

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка  
оркестровий факультет  
кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр» на тему:

**СКРИПКОВА МУЗИКА АВСТРІЇ ЕПОХИ БАРОКО  
(XVII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст. ст.)**

Виконавець: студент 4 курсу

денної форми навчання  
оркестрового факультету  
з профілізації «Скрипка»  
спеціальності 025 Музичне мистецтво  
ступеня вищої освіти «Бакалавр»

**Чжань Хунда**

Науковий керівник: професор, кандидат мистецтвознавства

**Колбін Дмитро Петрович**

Рецензент: професор кафедри скрипки ЛНМА  
ім. М. В. Лисенка, кандидат  
мистецтвознавства

**Пославська Наталія Павлівна**

ЛЬВІВ – 2021

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| ВСТУП   | 3  |
| РОЗДІЛ I СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ XVII-<br>ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.СТ. | 7  |
| РОЗДІЛ II СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО АВСТРІЇ XVII – ПЕРШОЇ<br>ПОЛОВИНИ XVIII СТ.СТ.)           | 23 |
| ВИСНОВКИ  | 36 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ  | 39 |

## ВСТУП

У репертуарі скрипкових виконавців поруч із кращими творами романтиків та сучасних композиторів, важливе місце займає музика епохи Бароко. Це епоха просвітництва та демократизації музичного мистецтва. Твори Й. С. Баха і Г.-Ф. Генделя, А. Кореллі і А. Вівальді, Ф. Джемініані і П. Локателлі, Дж. Тартіні і Г. Перселла зберігають не тільки історичне, але й художнє значення. В інтерпретації видатних сучасних виконавців вони продовжують хвилювати та надихати слухачів нашого бурхливого часу.

Музика епохи Бароко прикрашає програми видатних скрипалів та віолончелістів. Славетний Пабло Казальс вперше в своїй інтерпретації розкрив художню глибину сольних сюїт Баха. Фріц Крейслер, Жак Тібо, Яша Хейфіц, Йозеф Сігеті, Ісаак Стерн, Генрік Шерінг, Іегуді Менухін, Зіно Франческатті, Григорій П'ятигорський, Гаспар Кассадо, Моріс Морешаль, Енріко Майнарді, Антоніо Янігро, П'єр Фурньє, Андре Наварра та інші внесли цінний вклад у наближенні кращих творів епохи Бароко до наших днів.

Музикант-виконавець, звертаючись до музики минулого, знаходить у ній нетлінні художні цінності, які надихають його на творчі пошуки, збагачують його мистецтво, його майстерність. «Тартіні завжди був для мене джерелом скрипкових досягнень,» – писав Й. Сігеті [23, с. 101]. Д. Ойстрах у передмові до книги про Джузеппе Тартіні, відносячи цього скрипаля та композитора до корифеїв італійської скрипкової школи XVIII ст., пише, що мистецтво їх актуальне та зберігає своє художнє значення до нашого часу [17, с. 81]. Часто свої концерти цей майстер завершував виконанням сонати «Трелі диявола» Тартіні.

В XVII - XVIII ст., як правило, композитор сам виконував свої твори; достатньо пригадати скрипалів Кореллі, Локателлі, Тартіні, Бенду, Стаміца, не кажучи вже про такого видатного композитора-виконавця, як Бах. У поєднанні

композитора та виконавця в одній особі важливу роль відігравали традиції мистецтва імпровізації.

**Значення** даного дослідження полягає у тому, що із точки зору прогресивної музичної естетики сучасний артист-виконавець може глибше, багатогранніше та технічно досконало розкрити зміст старовинної музики, ніж музикант того часу. Це пояснюється не тільки більш досконалим інструментарієм та технічною майстерністю, а перш за все – новими естетичними вимогами. Разом з розвитком суспільства живуть та розвиваються художні образи музичних творів, якщо тільки вони правдиві. Їх розвитку сприяють кращі виконавці нашого часу.

Від виконавця музики минулого вимагається здатність поєднувати тонке відчуття стилю цієї музики з вмінням прочитати її по сучасному, зберігаючи сутність та дихання старовинної музики; він повинен перебороти рутинні традиції виконання, творчо розкрити їх художні образи та правдиво донести їх до сучасного слухача. В цьому і є діалектика виконавського процесу. Музикант-виконавець повинний бути вірний не тільки текстові, але й духові твору, його стилю; він повинен добре знати епоху створення твору, так само як і особливості стилю того, чи іншого композитора. В цей же час виконавець не є формальним посередником між композитором та слухачем: він передає твір не механічно, а творчо.

Твори XVII-XVIII ст. у виконанні таких майстрів не тільки зберігають свої особливості та цінності; їх зміст творчо збагачується почуттями та думками сучасної людини. Чим багатший інтелект і творчі здібності виконавця, тим цікавіша його інтерпретація.

Проблеми інтерпретації старовинної музики як і її кращі зразки не перестають хвилювати наших сучасників. Цим проблемам присвячуються міжнародні фестивалі, книги, статті, публікації.

**Методичною базою** даної роботи є література:

1) музичної естетики та історії музики [1, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 19, 20, 24, 31, 33];

2) теорії струнно-смичкового виконавства та струнно-смичкового інструменталізму [1, 7, 9, 17, 18, 20, 21, 23, 25].

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

**Актуальність теми.** Вивчення виконавської практики минулих століть для сучасної музично-історичної науки є не тільки важливим, але і необхідним, оскільки здійснює величезний вплив на вирішення практичних завдань виконання давньої музики.

Сучасний концертний і педагогічний репертуар включає у себе різноманітні твори XVII-XVIII ст.ст., традиції інтерпретації яких, існуючі різноманітні редакції (котрі досить часто суперечать одна одній) викликають у середовищі виконавців та педагогів багато суперечливих суджень, породжують складнощі у їхньому трактуванні. Не сприяють вирішенню вказаної проблеми односторонні погляди, згідно з якими твори XVII-XVIII ст.ст. інтерпретуються або в рамках багато вже в чому застарілих традицій, пов'язаних із виконавською практикою XIX століття, або коли вони занадто „осучаснюються” за рахунок залучення нових, неадекватних до їхнього змісту засобів вираження.

**Об'єктом** нашого дослідження є стильові особливості епохи Бароко, а **предметом** є аналіз творчості видатних композиторів Австрії XVII-XVIII ст.ст.

**Мета роботи** – дослідити джерела і досягнення скрипкового мистецтва XVII-XVIII ст.ст. у процесі становлення скрипкового стилю, показати значення передкласичного скрипкового мистецтва в історії світової музичної культури, виявити та проаналізувати основні проблеми, які виникають у процесі інтерпретації скрипкової музики вказаного періоду.

У зв'язку з цим визначаються наступні **завдання**:

- проаналізувати витоки скрипкового мистецтва XVII – початку XVIII століть;
- визначити значення передкласичного скрипкового мистецтва;

**Практичне застосування** роботи полягає в тому, що отримані висновки та матеріали можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, історії та теорії смичкового мистецтва, методики навчання гри на скрипці, а також в процесі підготовки до виконання скрипкових творів композиторів XVII – XVIII століть на естраді та у педагогічному процесі.

**Структура роботи.**

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

## РОЗДІЛ I

# СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ XVII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.СТ.

Основний художній стиль у мистецтві епохи, яка за часом охоплює період приблизно з початку XVII до середини XVIII століття, отримав назву Бароко, що буквально означає «дивний», «хімерний». Стиль Бароко мав великий вплив на формування європейської скрипкової музики.

Ідеї Ренесансу, що привели до підриву церковно-феодальної ідеології, викликали активну протидію римсько-католицькій церкві. Була установа інквізиція. Видатні учені, мислителі, письменники, поети піддалися жорстоким переслідуванням і деякі з них закінчили своє життя на вогнищі. Разом із тим, католицька реакція намагалася пристосувати до своїх потреб гуманістичне мистецтво, підпорядкувати його офіційній естетичній доктрині, намагалася змусити його служити державі, церкві, прославляти їх могутність і блиск. Так виникає вельми суперечливий стиль, у якому, з одного боку, відчувається стихія скорботної патетики, що виражає тугу по не забутих гуманістичним ідеалам, з іншого – прагнення до пишності, помпезності, засліплюючих грандіозних ефектів.

Скрипка виявилася здатною передати засобами музики складний спектр відчуттів, породжений епохою Бароко. Більш того, саме скрипкове мистецтво зуміло з новою силою виразити гуманістичні ідеї і до того ж запозичити у Бароко те, що в нього було позитивного – динамізм, здатність уловлювати розвиток і зміну життя. Можливо тому в руслі скрипкової специфіки починається розвиток нових інструментальних форм.

Композитори шукають і знаходять класичну форму музичного розвитку шляхом розгортання інтонацій від тоніки до домінанти, і далі, від домінанти до тоніки. Отже, шляхи руху не індивідуалізуються, а типізуються. Виробляються загальні типи мелосу, загальні типи виразних музичних зворотів, які

шліфувалися цілими поколіннями музикантів. Наскільки це було важко, видно хоч би з того, що в основі мелоса затверджується не тематична, а мотивна будова. Іншими словами, музика розвивається у вигляді ланцюжка мотивів, як би нанизуваних один за одним, на основі узагальнених інтонаційних формул.

Розвиток нових інструментальних жанрів сонати і сюїти був пов'язаний також із відмовою від модальності і затвердженням панування іонійського та еолійського ладів. Музика стає мажорною або мінорною. Композитори віддають перевагу ладам, в яких люди навчилися чути радість, веселість, в іншому випадку – горе, печаль. Радість може виявлятися в різних формах, наприклад пишного тріумфу або світлої лірики; печаль – у вигляді скорботного пафосу або величавого смутку. Людські відчуття, виражені в музиці, говорять про гармонію душевного світу. Таким чином, музика Бароко повертає людині духовну гармонію, здавалося б, безнадійно втрачену разом із жорстоким придушенням ідеалів Ренесансу.

Починають розроблятися типові форми мелоса, як повільного, так і рухливого. Повільні мелодійні побудови мають своїми витокami, в одному випадку, величаву інтонаційну стихію, широку інтерваліку, в іншому – пісенні форми. Викристалізуються також два типи швидкого інструментального руху. Перший – фуговане алегро з тематизмом, що є типовим для фуґи. Другий тип руху – фігуративно-інвенційний. Незліченні варіанти розкладеної акордики, що наступали один за одним у секвенційних послідовностях, вражали слухачів динамікою виразних гармонійних поєднань. Це була гармонія, але не статична, а гармонія руху, що відображала відчуття в їх розвитку. В ході даного процесу затверджувалося нове гомофонно-гармонічне мислення. Зрозуміло, багато що тут було сприйнято від поліфонії, і вона продовжує жити в гармонійно розкладеному і організованому звуковому потоці, але вже у вигляді так званої прихованої поліфонії.

З іншого боку, музичне мистецтво епохи Бароко не тільки відмічене прагненням до раціонального впорядкування в плані розвитку форм, типізації мелосу, гармонії, але і виявляє тенденцію до емоційного виразу буття в його



мінливості і конфліктності. Відчуттю музиканта-виконавця стає як би тісно в запропонованій йому композитором строго регламентованій мелодійній схемі. І він часто користується нею швидше як імпульсом, здатним порушити творчу фантазію. В ході ігрового процесу він нескінченно прикрашає мелодію всякого роду орнаментикою, проявляючи при цьому розвинене імпровізаційне відчуття. Мелодія обростає гірляндами юбіляцій, мелізмів, вона ніби кипить, вирує, рухається, змінюється. (Як відомо, в деяких виданнях сонат А. Кореллі на одному рядку дано оригінальний авторський текст, на іншому – його можливий виконавський варіант.)

Так, в рамках форми, що типізується, затверджувався художньо самостійний інструментальний стиль, який зробив величезний вплив на подальший розвиток європейської музики і виявляв за півтора століття становлення все більше прагнення до психологічного поглиблення, змістовності, емоційної різноманітності.

Інструментальний стиль, як вже сказано, все більше починає визначати скрипка, яка стає провідним і пануючим інструментом в **Італії**. Виникає знаменита **венеціанська** школа, тісно пов'язана з народним музичним побутом Венеції, барвистим і галасливим міським життям, що відрізнялося великою кількістю всякого роду святкувань, карнавальних ходів, де почесне місце займали народні музиканти.

Відомо, що перші твори для інструментальних ансамблів створив венеціанець **Джованні Габріелі** (1557-1613). Він називав їх канцонами, сонатами, симфоніями. Причини такої різноманітності термінології не ясні, оскільки між названими жанрами у Габріелі відчутної різниці немає. Очевидно, це було своєрідним віддзеркаленням пошуків інструментального складу, прийомів композиційного розвитку.

Значну роль у розвитку венеціанської скрипкової школи зіграв **Б'яджо Маріні** (1597-1665). Скрипка вперше трактується ним як сольний інструмент. Твори Маріні рясніють складними пасажами, подвійними нотами. Ця нечувана

на ті часи віртуозна спрямованість скрипкового стилю Маріні підпорядкована, проте, художньо-музичним завданням.

Десяті роки XVII століття – час юності Б. Маріні і час юності інструментального мистецтва, що переживає період відбору і накопичення виразових засобів. Соната Маріні «**La Gardana**», написана в яскраво вираженому гомофонно-гармонічному стилі, відображає пошуки темпової динаміки, фактурної різноманітності, гармонійної для ладу контрастності (за рахунок зіставлення мажоро-мінора і старовинних ладів). Все це пізніше позначиться на формуванні докласичної сонати. У 1617 році Б. Маріні опубліковує збірник п'єс «**Affetti musicali**» («Музичні настрої»), що включають танці, варіації, симфонії. Традиції венеціанського народного музикування відображені в **Ritornello quinto**, написаного для двох скрипок і басової лютні. У «ритурнелях» ясно чутні відгомони музики хороводу.

У карнавальних традиціях витримано «**Капріччо страваганте**» іншого венеціанського композитора-скрипаля **Карло Фаріна**, де, зокрема, для зображення пташиного двору використані звуконаслідувальні прийоми. Пунктирні штрихи, подвійні ноти, стрибки через струну можна зустріти в творах **М. Уччеліні**. Деякі з них вимагають володіння грою у високих позиціях. Видатним представником венеціанської школи був **Джованні Легренці** (1627-1690), автор численних тріо-сонат. У якості капельмейстера собору св. Марка, Легренці збільшив церковний оркестр до 34 виконавців.

До початку XVII століття відносяться також перші твори, в яких починає намічатися концертно-сольний скрипковий стиль. А. Шерінг [37] згадує у зв'язку з цим сонати **Д. Кастелло** для двох дискантових інструментів і тромбона. Кожна з них містить досить значний сольний епізод, в тематичному відношенні абсолютно самостійний. Завдання цих soli, що нагадують інтермедії в опері, – внести різноманітність у загальне звучання і, більш того, додати урочистому ладу музики деяке пожвавлення.

Ще вільніше використовує принцип концертування **С. Бернарді**. Його Sonata in sinfonia (1623) має шість сольних епізодів, доручених двом скрипкам,

різко контрастуючих із загальним звучанням (*tutti*), заповнюваним органом, альтом і смичковим басом. Вельми розвинений концертний стиль спостерігається в *Sinfonia a 6 primo tono* **Ст. Альбрічі**, (1654) і сонатах **А. Баргалі** (1663). Найбільш органічним елементом архітекtonіки останніх є чітке співставлення *tutti* і *solі*, в яких солісти – два скрипалі і гамбіст – мають можливість продемонструвати блискучу пасажну техніку.

Із сказаного видно, наскільки складений був процес формування інструментальних жанрів. Лише у другій половині XVII століття зі всього різноманіття композиційних дослідів поступово виділилися як основні – жанри тріо-сонати (дві скрипки і цифрований бас), сольної скрипкової сонати, *concerto grosso* (оркестр і виконуюча соло група інструментів), а декілька пізніше – сольний тричастинний скрипковий концерт.

Соната, що ще не цілком склалася, не розвинена в окремих частинах, вступає у взаємодію з танцювальною сюїтою, яка паралельно розвивається. Самостійного художнього значення обидва жанри набувають у другій половині XVII ст. в творчості композиторів **болонської** скрипкової школи, яка зайняла на той час очолююче положення. Композитори болонської школи назвали сюїту **Sonata da camera** (камерною сонатою), а власне сонату – **Sonata da chiesa** (церковною сонатою), чим, з одного боку, підкреслювалася спорідненість жанрів, а з іншого – домашній, світський сенс сюїти і, навпаки, концертний, серйозний сенс сонати.

У протилежність Венеції з її прагненням до барвистого видовища, музичні інтереси Болоньї носили серйозний, «вчений» характер, що було пов'язане із особливостями цього міста, в якому функціонував університет, один із найстарших у Європі (заснований в XII столітті). Болонья славилася своїми академіями, церковними оркестрами. Великою популярністю користувалися скрипалі і композитори: **Джованні Баттиста Віталі** (приблизно 1644-1692), який служив у різних церковних капелах як альтист і капелмейстер і сприяв встановленню класичного типу тріо-сонати; **Джузеппе**

**Тореллі** (1658-1709), який створив перші зразки скрипкового сольного концерту.

Скрипка найбільшою мірою відповідала естетичним вимогам епохи, була інструментом, здатним, завдяки своїм яскравим інструментальним можливостям, синтезувати кращі досягнення попередньої музичної культури. Не випадково саме в рамках скрипкової школи, насамперед в Італії, зародилися і отримали якнайповніше втілення такі передові жанри, як соната, сюїта і концерт.

З'ясовувавши історичний шлях формування скрипкових жанрів, важливо визначити не тільки етапи становлення найбільш прогресивних форм музичного мислення, таких, як камерна і церковна соната, великий концерт і сольний скрипковий концерт, але і прослідкувати їх витoki в народному мистецтві, в жанрах світської музики, які, передуючи, дали їм життя. При цьому необхідно підкреслити, що скрипка з'явилася в музичному ужитку Італії як інструмент професійний, а не як широко поширений народний.

Так звана церковна соната (*sonata da chiesa*) формувалася разом із камерною сонатою (*sonata da camera*). Не слід вважати, що церковна соната призначалася тільки для церкви. Вона широко звучала і в побуті, на святах, академіях, в палацах знаті. Назва ця з'явилася, мабуть, із-за деякого зіставлення з камерною сонатою, музика якої, пов'язана з народно-танцювальними жанрами, заборонялася для виконання в церкві. Камерна і церковна сонати в своєму розвиненому вигляді отримали також назву (через склад) «тріо-соната».

Церковна соната виникла як своєрідний цикл різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, що склався завдяки проростанню і розкриттю специфічних скрипкових інструментальних якостей, які в ту епоху найбільшою мірою могли втілити новий художній зміст, новий тематизм, тенденції збагачення і ускладнення музичної тканини, рух музики до все більш ємких форм вислову.

Знаменуючи остаточний відхід від вокально-поліфонічних традицій, соната в той же час повністю зберегла і розвинула спадкоємність із

кантиленою, завдяки кантабільній природі скрипки, її здатності відтворювати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната зобов'язана своїм розвитком. І лише пізніше соната як жанр почала застосовуватися і для інших інструментів.

У витоках церковної сонати лежить розвинута багатоголосна канцона для сольних інструментів із басом, яку Т. Ліванова позначила терміном «канцона-соната». У церковній тріо-сонаті із самого початку йдуть пошуки своєрідності виразності частин, а не тільки їх контрастного зіставлення. Відбувається процес поглиблення і узагальнення характерної образності попередніх жанрів, особливо в області відособлення сфер лірики і активної динамічності, зв'язаних, відповідно, з кантиленністю і моторикою. Вершини розвитку жанр церковної тріо-сонати досяг в творчості **А. Кореллі** (1653-1713), який завершив і підсумував майже сторічні пошуки на цьому складному шляху, у тому числі і досягнення в області сонати з басом Д. Фаріні, Б. Маріні, Дж.-Б. Віталі. Паралельно з Італією формування сольної сонати йшло і в Німеччині (сонати І. Вальтера, І. Бібера, І. Вестхофа).

**Concerto grosso** (великий концерт) сформувався пізніше за тріо-сонату, в значній мірі як її продовження, розширення масштабів, художнє збагачення в рамках інших умов музикування. Специфіка великого концерту формувалася у великих інструментальних ансамблях, різноманітного складу, що брали участь у різних святкуваннях. Будь-яка активізація музичної тканини, фактури, а тим більше виділення окремих соло інструментів сприймалося як «концертування».

У своїх сонатах і концертах Кореллі узагальнив основні риси цих жанрів, що склалися на протязі майже століття в творчості багатьох італійських композиторів, створив завершені зразки кожного з них. Тріо-сонати, сольні сонати і концерти мають у Кореллі багато загального в побудові і композиції художнього цілого, досягненні монолітності форми, її гармонійності.

Можна прослідкувати шлях Кореллі від ансамблевого жанру тріо-сонати до кристалізації сольної концертної сонати і своєрідному синтезу ансамблевого і сольного концертування в *concerto grosso*. В той же час рамки циклу у нього

достатньо рухомі, гнучкі як відносно кількості частин, так і їх розташування, співвідношення церковного і камерного стилів, які у нього вільно взаємопроникають.

Будова церковних тріо-сонат у Кореллі в ор. 1 і 3 аналогічна. Звичайно це чотиричастинна соната з переважно повільним урочистим вступом Grave. За нею йде швидка фугована, найбільш розвинена і динамічна частина (Allegro, Vivace) з елементами розробки; частина виконує функцію майбутнього сонатного Allegro. Третя частина – Adagio або Largo – найбільш лірично «відкрита» – містить вже індивідуалізовані інтонації нового світосприйняття. Фінал – Allegro – стихія енергійного руху, натиску, яка завершує цикл на високому напруженні. Деколи тут помітні елементи маршу, жиги. Сприяє створенню відчуття цілісності циклу і яскрава концертність, що понад усе розкривається у фіналах.

У камерних тріо-сонатах явища схожі. Тут характерне прагнення до посилення типізації жанровості, яскравішому виявленню ритмічної і інтонаційної своєрідності народних витоків, контрастній зміні руху. Басова партія доручена не органу, а чембало або смичковому басу, або обом інструментам.

Фінали – динамічні, як і в церковних сонатах. Тут переважають стрімкі, жваві танці типу жиги (завершує два опуси 10 разів), гавоту (7 разів), куранти (2 рази). Три рази завершує цикл аллеманда, що виконується в темпі Allegro. І зовсім вже особливий випадок, коли у Восьмій сонаті з ор. 4 завершується цикл у темпі Allegro сарабандою. Виділяється з камерних сонат Дванадцята соната ор. 2, якою закінчується цикл. Це одночастинна соната, в основі якої є розгорнена чакона з варіаціями, як би передвісник бахівської.

Сольні скрипкові сонати (ор. 5) Кореллі, що були написані їм у самому кінці XVII сторіччя, утворюють одну з художніх вершин скрипкової музики барокового періоду. Опус цей ділиться на дві групи. У першу входять шість сонат, що тяжіють до жанру «церковних» (хоча «церковність» стилю тут вже помітно розмита), а в другу – п'ять сонат, кожна з яких є по суті сюїтою, що

складається з танців (за Прелюдією ідуть Аллеманда, Куранта, Жига, Сарабанда, Гавот), і Фолія.

Перші шість сонат побудовані за принципом контрастного зіставлення повільних кантиленних частин, що утілюють серйозність, патетичність або ліризм, і швидких, так званих фугованих частин, які носять моторний або танцювальний характер.

Серед видатних італійських скрипалів XVII-XVIII століття виділилися два кращі учні Кореллі – **Франческо Джемініані** (1687-1762), який зробив величезний внесок до скрипкового мистецтва завдяки розвитку виразової сторони гри, і **П'єтро Локателлі** (1695-1764) – сміливий новатор в області скрипкової віртуозності.

Найбільш раннім твором Джемініані були Дванадцять сонат для скрипки без супроводу – жанр незвичний для того часу. Вони були створені в Італії під час його навчання в 1705 році і опубліковані в Болоньї. Їх мова у чомусь близька творчим пошукам Локателлі. Деякі сонати (наприклад, B-dur) містять досить розвинені скрипкові фуґи.

Однією з найпопулярніших сонат цього опусу є Друга A-dur, відома в редакціях Ф. Давіда, Н. Мільштейна і О. Респігі. Вона відкривається музикою театрального характеру – Капріччіо. Потім слідує розгорнена Куранта, що містить два образи, які різко відрізняють її від аналогічних частин у Кореллі. Один образ – пружний, загострено-ритмічний, інший – жіночний, співучий. Вони сплітаються один з одним, як пара в танці.

Різким контрастом вступає Адажіо – патетичний речитатив оперного героя. Фінал – стрімка жига, де наявна двотемність. Саме синтез стрімких і патетичних інтонацій додає цілісності не тільки фіналу, але і всьому циклу, що підкреслюється у фіналі кульмінаційним моментом в окресленні образу, який втілює основний зміст сонати – нестримність, радість життя.

П. Локателлі, автор сонат («Плач Аріадни», «Епітафія»), concerti grossi, 24 Капріччі (каденції до концертів) – попередник Н. Паганіні у розвитку

віртуозної скрипкової техніки, який використовував новітні засоби аплікатури, техніку подвійних нот, акордів, віртуозних штрихів.

**А. Вівальді** (1678-1741) – автор опер, «симфоній», сонат, концертів для різноманітних інструментів з оркестром. Всього збереглося близько 450 концертів Вівальді; приблизно половина з них – концерти, написані для соло скрипки з оркестром. Сучасники Вівальді (І. Кванц та інші) не могли не звернути уваги на нові риси, привнесені їм у концертний стиль. Досить нагадати про те, що І. С. Бах високо цінував музику Вівальді.

Нове в концертному жанрі Вівальді визначалося поглибленням музичного змісту, його виразності і образності, внесенням елементів програмності, встановленням, як правило, тричастинності циклу (при послідовності швидко – поволі – швидко), посиленням власне концертності, концертним трактуванням сольної партії, розвитком мелодійної мови, широкої тематичної розробки, ритмічним збагаченням тощо. Все це пронизувалося і об'єднувалося творчою фантазією і винахідливістю Вівальді як композитора і виконавця.

Вівальді в циклі «Пори року», відштовхуючись від зовнішньої зображальності, проривається в якісно нову образність, використовує яскраві виразові засоби, що втілюють світ у всьому багатстві його проявів. Тут композитор проникає в глибокі сфери музичного мислення, прагнучи до створення сюжетних побудов чисто музичними засобами. Це був прорив у майбутнє. Саме тому «Пори року» надали таку могутню дію розвитку європейської інструментальної музики. Вівальді залишив багато інших програмних творів. Із них серія творів «У гробниці» – це концерт для скрипки, двочастинна елегійна симфонія h-moll, тріо-соната es-moll, «Похоронний концерт». Не виключений вплив цих творів на сонати «tombo» П. Локателлі і Ж.-М. Леклера.

**Джузеппе Тартіні** (1692-1770) – глава падуанської школи залишив концерти, concerti grossi, сонати («Покинута Дідона», «Трелі диявола»), 50 варіацій на тему гавоту Кореллі «Мистецтво смичка» як енциклопедію штрихової техніки епохи Бароко. Крім того, Тартіні-теоретик написав «Трактат



про прикраси», «О принципах музичної гармонії», «Правила руху смичка», «Трактат про комбінаційні тони». Його творчість була завершальним етапом у розвитку італійського скрипкового мистецтва епохи Бароко.

Скрипкова культура у **Франції** в багатьох своїх рисах і по своїй спрямованості розвивалася під сильною дією ідей італійського Відродження, виявляючи, разом з тим, деякі особливості національного порядку.

На відміну від Італії, Франція раніше інших країн затверджується на історичній арені як централізована держава з сильною королівською владою. Естетика гуманізму у Франції розвивалася значною мірою під впливом аристократичної культури, під дією дворянських переконань і смаків.

Цим можна пояснити наліт зневажливості, з яким довгий час відносилися до скрипки, як до народного («лакейського») інструменту. В аристократичних салонах панувала віола, інтимна завуальована звучність якої щонайкраще відповідала естетичним відчуттям і поняттям дворянського суспільства. У зв'язку з цим віольна (гамбова) культура досягла у Франції високого рівня, висунувши в XVII столітті ряд видатних виконавців, таких як Отман, Марен Маре, Жан Руссо.

Скрипка ж залишалася виключно народним, улюбленим інструментом простих людей.

Проте, мало-помалу скрипкова музика починає визнаватися гідною супроводжувати і аристократичні бали, правда, на певних умовах. Спочатку «хор» скрипалів був покликаний обслуговувати королівське полювання, виїзди, пікніки Але незабаром ближче знайомство з скрипками показало, що їх могутній і яскравий звук не тільки не образливий для вишуканих дворянських вух, але може з успіхом прикрасити музику придворного балу або іншого святкування, додати їм ще більший блиск. Тому вже з 1582 року неодмінним учасником палацових розваг, театральних постановок, балетів стає ансамбль скрипалів, відомий під назвою «**24 скрипки короля**».

Ми бачимо, що доля скрипкового мистецтва у Франції складалася інакше, ніж в Італії. У Італії скрипка як сольний інструмент дуже рано витісняє віолу. У

Франції ж аж до XVIII століття вона використовується переважно в оркестрі, поступаючись концертними підмостками віолі. Глибокий відбиток на скрипковий стиль наклала багатовікова традиція французького танцю. У Франції скрипаль, як правило, був танцюристом і найбільш яскравий вираз це знайшло в творчості чудового композитора, скрипаля і клавесиніста, балетмейстера і диригента **Жана Баттіста Люллі** (1632-1687). Флорентієць за походженням, він ще підлітком був вивезений до Парижа, де неабияке дарування допомогло йому зробити блискучу кар'єру. Почавши свою службу кухарчуком при дворі герцога Орлеанського, Люллі рано проявив яскраву музичну обдарованість. Завдяки розуму і вольовим якостям вже в п'ятдесяті роки він очолив всі музичні установи королівського двору.

Діяльність Люллі була справді всеосяжною. Він керував театром, королівським балетом, сам виступав як артист і танцюрист. Йому належить заслуга створення французької національної опери – ліричної трагедії, причому творчість Люллі як композитора оперної і особливо балетної музики мала першорядне значення для становлення французького скрипкового стилю. Витоки цього стилю слід шукати в традиціях народного уявлення, які, поза сумнівом, могли бути близькі Люллі – плебеєві за походженням. Завдяки йому, хореографічну дію часто супроводжували жваві і характерні мелодії. Так в королівський балет починають проникати демократичні елементи. Разом із тим, в танцях Люллі, що склалися для придворних спектаклів, ритмічна структура отримала завершену класичну форму. Гавоти, бурре, рігодони, менуети та інші танці в інтермедіях, ансамблях відрізнялися симетричністю будови, врівноваженістю ритмічного малюнку.

Діяльність Люллі мала величезне значення для становлення французької скрипкової школи, яка вже до кінця XVIII століття почала грати першорядну роль у подальшому розвитку світового смичкового мистецтва.

У скрипкових сонатах і концертах іншого французького композитора тієї епохи **Ж. М. Леклера** (1697-1764) крізь витонченість стилю відчуються не тільки ліричні, деколи сентиментальні інтонації людського відчуття, але вже

пробиваються героїчні елементи, пафос і патетика революційної епохи, що наближалась.

Сорок вісім сонат Леклера для скрипки з басом – це великі чотиричастинні твори. У нього абсолютно зникають образотворчі, міфологічні або психологічні позначення частин і залишаються темпові (головним чином, в крайніх частинах) і танцювальні. Перша частина зазвичай повільна і зосереджена, де втілений настрій психологічної поглибленості. Середні частини сонат переносять у сферу танцю – менует, гавот, сарабанда, аллеманда. Тут часто зусртічається форма рондо. Музика більше всього зберігає творчий зв'язок з Люллі. Вона благородна, витончена, деколи з нотками сентиментальності і меланхолії, моментами звуконаслідування – в п'єсах «Мюзет», «Тамбурін», а також у відтворенні народних прийомів (наприклад, бурдонує струн).

Фінали сонат швидкі і жваві, переважно у формі рондо, проте зустрічаються і моторні фінали типу жиги в темпі Presto і Prestissimo, а також чакони. Фінали зберігають зв'язок із стилем клавесиністів, деколи їх блискуча граціозно-легка музика нагадує моцартівську, наприклад фінал сонати № 6, ор. 9. Є і фінали типу вільної каденції (фінал «Гробниці»).

**Англійська** смичкова інструментальна музика, подібно до французької, випробувала сильну дію гамбової культури. Улюбленим жанром були фантазії для віольних ансамблів у характерному староанглійському стилі. Найчастіше це були поліфонічні твори, які одночасно виступали стилізованими танцями – гальярдами, паванами.

Серед композиторів кінця XVI – початку XVII століть, що писали для гамби, видне місце займають **Вільям Берд** (1572 - 1623), **Орландо Гіббонс** (1583-1626), **Джон Дауленд** (1574- 1632). Їх музика відрізняється конкретністю, повнокровністю, драматизмом, що отримує своєрідний вираз навіть у назвах. У Дауленда, наприклад, має місце цикл «Сім сліз, втілених в семи пристрасних паванах». Суб'єктивніша, майже романтична творчість наступного покоління

англійських композиторів – **Вільяма Лоу** (1602-1645) і **Джона Дженкинса** (1592-1687), які починають складати твори і для скрипок.

З другої половини XVII століття у Великобританії неухильно росте інтерес до досягнень французької і, особливо, італійської шкіл. Проте іноземні нововведення, потрапивши на англійський ґрунт, як би забарвлюються в англійські національні кольори, отримують новий своєрідний характер, що знаходить найбільш яскравий прояв в 22 тріо-сонатах для скрипки і цифрованого баса **Генрі Перселла** (1658-1695). Цей чудовий композитор, що глибоко вивчив творчість болонських майстрів і рахував себе не більше ніж імітатором знаменитих італійців, відомий як самобутній художник; у його музиці органічно злилися барочна патетика з відчутними народними джерелами.

За характерний приклад інструментальних п'єс англійського композитора можна вважати Тріо-сонату фа мінор. Судячи по цьому твору, Перселл у пошуках форми до певної міри відходить від найбільш типових зразків італійської інструментальної музики. Такий висновок можна зробити тому, що основною ознакою розвиненої італійської барокової сонати кінця XVII століття (тобто часу, коли жив і творив Перселл) є циклічна будова, в основі якої лежить принцип темпової контрастності (поволі, швидко, поволі, швидко). А у автора даної сонати перша частина – Анданте; друга частина (поліфонічна) називається Канцоною, що припускає співуче, а отже, не дуже швидке виконання. Третя частина – Адажіо. Четверта частина, в якій музична тема канонічно проводиться у всіх трьох голосах, знову повільна – Ларго:

Отже, в деяких творах Перселла на перший план виходить не стільки темповий контраст, скільки контраст гомофонних і поліфонічних частин циклу.

У XVIII столітті національна англійська смичкова культура не впливає на розвиток європейського скрипкового мистецтва. Навпаки, вона існує, в основному, за рахунок залучення іноземних музикантів, головним чином із Італії і Німеччини (Бонончіні, Джемініані, Соломон і ін.). Поворот у бік самостійного розвитку, обумовлений зростанням національної самосвідомості у

Вікторіанську епоху, відбудеться в Англії лише в останніх десятиліттях ХІХ століття.

Починаючи з кінця ХV ст. скрипка у **Німеччині** була широко розповсюджена у всіх верствах суспільства. На скрипці виконувались народні пісні та танці. Характерною рисою німецьких скрипалів було поєднання мелодичного трактування інструменту з багатоголосною грою не лише за допомогою відкритих струн (бурдонів), але і доволі складних подвійних нот, акордів, перебудови інструменту (скордатури), з використанням високих регістрів, ударних та стрибаючих штрихів тощо. Все це дозволяє говорити про давно розвинену німецьку скрипкову культуру, широке використання темброво-виразових можливостей інструменту. Поєднання народної пісенності і танцювальності привело до виникнення національного інструментального жанру – так званої танцювальної пісні з відкритим, яскравим звучання народної скрипки, чітким ритмом, наближеним до маршового. Саме у народній практиці виникло першоджерело майбутньої інструментальної сюїти – парного поєднання повільного хороводного дводольного танця із швидким синкопованим тридольним (Allemanda – Curanta).

Ранні приклади інструментальної сюїти з високорозвиненою багатоголосною скрипковою технікою зустрічаються у представників німецького бароко **Й. Г. Шейна** (1586-1630), **Т. Бальтцара** (1630-1633), **Й. Шопа** (біля 1590 - 1667), учня А. Габріелі **Х. Л. Гасслера** і **Н. Штрукка** (1640-1700). Скрипкові опуси **Й. Я. Вальтера** (1650-1717) за рівнем віртуозності не мали аналогів серед творів того часу. Це – широка панорама яскравих стрибаючих, ударних штрихів, володіння грифом до семи позицій, складні три- та чотириголосні акорди, які виконувались одночасно, віртуозне staccato, баріолаж, арпеджіато, стрімкі пасажі, двоголосне голосоведення у високих позиціях, типово барокова звукообразність.

**Йоганн Пауль фон Вестгоф** (1656-1705) продовжував традицію німецької багатоголосної скрипкової гри. У 1683 році він опублікував одну з перших у скрипковій літературі „Сюїту для скрипки без басу”, де використав як

явне проведення голосів, так і приховане. В окремих частинах Сюїти виконання вимагає одночасної гри на трьох струнах у швидкому темпі, що й на сьогодні є великою технічною проблемою.

Твори для смичкових інструментів **Г. Ф. Генделя** (1685-1759) – concerti grossi, тріо-сонати, сонати для скрипки з басом – зазнали впливу італійського барокового мистецтва (особливо Кореллі).

Без сумніву, величезну художню цінність мала скрипкова творчість **Й. С. Баха** (1685-1750), яка носила синтетичний характер, підсумовуючи найкращі досягнення німецької музичної культури. Поліфонічний інструментальний стиль, віртуозне володіння багатогранною технікою скрипкової гри свідчать про високопрофесійну діяльність Баха-скрипаля, альтиста та ансамбліста. Головне, на що варто звернути увагу – блискуче продовження Бахом традицій німецької народної музики, пов'язане із багатоголосною фактурою та імпровізаційністю викладу.

## РОЗДІЛ II

### СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО АВСТРІЇ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.СТ.)

Австрійське скрипкове мистецтво XVII століття здійснило значний внесок у розвиток виконавської культури. У традиціях австрійських скрипалів були закладені основи виникнення національної скрипкової школи, багатьох яскравих прийомів вираження, в тому числі і скрипкового багатоголосся. Й. Г. Шмельцер вперше увів австрійські народні мелодії до сфери професійного музичного мистецтва. Він став провідним віденським композитором, справжнім засновником віденської скрипкової школи. Особливе місце в австрійському скрипковому мистецтві відводиться Г. І. Біберу – видатному скрипалю-віртуозу і композитору, скрипкові твори якого стали унікальним явищем у мистецтві XVII століття. Він значно ускладнив і розширив скрипкову техніку, випередивши у цьому відношення багатьох своїх сучасників. Специфічні прийоми, які використовуються у його творах, відображають нові уявлення про можливості інструменту, що у свою чергу підготувало новий, віртуозний напрямок у музичному скрипковому виконавському мистецтві. Бібер став творцем першого істинно сольного скрипкового твору – Пасакальї для скрипки соло, яка випередила сонати і партити для скрипки соло Й. С. Баха. Велике значення, яке належить творчості Шмельцера і Бібера у розвитку скрипкового мистецтва, неспівмірне з тим, що відомо про них та їхні твори. У наш час їхні твори практично не виконуються, хоча вони могли б помітно розширити концертний та педагогічний репертуар скрипалів. Особливо це стосується Бібера. Відповідно до твердження Т. Ліванової, „його фігура в історії скрипкової музики розміщена дещо осторонь і до тепер залишається ледь не загадковою”[13, с. 589].

Смичкові інструменти в Австрії побутували практично серед всіх прошарків суспільства ще у XVI столітті. Інструменти скрипкового сімейства були тоді найбільш розповсюджені, головним чином, у середовищі селян та міщан. У XVII столітті скрипка займає провідне місце і у придворній музиці. Розвиваються великі музичні центри, міське музикування, професійне мистецтво, у тому числі й скрипкове. При багатьох дворах вищої знаті формуються капели, які складаються із чудових музикантів. Капели у Відні, Зальцбурзі і Олмоуці входять до переліку найкращих у Європі.

Танці, котрі супроводжували світське життя двору, були, в основному, австрійськими. Народна танцювальна музика звучала під час святкування карнавалів, особливо під час маскарадів та ігор, проте і у звичні дні при дворі переважали вітчизняні танці. Не випадково, що створення цієї музики було доручено місцевим композиторам (В. Ебнер, Й. Г. Шмельцер, його син А. А. Шмельцер, Й. Й. Хоффер).

Значну роль відігравала італійська опера, у рамках якої австрійські музиканти створюють танцювальну музику для інтермедій. У балетних інтермедіях тривалий час утримувалися яскраві традиції віденських маскарадів: танці часто змальовували представників різних ремісничих спеціальностей, станів та національностей, інколи це були комедійні персонажі, гротескні, алегоричні фігури, олімпійські боги і маски. Така багатоманітність дозволяла композиторам використовувати у танцювальній музиці різноманітні народні мелодії.

Однак, у першій половині XVII століття в придворних капелах служили, головним чином, композитори та інструменталісти – італійці за походженням, у тому числі Дж. Дж. Аррагоні, А. Берталі, Дж. Б. Буокаменте, Дж. Валентіні, Дж. Б. Вівіані, П. А. Донані, А. Драгі, Ф. Б. Конті, Н. Мінато, А. Оголоджіо, А. Пандольфі, А. Польєтті, Дж. Пріулі, Ф. Санчес, М. А. Ферро, М. А. Честі. В цей період вони, головним чином, й були авторами інструментальної, в тому числі й скрипкової музики.



Одним з перших італійців, який працював в Австрії, був композитор та інструменталіст **А. Орлоджіо** (бл. 1550–1633). Його інструментальні сонати і канцони є найбільш ранніми ансамблевими творами, написаними у Австрії. Видатним композитором, який довгий час пропрацював при дворах у Граці та Відні, був **Дж. Валентіні** (1582–3–1649). Він ознайомив австрійців з новим італійським стилем скрипкового письма. Будучи послідовником і, ймовірно, учнем Дж. Габріелі, композитор багато експериментував з гармонією, а використання динамічних вказівок у послідовності „p”–„pp”–„ppp” є першим з відомих прикладів вказаних градацій. Його інструментальна музика складається з канцон і сонат для трьох–восьми голосів, у яких скрипкові партії вже достатньою мірою віртуозні.

**Дж. Б. Буонаменте** (помер у 1642 р.) є скрипалем-композитором, автором перших в Австрії тріо-сонат. Він використовує форму рондо, позначення Adagio і Allegro і наближається до структури більш пізньої церковної сонати. Він значною мірою урізноманітнив скрипкову техніку, розширив діапазон інструменту.

Скрипаль-композитор **А. Берталі** (1605–1669) писав твори для різноманітних складів – від поліхорових до сонат з сольним голосом. Його інструментальні твори – приклад святкової, помпезної музики, у якій відчувається потужний венеціанський вплив.

Скрипкова музика **Дж. А. Пандольфі-Меаллі**, який служив при дворі ерцгерцога Фердинанда, є цікавою з огляду на історію розвитку австрійської соло-сонати з басом. Скрипкові партії його сонат віртуозно виписані та розвиваються на фоні простого, статичного басу. У збірнику соло- і тріо-сонат (1669) композитор вказує, що партія струнного басу і орґану не є обов'язковою, хоча фактура скрипкових партій цього не виправдовує.

Австрійські та північнонімецькі впливи відчуваються в тріо- та, особливо, у соло-сонатах скрипаля **Дж. Б. Вівіані** (1638–1692), який працював в Інсбруці. Там же працював і англійський скрипаль **Б. Янг** (помер у 1662 р.). У своїх сонатах для двох, трьох чи чотирьох скрипок, гамби і цифрованого басу

композитор демонструє дивовижне поєднання італійського, австро-німецького та англійського стилів.

У інструментальній музиці австрійського композитора **И. Я. Пріннера** (1624–1694) помітними є французькі впливи. У своєму трактаті він прямо виступав на підтримку французької смичкової техніки. Ще більш виразно французька манера Ж. Б. Люллі відобразилася у творчості **Г. Муффата** (1653–17040). Він створив інтернаціональний „змішаний стиль”. Кончерто грассо Муффата є чудовою сторінкою у історії розвитку цього жанру. Його музика характеризується переконливою безпосередністю, яскравістю та глибокою виразністю. Великого значення Муффат надавав виконавському мистецтву, а його передмови до творів та трактат „Regulae concertum partiturae” (1699) є надзвичайно цінним свідченням про виконавську практику цього часу.

Німецький скрипаль **К. Г. Аленбреннер** (1654–1732) навчався у Й. Г. Шмельцера. Його ансамблеві та скрипкові соло-сонати написані у стилі його вчителя. Збережена інструментальна музика **Ф. Б. Конті** (1681–1732) є близькою до подібних творів Л. Моцарта.

Іноземні скрипалі, які працювали у Австрії, вносили у австрійське мистецтво досягнення своїх національних шкіл. Вітчизняні музиканти, виїжджаючи у інші країни, знайомилися там з музичними досягненнями. В результаті, передкласичне австрійське скрипкове мистецтво увібрало все краще, передове, що було у європейському виконавському мистецтві. І не випадково, що в Австрії отримали розвиток усі найголовніші жанри скрипкової музики XVII століття. Процес взаємодії і взаємовпливів був двостороннім. У свою чергу, на скрипкову музику закордонних композиторів, особливо тих, хто мешкав у Австрії, впливало вітчизняне виконавське мистецтво.

Австрійське скрипкове мистецтво XVII століття розвивалося у одному руслі з основними європейськими виконавськими школами; опора на живі традиції народної творчості, у яких композитори черпали багаті інтонаційно-ритмічні та виконавські можливості, дозволила австрійському скрипковому

мистецтву XVII століття сформувати своє особливе обличчя та характерні особливості.

**Йогана Генріха Шмельцера** (1620-3–1680) у XVII столітті вважали „знаменитим і чи не найбільш видатним скрипалем у всій Європі”. Він був одним з найбільш значних музикантів Габсбурзького двору між 1655 та 1680 роками. Шмельцер був відомим і як композитор камерно-інструментальної музики і, особливо, балетних сюїт, написаних ним для усіх світських драм та опер, котрі виконувалися у цей час при дворі. Шмельцер був автором творів для різноманітних складів, починаючи з багатоголосних і завершуючи скрипковими соло-сонатами з басом.

Справжній митець скрипки, він був першим відомим австрійським композитором, який стилізував мову народних інструментів, що зробило її невід’ємною частиною професійного мистецтва.

Сольні скрипкові сонети з басом Шмельцера (1664) – одна з вершин скрипкової музики XVII століття. У них він, розробляючи багатоманітну скрипкову техніку, опирається на принципи варіаційності. Найчастіше використовуючи варіації на *basso ostinato*, він застосовує особливу побудову форми – від варіації до варіації ускладнює прийоми, ритм, що сприяє не лише урізноманітнюванню звучання, але й кульмінаціям звучання, консолідації всього того, що отримає подальше втілення у австрійській музиці. Незвичайними є шмельцерівські сюїти для скрипки і басу, де поряд зі скордатурою застосовується багатоголосся.

Шмельцер, як провідний австрійський композитор інструментальної музики до Бібера, помітно вплинув на становлення жанрів сюїти і сонати в Австрії і Південній Німеччині. Як новатор у галузі засобів скрипкового вираження, він органічно втілює досягнення народної творчості у скрипковому мистецтві. Його діяльність при дворі Габсбургів започаткувала зростання довір’я до вітчизняних музикантів, стала багато в чому базою для наступних творчих досягнень. І не випадково, що сучасна музична критика характеризує

Шмельцера як першого визначного танцювального композитора, „Йогана Штрауса Бароко”, засновника віденської скрипкової школи.

Вершиною передкласичного скрипкового мистецтва Австрії є творчість видатного скрипаля та композитора **Генріха Ігнаца Франца Бібера** (1644–1704). І. Маттезон ставить постать Бібера поряд з знаменитими музикантами того часу. Ч. Бьорні писав: „З усіх скрипалів минулого століття Бібер, очевидно, був найкращим, його соло є найбільш складними і вигадливими з усієї музики цього періоду, яку я бачив”[13, с. 408].

Бібер був чудовим композитором і з однаковою майстерністю писав інструментальну, вокальну, духовну та світську музику. Різнобічними були і його ансамблеві твори: неவிбагливі чотирьохголосні балети і танцювальні сюїти у дусі Й. Г. Шмельцера, що використовують австрійські, німецькі та чеські народні мелодії, проте у той же час і віртуозні тріо у своєрідному та унікальному стилі. Твори для великих складів звучать майже як оркестрові. В них часто виокремлюється концертуючий голос чи голоси, нагадуючи концерто грессо і сольний концерт.

Як автор скрипкової музики, Бібер був унікальним явищем у мистецтві XVII століття. Одним із видатних збірників музики для скрипки є його 15 „Сонат-містерій” для скрипки з басом та Пасакаля для скрипки соло, у яких композитор звертається до особливого роду програмності. Не словесна передмова спрямовує напрямок фантазії слухача, а гравюра з циклу „страстей” перед кожною сонатою. Однак, підхід до програмності у Бібера більш складний. Суто образотворчим моментам у цьому збірнику він відводить доволі мало місця (такого роду програмність блискуче була втілена Бібером у „Мальовничій сонаті”). У сонатах-містеріях перед ним стояли інші художні завдання, які не потребували прямого зображення. У одних сонатах Бібер ніби слідує за сюжетом, у інших узагальнено викладає зміст, а у третіх – виражає своє ставлення до сюжету. Багатогранно використовуючи можливості поєднання музики та образотворчого ряду, композитор домігся більш

глибокого трактування біблійських сцен. Йому було важливо створити емоційний настрій широкого плану.

З програмністю значною мірою пов'язаний специфічний прийом „скордатура”. За словами Г. Неттля, „композитора та його слухачів не задовольняли звичні прийоми і можливості скрипки. Бібер намагався створювати особливі звучання і незвичайні гармонії... надавав перевагу грі на кількох струнах одразу в гармонійній манері, до якої так чудово надається скордатура”[9, с. 118 ].

Різко висловлюючись про скордатуру, відомі музикознавці Г. Адлер і Е. Лунц пишуть, що Бібер використовує скордатуру в суто технічному плані для більш зручного виконання певних багатоголосних епізодів, котрі, при звичайному налаштуванні, виконувати було б досить важко чи, взагалі, неможливо. Дозволимо собі не погодитись з цим твердженням. Ідейно-образний та виконавський аналіз сонат-містерій показує, що в окремих випадках скордатура, дійсно, сприяє зручності виконання окремих подвійних нот та акордів, проте, навіть у цих випадках, це не виступає самоціллю. Адлер та Лунц, не будучи скрипалями, переоцінили момент зручності і недооцінили зміну самого характеру звучання інструменту. По-суті, вказана зручність є вторинною, головне – намір композитора надати необхідного специфічного забарвлення звучанню інструменту, яке більш яскраво могло би виразити характер музичного твору, точніше розкрити художні наміри автора. Його скордатура – обдумана цілісна структура, пов'язана з програмним характером збірника. Подібна система не зустрічається ні у попередників Бібера, ні, пізніше, у його послідовників.

У скрипкових сонатах Бібера вперше в історії жанру проявився намір композитора втілити нові інструментальні форми шляхом синтезу традиційних: Бібер не розмежовує жанр скрипкової сонати на „церковний” та „камерний”, новаторським чином поєднує танцювальні та нетанцювальні частини, вводить варіації – одну зі своїх улюблених форм. Це приводить до того, що його сонати виявляються досить вільними за формою, структура кожної обумовлена

вибраною програмою, конкретним замислом та його інструментальним втіленням.

Майже всі сонати розпочинаються з прелюдій, взірцем для яких могли слугувати органні токати з притаманною для них характерною моторністю. Бібер у багатьох випадках переносить манеру гри на органі на скрипкове виконавство, визначає художнє значення такого вступу як ввідне, яке готує сприйняття подальших частин, які є, як правило, центральними у розкритті художнього замислу. Подібний рухомий характер мають і фінали, котрими завершуються сонати.

Слід особливо виокремити широко представлені в сонатах Бібера варіаційні форми. На цьому ґрунті у нього виникає фактура вокального типу. Композитор використовує три різновиди варіацій: дублі або *variato* для танцювальних частин, арії з варіаціями і варіації на *basso ostinato*. Ці різновиди, які мають багато спільного, наприклад, спорідненість фактурних типів, у творчості Бібера чітко розмежовуються. Дублі і варіації до танцювальних частин у більшості випадків відповідають традиції, виявляючи зміст у іншій – моторній фактурі.

Арія з варіаціями (улюблена форма біберівських сонат) являє собою ланцюжок варіацій, за формою близькою до варіацій на *basso ostinato* – чакони і пасакальї. Тому арії, порівняно з традиційними варіаціями на *basso ostinato*, часто містять меншу кількість варіацій. Чакони і пасакальї у Бібера виступають або у ролі частини циклу, або ж розгорнутого твору, самостійної сонати.

У варіаціях на *basso ostinato* у Бібера, за незначними винятками, можна виявити певну структурну закономірність. Розвиток проходить у два етапи – від викладення теми простими варіаціями до більш складних. Після кульмінації, котра завершує перший етап, настає спад у розвитку – або повернення до вихідної теми, яка інколи звучить у іншому регістрі, або повільна варіація. Потім виникає наступний ланцюжок варіацій ускладненого за фактурою типу, який завершується основною кульмінацією. Партія басу, у більшості випадків, фактурно протиставляється сольній партії. Настільки різкий контраст функцій

сольної партії і басу в біберівських варіаційних формах значно відрізняється від трактування подібної фактури у А. Фальконьєрі, Б. Маріні, Дж. Б. Віталі та А. Кореллі.

Фактурне багатство та своєрідність варіацій на *basso ostinato* у Бібера найбільш яскраво проявляється в Пасакальї – шістнадцятій сонаті для скрипки соло зі збірника програмних сонат. За масштабами Пасакальї помітно більша за будь-які його сонатні варіації з басом. Проте значимість цього твору не тільки у його розмірах та різноманітні фактурних комбінацій, а у характері, масштабі самого замислу, в глибині художньої волі. Хоча базова тема Пасакальї є доволі простою (низхідний тетрахорд), завдяки майстерності і фантазії композитора на основі такого скромного тематичного матеріалу побудовано такий великий твір. Вражає оригінальність мови і архітектоніка побудови, багатство фактури, винахідливість під час використання різноманітних прийомів гри на скрипці. Він створив дійсно перший, істинно сольний багатоголосний скрипковий твір, повнозвуччя у якому досягалося за рахунок старанно розробленої поліфонічної фактури. Ця лінія у творчості Бібера приводить до вершини жанру – сольних скрипковим творів Й. С. Баха.

У збірнику сонат для скрипки і цифрованого басу (1681) Бібер майстерно використав віртуозну скрипкову техніку: різноманітні штрихи – деташе, мартела, стаккато, стрибаючі, комбіновані, асиметричні штрихи; гаммоподібні, арпеджійовані фігурації, як зліговані, так і незліговані, що охоплюють діапазон скрипки у межах семи позицій; стрибки з позиції в позицію; баріолаж; перекидання смичка через одну і дві струни; різноманітні подвійні ноти, три- та чотириголосні акорди; а також складні ритмічні фігурації, скордатуру, гліссандо і т. д.

Бібер багато в чому збагатив скрипкову техніку, випереджаючи свій час. Він не тільки розкрив нові віртуозні можливості інструменту, які значною мірою випереджали за яскравістю і складністю музичні прийоми його сучасників і які можна порівняти лише з скрипковою технікою І. Я. Вальтера, але й розширив горизонти уявлень про скрипку, надав могутній поштовх для

подальшого розвитку художньо-віртуозного напрямку у скрипковому мистецтві не тільки композиторів, але і виконавців.

Творчість Бібера відіграла вирішальну роль у формуванні передкласичного мистецтва. Він був не тільки видатним виконавцем, але і, за словами П. Гіндеміта, „найбільш визначним композитором епохи бароко до Баха” [15, с. 181], який створив чудову духовну та інструментальну музику, котра не поступалася за своїм рівнем кращим творам свого часу.

Сучасні виконавці зустрічаються із серйозними проблемами інтерпретації давньої музики. Для вирішення цих проблем необхідними є певні історичні знання. Скрипка і смичок, якими користувалися виконавці XVII століття, значно відрізнялися від сучасних. Характер звучання інструменту був іншим, а старовинний смичок володів іншими штриховими можливостями. Знання про специфічні можливості давніх інструментів, традиції виконання та прийоми гри можуть допомогти скрипалеві вірно оцінити та вибрати необхідні, стилістично вірні виконавські прийоми. Крім того, слід врахувати, що особливості стилю музики, а отже і манери виконання, типи утримання скрипки та смичка, характерні прийоми та засоби вираження у різних національних школах були різними.

Нотація XVII століття значно відрізнялася від сучасної. Вказівки на абсолютний темп використовувались не надто часто, а позначення, такі як *Adagio* та *Allegro*, часто першочергово вказували на характер виконуваного твору. Темп багато в чому залежав від жанрового походження або ж від характеру фігурації. Існуюче уявлення, що давня музика використовувала повільніші темпи не зовсім вірне. Навпаки, віртуозність у XVII столітті заледве поступалася сучасній. У той же час, у циклічних творах при усьому різноманітті окремих частин тоді малася на увазі певна темпова єдність.

Умовність, а, інколи, і недосконалість нотного запису передбачали певне розшифрування тексту (для прикладу, повільні частини, пунктирний ритм, нерівні ноти, не кажучи вже про цифрований бас). Лише зрідка виписувалися динамічні вказівки, зокрема, лише там, де передбачалися певні ефекти



(наприклад, відлуння або „тераси”). Проте, це аж ніяк не означає, що уся давня музика виконувалася одноманітно і безбарвно. Прикраси записувалися лише зрідка, проте широко застосовувалися при живому виконанні. Так, багато повільних п'єс передбачали імпровізаційну орнаментацию: в тексті виписувалися лише опорні ноти довгими тривалостями. Повтори, особливо у танцювальних творах, також прикрашалися. Значна кількість штрихів не виписувалися і їх використання довірялося виконавцям. Вібрато та, доволі часто, ліги вважалися прикрасами.

Така практика надавала скрипалям XVII століття можливість достатньо вільно інтерпретувати музичні твори. Важливо, що виконавський рівень провідних скрипалів був досить високим, адже більшість з них були одночасно і композиторами. Можна із впевненістю констатувати, що творче начало у виконавській майстерності XVII століття жодним чином не поступалося сучасному.

Ще донедавна багато творів XVII століття виконувалися у редакціях, створених у XIX столітті. У більшості з них значною мірою опрацьований нотний текст, використовуються романтичні прийоми та засоби вираження, змінений характер звучання, що інколи приводить до спотворення музики. На противагу цьому цілком зрозумілим є намагання сучасних виконавців представити музику XVII століття у найбільш наближеному до оригіналу вигляді. Ці намагання втілюються у декількох напрямках. Один з них – виконання музики на оригінальних інструментах. При цьому музика набуває тембрової характерності і ряду інших якостей, які багато у чому аналогічні до тих, які були у XVII столітті.

Окремі виконавці доходять тут до „логічного завершення”, використовуючи давню скрипку з коротким грифом, лукоподібний смичок і т. д. Проте змінити інструмент – це ще не означає оволодіти незвичними на сьогодні виконавськими навиками і манерою гри, яка побутувала у минулому. „Повернутись назад” неможна, перебудувати своє мислення можна лише до певної межі, за якою прагнення до „стильності” набуває схоластичних ознак,

оскільки жоден сучасний виконавець та жодна сучасна аудиторія не можуть вилучити із свого культурного та соціального досвіду 400 років світової історії, у тому числі і досягнення у галузі побудови інструментів і способів гри на них. Сліпе виконання всіх вказівок оригінала XVII століття не тільки не створить живого музичного образу, а, як правило, спотворить наміри композитора, вбиває те імпровізаційне, творче начало, яке закладене у творі, яке розвивається в історичний час.

Однією з серйозних проблем інтерпретації австрійської скрипкової музики – виконання багатоголосного полотна. У той час композитори писали скрипкові поліфонічні твори у, до певної міри, ідеалізованому вигляді, щоби вказати на контрапункт, який мався на увазі, проте вони доручали дійсне втілення партитури виконавцю у залежності від його побажань, смаків, з врахуванням стійких виконавських традицій. Більше того, такий ідеалізований варіант допомагав скрипалеві зрозуміти сутність музичного твору, у інших випадках приховану фігурацією. Аналіз виконання „Мальовничої сонати” вказує на різне розуміння поліфонічного полотна двома скрипалями. Крім цього, текст залишає для виконавців багато прихованих та виразних можливостей для інтерпретування.

Зі всіх творів Г. Й. Ф. Бібера, соната № 6 зі збірника 1681 року видання найбільш відома і набагато частіше виконується. Проте, як правило, виконавці використовують редакцію німецького скрипаля XIX століття Ф. Давіда. Його заслуги величезні. В позаминулому столітті він відшукав та гідно оцінив чудовий твір давнього майстра. Ця соната увійшла першим твором у збірник Давіда „Вища школа скрипкової гри” (1867), який включає у себе найкращі твори, написані для скрипки у XVII–XVIII століттях. При всьому цьому Давід вільно інтерпретує авторський текст, через що музика часто змінює свій характер. Для давньої музики він намагається використовувати виконавські прийоми та манери, характерні для романтизму, що часто негативним чином відображається на адекватності образу.

Проаналізувавши виконання окремих скрипкових творів австрійських композиторів XVII століття у записах сучасних виконавців, можна зробити висновок, що найбільш прогресивним може вважатися шлях, який поєднує в собі як чуйне ставлення до оригіналу, так і сучасне осмислювання образності твору, а отже – і застосування певних можливостей виконавського мистецтва, яких не знало XVII століття. Ідеал, до якого, очевидно, слід прагнути, полягає в тому, щоби відтворити у слухача все різноманіття художніх образів твору, справжнє відчуття епохи. У різні історичні періоди це відчуття уявлялось по-різному, очевидно, воно буде змінюватися і надалі.

Тому можна твердити, що сучасні виконавці далеко не вичерпали можливості трактування скрипкової музики XVII століття. У зв'язку з розвитком музичного мистецтва ці твори будуть набувати все більш широкіх меж інтерпретації їх образів. На сьогодні для найбільш глибокого втілення творів XVII століття необхідною є не лише багата інтуїція виконавця, але і знання про дух епохи, її ідеали, музичне мислення і залишені традиції.

## ВИСНОВКИ

Не маючи можливості детально висвітлити в даному огляді особливості виконання сучасними інтерпретаторами музики інших композиторів епохи Бароко, потрібно зазначити, що сказане про бахівську музику в значній мірі має загальне значення. Додатково виникають проблеми пов'язані з інтерпретацією скрипкових сонат та концертів італійських класиків XVII-XVIII ст.ст., перш за все Вівальді, Тартіні, Джемініані. При деяких загальних рисах, які властиві їх музиці, слід розрізняти стильові особливості кожного з цих композиторів.

Потрібно підкреслити загострене в сучасних виконавців відчуття художніх контрастів між частинами старовинних сонат та концертів, яке пов'язане з їх змістом. Енергійному, світлому, життєрадісному характерові швидких частин протиставляється поетична, наповнена теплотою, щирими почуттями лірична повільна частина. При цьому виконавець наповнений цими почуттями повинен уникати сентиментальності. Перед виконавцем старовинної музики складне завдання: добитися при виконанні сонат чи концертів, як циклічних творів, «єдності в багатоплановості».

«...Я добре знаю, – писав Л. Боккеріні, – що музика існує для того, щоб говорити до серця людини; досягти цього моя мета... Музика позбавлена почуття, порожня...»[6, с. 78] Необхідність «говорити до серця людини» повинна керувати творчими думками сучасних виконавців музики епохи Бароко, наближувати її до сучасності.

Аналіз історичного шляху, який пройшло італійське та австрійське скрипкове мистецтво у XVII століття, значні досягнення на цьому шляху композиторів та виконавців дають підстави оцінити внесок цих скрипкових шкіл у світову інструментальну культуру як дуже значний. Високий виконавський рівень, яскраво виражена національна самобутність творів, їх жанрове різноманіття, розвиток засобів скрипкового вираження, імпровізаційність – все це визначило своєрідний характер італійського та

австрійського скрипкового мистецтва, досягнення якого лежали у руслі основного шляху розвитку музичної культури століття.

Австрійське передкласичне скрипкове мистецтво було творчо пов'язане з італійським та німецьким, вбирало у себе їх кращі традиції, впливало, в свою чергу, на них. Опираючись на музичний фольклор народів, які населяли Австрію, завдяки творчості видатних скрипалів, воно набуло свого самостійного обличчя, своїх характерних особливостей.

Аналіз скрипкових творів австрійських композиторів XVII – початку XVIII століть у контексті європейської музики, виявляє важливу роль, яку відіграло передкласичне австрійське скрипкове мистецтво в історії розвитку скрипкової культури, становленні класичної віденської скрипкової школи, формування багатьох жанрів, у тому числі жанрів сольної скрипкової сонати з басом, а також без басу, сюїти, програмної музики. Творчість Й. Г. Шмельцера і, особливо, Г. І. Ф. Бібера можна, безумовно, віднести до найкращих досягнень європейського скрипкового мистецтва XVII століття. Проведене дослідження передкласичного скрипкового мистецтва Австрії дозволяє твердити про виникнення у XVII столітті специфічної австрійської скрипкової школи, самобутні досягнення якої набули всезагального характеру, стали основою для формування віденського класичного мистецтва, яке знайшло своє втілення у творчості Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена.

Посилене зацікавлення музикою давніх майстрів – одна з характерних тенденцій другої половини XX століття. Музика, створена у XVII–XVIII століттях, нині займає почесне місце у творчій діяльності провідних виконавців та інструментальних колективів всього світу. І у нас в країні, і за кордоном, з'явилося чимало цікавих ансамблів, які спеціалізуються виключно на виконанні старовинної музики.

Тяга виконавців та слухачів до давньої музики пояснюється не лише модою на старовину, на «ретро», способом втекти від реальності, відвернутися від проблем сьогодення, але і життєвою силою самих музичних творів, невичерпною красою їхніх художніх образів. Створені талановитими

майстрами, вони несуть через глибину століть думки, почуття, ідеали людей свого часу, за своєю гуманітарною сутністю зрозумілі і близькі нашим сучасникам.

Поряд із творами А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні та інших видатних італійських композиторів кінця XVII – першої половини XVIII ст., до сьогодення зберігає своє значення творчість Франческо Джемініані і П'єтро Локателлі, відіграючи все більш помітну роль у сучасному концертному та педагогічному репертуарі. Їхні твори все частіше звучать з естради, справжнє життя у них вклали інтерпретації таких видатних виконавців як Д. Ойстах, Л. Коган, Г. Баранова, М. Козолупова, В. Клімов, І. Безродний, В. Пікайзен, І. Менухін, І. Стерн, З. Франческатті, Г. Шерінг та цілий ряд молодих виконавців. Твори Джемініані та Локателлі публікуються як і у нашій країні, так і за кордоном, використовуються у якості навчального репертуару практично на всіх рівнях музичної освіти. Кращі твори Джемініані та Локателлі введені до програм міжнародних конкурсів скрипалів, зокрема таких, як конкурси імені Королеви Єлизавети в Брюсселі (Бельгія), імені Н. Паганіні в Генуї (Італія), імені Г. Венявського в Познані (Польща) та ін.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ауер Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений классики.– М.: Музыка, 1965.–271с.
2. Березовчук Л. Н. О восприятии элементов стиля прошлого в современном произведении // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: Сб. научн. тр. / Отв. ред. Л. Н. Раабен.- Л.: ЛГИТМиК, 1981.-С.60-80.
3. Благовещенский И. Из истории скрипичной педагогики.– Минск, 1980. – 98 с.
4. Браудо И. А. Артикуляция / О произношении мелодии / Ред. Х. С. Кушнарев.- 2-е изд.-Л.: Музыка, 1973.-199 с.
5. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы,- М.: Искусство, 1978.-264 с.
6. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини.– М.: Музыка, 1969.–186с.
7. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением.– 4-е изд., доп. - М.: Музыка, 1981,- 143 с.
8. Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства /на примере современной музыки для смычковых инструментов// Музыкальное исполнительство: Сб.ст. / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьев и В. Ю. Натансон, -М.: Музыка, 1983.- Вып. 11.- С. 68-100.
9. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. В. 1. – М.: Музыка, 1990. – 282 с.
- 10.Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – К.: Музична Україна, 1970. – 317 с.
- 11.Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 381 с.
- 12.Корредор Х. Беседи з Пабло Казальсом.– Л.: Советский композитор, 1960.– 265с.
- 13.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.:

- Музыка, 1983. – 696 с.
14. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. – М.: Музыка, 1972. – ч. 1 – 293 с.
15. Михайлов М. К. Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1981. – 362 с.
16. Наливайко В. Течения, направления, стили. – М.: Музыка, 1988. – 275 с.
17. Ойстрах Д. Встречи с Энеску. – М.: Советская музыка, 1961, №8, 81с.
18. Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников // Вопросы теории и эстетики музыки / Ред. Л. Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1974. – Вып. 13. – С.163-186.
19. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М.-Л.: Музыка, 1967. – 312 с.
20. Рабей В. Георг Филипп Телеман. – М.: Музыка, 1974. – 64 с.
21. Рабей В. О. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. – М.: Музыка, 1970. – 211 с.
22. Риман Г. Музыкальный словарь: Пер. с нем. – М.- Лейпциг: Изд. П. Юргенсона, 1896. – 1532 с.
23. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. – М.: Музыка, 1969. – 305 с.
24. Скребков С. История музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1978. – 435 с.
25. Флеш К. Искусство игры на скрипке Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 281 с.
26. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964. – 650 с.
27. Юр'єв О.Ю. Виразжальні можливості скрипкових штрихів. – Київ: Муз. Україна, 1974. – 114 с.
28. Ямпольский И. М. Давид Ойстрах. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1968. – 144 с.
29. Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И.С. Баха // Избранные исследования и статьи. – М.: Советский композитор, 1985. – с. 52-86
30. Apel W., Daniel R. Harvard Dictionary of Music.-Second Edition, Revised and Enlarged.-Cambridge-Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University



Press, 1970.-935 p.

31. Blume F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: All-gemeine Enzyklöpadie der Musik.- Kassel-Basel.-1949- 1958.- s.1570-1587.
32. Engel H. Das Instrumentalkonzert.-Leipzig: Druck undVerlag von Breitkopf-Hartel,1932.-612 S.
33. Ewen D. Encyclopedia of concert music.-N.Y.t Holl and Wang, 1959.-566 p.
34. Grove G. Dictionary of music and musicians.-Third edition.-N.Y.,The Macmillan Company,1938.Vol.I(A-C).-773 P.? Vol.II(D-J).-800 p.; Vol.III(K-O).-787 p.i Vol.IY(P-Son).-840 p.; Vol,V(S-Z).-791 p.; Vol.VI.-New edition with new material,-438 p.
35. Mala encyclopedia muzyki.-Warszawa: PWM, 1970.-1268 s.
36. Robertson A. Chamber music.– London and Tonbridge, The Whitefriars Press Ltd.1965.– 427 s.
37. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart.-2-e Aufl.-Leipzig: Breitkopf u.Härtal, 1927.-235 s.
38. Вікіпедія – електронний ресурс: вільна енциклоп. – Електрон. Енциклопедія. – Режим доступу: <http://wikipedia.org>