

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

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ РОДОЛЬФА КРЕЙЦЕРА В
КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКО-МЕТОДИЧНОГО АНАЛІЗУ**

Виконавець: студентка 2 курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво»
денної форми навчання, профілізації «Скрипка»

СТЕБЕЛЬСЬКА Юлія Юріївна

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства, доцент

БУРА Марта Ярославівна

Рецензент:
Доктор філософії, доцент
ТРАКАЛО Олександра Михайлівна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Родольф Крейцер – скрипаль, композитор, педагог	7
1.1. Постать Рудольфа Крейцера	7
1.2. Етюд Р. Крейцера як основа музичного матеріалу класичних скрипкових концертів	11
РОЗДІЛ 2. Концерти для скрипки с оркестром Родольфа Крейцера ..	26
2.1. Еволюція жанру скрипкового концерту у творчості Р. Крейцера	26
2.2. Концерти № 13 D-dur та № 19 d-moll	30
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Ім'я Родольфа Крейцера добре відоме кожному скрипалю в усіх куточках світу. Скрипаль-віртуоз, композитор, диригент, професор відомої Паризької консерваторії, співзасновник знаменитої французької класичної скрипкової школи, один з чотирьох найбільш знаменитих її представників (інші троє – це Віотті, Роде та Байо).

Крейцеру не знадобилася самовідданість Бетховена, щоб зробити своє ім'я безсмертним. Його слава завжди буде спиратися на його неперевершену роботу – «40 етюдів або каприсів для скрипки», – твір, який займає унікальне місце у скрипковій літературі.

Процес розвитку інструктивно-художніх творів для скрипки – етюдів і каприсів, почався ще у XVIII столітті та продовжується дотепер. Оскільки для сучасної виконавської практики характерним є активне використання творів різних епох і стилістичних напрямків, від музикантів вимагається володіння барвистою палітрою виконавської техніки. Її опанування значною мірою залежить від раціонального використання спеціалізованого навчально-художнього матеріалу. Сьогодні ця сфера скрипкової педагогіки багато в чому спирається на емпіричну практику. Осмислення динаміки історичного розвитку етюдів і каприсів дозволяє систематизувати і диференціювати їх різновиди, сприяє виявленню шляхів раціоналізації та інтенсифікації процесу виховання скрипалів, створює передумови наукового обґрунтування процесу формування виконавської техніки, а також відкриває нові аспекти використання етюдів і каприсів у виконавській практиці.

Крейцерові етюди були опубліковані близько 1796 року під оригінальною назвою «40 Études ou Caprices Pour le Violon». Існує дискусія щодо кількості етюдів, включених до першої публікації. Бенджамін Каттер, американський композитор і скрипаль, стверджує, що етюди під номерами 13 і 24 були додані французьким редактором [37]. З моменту їх публікації в

кінці XVIII століття «42 скрипкові етюди або каприси» Крейцера стали важливою частиною скрипкової технічної літератури, якою послуговуються викладачі гри на скрипці по всьому світу і, відповідно, – неодмінною складовою репертуару юних скрипалів.

Крейцер у своїх етюдах зумів поєднати у співмірних пропорціях педагогічну користь вправ з музичним задоволенням від композиції. Його етюди відповідали технічним вимогам класичної епохи.

Майстри всіх національних шкіл – французької, німецької чи будь-якої іншої, – визнали й прийняли цю збірку як основу для будь-якого серйозного професійного виконання на скрипці й опублікували величезну кількість її видань. Цикл вважається стандартним шаблоном в розвитку скрипаля-виконавця.

Що стосується концертів Р. Крейцера, то вони є чудовим матеріалом для студентів (учнів), але менш цікаві, ніж концерти Віотті та Роде, і, за винятком концерту № 19 d-moll, зараз майже не виконуються публічно. Стиль Крейцера, який ми знаємо з його концертів, загалом є більш блискучим, ніж стиль Роде, але менш сучасним, ніж стиль Байо.

Загалом, сприятливі умови для розвитку скрипкового концерту у Франції сформувалися наприкінці XVIII століття. З одного боку інтерес до цього жанру був зумовлений виступами багатьох іноземних виконавців, що прагнули визнання паризької публіки, а з іншого боку – появою плеяди віртуозних французьких скрипалів-композиторів, яким належить основна заслуга у становленні жанру.

Етюди та скрипкові концерти Р. Крейцера протягом тривалого часу займають важливе місце у світовому навчально-педагогічному репертуарі. Ці твори не лише приваблюють мелодійністю й образною насиченістю, але й формують базові засади виконавської майстерності, які є основою професійних навичок скрипалів – культуру звуку, музичне мислення та художній смак.

У зарубіжній музикознавчій науці сьогодні є чимало робіт, присвячених композиторській спадщині французьких скрипалів кінця XVIII – початку XIX століть. Проте навчально-художня проблематика, а відтак і твори, що знаходяться на «стику» виконавства і педагогіки, тобто виконують як художні, так і виховні функції, до цього часу не отримала достатнього висвітлення ні у вітчизняному, ні в зарубіжному музикознавстві. Не висвітлено також загалом традиції школи, яка передбачає єдність композиторської, виконавської та педагогічної діяльності. Але саме такий комплексний підхід дає можливість найбільш повно розкрити процеси, які врешті-решт призвели до того, що жанр скрипкового концерту зайняв центральне місце у французькій інструментальній музиці, а отже, є гідним вивчення явищем у світовій музичній спадщині, що й зумовлює **актуальність** пропонованої роботи.

Об’єктом дослідження стало французьке класичне скрипкове виконавське мистецтво.

Предметом – скрипкова дидактична і концертна творчість Р. Крейцера, зокрема його етюди концерти для скрипки з оркестром.

Метою дослідження є характеристика **етюдів Р. Крейцера як початкового шабля в опануванні концертного скрипкового репертуару та аналіз** концертів композитора (зокрема, № 13 D-dur і № 19 d-moll) в контексті французького скрипкового мистецтва другої половини XVIII – початку XIX століть.

Основні завдання дослідження:

- охарактеризувати постать Родольфа Крейцера як скрипаля-віртуоза, композитора та педагога;
- проаналізувати етюди Р. Крейцера з точки зору основних проблем класичної виконавської техніки;
- описати еволюцію класичного скрипкового концерту у творчості Р. Крейцера в контексті розвитку жанру в кінці XVIII – на початку XIX століть у Франції;

- проаналізувавши концерти № 13 D-dur та № 19 d-moll Р. Крейцера, виявити композиційні та стильові особливості жанру скрипкового концерту в його творчості.

Джерельну базу дослідження складають здебільшого масштабні іноземні історичні та аналітичні праці Ж. Арді [26], Д. Хартца [27], М. Бойда [34], Б. Шварца [39], Р. Стоувелла [42-44], С. Зденко [52], фундаментальні дисертаційні дослідження К. Неаксу [35], Л. Сона [40], Е. Ч. Вайта [49], М. Д. Вільямса [50] та ін.

Матеріалом дослідження стали скрипкові концерти Р. Крейцера, зокрема, концерт № 13 D-dur і № 19 d-moll та цикл «42 скрипкові етюди або каприси».

Методологія дослідження заснована на поєднанні історичного, загально-теоретичного, аналітичного, порівняльного, практично-виконавського методів.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі комплексного аналізу етюдів Р. Крейцера з точки зору основних проблем класичної виконавської техніки та його скрипкових концертів в контексті жанру французького сольного скрипкового концерту другої половини XVIII – початку XIX століть.

Практичне значення роботи полягає в можливості застосування її результатів у навчальних курсах з історії музики, історії та теорії скрипкового виконавства, у виконавській практиці скрипалів та педагогів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 55 сторінок (основного тексту – 50 сторінка). Список використаних джерел налічує 52 позиції.

РОЗДІЛ 1. РОДОЛЬФ КРЕЙЦЕР – СКРИПАЛЬ, КОМПОЗИТОР, ПЕДАГОГ

1.1. Постать Родольфа Крейцера

Родольф Крейцер (Rodolphe Kreutzer, 1766-1833) – знаменитий французький музикант кінця XVIII – початку XIX століття. Серед плеяди блискучих скрипалів того часу, мабуть, саме Р. Крейцеру вдалося найбільш яскраво відобразити характерні національні риси французької культури, які виявилися співзвучними публіці в епоху великих змін.

Родольф Крейцер, німець за походженням, народився 16 листопада 1766 року у Версалі. Перші уроки гри на скрипці отримав у свого батька – кларнетиста та скрипаля Яна Якоба Крейцера, який перебував на службі в оркестрі Версальського театру, а також навчав гри на скрипці дітей французької знаті. З 1778 року вчителем талановитого хлопчика став представник «Мангеймської школи» Антон Стаміц (син відомого мангеймського композитора, скрипаля та педагога Яна Стаміца), який проживав на той час у Парижі. І вже через два роки від початку занять з ним, юний Родольф Крейцер успішно дебютував у Concert Spirituel з концертом свого вчителя. У віці 13 років він уже виконував власний концерт «...привабливість і досконалість якого схилювали захоплену публіку» [21, с. 203].

Поява юного віртуоза на паризькій сцені викликала численні захоплені відгуки у пресі. Зокрема, «Музичний альманах» з цього з приводу повідомляв: «25 травня 1780 року Крейцер у віці тринадцяти років виконав на скрипці концерт, створений Антоном Стаміцем, його Вчителем. Його просили повторити цей концерт, і вдруге оплески були такими ж масовими. У цьому юному Віртуозі всі розпізнали рідкісний талант. Без сумніву, виконавська майстерність, мислення, якість гри виходять за межі звичайної досконалості» [26, с. 20].

Завдяки зусиллям Стаміца Крейцера помітила Марія-Антуанетта, чие

заступництво відіграло важливу роль у важкий для талановитого юнака час, коли він залишився без батьків [26, с. 32]. За її протекцією в 1785 році Крейцер вступив на придворну службу, ставши одним із «музикантів короля». Саме в цій якості в передреволюційну епоху його зазвичай представляли в анонсах «Духовних концертів», де він регулярно виступав як соліст. Сучасники з захопленням відгукувалися про яскравий індивідуальний стиль гри Крейцера, порівнюючи його з прославленим італійським віртуозом Дж. Б. Віотті: «[Виконавська] манера Віотті – це також і його манера. Той же потужний тон і широкий рух смичка в Allegro...» [50, с. 160].

У період революційних подій Крейцер був уже цілком сформованим музикантом, який перебував у зеніті своєї сольної скрипкової кар'єри. І досить довго він залишався одним із провідних скрипалів Парижа.

Відомий французький критик Ф.-Ж. Фетіс, почувши в юності гру Крейцера, пізніше написав: «У своєму таланті інструменталіста [він] більше слідував за інтуїцією, ніж за школою. Ця інтуїція, багата та сповнена вогню, надавала його виконання оригінальності висловлювання і спричиняла таку силу впливу на аудиторію, була настільки привабливою, що жоден із виконавців не зміг його перевершити» [25, с. 108]. Фетіс звернув увагу на такі риси виконавського стилю Крейцера, як блиск, піднесеність, благородство, майстерність як у кантилені, так і в складних пасажах, потужний звук, точну інтонацію. Єдиний закид, який він адресував Крейцеру – відсутність різноманітності в штрихах та прихильність до наспівного звучання на шкоду рельєфній артикуляції [25, с. 108].

Безперечно, заслуговує на увагу дуже насичена громадська діяльність Крейцера, особливо в молоді роки. Поряд з Л. Керубіні, Ш. Кателем, Н. Далейраком, Е. Мегюлем та іншими відомими в той час паризькими музикантами, він брав активну участь в організації революційних фестивалів, масових народних святкувань, що проводились з 1794 року за

наказом Конвенту. З 1795 року Крейцер входив до складу директорів консерваторського видавництва *Magasin de Musique* [50, с. 105-109].

У 1796 році Крейцер відвідав Італію, де за призначенням революційного уряду займався копіюванням рідкісних манускриптів, щоб поповнити бібліотечний фонд Паризької консерваторії [36, с. 583]. Ймовірно, з цією ж метою в 1798 році він був включений до складу делегації, що супроводжувала французького посла генерала Ж.-Б. Бернадота у Відень. Саме там відбулося знайомство Крейцера з Бетховеном, який згодом присвятив йому свою Сонату *A-dur* для скрипки та фортепіано *op. 47* (так звана Крейцера соната Бетховена, яку Крейцер, проте, ніколи не виконував).

Р. Крейцер був знаменитим не лише як віртуоз-скрипаль та громадський діяч, а і як оперний композитор. Багато років твори Крейцера у цьому жанрі (їх у композитора більше сорока) були популярними як у Франції, так і за її межами. Особливий успіх мали опери «Поль і Віржині» («*Paul et Virginie*») та «Лодоїска» («*La Lodoiska*») (обидві датуються 1791 роком). Та попри велику кількість написаних опер, в історію музики Крейцер увійшов, перш за все, завдяки своїм інструментальним творам.

З 1802 Крейцер займав посаду камер-віртуоза при дворі Наполеона I, потім, з 1815, при Людовіку XVIII. З дня заснування Паризької консерваторії (1795) і до 1826 Крейцер був професором цього закладу. Разом з П'єром Роде та П'єром Байо Крейцер створив класичну методику викладання гри на скрипці [37]. Обіймаючи впродовж більше тридцяти років посаду провідного професора класу скрипки, він виховав плеяду знаменитих французьких віртуозів, серед яких, зокрема, Шарль Філіп Лафон (1781-1839). Найкращі традиції французької класичної скрипкової школи продовжив у своїй педагогічній діяльності ще один відомий учень Крейцера – Ламбер Жозеф Массар (1811-1892). Пізніше у Л. Ж. Массара навчались блискучі скрипалі-віртуози – Г. Венявський, Ф. Ондржичек, Ф. Крейслер [28]. Серед численних учнів Крейцера були також його

молодший брат Август, Луї Шльоссер і Жан Батіст Тольбек. Зауважимо, що На відміну від П. Роде, який гастролював і з 1811 року значився в окремому списку почесних професорів, Крейцер вів безперервну педагогічну діяльність у консерваторії, і залишив її лише у 1826 році, що, можливо, було пов'язано зі складним переломом руки [32, с. 342-376].

Родольф Крейцер помер 6 січня 1831 року у місті Женева.

Спадщина Крейцера включає 19 скрипкових концертів, 40 опер, 4 концертні симфонії (три симфонії для двох скрипок з оркестром і одна для двох скрипок та віолончелі з оркестром), чимало камерних творів (у тому числі струнні квартети, тріо для двох скрипок та віолончелі, скрипкові дуети, сонати для скрипки та фортепіано). Втім, камерні твори Крейцера (всього близько 50) після смерті композитора здебільшого не перевидавалися і нині виконуються вкрай рідко. А найбільш відомим з усього його творчого доробку став збірник етюдів («42 études ou caprices», 1796), який досі використовується як навчальний посібник.

Надзвичайно важливе місце у творчому спадку Крейцера належить жанру сольного скрипкового концерту, де поєдналися віртуозна майстерність, творча фантазія скрипаля та багаті традиції виконавського мистецтва кінця XVIII – початку XIX століть.

Усі дев'ятнадцять скрипкових концертів композитор створив у період між 1783 та 1810 роками для своїх власних концертних виступів. У 1810 році через травму лівої руки Крейцер був змушений припинити свою сольну виконавську кар'єру [37].

Як правило, перша публікація нового твору слідувала не пізніше, як за рік після його прем'єри. У дисертації Майкла Дея Вільямса, присвяченій концертам Крейцера, наведено їх докладну хронологію. При цьому автор, спираючись на анонси в «*Allegemeine musikalische Zeitung*» та ранні видання, уточнює їх нумерацію, яка була дуже заплутаною в публікаціях XIX століття [50, с. 282].

1.2. Етюд Р. Крейцера як основа музичного матеріалу класичних скрипкових концертів

Жанр сольного скрипкового концерту, зайнявши провідне становище в інструментальній музиці Франції, відкрив перед виконавцями нові необмежені можливості звучання скрипки, пов'язані як із розвитком віртуозної техніки гри, так і зі збагаченням засобів виразності та розширенням темброво-інтонаційної палітри. Такі прогресивні для того часу тенденції вимагали від скрипкової педагогіки нових підходів та методів вдосконалення виконавської майстерності, де основним завданням стало виховання не лише блискучого скрипаля-віртуоза, а й яскравого музиканта-митця, здатного розкрити і донести до слухача зміст твору.

Так, наприкінці XVIII століття в Парижі публікується низка чудових дидактичних праць для скрипки, покликаних розвивати виконавські якості артиста. Серед них: «Les Vingt-quatre Matinées» П. Гавіньє, «40 Etudes ou caprices pour le violon» Р. Крейцера, праці італійських скрипалів такі, як «Caprices et airs variés en forme d'études» (1787) А. Бруні, «Etudes pour le violon formant 36 caprices» (1785-1788) Ф. Фіорілло. На початку XIX століття виходять «12 Caprices ou Etudes pour le Violon» П. Байо (1803), «24 caprices en forme d'Etudes» П. Роде (1813) та інші.

Серед численних і розмаїтих інструктивно-художніх творів класичної епохи, особливу вагу отримав цикл Крейцера «40 етюдів або каприсів для скрипки» (1796). Нарівні з каприсами Роде, Венявського та Паганіні, ці твори на багато років вперед визначили напрям розвитку французької скрипкової виконавської школи, а Генрік Венявський влучно назвав їх «Біблією скрипаля» [42].

У музикознавчій літературі наводяться різні дати першої публікації етюдів Р. Крейцера, що відносяться зазвичай до початку 1800-х років. Доказ про їх більш раннє видання в 1796 році наводить у своїй праці Д. Темеліс. Так, одна з перших публікацій збірки Етюдів Крейцера, що збереглася, містить 40 творів, датується 1806 роком і має повну назву «40 Etudes ou

Caprices Pour le Violon dédiées Monsieur de Boudy, Chambellan de sa Majesté Impériale et Royale Napoléon par R. Kreutzer, Premiere Violon de Sa Majesté L'Empereur. Paris, 1806». Загально визнано авторство також двох інших його етюдів: № 11 A-dur, у стилі бахівської прелюдії з Сюїти для віолончелі соло (BWV 1007) та етюд № 25 G-dur на ламані октави. Обидва вони вже були включені до деяких видань середини XIX століття [46, с. 101].

У своїх етюдах Крейцер зосереджує увагу на найважливіших аспектах виконавської техніки, характерних для музики композиторів класичного періоду [6]. Він не просто відпрацьовує технічні навички, а й надає вправам художньої глибини, стилізуючи їх під концертні твори. Завдяки цьому скрипалі отримують змогу готуватися до більш емоційного, змістовного та структурно вивіреного виконання музичних творів. Деякі етюди мають настільки виразну форму й зміст, що сприймаються як самостійні художні п'єси. Так, наприклад, «Етюд-марш» №33 Es-dur відтворює характерні риси вступу до концертного Allegro Крейцера. Його головна тема вирізняється мужніми, рішучими інтонаціями з патетичним, декламаційним забарвленням. Музична мова твору перегукується з аріями героїчних французьких опер періоду кінця XVIII – початку XIX століття.

У період класицизму в мистецтві формується новий напрям, який висуває на перший план прагнення до глибшого розуміння внутрішнього змісту музичного твору. Ця тенденція згодом стане визначальною для таких видатних скрипалів, як Генрік Венявський, Анрі В'єтан, Йозеф Йоахім, Леопольд Ауер та багато інших. Відомий німецький музикознавець і педагог Андреас Мозер (1859–1925) високо цінував вміння виконавця підпорядковувати технічні навички художньому задуму. На його думку, метою гри є не демонстрація віртуозності, а саме музичне вираження. Він зазначав: «Поступово ми можемо привести учня до тієї межі, де механічне відтворення переходить у справжнє мистецтво. Як тільки опановано основи володіння смичком і аплікатурою, необхідно ознайомити учня з азами фразування, щоб він якомога раніше почав усвідомлено формувати

музичний вираз, який не існує окремо, а є невід'ємною частиною загального змісту твору» [30, с. 5].

Етюди Крейцера становлять міцну основу для розвитку не лише технічних навичок, а й музичного мислення, уяви та вміння осмислено інтерпретувати твір. Працюючи з ними, скрипаль має володіти базовими знаннями про форму композиції, тематичний розвиток музичного матеріалу, модуляційні переходи й інтонаційну логіку. Це дозволяє точніше передати кульмінаційні моменти, визначити взаємозв'язок між фразами та глибше розкрити зміст музичного твору.

Засвоєння технічного матеріалу цих етюдів є надзвичайно важливим кроком для подолання як виконавських, так і художніх труднощів, що постають у процесі концертної діяльності. В цьому аспекті надзвичайно важливим, можливо навіть першорядним, є оволодіння наспівним штрихом *detaché* (*cant detaché*). Цей спосіб звуковидобування є базовим для всієї інструментальної техніки, і надзвичайно важливо розуміти, з якою саме художньою метою він застосовується. Як у скрипкових концертах, так і в етюдах, цей штрих виявляє різноманітність виражальних відтінків – від величного *Grand detaché* до витонченого, легкого або енергійного *Sautillé* [7].

Опанування штриха *detaché* тісно пов'язане з раціональним формуванням рухов-виконавських навичок. Невдало сформована постановка зазвичай ускладнює засвоєння цього прийому та спричиняє надмірну напруженість ігрового апарату. На цю особливість звертали увагу багато педагогів, зокрема ще в 1761 році Л'Аббе, підкреслюючи важливість вільної й природної техніки для досягнення виразного звучання. Такі відмінні між собою поняття як постановка, рух, звучання та зміст є ланками одного ланцюга. Тому слід усвідомлювати, що дефекти постановки можуть давати значно серйозніші наслідки, ніж видається на перший погляд. «Вільний рух дає гарне звучання, затиснутий рух не може дати гарного

звукового результату та створює великі перешкоди у розвитку техніки» [51, с. 1].

Розумна методика Крейцера у формуванні та вдосконаленні штриха *détaché* сприяє розвитку ряду важливих виконавських якостей — зосередженості, витримки, внутрішньої дисципліни, наполегливості, а також здатності до самоконтролю й уважного слухання власного звучання тощо. Крейцер прагнув досягти максимальної виразності звучання штриха, тому всі етюди, присвячені цьому прийому, написані в динаміці *forte*, що передбачає використання широкого руху смичка та насиченого, яскравого звуку (Приклад 1). Таке трактування пов'язане як з тенденціями епохи, так і з особливістю виконавського стилю самого Крейцера, про якого писали: «Найважчі пасажі він виконує надзвичайно ясно, чисто, сильними акцентами та великим штрихом» [51, с. 9].

Приклад 1

Р. Крейцер. Етюд № 10 a-moll, тт. 1-2



Упродовж усього циклу етюдів Крейцер систематично повертається до штриха *détaché*, щоразу ускладнюючи технічні завдання та надаючи йому нових виразних відтінків, розширюючи його художні можливості та образний зміст. Наприклад, в етюді № 32 g-moll він має рішучий та цілеспрямований характер.

Приклад 2

Р. Крейцер. Етюд № 32 g-moll, тт. 1-5



Такий різновид штриха *détaché* у концертних творах Крейцера починає з'являтися лише на початку XIX століття. В етюдному циклі відповідна п'єса сприймається як своєрідний ескіз або художній нарис, що передує створенню великої форми.

Приклад 3

Р. Крейцер. Концерт № 14 A-dur, III ч. Rondo (Allegro moderato), тт. 67-73



Одним із ключових аспектів методики є формування м'якості та гнучкості рухів правої руки, зокрема еластичність кисті. У ряді етюдів (зокрема №№ 11-16) Крейцер зосереджує увагу на відпрацюванні техніки зміни струн, що згодом досягла віртуозного рівня у творі «Matinée» Жана Дельфена Гавіньє. Як приклад, в етюді № 11 A-dur чітко відчувається поєднання плавності кистьових рухів із інтонаційною виразністю арпеджію. Виконані штрихами *legato* і *détaché*, вони створюють образ спокійного похитування та умиротворення.

Приклад 4

Р. Крейцер. Етюд № 11 A-dur, т. 1



Поступово ускладнюючи технічні завдання, Крейцер у 12-му етюді A-dur поєднує м'які рухи правої руки з інтенсивною зміною позицій (Приклад 5), а в 16-му етюді G-dur використовує гамоподібний рух октавами (Приклад 6).

Приклад 5
Р. Крейцер. Етюд № 12 A-dur, т. 1-2



Приклад 6
Р. Крейцер. Етюд № 16 G-dur, т. 1-2



Віртуозне виконання «ламаних» октав на *legato* було однією з характерних ознак стилю композиторів доби класицизму. У французьких скрипкових концертах цей прийом часто застосовується на завершення епізодів, надаючи звучанню рішучого, доблесного характеру.

Приклад 7
Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 170-172



Чудовим прикладом художнього використання цього прийому є Скрипковий концерт D-dur, ор. 61 Людвіга ван Бетховена [35].

Приклад 8
Л. ван Бетховен. Концерт D-dur, I ч., тт. 136-139



Невід'ємною складовою скрипкових концертів ХІХ століття, зокрема творів Віотті, Роде, Крейцера, Венявського, Шпора, В'єтана, були виразні марковані штрихи. Їх використання стало визначальним для становлення віртуозного концертного стилю. Завдяки ним музика набуває різного характеру – від урочистого та шляхетного до драматичного чи навіть витонченого й граційного. Найчастіше вживаним штрихом серед них є *martelé*. У 4-му етюді С-dur Крейцер ретельно опрацьовує техніку його виконання, комбінуючи гру на різних струнах і в різних регістрах. Щоб досягти рівномірного звучання при русі смичка як донизу, так і догори, він рекомендує вправлятися в тріолях [16, с. 132] (Приклад 9). Важливими елементами цього процесу є уважне філірування звуку та зосередженість на кожному наступному русі смичка, що розвиває виконавську зібраність і контроль.

Приклад 9
Р. Крейцер. Етюд № 4 С-dur, тт. 1-3



Прекрасним прикладом закріплення навичок штриха *martelé* є етюд, побудований на штриху *staccato* – прийомі, який Крейцер, на відміну від таких композиторів, як Роде чи Шпор, майже не використовував у своїх скрипкових концертах. Наслідуючи традиції скрипкової педагогіки ХVІІІ століття, зокрема підходів Леопольда Моцарта, він обирає для цього етюд стійку з інтонаційного погляду тональність до мажор (С-dur).

Приклад 10
Р. Крейцер. Етюд № 5 С-dur, тт. 1-5



У процесі формування віртуозного концертного стилю скрипалі кінця XVIII – початку XIX століття активно застосовували так званий «штрих Біотті», що поєднував два звуки в один рух смичка: спочатку – чітке *détaché*, а за ним – енергійно акцентоване *martelé*. Це надавало музиці яскравої барвистості, рішучого та цілеспрямованого характеру.

Приклад 11

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 141-143



Етюд № 34 е-молл Крейцер спрямовує на вдосконалення цього штриха. З метою досягнення яскравого художнього ефекту він ускладнює вправу, на місці другого звуку є подвійна нота, яке має виконуватись з особливою виразністю та яскравістю.

Приклад. 12

Р. Крейцер. Етюд № 34 е-молл, тт. 1-4



Поряд з освоєнням технік правої руки, важливою педагогічною метою Крейцера є розвиток сили та стабільності пальців лівої руки. Особливу увагу він приділяє мистецтву виконання трелі, трактуючи її як виразовий елемент, що має глибокі зв'язки з традиціями вокального мистецтва. В якості прикладу доречно навести виконавські настанови П. Ф. Тозі. Співак зазначав, що трель повинна «відбиватися, бути чіткою, легкою та помірно швидкою, але рівномірною» [47]. І додавав: «Трель, що

вибивається нерівним рухом, не подобається; трель у формі бляння спричиняє сміх, тому що така трель утворюється в роті так само, як сміх чи мекання вівці. Досконала трель продукується ларингсом [гортанню – авт.]; трель, що виконується двома голосами в терції, неприємна; трель повільна – нудна; трель, позбавлена чистої інтонації, нестерпна» [47].

Закономірно, що у Крейцеровій збірці є цілий блок етюдів на трель. Ніби в якості додатка до них, у своїй «Методиці» П. Байо подає важливі рекомендації щодо опанування трелі. Він зазначає, що для якісного виконання цього прийому необхідно, щоб палець з упевненістю й еластичністю опускався на струну, а також піднімався на достатню висоту, щоб забезпечити чіткий імпульс. Розпочинати слід повільно, аби уникнути напруження, поволі збільшуючи швидкість. Проте прискорення можливе лише тоді, коли палець впевнено влучає у визначене місце на струні – на інтервал великої або малої секунди, адже неточне потрапляння спричиняє неправильне інтонування трелі [16, с. 126].

Тому на практиці доцільно, Перш ніж переходити безпосередньо до роботи над треллю, доцільно опрацювати етюд, спрямований на розвиток сили та біглості пальців лівої руки.

Приклад 13
Р. Крейцер. Етюд № 17 F-dur, тт. 1-2



Зосереджуючи увагу на чіткому, динамічному початку й завершенні трелі, Крейцер використовує різноманітні ритмічні, штрихові та аплікатурні варіанти для вдосконалення цього прийому (Приклади 14, 15, 16).

Приклад 14
Р. Крейцер. Етюд № 21 B-dur, т.1



Приклад 15
Р. Крейцер. Етюд № 18 As-dur, тт. 1-3



Приклад 16
Р. Крейцер. Етюд № 24 h-moll, тт. 1-7



В елегантних і примхливих метроритмічних сплетіннях, ключові формули яких ретельно відпрацьовано в етюдах, трель досить часто зустрічається у концертній творчості [5] (Приклади 17, 18).

Приклад 17
Дж.-Б. Віотті. Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 125-127



Приклад 18
П. Роде. Концерт № 10 h-moll, I ч., тт. 180-182



Етюд-каденція № 40 В-dur може вважатися результатом ґрунтовної роботи над треллю: у ньому відпрацьовується витончена, «бісерна» пасажна техніка на фоні тривалого, наспівного ведення смичкового (рис. 19). Цей твір є блискучим прикладом декламаційно-віртуозного стилю, властивого повільним частинам пізніх концертів Крейцера, зокрема *Andante* з Концерту № 19 d-moll (Приклад 39). Етюд також становить чудову підготовчу основу для виконання каприсів композиторів-скрипалів романтичної доби (Г. Венявського, Г. В. Ернста та інших).

Приклад 19
Р. Крейцер. Етюд № 40 В-dur, тт. 1-6



Тривалі пасажі на *legato*, що були типовими для класичної скрипкової музики, зокрема у творах Роде, згодом стали невід'ємною частиною романтичного стилю – прикладом може слугувати Концерт e-moll op. 64 Ф. Мендельсона. Недарма Йозеф Йоахім звертається у своїй «Скрипковій школі» до етюду № 9 E-dur Крейцера, доповнюючи його простими підготовчими вправами у тональності C-dur. Пов'язуючи техніку *legato* з вокальним прийомом *portamento*, він скеровує увагу учня на набуття м'яких і плавних рухів лівої руки. [30, с. 94-95].

Приклад 20
Р. Крейцер. Етюд № 9 E-dur, тт. 1-3



Довершених рис в етюдах набувають традиції «співу на інструменті». Досягнення краси і наспівності скрипкового звуку – одного з найбільш вражаючих засобів передачі образів, почуттів та настроїв, вираження теплоти, глибини та змістовності виконання – є їх основним завданням. В цьому сенсі стає зрозумілим, чому в оригінальній редакції збірка відкривається саме етюдом на витримані ноти a-moll.

Ліричність оперної музики, що знайшла відображення в концертах Крейцера, проникає також в інструктивні п'єси, якими є етюди. Так, етюд № 30 F-dur можна сприймати як своєрідний вокальний дует, у якому техніка виконання подвійних нот тісно пов'язана з досягненням максимальної чистоти інтонування, плавності переходів, рівності та наспівності звучання.

Приклад 21
Р. Крейцер. Етюд № 30 F-dur, тт. 1-6



Багато виразово-декламаційних рис, характерних для оперного мистецтва, перейшли в інструментальну творчість Крейцера. Вони чітко простежуються у його концертних творах зрілого періоду, де інтонації, подібні до живої людської мови, набувають то бравурного й рішучого характеру, то наповнюються м'якою ліричною емоційністю (Приклади 31-33, 35). З величезною художньою розмаїтістю вони втілилися у

мелодичному рисунку низки етюдів, зокрема №№ 28, 30, 33, а також №№ 37-41.

Приклад 22
Р. Крейцер. Етюд № 28 c-moll, тт. 1-3



Стилістично близьким до музики каприсів і концертів Роде є етюд № 38 h-moll, який вирізняється характерними короткими затактами, розвиненою пасажною технікою, використанням віртуозного штриха *staccato*, а також складних перекидань смичка через струни на великі інтервали по грифу.

Приклад 23
Крейцер. Етюд № 8 e-moll, тт. 1-3



Високого рівня технічної майстерності та сформованого музичного мислення потребують етюди, що готують скрипалів до виконання поліфонічних творів, зокрема №№ 35–37, а також № 41 і № 42. Особливо корисним для відпрацювання техніки акордів є етюд № 35 f-moll, у якому в подвійних нотах рекомендується легке й м'яке виконання басових звуків.

Приклад 24
Р. Крейцер. Етюд № 35 f-moll, тт. 1-2



Підсумовуючи огляд етюдів Крейцера, можемо зробити кілька важливих висновків. По-перше, створена наприкінці XVIII століття збірка стала унікальним явищем педагогічної думки, в якому були систематизовані та переосмислені досягнення кількох поколінь скрипалів. Крейцер надзвичайно ретельно опрацював основні прийоми гри, що становили базу для скрипкових концертів композиторів класичної доби.

По-друге, логічний і глибоко продуманий підхід Крейцера до формування методичних принципів виявився тісно пов'язаним з естетикою його часу. Як у своїх концертах, так і в етюдах він майстерно поєднував традиції вокального мистецтва із прийомами віртуозно-концертного стилю. Таким чином, збірка етюдів Крейцера не тільки відобразила провідні тенденції скрипкового виконавства кінця XVIII – початку XIX століть, але й значною мірою визначила подальший розвиток скрипкового мистецтва XIX століття.

Методична спадщина Крейцера стала справжнім дороговказом для наступних поколінь скрипалів. Бельгійський майстер Ж. Л. Массар, усвідомлюючи величезне значення цих етюдів, створив до них 412 варіантів штрихових комбінацій, з яких тільки для першого етюду (C-dur) запропоновано понад 150 інтерпретацій.

Вплив Крейцера простежується і у творчості Г. Венявського. Зокрема, відзначають зв'язок прелюдії оп. 10 № 6 Венявського з етюдом № 42 d-moll Крейцера, а каприс «La cadenza» оп. 10 № 7 демонструє очевидні паралелі з етюдом № 22 B-dur Крейцера. Р. Стоувелл вважає, що оп. 10 Венявського дзеркально відображає крейцерівські етюди, переносячи їх на новий рівень розвитку скрипкового мистецтва, який вже перебував під впливом творчості Н. Паганіні та К. Ліпінського [42, с. 71-89].

Етюди Крейцера, разом з іншими класичними навчальними матеріалами, залишаються основою для виховання юних скрипалів, зокрема в методиці Сузукі [24, с. 93]. В українській педагогічній традиції вони також займають важливе місце у навчальних програмах молодшого та

середнього рівнів. Грамотне і послідовне опрацювання цих етюдів приносить надзвичайно вагомі результати у формуванні технічної та музичної майстерності виконавців.

У них закладено основи скрипкової майстерності, технічно бездоганного та художньо оформленого виконання. Таким чином виробляється точність виконавських рухів, зміцнюється почуття ритму, звучання інструмента набуває виразності та глибини. Не опрацювавши етюди Крейцера неможливо досягти такого високого рівня майстерності у виконанні скрипкового репертуару як, наприклад, концерти Бетховена чи Моцарта.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТИ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ РОДОЛЬФА КРЕЙЦЕРА

2.1. Еволюція жанру скрипкового концерту у творчості Р. Крейцера

Стиль скрипкових концертів Родольфа Крейцера зазнав явної еволюції, яку можна загалом визначити як шлях від класичного стилю до романтизму, від адаптації різноманітних впливів – до власної, оригінальної манери письма. Так, у перших п'яти концертах очевидно є близькість до мангеймської манери письма, що найяскравіше проявилось у тематичному розвитку. Але вже з концерту № 6 e-moll (бл. 1788), першого мінорного твору Крейцера в цьому жанрі, його стиль набуває великої характерності – багато орнаментована мелодика, віртуозна техніка з різноманітним застосуванням штрихів, властива концертам Віотті. Саме Віотті зіграв найбільшу роль у формуванні композиторського та виконавського стилю Крейцера.

На більшу відповідність класичній стилістиці мажорних концертів Крейцера 1780-х років, ніж наступних передромантичних мінорних концертів, звертають увагу Б. Шварц [39, с. 248] та американський дослідник М. Д. Вільямс [50, с. 106]. Останній вказує на цілком конкретні випадки впливу на Крейцера творів віденських класиків. Так, у концерті № 16 e-moll (1804) Крейцер, по суті, відтворив фрагмент із симфонії Гайдна № 44. Безперечною є також інтонаційна спільність між темами концерту № 11 C-dur (1802) і темами I частини Першого фортепіанного концерту Бетховена, а в концерті № 14 E-dur є «майже буквальна цитата з Фігаро» [50, с. 106-107].

У перших частинах концертів Крейцера пізнього періоду творчості відбувається помітне розширення образної сфери. Зберігаючи стилістичний зв'язок з концертами Віотті, вони водночас досить індивідуальні та демонструють інший художній рівень. У них очевидним є

рух у бік романтичної стилістики, до більшого розмаїття засобів виразності та композиційної свободи: маршеві мотиви органічно поєднуються з мелодіями лірико-сентиментального характеру, на перший план нерідко виходять плавні, наспівні та витончені мелодичні лінії, набувають особливого значення більша гармонічна різноманітність і фактурна вишуканість у викладенні матеріалу.

Для середніх частин у французьких скрипкових концертах притаманний особливий зв'язок з вокальною творчістю. Для середніх частин у французьких скрипкових концертах притаманний особливий зв'язок із вокальним мистецтвом. Майстерність «співу на інструменті», яку успішно засвоїли учні та послідовники Біотті, досягла своєї вершини у творчості скрипалів романтичної доби. Значна кількість повільних частин концертів у кінці XVIII століття мають жанр каватини або романсу, що були надзвичайно популярними серед тогочасних французьких скрипалів. Але середні частини концертів Крейцера значною мірою зазнали впливу оперного стилю. Це цілком зрозуміло з огляду на той факт, що Крейцер свого часу прославився як оперний композитор, і його тісний зв'язок зі світом опери тривав протягом усього життя (він починав кар'єру скрипаля, працюючи в оперному театрі). У ранніх концертах Крейцера (№№ 1-6 (1783-1788) та № 9 e-moll (1802)) можна зустріти «вокальні» назви середніх частин (*Romanza*, *Siciliano*, *Pastorale*), однак у більш зрілих вже намічається тенденція до суто темпових позначень (наприклад, *Adagio sostenuto* у концерті № 19 d-moll (1805–1810)). Незважаючи на присутність вокальних рис, вони вже мають інструментальний характер: плавні мелодичні побудови охоплюють широкий діапазон звучання, віртуозні пасажі в точно виписаних каденціях соліста, що часом надають музиці рапсодичних рис. Така композиційна свобода у трактуванні повільних частин пізніх крейцерівських концертів може свідчити про трансформацію романсу в драматичну сцену, що є вже цілком характерним для устремлінь романтичного мистецтва.

Ще в 1770-х роках у заключних частинах французьких скрипкових концертів (як і в інших концертних жанрах) міцно утвердилася форма рондо, близька до рондо французьких клавесиністів. У скрипковій музиці того часу здебільшого використовувалася усталена формула побудови частин: три повторення рефрену, два контрастні епізоди та кода. Рефрени, що задавали загальний настрій твору, зазвичай зберігали характерні риси пісенно-танцювальної мелодики, хоча інколи їх формували у простих дво- чи тричастинних формах. Епізоди, своєю чергою, не лише створювали контраст із основною темою, а й були наповнені багатим художнім змістом, розкриваючи емоційне багатство твору [49, с. 65].

Крейцер також використовує національний колорит і деяким фіналам дає жанрові назви – Polonaise (№ 3 E-dur (1785)), № 5 A-dur (1787), Bolero (№ 17 G-dur (1805)). Характерні національно-жанрові назви (полонез, полька, болеро тощо) є яскравим прикладом романтичної стилістики, на відміну від класичної, з опорою на жанрово нейтральні позначення темпів.

Специфічною рисою останніх частин французьких скрипкових концертів на межі XVIII-XIX століть є блискуча віртуозність партії соліста з використанням яскравого, легко запам'ятовуваного тематизму [5]. У концертах Крейцера (як і у Біотті) віртуозний розвиток фактури в партії соліста, як правило, формується за рахунок фігураційних повторень. Багатство та різноманітність штрихової техніки у поєднанні з цікавими ритмічними варіантами надає їм блиску, витонченості й танцювального характеру. Філігранні пасажі зазвичай складаються з діатонічних або хроматичних гам, арпеджіо, ламаних акордів та інших видів техніки, що дозволяє продемонструвати виконавську майстерність. Іноді в концертах Крейцера такі віртуозні розділи навіть можуть виконувати самотійну функцію, не маючи безпосереднього відношення до загальної будови заключної частини циклу.

Традиції виконання оперних арій істотно вплинули на спосіб застосування оркестрових голосів у епізодах tutti та solo. Композитори

прагнули максимально вигідно підкреслити майстерність соліста. Ще у творчості французьких скрипалів 1760–1770-х років помітно тенденцію до підпорядкування оркестру солюючій партії. Відповідно до художнього задуму та характеру звучання кожен оркестровий голос отримував свою чітко визначену функцію в партитурі. Цей підхід застосовувався як у швидких, так і в повільних розділах твору. Наприклад, духові інструменти могли вести діалог із солістом, однак завжди на основі музичного матеріалу, викладеного у його партії [19, с. 2].

Для ранніх концертів Крейцера характерний такий самий склад оркестру, як в його попередників – струнний квартет, два гобоя, дві валторни і, зрідка, флейта. Провідне значення в *tutti* займали перші скрипки, підтримувані середніми голосами та ритмічно варійованим басом. Валторни і гобої виконували однакову функцію – динамічної та гармонійної підтримки верхніх голосів. Коли ж оркестр акомпанував, кількість голосів різко зменшувалася, і соліст виконував свої блискучі пасажі в супроводі скрипок та басу – традиція композицій італійських скрипалів.

Помітне ускладнення і розвиток співвідношення *tutti* та *solo* намітилося на кінець XVIII століття. Оркестр виконував не лише функцію підготовки для вступу соліста, але й слугував опорою для подальшого розвитку тематичного матеріалу в його партії. Стремління до розширення звукових можливостей і збагачення функціональної ролі оркестру можна пояснити впливом симфонічного мистецтва Й. Гайдна, чії симфонії в той час користувалися великою популярністю в Парижі та Лондоні. Захоплення різноманітністю тембрів і оркестровою яскравістю свідчить про поступове розширення художніх підходів у трактуванні сольних скрипкових концертів і про зародження нових романтичних тенденцій.

Значної еволюції від «камерного» концерту до «симфонічного» жанр концерту зазнає у творчості Крейцера. Насамперед, це стосується залучення нових тембрів до оркестрової тканини, що простежується від концерту № 11 *e-moll*. Якщо акомпанементи в його ранніх концертах

витримані в традиціях скрипкових концертів Моцарта (2 гобоя, 2 валторни, струнні), то в останніх – склад оркестру вже набуває розмаху бетховенських симфоній. Наприклад, акомпанемент концерту № 19 d-moll (1805-1810) має склад дуже близький до симфонії Бетховена № 5 op. 67 c-moll (1807-1808) – флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, струнна група. Тобто, у концертах Крейцера очевидною є тенденція до збільшення ролі духової групи, зі зростанням кількості інструментів та розширенням їх зони присутності в партитурі, що може свідчити про зростання композиторської майстерності французької скрипаля.

2.2. Концерти № 13 D-dur та № 19 d-moll

У навчально-педагогічному репертуарі виокремлюються концерти №13 D-dur і № 19 d-moll Р. Крейцера, написані у 1803 і 1805-1810 роках, відповідно. Вони приваблюють виконавців своєю мелодійністю, багатством гармонії, блискучою віртуозною технікою, ритмічною різноманітністю. Обидва концерти пройняті яскравою театральністю: у головних темах звучить відлуння героїчних інтонацій, що надають музиці особливої урочистості, а маршові риси, характерні для їх перших частин, найбільш виразно проступають в концерті D-dur. У концерті d-moll більшою мірою переважає драматичне начало. Незважаючи на втілення у цих творах образів, народжених героїчною епохою революції та перших років Імперії, музичний матеріал значною мірою просякнутий надзвичайною теплотою крейцерівського ліризму, спорідненого з вокальним стилем сучасників композитора – Мегюля та Керубіні.

Перші частини концертів № 13 D-dur і № 19 d-moll витримані у формі сонатного Allegro, але з деякими відхилення від класичної будови. Насамперед, це пов'язано з тим, що основним виконавським завданням було прагнення продемонструвати власну віртуозність та розкрити

потенціал звучання інструмента в різних регістрах, якнайкраще розкрити кантиленну природу скрипки.

Зазначимо, що «американський дослідник М. Д. Вільямс розглядає будову концертів Крейцера за принципом чергування *tutti-solo*» [50, с. 113]. Він також зазначає, що «в пізніх концертах композитор відходить від форми сонатного *Allegro*, характерної для початкових частин його ранніх концертів (вплив мангеймської школи), і повертається до улюбленої для італійських та французьких композиторів барокової ритурнельної форми у скрипкових концертах» [50, с. 120].

За тогочасною традицією, У концертах D-dur та d-moll Крейцер розглядає оркестрову експозицію перших частин як своєрідну оперну увертюру, що визначає загальний настрій усього твору. Тут відчутний вплив мангеймських симфоністів, для яких була характерна яскрава театральність у вступних епізодах. В оркестровому ритурнелі D-dur'ного концерту композитор вибудовує перше *tutti* на матеріалі головної теми, утверджуючи головний образ, тоді як побічна партія відсутня і вперше з'являється у викладі соліста.

Приклад 25

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 1-8 (клавір)



Компенсуючи відсутність побічної теми, він включає наприкінці оркестрового вступу абсолютно нову тему ліричного характеру на фоні органного пункту D-dur, яка потім ще раз з'явиться в рамках першої

частини. Її м'яко ведуть в оркестрі скрипки з флейтою.

Приклад 26

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 52-59 (клавір)



Головна партія соліста сформована на основі елементарних інтонаційних структур – руху по тризвуку та поступеному руху. Характерною ознакою є домінування великих тривалостей, що істотно відрізняє її від мелодизованих сполучної, побічної та заключної партій, де інтонаційна природа проявляється через фігураційні структури й віртуозні пасажі. Проте в межах цієї організації Крейцер вводить цікаву особливість – чергування «суворого» і «ліричного» начал, причому як протягом усього циклу, так і всередині самих тем, що стає знаковим прийомом у його стилі [49, с. 92; 50, с. 136-139]. Таким композиційним підходом він суттєво розвиває тенденції, закладені в пізніх концертах Віотті, де ліричні теми змінюються яскравими віртуозними бравурними розділами. Так, у концерті D-dur у головній партії соліста він навмисне пом'якшує емоційне напруження, переходячи у другому реченні до тональності e-moll, що дозволяє ще виразніше підкреслити зміну образних планів у межах однієї партії, яка зрештою завершується акцентованим доповненням героїчного характеру.

Приклад 27

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 69-80 (клавір)



Розширення образних сфер у концертах Крейцера багато в чому пов'язане з розвитком симфонічної музики. Головні теми перших частин концертів набувають піднесено-героїчного характеру, їм притаманні цілісність і однорідність.

Приклад 28

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll I ч., тт. 1-9 (клавір)



У сольних експозиціях героїчний образ головних тем у Крейцера

посилюється за рахунок акцентів на довгих нотах, стрибків на широкі інтервали, гострого пунктирного ритму, висхідних віртуозних пасажів. Масштабність задуму концерту d-moll позначається на значному розширенні головної теми сольної експозиції за рахунок модуляційних зворотів, прийомів імпровізаційності та розвитку теми на мотиві побічної партії.

Приклад 29

Р. Крейцер. Концерт № 19, d-moll, I ч., тт. 71-82 (клавір)



В концерті d-moll Крейцер відмовляється від використання сполучної партії, і використовує в якості зв'язки між головною та побічною темами фанфарне tutti та короткий тріольний мотив у партії соліста (Приклад 30).

Приклад 30

Р. Крейцер. Концерт №19 d-moll, I ч., тт. 117-134 (клавір)



В експозиції соліста концерту D-dur сполучна партія (h-moll) будується на матеріалі головної теми, що забезпечує їй наявність похідного контрасту. Виконуючи традиційну практичну функцію тонального переходу від тональності головної до тональності побічної партій, вона має винятково насичений тональний розвиток: після гармонічного закріплення тональності D-dur автентичним зворотом T-D-T, слідує хід (зіставлення тональностей h-moll, a-moll, E-dur з їх закріпленням за допомогою своїх домінант), підготовка тональності побічної партії.

Для побічних партій концертів Крейцера притаманні тонкий ліризм, теплота та наспівність. Підвищення ролі побічної партії є дуже

характерним для пізньокласичних концертів, і концерт D-dur Крейцера є яскравим прикладом цієї тенденції. Побічна тема тут вперше звучить у сольній експозиції, розгортаючись у формі тричастинної композиції в тональності домінанти (A-dur). Її образ не контрастує різко з головною темою (що притаманно також ранньокласичній сонатній формі). Однак побічна партія звучить наспівніше, охоплює ширший діапазон та насичена багатством мовних інтонацій. Спорідненість між партіями проявляється також у великих тривалостях, що створюють стійкий інтонаційний каркас обох тем.

Приклад 31

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 94-109 (клавір)



У розробці першої частини концерту D-dur (її часто називають «друге соло») Крейцер не вводить нового тематичного матеріалу, а використовує тематизм оркестрової експозиції, перенесеної в тональність a-moll, створюючи своєрідне її віддзеркалення. Тонічний органний пункт, який

супроводжував тему в експозиції оркестру, тепер звучить на домінанті. У партії соліста в розробці також використовується матеріал із сольної експозиції. Відповідно, у репризі Крейцер переходить одразу до побічної теми соліста в D-dur, що спочатку проводиться на струні D внизу, а при повторенні переноситься на октаву вище. Стосовно головної теми, то вона в репризі звучить тільки в ефектному заключному tutti оркестру. Таким чином, основний художній образ пронизує всю частину, обрамлює її, надаючи структурі завершеності. Подібне формотворення є показником високого рівня композиторської майстерності, а також ознакою появи нових музичних тенденцій.

Конструктивна особливість першої частини концерту d-moll полягає у доповненні розробки новим виразно маршовим епізодом у партії соліста.

Приклад 32

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 207-214 (клавір)



Цьому розділу передуює оркестровий епізод F-dur, збудований на елементах головної теми. Поступово, шляхом переважно модуляцій цей епізод переходить у головну партію репризи соліста. Сольну репризу концерту d-moll Крейцер насичує тріольними фігураціями, хроматизмами, надаючи їй імпровізаційного характеру, і за всіма законами класичної школи модулює в тональність D-dur побічної теми.

У репризних розділах Крейцер прагне розширити можливості інструментального звучання, демонструючи все багатство тембрової палітри скрипки. В обох концертах побічна тема проводиться двічі. Якщо у концерті D-dur при повторному проведенні мелодія піднімається на

октаву верх, що надає її звучанню просвітленості та мрійливості, то в концерті d-moll він, навпаки, опускає побічну тему на октаву вниз, переміщуючи на G-струну та створюючи мужній образ. Таке контрастне зіставлення однієї і тієї ж теми в різних регістрах має зв'язок з традиціями ансамблів комічних опер, де «тема, викладена героїнею (високий темброрегістр), потім без істотних змін переходила до героя (низький темброрегістр) [2, с. 279].

Заклучні партії концертів D-dur та d-moll є достатньо розгорнутими завдяки тривалим віртуозним фігураціям у партії соліста. Такий композиторський прийом, коли для тематичного розвитку використовуються орнаментика, різноманітні комбінації штрихів, зміни ритмічних моделей тощо, був характерним ще для ранніх французьких концертів. Зауважимо також, що каденції до перших частин аналізованих концертів Крейцера не виписував, а лише позначав місце, де вони мали виконуватися.

Середні частини концертів Крейцера, як правило, побудовані за схемою АВА'. Наприклад, друга частина (Adagio) концерт № 13 D-dur складається з трьох розділів та оркестрового вступу, пунктирний рисунок якого розділяє межі форми (Приклад 33).

Приклад 33
Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, ч. II, тт. 1-18 (клавір)



Середня частина будується переважно в тональності C-dur. Основна тональність A-dur повертається лише у репризі, шляхом модуляції через однойменну мінорну тональність a-moll. Реприза розширена за рахунок невеликої каденції соліста у другому реченні.

Друга частина концерту № 19 d-moll (Andante) написана (як і в концерті № 13) у тричастинній формі. Перед основною темою прозвучує чотиритактовий оркестровий вступ, у якому домінує пунктирний ритм. На відміну від концерту D-dur, де у повільній частині супровід оркестру обмежений лише струнною групою, у концерті d-moll Крейцер надає провідну роль дерев'яним духовим інструментам: флейтам, гобою, фаготу. На тлі дерев'яних духових інструментів з'являється перша тема (на G-струні) соліста (Приклад 34). Завдяки специфічному поєднанню темброво-регістрових особливостей, тональності F-dur, затактів і пунктирного ритму ця тема набуває благородного й піднесеного характеру.

Приклад 34

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, II ч., тт. 1-12 (клавір)



У репризі Крейцер переміщає основну тему у верхній регістр (на E-струні), піднімаючи її друге речення на октаву вище. Таким чином, протягом невеликої за розмірами частини (56 т. + каденція соліста) він вміло розкриває палітру скрипкових тембрів. Порівняно з D-dur-ним концертом, у повільній частині концерту d-moll каденція соліста суттєво розширена та

ретельно виписана композитором, а мелодичні фігурації 32-ми нотами мають чисто інструментальний і навіть віртуозний характер.

Приклад 35

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, II ч., тт. 56-63 (клавір)



Незважаючи на збільшення уваги Крейцера до кантиленних розділів, повільні частини в концертах все-таки не є ліричним центром циклу, а скоріше виконують функцію інтермедії.

Фінальні частини концертів Крейцера вражають яскравістю, святковим піднесенням, виразною театральністю, танцювальними ритмічними рисунками.

В концертах № 13 D-dur та № 19 d-moll фінали мають форму рондо, з тематично і образно контрастними рефреном і першим епізодом. Другий епізод містить абсолютно новий тематичний матеріал. В обох фіналах епізоди виводять на передній план соліста (solo), тоді як рефрени є оркестровими і мають ремарку tutti, що підкреслює характерний для концертної форми діалог-протиставлення соліста і оркестру.

Фінал концерту № 13 D-dur (Rondo, Allegretto) не має оркестрового

вступу. Соліст відразу проводить тему, що за характером нагадує задиристу тарантелу, енергійний настрій якої передається через легкі віртуозні штрихи. Гострий пунктирний ритм сольної та оркестрової партій, майстерно поєднується з елементами кантилени, створюючи яскраву ритмічно-мелодичну тканину (Приклад 36а).

Приклад 36

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, III ч., а) – тт. 1-16 (клавір),

б) – тт. 147-167 (клавір),

в) – тт. 304-319 (клавір)

а)



Друга тема рефрену інтегрується у тематичний матеріал епізодів (Приклад 36б), в тональності D-dur вона завершує фінал (Приклад 36в). Домінування кантиленного начала у концерті можна розглядати як певний прояв романтичних тенденцій.

б)

Minore.
F Minore.
Solo.
Solo.

The musical score for the Minore Solo section consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff and the piano accompaniment in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Minore.' and the dynamics include 'F' (forte) and 'Solo.'.

в)

The musical score for the Minore section consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff and the piano accompaniment in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Minore.' and the dynamics include 'F' (forte) and 'Solo.'.

В мінорному епізоді (Minore), який займає у фіналі центральне місце, є фермата, на якій передбачається каденція соліста, не виписана в нотах (рис. 376).

Закінчення епізодів мають риси імпровізаційності, як видно на прикладі епізоду Maggiore.

Приклад 37

Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, III ч., тт. 214-223 (клавір)



Фінальна частина концерту № 13 D-dur має будову RARBCBRAR. Другий епізод (проведений початково в A-dur), в репризі з'являється вже в основній тональності (D-dur), ніби виконуючи роль побічної партії, що свідчить про риси сонатності в цьому рондо.

Незважаючи на переважання тематизму кантиленного характеру, тут велика роль належить віртуозній фактурі, яка виконує певну розвиваючу функцію. Як основні принципи розвитку активно застосовуються варіювання та секвенційність. Спираючись на них, Крейцер винаходить різноманітні ритмічні та штрихові поєднання, сміливо змінює регістри звучання тем, блискуче використовує стрибки на широкі інтервали. Прекрасно володіючи секретами природи інструментів, він щедро демонструє можливості верхнього скрипкового регістру, що додає звучанню ще більшої виразності.

Фінал у жанрі тарантели концерту d-moll № 19 є прекрасним завершенням не тільки для цього твору, але й усього скрипкового концертного спадку Крейцера. У цій частині яскраво розкривається віртуозна майстерність композитора-виконавця. Натомість, як зазначає Дей Вільямс, тематичний розвиток не є основною композиційною метою [50, с. 129]. Динамічне зростання та фігураційний розвиток матеріалу свідчать про бравурний стиль цієї частини.

Фінал концерту побудований у формі п'ятичастинного рондо (ABACA), завершення якого підкреслює кода, заснована на абсолютно новому тематичному матеріалі. Тему рефрену вперше викладає соліст у

верхньому регістрі в d-moll на тлі акомпанементу скрипок, що грають у квінту по відкритих струнах.

Приклад 38

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 1-17 (клавір)



Друга тема рефрену, позначена вказівкою *dolce*, зберігає риси тарантели і проводиться в тональності A-dur. Вона ніби веде діалог з першою темою, при цьому має стійкіший характер і, одночасно, не позбавлена грайливості та гумору.

Приклад 39

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 19-22 (клавір)



Рефрен завершується урочистим, життєствердним оркестровим tutti в тональності d-moll.

Епізоди фіналу побудовані на матеріалі, який контрастує до рефрену.

У темі першого епізоду міститься два елементи – перша яскрава та концертна за характером репліка соліста пом'якшується виразно кантиленною другою. Тональний план епізоду d–F–d.

Приклад 40

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 65-72 (клавір)



Другий епізод, в тональності D-dur, базується на широкій кантилені, сповненій виразних інтонацій, яка максимально розкривається у дзвінкому регістрі Е-струни. У цьому епізоді зустрічаються також поліфонічні елементи.

Приклад 41

Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 207-222 (клавір)

Попри яскравий тематизм епізодів, Крейцер не ставить за мету зробити їх легко впізнаваними або запам'ятовуваними. Основну увагу він зосереджує на фігураційних пасажах, які завершують кожен епізод під простий супровід струнної групи. Ці фігурації, що не мають прямого зв'язку з основними темами, є характерною рисою концертів Крейцера та виконують важливу роль у заповненні музичної фактури. Причому їх скупчення у Крейцера, особливо в його останніх концертах, часто збагачуються вишуканими прикрасами в соліста, залученням різноманітної скрипкової штрихової техніки, що в сукупності розкриває мову епохи, є свого роду прикладом втілення в музиці стилю «парадного ампіру».

Фінал концерту d-moll завершується ефектною кодою в тональності D-dur, побудованою на різноманітних віртуозних прийомах та арпеджованих пасажах. Характер коди вольовий і життєствердний, що є характерною рисою не тільки всіх фіналів концертів Крейцера, але в цілому його скрипкової творчості.

Характерною рисою тематизму концертів Крейцера є те, що рішучі за характером теми, які переважно розпочинають твір, урівноважуються темами, сповненими високого поетичного почуття. Образно яскраві головні партії органічно поєднуються з блискучими віртуозними фрагментами, де скрипаль має можливість проявити свою технічну майстерність. Не дивно, що концерти Крейцера користувалися незмінною популярністю серед публіки, сприяючи його успіху на концертних майданчиках всіх найбільших міст Європи.

Ім'я Родольфа Крейцера назавжди увійшло історію скрипкового мистецтва. Високий рівень володіння інструментом, ретельно відпрацьована та відшліфована техніка, а також справжній артистичний талант сприяли тому, що протягом тривалого часу він вважався одним із найкращих скрипалів Парижа. У виконавській манері Крейцера слухачі особливо цінували вільний і повнозвучний тон, який він видобував зі свого інструмента. Якість звучання була для нього особливо принциповою, і це

зазначалося як у власній виконавській діяльності, так згодом і в заняттях зі студентами.

У наші дні музика Крейцера виконується значно менше, ніж за його життя. Його скрипкові концерти були надовго витіснені з репертуару концертуючих скрипалів творами композиторів-романтиків. Тим не менше, відродження інтересу до музики майстрів класичної епохи, робить творчу фігуру Крейцера все більш привабливою. Сьогодні можна почути різноманітні записи його концертів в оригінальній версії в чудовому виконанні. Це свідчить про те, що музика видатного французького скрипаля кінця XVIII – початку XIX століття знову стає затребуваною.

ВИСНОВКИ

Велику роль в розвитку французької скрипкової педагогіки зіграла публікація в останні десятиліття XVIII століття в Парижі методичних здобутків зарубіжних музикантів (Джемініані, Л. Моцарта, Тартіні, Кванца та ін). Французьким скрипалям у своїх дидактичних працях вдалося не лише органічно сприйняти та відобразити традиції інших скрипкових шкіл, але й тонко вловити нові тенденції, пов'язані з розширенням концертного виконавства. Успішна педагогічна діяльність Гавіньє, що тривала протягом майже половини століття, призвела до появи цілої плеяди першокласних скрипалів, які зробили суттєвий внесок у майбутнє скрипкового мистецтва.

Методичні праці провідного представника французької класичної скрипкової школи – Родольфа Крейцера, відіграли важливу роль у підготовці висококваліфікованих музикантів, здатних втілити у своїй творчості нові тенденції музичного мистецтва, пов'язані з розвитком віртуозно-концертного стилю гри, розкриттям можливостей звучання інструмента. Крім того, у дидактичних працях (етюдах і каприсах) яскраво і самобутньо проявилися індивідуальні риси виконавської манери самого автора. Великим досягненням французького скрипаля і педагога можна назвати систематизацію та ретельне опрацювання найважливіших компонентів виконавської техніки, що становлять основу музичного матеріалу сольних скрипкових концертів класичної епохи.

Сольний скрипковий концерт, що займав провідне місце у творчості Р. Крейцера, увібрав основні риси класичної французької традиції – кантиленність, віртуозність та концертність. Значний вплив на формування рис скрипкового концерту мала італійська опера, що позначилось на прийомах драматургічного розвитку, формах частин концертів (особливо перших і других), співвідношенні соліста з оркестром, сприйнятті музичного інструмента (скрипки), як засобу здатного передавати найтонші відтінки людського голосу.

У концертах Крейцера суттєво розширено темброві можливості скрипки, розвинено принцип контрастного зіставлення регістрів, запроваджено нові технічні й виразові прийоми. Саме ці інновації стали важливим етапом у формуванні концертно-віртуозного стилю, який уже окреслювався у творчості В. А. Моцарта, пізніше отримав великий розвиток в музиці Паганіні, продовжив культивуватися у ХІХ столітті та вплинув на концертну творчість композиторів ХХ століття.

У скрипкових концертах Крейцера отримав яскравий розвиток концертний стиль Віотті, що поєднував кантиленність та віртуозність. У творчості Крейцера він проявився з неповторною своєрідністю, поєднавшись із монументальністю та урочисто-патетичними інтонаціями.

Важливою рисою французького класичного скрипкового мистецтва є універсалізм його провідних представників. Вони були не лише видатними віртуозами і композиторами, які активно гастролювали Європою, створюючи твори для власної концертної діяльності, а й талановитими педагогами, що виховали цілу плеяду майстерних скрипалів. Саме завдяки такій багатогранності французька класична скрипкова школа змогла посісти чільне місце в Європі.

В цьому контексті Родольф Крейцер був типовим представником цієї школи. Серед загальних пріоритетів школи, які, незважаючи на індивідуальні відмінності виконавських, композиторських та педагогічних манер, поділяли всі її представники, зокрема і Р. Крейцер, були акцент на концертно-віртуозний стиль, що визначив художні та технічні характеристики скрипкових концертів, масштабність виконавського висловлювання та багатий арсенал дидактичних засобів, спрямованих на виховання скрипаля-віртуоза нового покоління.

У своїй методичній спадщині Р. Крейцер зумів узагальнити найкращі педагогічні досягнення попередників і створити прогресивну систему для навчання скрипалів, яка відкривала можливість глибоко оволодіти скрипковим мистецтвом і виховувати різносторонньо розвинених

музикантів. У його етюдах-каприсах помітна загальна тенденція до розширення віртуозно-виразної сторони виконання, а також поглиблення змістовності та масштабності висловлювання. Дидактичні твори Крейцера (етюди, каприси) залишаються донині невід'ємною частиною скрипкового навчального репертуару. Опрацьовані в збірнику технічні скрипкові прийоми тісно пов'язані з виконавською діяльністю самого автора. Вони знайшли своє активне використання в музиці композиторів пізніших епох.

Творчість Р. Крейцера як представника французької скрипкової школи, зуміла зберегти класичні засади композиції й елементи музичної мови та, водночас, не оминати нових романтичних віянь у сфері музичної образності й музичного тематизму. І це не дивно, адже її формування відбувалося на перетині класичної та романтичної епох. Таким чином, великою мірою завдяки концертній та педагогічній діяльності Р. Крейцера французьке скрипкове мистецтво в XIX столітті вийшло на перше місце в Європі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнокур Н. Музика як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
2. Берфорд Т. В. Ніколо Паганіні : Стильові витоки творчості. К., 2010. 480 с.
3. Бюкен Е. Музика епохи рококо і класицизму. М., 1934. 270 с.
4. 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.
5. Городюк А. Жанр скрипкового концерту у творчості Джованні Батісти Віотті (на прикладі концертів № 22 a-moll та № 23 G-dur) : бакалаврська робота : спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2023. 42 с.
6. Полянко М. Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти : магістерська робота : спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Чернівці, 2021. 115 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://archer.chnu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3865/educ_2022_108.pdf?sequence=1&isAllowed=y
7. Сандюк С. Скрипкові концерти Людвіга Шпора: на шляху до романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. – 19 с.
8. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. Київ, 1980. 176 с.
9. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ, 1974. Ч. I. 170 с.
10. Французьке струнно-смичкове виконавське мистецтво. [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/im_article/File/2020/lectures/orc_strunn/eng_deut_pol_strunn.pdf
11. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ, 1974. 158 с.

12. Anton Stamitz. Вікіпедія. [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Stamitz
13. Arnold, D. Conservatories. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 2001. Vol. 6. 929 p. P. 311-314.
14. Aubert, J. Concerts de Symphonie Pour les Violons, Flutes et Hautbois. Paris : chez l'auteur, Le Sr. Boivin, Le Clerc, 1730. 11 p.
15. Baillot, P. L'art du violon : Nouvelle méthode. Didée à ses élèves. Paris : Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834. 277 p.
16. Baillot, P., Rode, P., Kreutzer, R. Méthode du violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer Membres du Conservatoire de Musique. Paris : Au Magasin de Musique de Conservatoire, 1802. 167 p.
17. Boyden, D. D. The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 : and Its Relationship to the Violin and Violin Music. London : Clarendon Press, 1965. 569 p.
18. Brenet, M. Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris : Librairie Fischbacher, 1900. 410 p.
19. Brijon C. R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Genève, Minkoff Reprints, 1972. 240 p.
20. Brook, B. The Symphonie Concertante : Its Musical and Sociological Bases. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. № 1/2. Croatian Musicological Society, 1994. Vol. 25. P. 131-148. [Electronic source] URL : https://www.jstor.org/stable/836939?seq=1#page_scan_tab_contents
21. Busby T. Concert room and orchestra anecdotes of music and musicians. Vol. I. London, 1825. 305 p.
22. Constant, P. Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire. Paris : Librairie Fischbacher, 1895. 168 p.
23. Cooper, J., Ginter A. Gaviniès Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. London : Macmillan, 2001. Vol. 9. 947 p. P. 589-590. [Electronic resource]. URL :

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015840?rskey=DBWp2n&result=1>

24. Eubanks K. Essays in the theory and practice of the Suzuki method: Ph. D. Diss. New York, 2014. 156 p. [Electronic source]. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1929&context=gc_etds.
25. Fetis, F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Electronic source]. URL : [https://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_\(F%C3%A9tis%2C_Fran%C3%A7ois-Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_(F%C3%A9tis%2C_Fran%C3%A7ois-Joseph))
26. Hardy, J. Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766-1789. Paris : Librairie Fischbacher, 1910. 72 p.
27. Hartz, D. Music in European Capitals, The Galant Style 1720-1780. New York : W. W. Norton & Company, 2003. 1062 p.
28. Hondre, E. Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français». *Romantisme*. 1996. № 93. 94 p. [Electronic source]. URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3128
29. Huet, F. Étude sur les différentes Écoles de Violon depuis Corelli jusqu'à Baillot : precede d'un examen sur l'art de jouer des instruments à archet au XVIIe siècle. Chalons-sur-Marne, 1880. 152 p.
30. Joachim, J., Moser, A. Violinschule in 3 Banden. B. 1. Berlin : M. Simrock, 1905. 199 S.
31. Lassabathie, T. Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. Paris : Michel Lévy frères, 1860. 572 p.
32. Lesure, F. France. Country in Europe. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 2001. Vol. 9. 916 p. P. 149-154.
33. Mell, A. Principes Du Violon (1761) by L'Abbé le Fils, Aristide Wirsta. *Journal of the American Musicological Society*. 1963. 16 (3). P. 409-411. [Electronic source]. URL : <https://doi.org/10.2307/829837>

34. Music and the French Revolution / ed. by Boyd M. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 335 p.
35. Neacsu, K. The stylistic influence of the French violin school on the Beethoven Violin Concerto op. 61 : diss. PhD. University of Illinois, 2016. 117 p.
36. Prod'homme, J.G. Napoleon, Music and Musicians. *The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7. P. 579-605.
37. Rodolphe Kreutzer. *Encyclopædia Britannica*. [Electronic source]. URL : <https://www.britannica.com/biography/Rodolphe-Kreutzer>
38. Ratner, L.G. Classic music : expression, form, and style. New York : Schirmer Books, 1980. 475 p.
39. Schwarz, B. French Instrumental Music between the Revolutions : 1789-1830. New York : Da Capo Press, 1987. 303 p.
40. Sohn, L. A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode : diss. PhD. University of Miami, 2003. 127 p.
41. Stolba, K.M. A History of the Violin Etude to about 1800 : diss. PhD. Hays, Kansas, 1968. 167 p.
42. Stowell, R. Henryk Wieniawski : "the true successor" of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices. *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern (HKB)*. Schliengen : Edition Argus, 2011. Vol. 3. P. 70-90. [Electronic source]. URL : http://www.hkbinterpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70-90_Stowell.pdf.
43. Stowell, R. The Road to Mastery : Etudes by Kreutzer, Rode and Gavinies. *The Strad* 99. 1988. P. 620-621. [Electronic source]. URL : <https://openmusiclibrary.org/article/771342/>
44. Stowell, R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 411 p.

45. The Cambridge Companion to the Violin / Ed. By R. Stowell. *Cambridge Companions to Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 320 p.
46. Themelis D. Étude ou Caprice: Die Entstehungsgeschichte der Violinetude. München, 1967. 128 s.
47. Tosi, P. F. Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. [Electronic source]. URL : http://www.haendel.it/interpreti/old/tosi_opinioni.htm
48. Wasielewski, W.S. Die Violine und ihre Meister. Lpz. : Breitkopf & Härtel, 1883. 567 S.
49. White, E. Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos : diss. PhD. Princeton University, 1957. 341 p.
50. Williams, M.D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer : diss. PhD. Indiana University, 1972. 361 p.
51. Wirsta A. L'Abbé le fils: Principes du violon. Paris, 1776. 83 p.
52. Zdenko, S. A New History of Violin Playing, The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. Universal Publishers, 2001. 436 p.