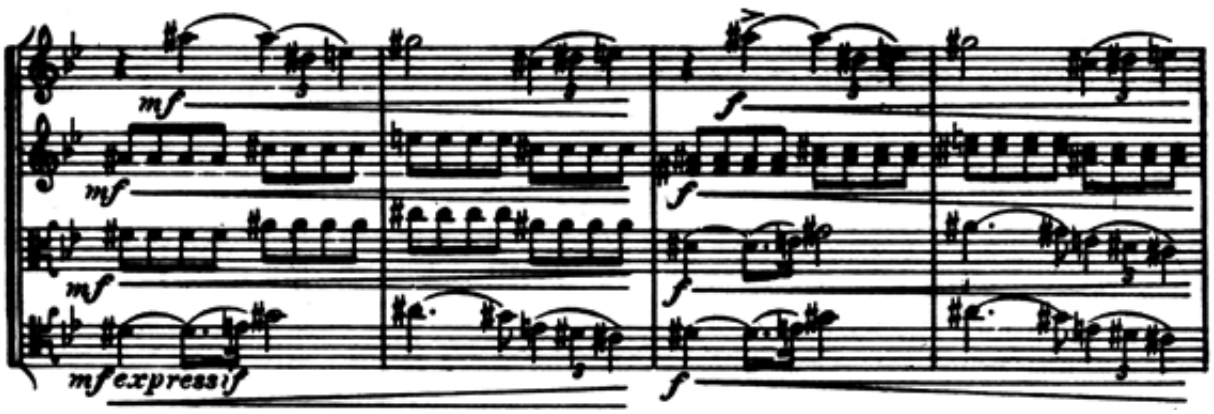
Крім того, в імпресіоністському інструменталізмі втілена ідея «божественної арабески» [12, с. 246], як ідея цілісності звучання. Це – гармонічна фігурація у тематичному застосуванні, гармонічний орнамент, що стає тематичним матеріалом під дією сил динаміки, артикуляції, ритму, штрихів. Поняття «арабеска» означає у даному випадку ледь помітну межу між темою і фігурацією. Явище арабески пов’язане із стилем пізнього бароко (Й. С.

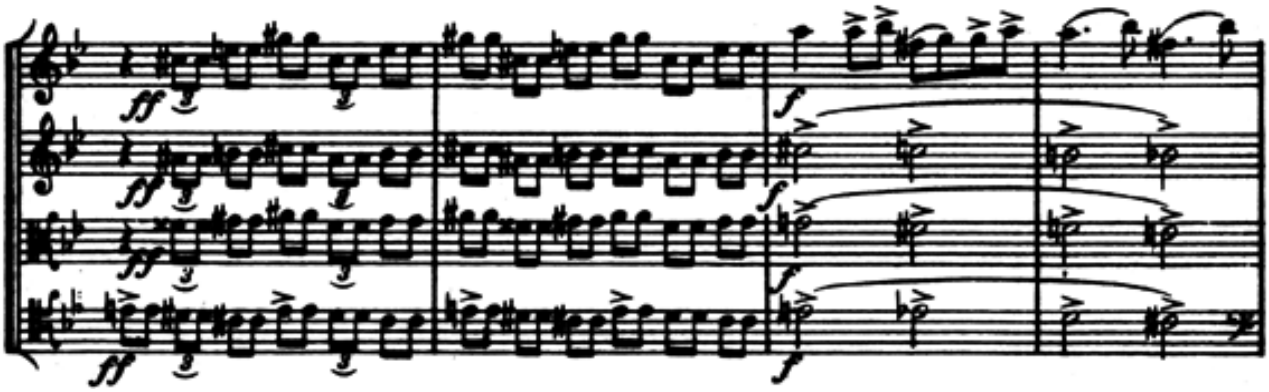
Бах, Л. Боккеріні, О. Скарлатті) і стилем романтизму XIX століття (Н. Паганіні, Г. Венявський). Це явище по новому орієнтує виконавців порівняно з виконавською специфікою гомофонної музики класиків.

М. Равель, Частина 2 Квартету F-Dur



К. Дебюссі Струнний квартет g-moll ч. 4





Для імпресіоністського інструменталізму характерні численні випадки трельних та тремолюючих фігурацій у хроматичному русі. В результаті створюється фон, що коливається. У цьому випадку мелодія і фон у висотному тлумаченні є автономними. Мелодія, зазвичай, має єдність опорного тону у фонових голосах – змінність опор, їх множинність. Інтегруючою основою виступає ритм, який є розмитим і нечітким метрично, що властиво фігураціям тремоло і трелей. Такий ритм створює відчуття злиття в плинності. Часто зустрічаються в музиці К. Дебюсі, М. Равеля та К. Шимановського фігурації, що обертаються. Вони ніби змінюють місце у просторі і створюють живописну концепцію звукової форми, яка повністю відкидає традиційне трактування «загальних місць» твору.

Велике значення в музиці імпресіоністів займають вторинні елементи форми: динаміка, артикуляція, агогіка, які відіграють першопланову роль.

Можна зробити певні узагальнення:

1) Щільність звукової тканини є обернено пропорційною рівню гучності;

2) Поєднання Piano з ударним викладом;

3) Спостерігається явище функціональної динаміки: внутрішньо-акордова, або внутрішньо-звукова динаміка вимагає нову виконавську ідею, вимагає від виконавця багатої фантазії та виконавської майстерності. Крім того, вона є також загальною ідеєю – ідеєю нових зв’язків динаміки і фактури, ідеєю нового сонорного ефекту;

4) Особливості артикуляції розкривають дух імпресіоністської музики як цілісної системи звукового мислення. Артикуляційну єдність створюють тон і

цезура, те, що звучить, і те, що не звучить; їх виразові можливості зрівняні в часі, вони симетричні в просторі. Переживання тиші, відчуття «одинокого голосу» відкриває особливу експресивну сторону цього явища. Нове розуміння артикуляції виступає як мистецтво розчленування звукової тканини. Цю ідею імпресіонізму продовжив А. Веберн з його емансипацією паузи і ритму, як сполучної ланки між звуком і тишею. Артикуляційними засобами в музиці імпресіонізму моделюється форма як по вертикалі, так і по горизонталі. «Вторинний» елемент артикуляції посідає у цій стильовій системі важливе місце поруч із динамікою;

5) У сфері агогіки rubato виступає найбільш поширеною ремаркою у імпресіоністів. Мелодія тембрів, емансипація паузи, тотальна організація форми – у цьому після імпресіонізму знаходить своє втілення нова музика XX століття (К. Шимановський, А. Веберн, Е. Варез, О. Мессіан, П. Булез, Дж. Кейдж).

Імпровізаційність та плинність музики в часі, рапсодичність форми у великій мірі послаблювало дію моторики як організуючого стрижня. Таким чином, імпресіонізм продовжив і розвинув романтичний інструменталізм, особливо – у сфері ідей фонізму, тембральності. Повнота втілення цих ідей і означала народження нового образу інструменту, що звучить.

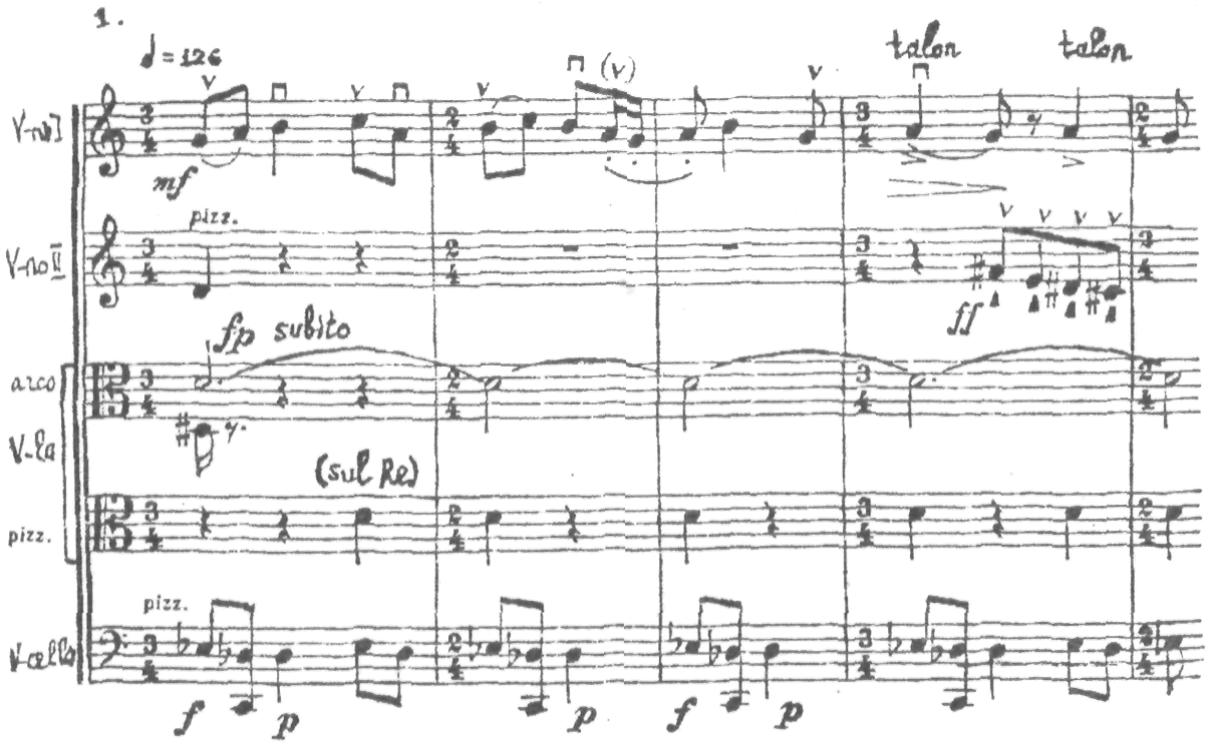
2.2. Неокласицизм

Струнно-смичковий інструменталізм, що виходить із принципу «гри-змагання» Konzertform епохи бароко, став вирішальним у **неокласицизмі**. Основу неокласицистського «концертуючого стилю» став ударний, нонлегатний, токатний інструменталізм характеристичного звучання, що слугує цілям фонічної конкретизації музичного образу.

Одним з найбільш ранніх прикладів зародження майбутнього неокласичного інструментального стилю, на думку переважної більшості дослідників, є «Три п'єси для струнного квартету» (1914). В основі кожного з них лежить характерний для Стравінського принцип «гри» – варіантного обігрування коротких мотивів з їх постійним комбінуванням. Звукова тканина квартету розшаровується, диференціюється. Кожен із чотирьох інструментів

трактується як «персонаж» із притаманним тільки йому типом техніки. При цьому або ж створюється своєрідне темброво-інструментальне «остинато», витримане протягом усієї частини (перша та третя п'єси), або ж рушійною силою розвитку стає постійна зміна прийомів гри (друга п'єса). Так, у першій п'єсі у партії першої скрипки від початку до кінця витриманий один спосіб звуковидобування, позначений glisser avec tonte la longueur de l'archet jusqu la fin і обігрується одна коротка поспівка. Те саме відбувається в партіях інших інструментів: виконання усієї частини тільки на струні «ре» в партії альта, незмінні чотири ноти у партії другої скрипки, а у віолончелі – п'ять нот, із своєрідною зміною динаміки.

Стравінський Три п’єси для квартету. 1 частина.



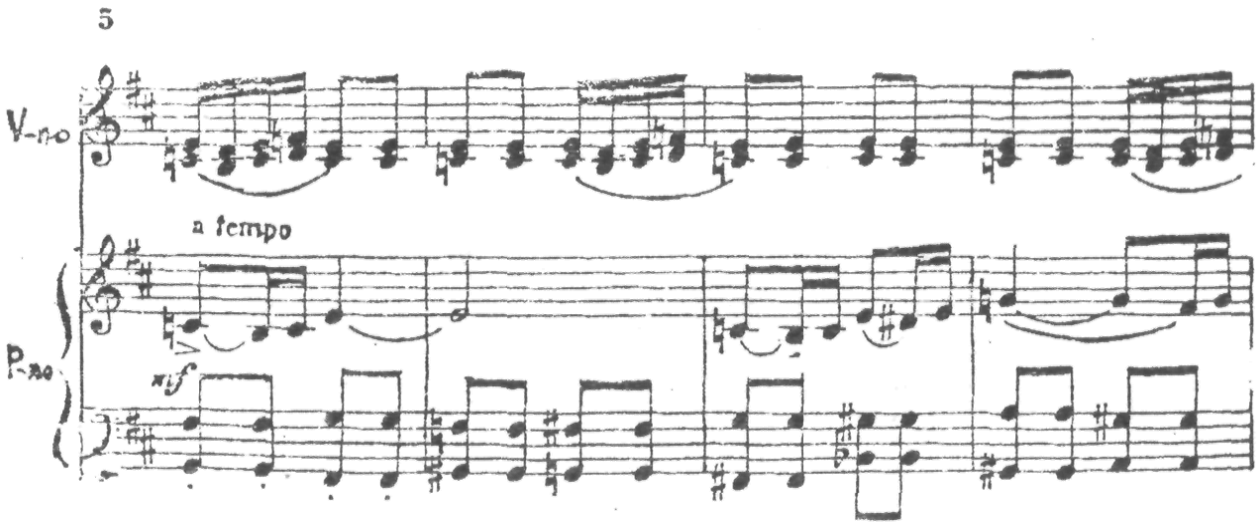
Токатність неокласицистських творів має барокове походження. Потрібно зазначити, що жанр токати у творах для скрипки XIX століття зовсім не культивувався, та й у XVIII столітті можна назвати лише одиничні приклади звертання до них. У XX столітті жанр одержав воістину тотальне поширення, захопивши і сферу струнно-смичкової музики (І. Стравінський, П. Гіндеміт,

Б. Барток, Б. Мартіну).

Обумовимо, однак, що жанр токати, а ширше «токатність», як категорія інструменталізму, набула в XX столітті нові якості. Токата XIX століття, що з'явилася у фортепіанній творчості (Р. Шуман, К. Дебюссі) мала свого роду perpetuum mobilni властивості злитого або м'яко стакатованого руху; токата XX століття набула твердо-ударного, колюче-акцентного характеру (Б. Барток, С. Прокоф'єв, П. Гіндеміт і ін.). Багато чого змінюється й у її конструктивних якостях. У токатах XX століття, в основному, відсутній інерційний матеріал, що іменувався в класичній музиці «загальними формами руху». Витісняється і секвенція, роль якої, значною мірою бере на себе остинато.

У токаті все виходить з ритмоформули, яка є поштовхом-імпульсом концертування соліста в дусі прелюдійної імпровізації, побудованої на гамовидних, арпеджіованих пасажах.

І. Стравінський Скрипковий концерт. Токата.



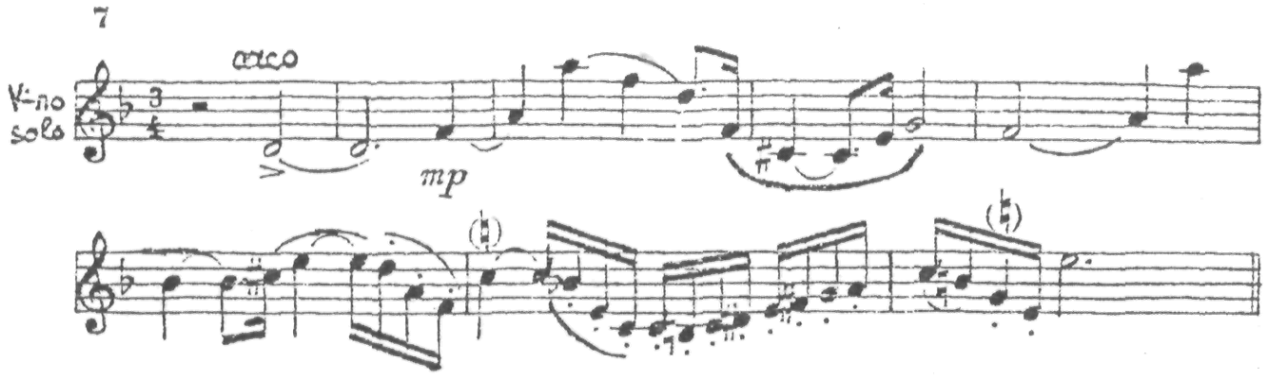
Їх фактура складається, в основному, зі звуків різної тривалості з частими повтореннями фігур. Уривчасті, напористі штрихи martele, spiccato, staccato, чіткі detache і jete (удари) зближують цю фактуру з ударною фортепіанною фактурою XX століття.

Характеризуючи піанізм Стравінського у творах неокласицистського

періоду, Л. Гаккель відзначає, що рояль Стравінського безпедальний, у ньому майже уся фактура розрахована на мануальні, ручні засоби відтворення. Якби широко не розгорталася форма, безпедальний стиль означає стиль камерний, тому що звучність втрачає акустичну активність, втрачає «луну простору», здатність розноситися [12, с. 181]. Теж саме стосується і струнно-смичкового інструменталізму, який в XX столітті можна назвати не тільки «ударним» (подібно до бартоківського), але і «клавесиновим» за гостротою і сухуватістю штрихів. У такому сухуватому «клавесинному» трактуванні скрипки ніби поєднуються неокласицистські тенденції інструменталізму з антиромантичними.

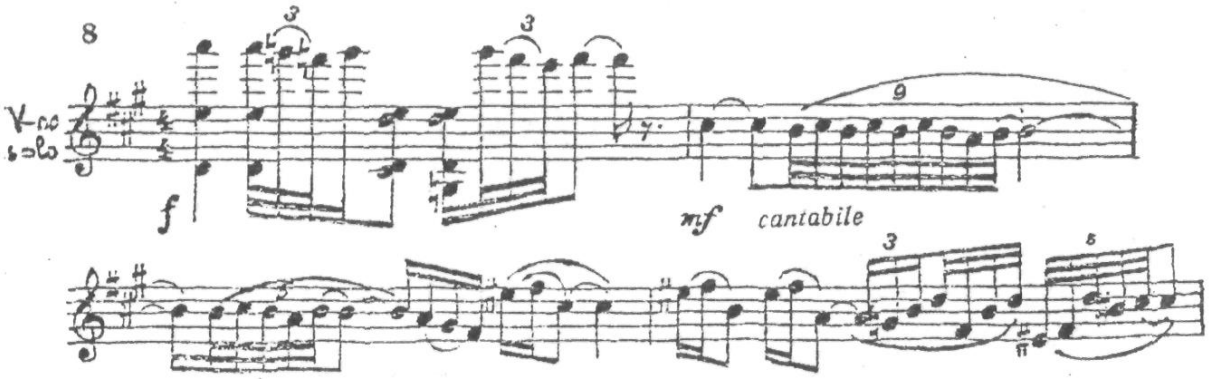
Специфічний скрипковий розспів і «красу мелодії» композитор розуміє індивідуально, не звертаючись до типів романтичної пісенності. Мелодика обидвох середніх частин (Арій) заснована на мотивному членуванні, що викликає певну «подрібленість» фактури. Відчуття протяжності, однак, досягається, з одного боку, величезним діапазоном і розосередженістю тематизму, широтою регістрового «обсягу» інструмента (Арія I),

I. Стравінський Скрипковий концерт. Арія I



а з другого – завдяки використанню особливого прийому, пов'язаного з манерою виконання арії в епоху бароко – мелізматичної прикраси як розспіву основного мелодичного тону з метою посилення його напруженості (Арія II).

І. Стравінський Скрипковий концерт. Арія ІІ



Саму ідею Стравінського про відродження мелодії треба розуміти, на мій погляд, як пошуки характерних тембрів у вигляді окремих протяжних звуків, що є властивими природі струнних інструментів. Вірний своєму антиромантичному кредо, композитор не намагався в Аріях оголити емоції, підкреслити гостроту переживання. Він хоче передати певне загальне відчуття величі, епічної масштабності, об’єктивності змісту.

Інструменталізм мистецтва 20-30-х років XX століття в силу цих тенденцій свідомо відволікається від вокальності інструментального стилю романтиків, залишаючи, за словами Б. Асаф’єва, «культуру почуття на користь чистої природи інструментів і основної їхньої якості – тембру» [3, с. 225].

Наприклад, основною інструментальною моделлю багатьох скрипкових та альтових творів П. Гіндеміта можна назвати прелюдійно-токатний тип техніки, хоча це не виражає всієї множинності інструментальних засобів. Стильова множинність інструментальних моделей у підсумку приводить до деформації барокової моделі. І барокові, і романтичні моделі осучаснюються Гіндемітом.

Неокласицистський інструменталізм має риси стильової множинності, що виявляються у значній кількості контрастних змін типів інструментальних рухів, моделей інструментальної техніки. Композитори-неокласицисти оформлюють характерні риси свого індивідуального стилю на рівні інструменталізму: це штрихова техніка з деталізацією різних видів короткого detache, martele, spiccato, staccato; дискретний характер кантилени, нерегулярна акцентна ритміка, технічні якісні прикмети токатності і прелюдійної

імпровізаційності розгортання фактурних моделей, специфічне переломлення давніх форм. Ці риси інструментального стилю «реєструють» (термін М. Друскіна) звучання скрипки, створюють новий тип струнно-смичкового інструменталізму в музиці першої половини XX століття.

2.3. Експресіонізм.

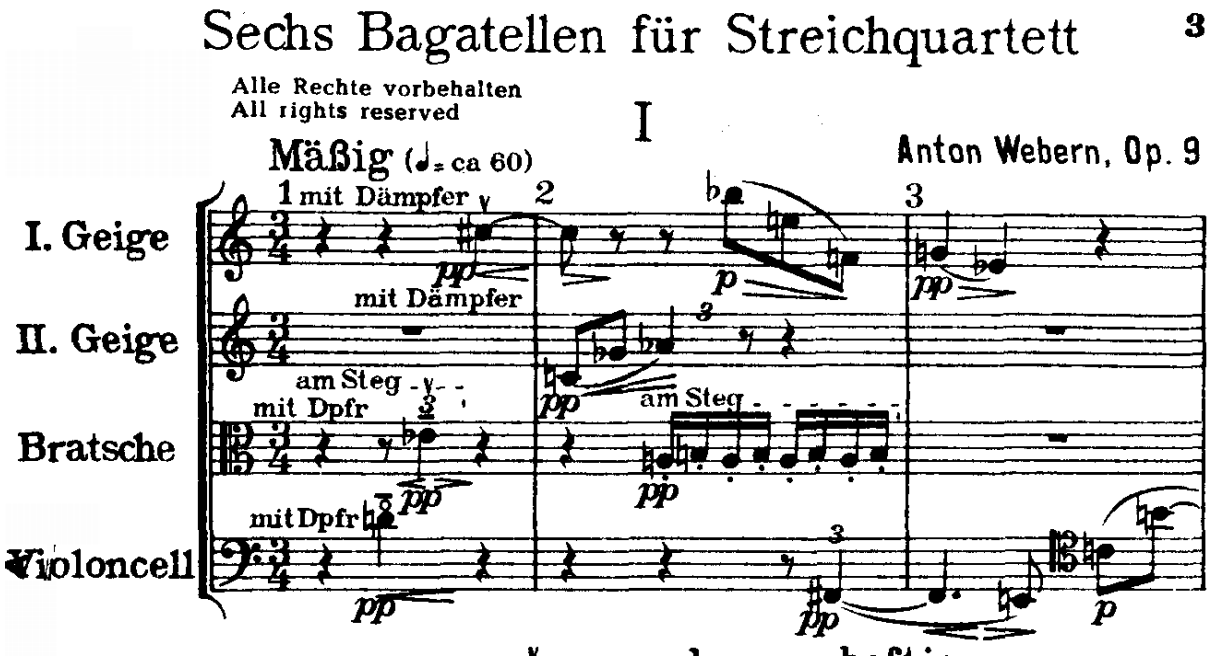
В **експресіоністських** творах (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн) «мовне» інтонування зумовлює особливий «декламаційний штрих» як комплекс виконавських прийомів «розмовного» типу. Це найрізноманітніші види декламаційних legato і detache, portato і marcato, декламаційні spiccato та staccato.

Однак, поряд із переліченими вище, в творах експресіоністів існують і штрихи широкого дихання. Це довгі legato або detache на витриманих звуках, що виражають стан прострації, відключення енергії. Лінії legato часто об'єднують декілька типів штрихів однією широкою лігою з найрізноманітнішою внутрішньою диференціацією – від legatissimo до non legato у їх різних видах та співставленнях і з градаціями від максимального legatissimo, яке включає чотириголосні акорди, до різкого акцентованого marcato – «удару». Віртуозна штрихова техніка займає істотне місце, де на дрібних тривалостях виникає постійне співставлення різноманітних варіантів non legato та короткого legato. Дрібне декламаційне legato ставить завданням досягти граничну чіткість та емоційну визначеність, які втілюються шляхом підкреслено активних акцентів пальців лівої та правої рук.

Якщо неокласицисти, особливо Стравінський, дотримуються внутрішньої варіантності штрихової техніки одного типу, то в творах експресіоністів майже немає епізоду, в якому б на протязі тривалого уривку панував один штрих.

Так, у Багателях А. Веберна ор. 9 (присвячених А. Бергу, хоча присвята не фігурує у друкованій партитурі) є наступна сентенція: „*Non multa, sed multum" (велике в малому)*. Надсилаючи другові щойно скомпонований твір, А. Веберн просить, щоб той уважно передивився артикуляцію і перевірив, чи правильно застосовані можливості смичка (*col legno, sul ponticello, naturale* тощо).

Звуковий матеріал першої п’єси комплектується з шести дванадцятитонових полів.



Партитура Багателей насичена деталізованим позначенням символів динаміки, агогіки та артикуляційно-штрихових характеристик. У межах першого дванадцятитонового поля першої Багателі зафіксовано чотири позначення виконавських штрихів: *акцент, tenuto, legato, staccato*. Комплекс артикуляцій складається із трьох елементів: *am Steg, arco, pizzicato*. Майже кожен такт першої Багателі супроводжується темповими чи агогічними змінами: *Mäsig (♪ = ca 60) – ritenuto – tempo – accelando – heftig – ritenuto – wieder mäsig (♪ = ca 60) – ritenuto – θ = ca 44.*

Необхідно підкреслити неймовірну поляризацію смичкової техніки в творах композиторів-експресіоністів – від широких штрихів майже без натискання струн, що вимагають створення майже невагомої звучності, аж до ударів смичка по струнах. Диференційованість штрихів зумовлює використання смичка в його найдрібніших частинках, що створює систему **хроматизованої штрихової динаміки** [40, с. 69]. Штрихова техніка повністю залежить від інтервально-інтонаційної хроматизованої організації звукової тканини.

Запропонований термін «хроматизована штрихова динаміка», по суті,

означає систему, засновану на граничній деталізації кожного штрихового «кроку». Смичок або вживається в повному обсязі або використовується деталізовано в масштабах мікропростору. При цьому полярність мікро- і макроштрихів надає додаткову експресивну напруженість звуковому потокові, що зумовлено дрібною мікродинамікою. Виникають внутрішні динамічні відтінки окремого тону <> чи ><, які виражають відчуття kreaturlische Ton (термін Т. Адорно), тобто відчуття звука як самодостатнього мистецького явища з виявом його внутрішньої енергії. Вимога «життя тону» через динамізацію окремих звуків ще більш підкреслює експресіоністський характер музики.

Висунення динамічної, агогічної та фактурної сфер на перший план в творах експресіоністів ніби фіксує схвильованість, сум’яття душевного стану. Одночасна присутність різних динамічних планів окреслює та розчленовує фактуру по вертикалі, сприяючи її поліфонізації. Саме у нагромадженні різних динамічних ліній знаходить вираз типово експресіоністична манера письма. Поліфонія станів, що виникає при цьому, містить у собі експресивність емоційного вибуху або ж його можливість.

ВИСНОВКИ

У даній роботі аналізується шлях еволюції скрипкової штрихової техніки, впродовж XVII – XX століть, у взаємозв'язку композиторських творів та музичного виконавства; новаторства композиторів барокового періоду щодо музично-виразових засобів музичних інструментів, а, зокрема, скрипки, а також вдосконалення і введення нових прийомів штрихової техніки.

Вихід із салонів на концертну естраду до широких мас, які вперше прилучилися до професійної музики, поставив виконавців у нові умови. Центр тяжіння в інструментальній творчості перенісся на віртуоза, його техніку, зовнішнє враження. На початку XIX століття з появою романтизму більшість традицій виконання творів струнно-смичкової класики – А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні, Й. Баха, Г. Телемана були втраченими. Нова епоха, інакше сприйняття, розкриття багатих виразових можливостей інструмента вимагали нового підходу, більш глибокого виявлення змісту творів з позицій сучасності. При цьому до більшості геніальних творів не знайшлося «ключа».

У класичну пору традиції виконання створював сам композитор, і проблема інтерпретації часто зводилась до проблеми авторської інтерпретації, яка набувала статусу зразка, еталону. Проблеми виконавського стилю не було. Інтерпретація допускала значні зміни тексту, проявлявся вплив розповсюдженого на той час мистецтва імпровізації. Особливу роль грали прикраси. Не випадково А. Кореллі видав свої Сонати і з прикрасами, і без них, а Дж. Тартіні написав «Трактат про прикраси».

Італійському скрипковому мистецтву були притаманні ранній розвиток та прогресивна роль у формуванні класичного стилю XVIII століття. Особливе значення мала італійська скрипкова школа у процесі розвитку основних інструментальних жанрів – сонати та концерту. Твори видатних італійських скрипалів не втратили своєї художньої цінності та входять у сучасний концертний та педагогічний репертуар. Цьому сприяють їх виразові

достоїнства, мелодійні та технічні якості, які відповідають природі скрипки.

У попередній період розвитку струнно-смичкової гри штрихова техніка була обмеженою і мало диференційованою. Тому авторські вказівки щодо вибору виконавських штрихів були зовсім відсутні. Уживання тих чи інших прийомів звуковидобування цілком відносилося до області виконавської імпровізації.

У школі Л. Моцарта велике місце відводилося різним мелізмам та способам їх використання для «оживання» творів. Тенденції імпровізаційного поводження з текстом проявлялися і пізніше, наприклад, у трактуванні Паганіні чужих творів, або грі Ліста. Відзвуки цього можна знайти в редакціях багатьох скрипкових творів, які зробили Ф. Давід, А. Вільгельмі, Л. Ауер, Ф. Крейслер. Трактування творів різних стилів, різних епох стимулювало до пошуку нових виразових засобів, звукових фарб.

Весь шлях багатовікової історії струнно-смичкового мистецтва був нерозривно пов’язаний з розвитком і удосконаленням штрихової техніки як різноманітної системи виразових прийомів, які мають основне значення для гри на цих інструментах.

Універсалізм володіння віртуозними штрихами як масове явище починає яскраво виявлятися в російській скрипковій школі кінця XIX – початку XX століття і пов’язаний з ім’ям Л. Ауера. Застосовуваний ним більш глибокий спосіб тримання смичка виявився надзвичайно прогресивним для отримання якісного звуку і більш досконалих штрихових прийомів.

Застосування різних штрихів визначається художньою необхідністю, залежить від конкретних образно-смислових, артикуляційних особливостей даної музичної інтонації, зумовлено усім образним строєм музичного твору, стилем композитора, особливостями художньої епохи, нарешті, залежить від стильових тенденцій даного етапу розвитку виконавського мистецтва.

У XX столітті сформувався новий підхід до струнно-смичкової штрихової техніки, пов’язаний з новими художньо-естетичними напрямками, такими як імпресіонізм, неокласицизм та експресіонізм.

Вплив імпресіонізму проявився в новій ієрархії «первинних» та «вторинних» елементів музичної форми, в новому уявленні про концентрацію звукової матерії, в новій ролі фонізму і також в оновленому розумінні часового розгортання музики. Велике значення в музиці імпресіоністів займають вторинні елементи форми: динаміка, артикуляція, агогіка, які відіграють першопланову роль.

Струнно-смичковий інструменталізм, що виходить із принципу «гри-змагання» Konzertform бароко, став вирішальним у неокласицизмі. Основу неокласицистського «концертуючого стилю» склав ударний, нонлегатний, токатний інструменталізм характеристичного звучання, що слугує цілям фонічної конкретизації музичного образу. Токатність неокласицистських творів має барокове походження.

Інструменталізм мистецтва 20-30-х років XX століття в силу цих тенденцій свідомо відокремлюється від вокальності інструментального стилю романтиків, залишаючи, за словами Б. Асаф'єва, «культуру почуття на користь чистої природи інструментів і основної їхньої якості – тембру» [3, с. 225].

Неокласицистський інструменталізм має риси стильової множинності, що виявляються у значній кількості контрастних змін типів інструментальних рухів, моделей інструментальної техніки. Композитори-неокласицисти оформлюють характерні риси свого індивідуального стилю на рівні інструменталізму: це штрихова техніка з деталізацією різних видів короткого detache, martele, spiccato, staccato, jete; дискретний характер кантилени, нерегулярна акцентна ритміка, технічні якісні прикмети токатності і прелюдійної імпровізаційності розгортання фактурних моделей, специфічне переломлення давніх інструментальних форм. Ці риси інструментального стилю «реєструють» (термін М. Друскіна) звучання скрипки, створюючи новий тип інструменталізму в музиці першої половини XX століття.

В експресіоністських творах (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн) «мовне» інтонування зумовлює особливий «декламаційний штрих» як комплекс виконавських прийомів «розмовного» типу. У творах експресіоністів існують і

штрихи широкого дихання. Віртуозна штрихова техніка займає істотне місце, де на дрібних тривалостях виникає постійне співставлення різноманітних варіантів non legato та короткого legato. Дрібне декламаційне legato ставить завданням досягти граничну чіткість та емоційну визначеність, які втілюються шляхом підкреслено активних акцентів пальців лівої та правої рук.

У роботі узагальнено і проаналізовано художньо-виразові засоби штрихової техніки в аспекті історичного розвитку; вдосконалення скрипкової техніки внаслідок зміни історичних епох та естетичних вимог щодо стильових тенденцій певного етапу розвитку виконавського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агарков О. М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке. - М.: Музгиз,1956. - 64с.
2. Альшванг А. А. Л. ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. - М.: Музгиз, 1963.-С. 160-198.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. - Л.: Музгиз, 1963. -379с.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - М.: Музыка, 1965. - 272с.
5. Бах К. Ф. Опыт истинного искусства игры на клавире. - М.: «Музыка», 1971. -293с.
6. Барановский П., Юцевич С. Звуковысотный анализ свободного и мелодического строя. - К.: АН УРСР, 1956. - 81с.
7. Белецкий И. В. Антонио Вивальди. - Л.: Музыка, 1975. - 86с.
8. Берлиоз Г. Очерки о музыке // Музыкальная жизнь. 1966.№3. – С. 15-20.
9. Берлиоз Г. Избранные статьи. - М.: 1956. - 198с.
10. Берлянчик М. Пути активизации интонационно-мелодического мышления начинающего скрипача // Вопросы музыкальной педагогики. - М.: Музыка, 1980. - Вып. 2 - С.29-59.
11. Браудо И. Артикуляция. (О произношении мелодии). - Л.: Музгиз, 1961.- 197 с.
12. Гаккель Л. Е. Фортепианная музика XX века: Очерки, - М.-Л.: Сов. композитор, 1976.-295с.
13. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. — М.: Музыка, 1990.-282с.
14. Грачев В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века закономерности, эвомоци // Автореф. диссерт. канд… искусствоведения. - М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1992.-22с.
15. Глазунов А. А. Произведения Ф. Джеминиани и П. Локателли и их интерпретация выдающимися скрипачами современности // Автореф.

канд. дис.- М.: Музыка, 1979.- 56с.

16. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. - М.: Музыка, 1971. -128с.
17. Григорян А. Начальная школа игры на скрипке. - М.: Музгиз, 1957. - 244с.
18. Григорьев В. Ю. Николло Паганини - жизнь и творчество. - М.: Музыка, 1987.-144с.
19. Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музиканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. — вып. 7. -: Музыка, 1986. - 195с.
20. Григорьев В. Ю. Кароль Липиньский. - М.: Музыка, 1977. - 157с.
21. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. -М.: Музыка, 1985.- 69с.
22. Жолдакова В. К вопросу о смыслообразующей роли артикуляции // Теоретические и практические аспекты музыкального смыслообразования. -М.: Музыка, 1987.- 57с.
23. Зеленин В. К вопросу классификации скрипичных штрихов // Вопросы теории и практики музыкальной педагогики. - Минск,: Музторг, 1989.- С.49-51
24. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. - Л.: Музгиз, 1961. -83с.
25. Конен В. Д. История зарубежной музыки. - М.: Музыка, 1981. - С. 168-387.
26. Конен В. Д. История зарубежной музыки. - М.: Музыка, 1981. - Вып. 3-С. 9-165.
27. Кремлев Ю. Выразительность и изобразительность музыки. - М.: Музгиз, 1962.-51с.
28. Курт Е. Основы линеарного контрапункта. - М.: Госмузизд, 1931. -301с.
29. Левик Б. В. История зарубежной музики. Вторая половина XVIII века. - М.: Музгиз, 1961. - Вып. 2 - С. 122-146.
30. Левик Б. В. История зарубежной музики. Вторая половина XVIII века. - М.: Музгиз, 1961. - Вып. 2 - С. 190-264.
31. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. - М.: Музгиз,

1964.-270с.

32. Лесман И. Пути развития скрипача. -М.: Тритон, 1934. - 85с.
33. Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. - М.: Музыка, 1985. - 160с.
34. Ливанова Т. Н. Музыкальная класика XVIII века. - М.: Музгиз, 1939. - 517с.
35. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. - М.; Музыка, 1983.-243с.
36. Мострас К. Динамика в скрипичном искусстве. - М.: Музгиз, 1956. - 133с.
37. Мострас К. Интонация на скрипке. - М.: Музгиз, 1962. - С. 105-113.
38. Муратов С. В. Образно-художні і технічні ресурси штрихової техніки // Автореферат. - К.: 1993. - 18с.
39. Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке. — М.: Музыка, 1966. - 151с.
40. Понятовский С. История альтового искусства.– М.: Музыка, 1984. – 224 с.
41. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. - М.: Музгиз, 1946. -218 с.
42. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. -Л.: Музыка, 1978. - 199с.
43. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М.: Музыка, 1968. — 176с.
44. Семеняк Н. Виконавський апарат скрипаля як система // Музичне виконавство. - К.: НАН України, 1999. - Вип.2. - С. 67-73.
45. Семеняк Н. Теоретичні основи скрипкового виконавства // Музичне виконавство. - К.: НАН України, 1999. - С. 113-124.
46. Сильд О. Структура комплекса профессиональных навыков и умений скрипача. Автореф. дис. … канд. искусствоведения.– Л., 1987.–18 с.
47. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции // Под ред. Ю. Е. Семенова. - Одесса, ОКФА, 1995. - 208с.

48. Сорокер Я. Л. Скрипичные сонаты Бетховена. - М.: Музгиз, 1963. -157с.
49. Стендаль. Собр.соч.,т.10. -М., 1969. - 189с.
50. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. - К.: Музична Україна, 1974.-170с.
51. Токина Н. К. истории развития теоретических воззрений в области смычкового исполнительства // Скрипичное искусство: история, исполнительство, педагогика. -Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. -С. 7-25.
52. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. - М.: Музыка, 1965. - 191с.
53. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. - М.: Музыка, 1977. - Вып. 8. - С. 11-156.
54. Флеш К. Искусство скрипичной игры. - М.: Музыка, 1964. - 270с.
55. Цытович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. - Л.: Музыка, 1972. -Вып. 11. -С. 147-166.
56. Ширинский А. А. Штриховая техника скрипача. - М.: Музыка, 1983. -85с.
57. Штейнгаузен Ф. Физиология ведения смичка. - М.: Музторг, 1930. -111с.
58. Шубарт К. Идеи к эстетике музыкального искусства.- М.: Музыка, 1971.- С.156-268.
59. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. - Л.: Музыка, 1986.-125с.
60. Юр’єв О. Виражальні можливості скрипкових штрихів. - К.: Музична Україна, 1974.-114с.
61. Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. - М.: Музыка, 1968.-С. 22-33.
62. Ямпольский И. М. Проблемы штрихов на струнном инструменте. - М.: Музыка, 1932.-102с.
63. Ямпольский И. М. Аппликатура как средство художественной выразительности // Основы скрипичной аппликатуры. - М.: Музыка,

1977.-С. 158-171.

64. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. - М.-Л.: Музгиз, 1951.- 247с.

65. Ямпольский И. М. Генрик Венявский. - М.: Музгиз, 1955.- 39с. 66.

66. Ямпольский А. О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. - М.: Музыка. 1968. - С. 25-48.

67. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. - М.: Музыка, 1993. - 311с.

68. Яньшинов А. Техника смычка. - М.: Музгиз, 1933. - 145с.