

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи
Кафедра музики

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА: РЕГІОНАЛЬНІ АСПЕКТИ

Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти - другий (магістерський)

Виконав:
здобувач 6 курсу, групи 609 мм
спеціальності:
025 «Музичне мистецтво»
Полянко Микола Олегович

Керівник: нар.арт.України
Професор Дерда І.М.

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № ____

від „____” _____ 2021 р.

зав. кафедри _____ доц. Лісовий В.А.

Чернівці – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	6
1.1. Феномен виникнення музичного інструменту «скрипка».....	6
1.2. Становлення скрипкового мистецтва та італійська традиція як першоджерело виконавської майстерності скрипалів.....	26
Висновки до розділу.....	33
РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СКРИПКОВОЇ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ, ФРАНЦІЇ, АВСТРІЇ ТА ЇХ ВПЛИВУ НА ІСТОРІЮ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТА	34
2.1. Німецька музична традиція в Європейському культурному регіоні	34
2.2. Розвиток австрійської скрипкової традиції.....	41
2.3. Французька скрипкова школа та її вклад в світову скрипкову музичну спадщину.....	54
Висновки до розділу.....	63
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ	66
3.1. Розвиток та становлення київської скрипкової школи.....	66
3.2. Створення школи П. Столярського як фундатора скрипкової педагогіки на півдні України.....	82
3.3. Скрипкова традиція Буковини: витоки та сучасність.....	88
Висновки до розділу.....	95
ВИСНОВКИ	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	101
ДОДАТКИ	109

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне музичне мистецтво пред'являє високі вимоги до рівня професійної кваліфікації скрипаля. Музика європейських композиторів епохи Бароко, Класицизму, Романтичного століття, твори, створені видатними митцями ХХ століття ставлять перед виконавцем складні творчі завдання, вирішення яких передбачає фундаментальні знання історії та теорії музичного мистецтва. Питання історії скрипкового мистецтва в розрізі регіональних впливів є актуальними як для наукового осмислення так і для розуміння тенденцій розвитку музичної думки, що пов'язані із скрипковою традицією.

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

Обширний ряд питань формування скрипкового мистецтва, зокрема конструкції скрипки, виконавської майстерності та музичного репертуару в цілому та окремих її складових, вивчали видатні виконавці, педагоги та теоретики В.Стеценко, Л. Ауер, Л.Моцарт, П.Байо, Р.Крейцер, П.Роде, В.

Григор'єв, Й. Лесман, А. Марков, І. Менухін, І. Ямпольський, К. Флеш, К. Мострас та ін.

Метою кваліфікаційної магістерської роботи є здійснення ретроспективного аналізу в розрізі регіональних особливостей розвитку скрипкового мистецтва та їх взаємозалежності та взаємного впливу в історичному контексті.

Відповідно до визначеної мети перед нами стоять наступні **завдання**:

- розглянути історію зародження скрипкового мистецтва як складової світової музичної культури;
- проаналізувати становлення скрипкового мистецтва та італійську традицію як першоджерело виконавської майстерності скрипалів;
- охарактеризувати скрипкові культури Німеччини, Франції, Австрії та їх вплив на історію розвитку скрипкового мистецтва;
- визначити особливості німецької музичної традиції;
- описати поширення австрійської скрипкової традиції;
- проаналізувати розвиток французької скрипкової традиції;
- розглянути процес створення легендарної школи П.Столярського в Одесі;
- означити інтеграційні процеси та міжнаціональні основи київської скрипкової школи;
- визначити витоки та сучасність скрипкової традиції Буковини.

Об'єктом нашого дослідження є процес розвитку скрипкового мистецтва як складової світової музичної культури.

Предметом дослідження кваліфікаційної магістерської роботи є регіональні аспекти, що визначали розвиток світового скрипкового мистецтва та їх значення для подальшого розвитку скрипкової «школи».

Методи дослідження Вивчення даної проблематики здійснено на основі аналізу історичних, культурологічних, музикознавчих праць та нотного матеріалу. У роботі використано методи опрацювання,

систематизації та узагальнення емпіричних знань, задіяно аналітичний метод, зокрема порівняльного аналізу.

З метою визначення шляхів заснування, розвитку та становлення скрипкового мистецтва, а також осмислення супутніх теоретичних положень задіяні наступні методи аналізу:

- історичний висвітлює причинно-наслідкові зв'язки розвитку скрипкового мистецтва;
- теоретичний розкриває особливості інструктивних та художніх музичних творів;
- системний узагальнює специфіку процесу розвитку музичного мистецтва; місце регіональних шкіл та традицій у світовому контексті скрипкового мистецтва;
- структурно-функціональний визначає роль окремих елементів або суб'єктів та взаємозалежність між ними в межах цілого (в процесі формування скрипкових шкіл та традицій);
- порівняльний окреслює спадкоємні зв'язки між виконавськими та майстровими школами; індивідуальні риси творчих праць скрипалів;
- інтерпретаційний виявляє результат синтетичного сприйняття музикантами знань різних регіональних особливостей;

Наукова новизна: визначено основні тенденції регіонального розвитку скрипкових шкіл Європи, конкретизовано відмінності та схожості їх між собою, систематизовано та доповнено наукові відомості про діяльність чернівецької скрипкової школи.

Теоретична значущість: дослідження історії розвитку скрипкового мистецтва за регіональними аспектами дає змогу створення бази для нових педагогічних концепцій, як синтезу найкращих ідей різних скрипкових шкіл.

РОЗДІЛ 1: ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Феномен виникнення музичного інструмента «скрипка».

Скрипка – струнний інструмент з багаторічною історією. Починаючи з XI ст. почали з'являтися перші прототипи струнних інструментів, які згодом пройшли тривалий період розвитку, становлення та популяризації. За цей період скрипка зазнала багатьох змін під впливом розвитку музичної культури та художньо-естетичних уподобань суспільства. Скрипка змінила форму корпусу та характеристики звучання, а також призначення та місце використання. Почавши розвиватися як народний музичний інструмент, на якому грають вуличні музиканти, скрипка продовжує розвиватися, перетворюючись на елітний музичний інструмент, що живе в найскладнішому концертному залі світу. Її звучання здатне передати найтонші музичні фарби і за тоном та виразністю найбільше наближене до людського голосу.

Шлях створення та еволюції музичного інструменту «скрипка» простягається на багато століть. Він поділяється на декілька основних етапів, які відображали зміни у мистецьких вподобаннях різних епох. Тому, варто зауважити, що перші струнно-смичкові інструменти були зовсім не схожими на сучасну скрипку.

В ілюстраціях старовинних книг починаючи приблизно з IX століття, ми можемо побачити перші зображення струнно-смичкових інструментів. Найстаріше зображення знаходиться в Утрехтському псалтирі (датується приблизно 860р.) [19]. На ньому зображено людину, яка тримає лівою рукою музичний інструмент з коротким грифом над яким натягнуті струни та округлим вирізом в середині верхньої деки. В правій руці знаходиться невеличка палиця з натягнутим волосом, яка має багато спільних рис зі смичком. Інструментом такого типу називали «Фідель» [додаток А]. З

початку X ст. зустрічаються згадки про подібні інструменти з двома прорізами по боках верхньої деки.

Чимало згадок про такий тип інструменту є й на територіях слов'янських країн. Варто відзначити, що на фресці XI століття в Софійському Соборі м. Києва, теж зображена людина, яка тримає на лівому плечі інструмент подібної форми, з натягнутим над верхньою декою та грифом струнами, пальці її лівої руки розміщуються на грифі, а в правій руці вона тримає смичок, який торкається струн. Це одне з найдавніших зображень людини з інструментом подібним до струнно-смичкового сімейства, який розміщується на плечі. В тогочасній Європі всі інструменти такого типу тримали затискаючи ногами або притримуючи на колінах.

Варто зазначити, що починаючи з X століття почали з'являтися фіделі різних форм: грушоподібний, а також гітарний. Якщо грушоподібний дістав свою назву внаслідок схожості з грушею, то гітарний мав ряд відмінностей: обидві його деки були плоскими та гострокутними, голова інструменту закінчувалася прямими кілками, а гриф був безладовим. Фідель найчастіше мав 5 струн налаштованих по терціям і квартам. Декілька варіантів строю фіделя можна знайти в трактаті про музику Ієроніма Моравського (XIII ст.) [19]:

✓ d G g d1 g1;

✓ G d g d1 g1.

Найнижча струна встановлювалася за межами грифу і виконувала функцію бурдон, а також її використовували для гри щипком.

Про виконавців на фіделі дослідники Л.Гінзбург та В.Григор'єв у своїй праці «Історія скрипкового мистецтва» пишуть: «Він часто звучав у мандрівних музик – фідлерів, шпільманів (у Франції – жонглерів), а також міннензінгерів, менестрелів, трубадурів, що акомпонували своїм пісням. Одним із останніх міннензінгерів, що грали на фіделі, був Генріх Фрауенлоб (пом. в 1318р.). Фідель використовувався як придворними музикантами, так і

в церковній практиці. В різних соціальних колах, залежно від призначення фіделя, використовувалися ті чи інші його різновиди, що відрізняються строем, тембром, особливостями гри» [9; с.16].

Ще одним тогочасним музичним інструментом струнно-смичкового типу був ребек [додаток Б]. «В музично-історичній літературі ребек часто зв'язують з арабським ребабом, занесеним в Іспанію маврами в VIII ст. Дійсно ребеку та ребабу притаманний ряд схожих якостей. Арабський ребаб був двохструнним смичковим інструментом продовгувато-грушеподібної форми з натягнутою замість верхньої деки шкірою, загнутою назад головою та поперечними боковими кілками.» [41; с.53]. На ребек зазвичай натягували три струни, його корпус був схожий на мандоліну та переходив в шийку. В трактаті Ієроніма Муравського (XIII ст.) згадується, що він мав квінтовий стрій $g\ d1\ a1$ [19]. Д.Рітмеєр-Ізерлін розділяє ребеки на дві основні групи, розрізняючи їх між собою будовою голови та кілків, але зазначаючи про схожість будови корпусу. До першої групи відносять інструменти з головою у виді дощечки з прямими кілками. В інструментів другої групи голова оформлена у вигляді кілкової коробки або завитка з поперечними кілками [57]. Згадки про стрій ребека зустрічаються в трактаті Ієроніма Моравського та в трактаті Аґріколи. В даних працях вказується, що стрій ребека був квінтовим [72]. Тому, з цього ми можемо зробити висновок, що квінтовий стрій у струнно-смичкових інструментів є давньою традицією та зародився задовго до появи скрипки.

Ребек набув великої популярності у народних музикантів. Передумовою такого його поширення стали компактні розміри інструменту, який завдовжки сягав не більше, ніж 60 см. Відповідно до розмірів інструмента футляри для ребеків теж не були надто громіздкі, що сприяло транспортування та перевезенню інструменту, і, відповідно, його поширенню.

На ребечці грали всюди, де в тогочасному суспільстві використовували музику: на ярмарках, на вулицях, в церквах. На думку Б.Струве, скрипка взяла у ребека стрій та манеру тримання інструменту а braccio (на плечі). Ребек, як і фідель, виконував в основному функції інструменту акомпонууючого співу [72].

Водночас, звертаємо увагу на той факт, що у XIII ст. фідель часто був учасником різноманітних ансамблів, а в дещо пізніші періоди навіть був навіть сольним інструментом. Грою на фіделі захоплювалися та опановували цей інструмент. Достаменно відомо, що німецький магістр Конрад фон Крейцнах вважався майстерним музикантом та славився своєю грою на фіделі. Попри це, сучасні дослідники відзначають, що наразі ми маємо малу кількість інформації щодо того, які музичні твори виконувалися на фіделі. З праць паризького музиканта-теоретика XII – поч. XIV ст. Іоанна де Грокео нам відомо, що вся вокальна музика виконувалася і в інструментальному варіанті, зокрема з використанням фіделя [60].

Техніку гри на фіделі описує в своєму трактаті XIII ст. Ієронім Муравський. Він зазначає на тему використання деякої орнаментики при виконанні мелодії, зокрема згадує прийом «трель». Також розповідає на тему поняття «самоакомпонементу», якщо виконавець доповнює мелодичну лінію консонуючими звуками, які виконуються смичком чи щипком. [19].

В XV ст. значного поширення в Західній Європі набула віола [Додаток В]. Віола стала тим інструментом, який має яскраво виражені відмінності від фіделя, зокрема з'являється яскраво виражена талія, округлі плечі замість прямих, гриф з ладами та голова у вигляді равликоподібної кілкової коробки з поперечними кріпленнями, випуклу верхню й плоску задню деку, резонансні отвори. Такі інновації у формі та конструкції інструменту показують нам, що саме віола була інструментом, який наближався до наших сучасних уявлень про скрипку.

Проте були у віоли і значні відмінності: кількість струн варіювалася від 5 до 7 (частіше всього їх було 6); гриф з поділом на лади; стрій віоли був кварто-терцієвим. Ладові перетяжки на віолі здійснювалися за участі міцно натягнутих струн, які розміщувалися навколо шийки грифа. Іноді, під грифом робилися спеціальні отвори для закріплення струнних перетяжок ладів на грифі. Тогочасні музиканти були надзвичайно звиклими до ладів, тому безладовий гриф був для них дуже складним для опанування. Відповідно до цієї ситуації, принцип ладовості був дуже поширеним в музичній педагогіці того періоду, і навіть в навчанні гри на скрипці (уже безладовій) принцип ладовості вважався доцільним.

Віола була тим музичним інструментом, який часто використовувався у культурному та мистецькому житті привілейованих прошарків тогочасного суспільства – знаті та буржуазії. Віола часто уособлювала в собі художньо-естетичні смаки того часу. Саме зміни та естетичних смаків та музичної культури аристократів та дворян сприяли еволюції музичних інструментів, які, в свою чергу, й спричинили виникнення віоли. В формуванні даного інструменту значну роль відіграли такі інструменти як фідель та лютня.

В лютні [Додаток Г] віола запозичила ладовий гриф та багатострунність. Прийнято вважати, що саме у лютні віола запозичила кварто-терцієвий стрій, навідрізну від кварто-квінтового, який використовувався у фіделі. Навіть назви струн запозичуються у лютні:

- 1 – Canto;
- 2 – Sottanella;
- 3 – Mezzanella;
- 4 – Tenore;
- 5 – Bordone;
- 6 – Basso;

Саме завдяки запозиченим у лютні якостям, віола часто використовувалася для акомпонування голосу [72]. Таке поєднання віоли та

голосу ми можемо бачити в музичній літературі, зокрема: «Мадригал» для голосу та віол Франческо Кортечча (1539), псалми та пісні з віолами для трьох, чотирьох та п'яти голосів Вільяма Бьорда (XVI ст.), арії для співу та гри на лютнях та віолах ряду композиторів XVI століття, таких як Т.Морлей, Дж.Купер, Ф.Россестер, Т.Юм. В XVI ст. в оркестрах часто поєднувалися віоли, арфи та лютні. Застосування у оркестрах того часу смичкових та щипкових інструментів було досить тривалим, навіть в оркестрах Монтеверді (1568-1643) можна побачити такі інструменти.

Беручи до уваги акомпануючу роль віоли з акордовим стилем гри, яку вона разом із певними особливостями конструкції запозичила у лютні, варто відзначити поряд з цим, що віола розвивалася і як мелодичний інструмент. Спершу від сольних виконавців вимагалось вміння гри на одній струні. Аналіз віольної літератури показує, що з часом розвивався такий стиль гри, в якому поєднувалося вміння грати на одній струні, подвійними нотами та виконувати акорди, що потребувало інновацій щодо конструкційних особливостей струнної підставки, яка мала бути більш вигнутою і товщою і бути придатною для гри, як на одній струні, так і на декількох одночасно.

Найбільшого поширення в музичній практиці набули 4 основних види віол: дисканти, альтові, тенорові та басові [Додаток Д].

Дискантові віоли за своїми зовнішніми характеристиками нагадували великий альт, водночас мали набагато вищі боки. З розвитком та становленням віоли як нового інструменту до них виносяться нові вимоги. Відповідно, окрім основних 4 видів з'являється ще нова, висока дискантна, або як її ще називали, сопранова віола (*pardeus de viole*). За розмірами вона була меншою дискантової. Зародилася вона у Франції, де набула значного поширення.

Альтова віола за своїми розмірами була близька до сучасної віолончелі[72].

Viola da gamba або тенорова віола була однією із напоширеніших. Грали на теноровій віолі сидячи, тримаючи інструмент ногами, або опираючи його боком на бедро. *Viola da gamba* могла бути шести- та семиструнною. Особливою популярністю *viola da gamba* користувалася у Франції. Найвідомішими Французькими гамбістами XVII ст. є Сен-Коломб та Марен Маре, який написав багато віртуозних творів для цього інструменту.

Велика басова та контрабасова віоли виникли в кінці XVI ст. Басова віола за своїми розмірами не набагато перевищувала сучасну віолончель, мала кварто-терцієвий або чисто квартовий стрій. «Віолоне» або контрабасова віола відповідала за розмірами сучасному контрабасу. «Віолоне – інструмент, дуже близький сучасному контрабасу, він зберіг ряд аналогічних якостей. До них належать: плоска задня дека, похилі плечі, не квінтовий стрій, а квартовий. Тому, деякі інструментознавці небезпідставно називають контрабас «втікачем» з віольного сімейства в скрипкове. Контрабасова віола отримала найбільше застосування в оркестрі та для виконання басових партій в камерній музиці» [72; с.128].

Проаналізувавши усе вищезазначена варто зауважити, що саме *viola da gamba* найдовше зберігала своє значення серед усіх інструментів віольного сімейства. Саме вона конкурувала з віолончеллю в музичносу середовищі. Така конкуренція тривала аж до середини XVIII ст., коли надзвичайні за своїми якостями віолончелі майстрів італійської школи (зокрема й Страдіварві) не переважили якісні характеристики *viola da gamba*, чим і остаточно вивели з музичного вжитку *viola da gamba*. Така ситуація виникла тому, що віолончелі італійських майстрів переважали в силі звуку, красі тембру, зручності використання та можливому репертуарі.

Проте в історії розвитку скрипки був ще один інструмент, який вніс свій вклад у формування та становлення скрипки. «Гайгенвіоли» є поєднання корпусів фіделя та лютні, зображені в трактаті Аґріколи 1529 року [Додаток Е]. Їх характерними ознаками є:

- типова для лютні голова з вигином назад;
- відсутність окремого грифу;
- наявність ладів на шийці;
- круглий основний резонуючий отвір в центрі деки;
- вгорі, ближче до плечей інструменту розміщені отвори у формі дужок;
- традиційне для лютні кріплення струн на валку знизу;
- немає підставки для струн.

Згаданий тип віол іноді ще називають «Віолами Агріколи», хоча вони зображені й в трактатах інших авторів.

Viola d'amore була ще одним інструментом віольного сімейства [Додаток Ж]. *Viola d'amore* за своєю формою та манерою тримання інструменту в горизонтальному положенні значно наближалася до сучасної скрипки. Для цього виду віол характерною була наявність 6-7 основних струн, а також були струни, які натягувалися нижче основних, їхнім призначенням було створення резонансу. Під час гри на *viola d'amore* до резонансних струн не торкалися смичком, ці струни приходили в рух завдяки коливанням основних струн та корпусу. Саме резонансні струни надалі *viola d'amore* особливого м'якого тембру, який за своїми характеристиками нагадував людський голос. Для струн цієї віоли характерним є таке налаштування: A d a d1 fis1 a1 d2. [72]

Viola d'amore застосовували в своїй музичній творчості видатні композитори XVIII ст. А. Вівальді, А. Аріості, Й.С.Бах, К.Стаміц та ін. Дж. Меєрбер в опері «Гугеноти» (1836 р.) використав таку *viola d'amore*. Тембральне м'яке забарвлення звуку даного типу віоли сприяло тому, що до цього інструменту знову й знову повертаються композитори у своїй творчості. В XX ст. *viola d'amore* звучала як сольний інструмент в творах П.Хіндемита та Фр.Мартена.

Поряд із віольним сімейством на розвиток скрипки вплинув ще такий надзвичайний інструмент, який з'явився в Італії у XIV ст., як смичкова ліра.

Вона за своїм зовнішнім виглядом була дуже близькою до скрипки [Додаток 3]. Сімейство лір, як і сімейство віол складалося з чотирьох основних видів інструментів:

- ✓ *lira da braccio*;
- ✓ *lirone da braccio* (сопранова та альтова ліра);
- ✓ *lira da gamba*;
- ✓ *lirone perfetto* (басові члени сімейства).

Lira da braccio та *lirone da braccio* були найбільш схожими на скрипку. Басових представників сімейства лір вважали так званими «міжтипними» інструментами: їх корпус був схожий на скрипковий; нижня дека була пласкою; фідельна голова; ладовий гриф віольного типу; 14 і більше струн. Створення з п'ятиструнного гітарного фіделя ліри да браччо було поступовим процесом змін: додавалися струни; змінювалася форма корпусу, який нагадував скрипковий, проте водночас зберігалася фідельна голова – дощечка з прямими кілками. З часом в процесі перетворення на оновленому корпусі ліри з'являються кути – спочатку два нижніх, потім два верхніх. Перші варіанти кутів не мали яскраво вираженого рельєфу (наприклад, ліра да браччо зображена Джованні Белліні в 1505р.). В процесі усіх перетворень з'являється випукла задня дека та резонансні отвори, які набули форми форми ефів. [59]

Що стосується строю смичкової ліри, то тут можемо побачити трансформацію від кварто-квінтового строю фіделя до чисто квінтового строю. Тут можемо зазначити, що, якщо ми не зважатимемо на позагрифні бурдонні та подвоєні струни, у смичкової ліри з'являється типовий скрипковий стрій – g d1 a1 e2.

Смичкова ліра мала ще одну визначальну рису, яка наближає її до сучасної скрипки – окрім «скрипкоподібної» форми у смичкової ліри була ще душка між деками. Наявність душки між деками дала можливість покращити якість звучання струнних інструментів, показала нові характеристики та

можливості цих інструментів, вивело розвиток інструментів на вищий рівень та сприяло продовженню розвитку та модифікації струнних інструментів, результатом чого і стала скрипка. Смичкова ліра мала 7 струн, 2 з яких служили бурдонами та були натягнуті поза грифом, мала відмінне від скрипки кріплення для кілків та характеризувалася відсутністю пружини.

Смичкова ліра набула своєї популярності та широко розповсюдилася в музичній культурі як церковній так і світській, починаючи з XV ст. Вона використовувалася як сольний, ансамблевий та оркестровий інструмент.

Французького письменник дю Белле у 1549 році у своєму творі «Захист і прославлення французької мови» описав ліру наступними означеннями: «Про ліру можемо прочитати у творі Пиши краще оди – ці піснеспіви, ще невідомі французькій Музі, – та налаштувавши свою лютню в повний унісон з грецькою та римською лірою, старайся щоб не було в них вірша, який би не мав слідів класичної ерудиції» [72; с.109].

Смичкова ліра була спадкоємицею фіделя та віоли за своїми конструкторськими особливостями та стала важливою віхою в історії розвитку струнних інструментів, оскільки саме вона за багатьма ознаками стала попередницею сучасної скрипки. Цікаву думку з цього приводу можна зустріти в трактаті Вінченцо Галілеї (1581 р.), який зазначає, що віола да браччо ще зовсім недавно називалася лірою [87]. Вочевидь, маємо розуміти. Що під терміном «Віола да браччо», Галілеї описує перші скрипкові інструменти в момент їх зародження, коли даний тип інструментів ще не набув значної популярності, тому і назва «Violine» ще розповсюдилася і прижилася у культурному середовищі його сучасників.

Відповідно, проаналізувавши вищевикреслений період розвитку струнних інструментів, ще до визначення та поширення поняття скрипки, в музичній культурній традиції було достатньо різних струнних інструментів, які розвивалися та еволюціонували відповідно до потреб та змін культурних та художньо-естетичних смаків суспільства. Можемо також відзначити, що

одним із основних завдань розвитку струнних інструментів була ідея відтворення людського голосу за допомогою музичного інструменту у всіх характерних особливостях голосу, його тембрального забарвлення, його протяжності та інших можливостей, які були недоступні при виконанні музичних творів на струнно-щипкових інструментах.

З розвитком багатоголосного співу змінюються і тенденції в інструментальній музиці. Утворюються інструментальні ансамблі та оркестри. Така тенденція сприяє і зміні форми та принципів побудови популярних музичних інструментів, корпуси інструментів мають тенденцію до збільшення розмірів, більшої уваги надається пропорційному співвідношенню частин музичного інструменту, додаються струни. Саме такі тенденції призводять до наступного створення нового стилю гри, окрім мелодичного, – гармонічного акордового. Відповідно до цього змінюються форми підставок для струн, перед майстрами ставиться завдання створити для виконавців нові технічні можливості для виконання подвійних нот та акордів максимально якісно, тембрально-забарвлено та милозвучно. В процесі свого становлення струнні інструменти розвиваються, проте кожен із розглянутих нами інструментів має свої недоліки – чи то звукові, чи то технологічні, які стали причиною подальших творчих пошуків та відходу інструменту із традиційної музичної практики після появи нового, більш досконалого інструменту, зокрема і появи скрипкового сімейства.

Подальший розвиток струнних інструментів призвів до того, що європейські майстри струнних інструментів XV ст. робили перші спроби створити такий інструмент невеликих розмірів, на якому зручно грати, тримаючи інструмент на плечі, з приємним м'яким та досить об'ємним звуком. Цей інструмент мав би також бути зручним для перевезення та транспортування[18].

Саме завдяки таким експериментам у 1449 році Франції було створено цілу низку музичних інструментів, яким приписують назву «скрипка». Вони

були виготовлені майстром Іоаном Керліно. Проте досить багато дослідників, які вивчають історію виникнення та розвитку скрипки, не погоджуються з тим, що ці струнні музичні інструменти мають всі основні якості скрипки, тому не мають права так називатися. А. Леман зазначає: «Як би там не було, та справедливість потребує зазначити, що хоча інструмент Керліно і був виготовлений в 1449 році, але він являє собою скоріше натяк на скрипку, чим власне справжню скрипку. Найдавніша скрипка, яка має форму та всі особливості скрипки, складаючі її характерні особливості, та завдяки щасливому збігу яких скрипка залишається без будь-яких змін ось вже протягом чотирьохсот років, – належить Гаспару Діффопругару. На ній стоїть етикетка 1510 р., і вона зберігається в Нідерландському зібранні в Ахені...», а також він зазначає, що: «Таким чином ми маємо підстави вважати Гаспара Діффопругара першим скрипковим майстром, хоча він був майстером лютні.» [41; с.18-19].

Період XV-XVI ст. для новоствореного інструменту «скрипка» характеризувався великою кількістю експериментів та дослідів задля формування остаточної завершеної форми. З метою отримання можливості якісно нового тембрального м'якого забарвлення звучання інструменту та зручності гри на інструменті майстри змінювали розміри різних частин скрипки, зокрема дек та боків, їх товщини, довжину грифу, створювали різноманітних форм та розмірів підставки, шукали ідеальну форму та місце для резонансних отворів. Відповідно до цих пошуків, беручи до уваги загальні поняття щодо форми інструменту та очікувану якість звуку, його особливості, характеристики, а також розуміння вимог та художньо-естетичних потреб і смаків тогочасних слухачів, майстри струнних інструментів намагалися знайти оптимальне співвідношення величини та пропорцій розміру інструменту. Тому інструменти виготовляли з округлішими деками, широкі, вузькі, пласкі, випуклі, замість завитка на інструментах були незвичні фігури, голову лева чи людини. Такі спроби та

дослідження призвели до виникнення основного типу скрипки, який сформувався як наслідок експериментів у II пол. XVI ст.

Проте, Гаспар Діффопругар, якого прийнято вважати першим скрипковим майстром, не залишив після своєї смерті гідних послідовників у цій справі. Лише за 30 років з'явився новий скрипковий майстер Гаспаро да Сало, інструменти якого були досить високої якості. Деякі з цих інструментів дійшли до сучасності та ще звучать в руках музикантів. Ім'я цього майстра було пов'язано із маленьким містечком Сало на березі озера Горда в Ломбардії, в якому він народився. Гаспаро да Сало працював в Брешиї з 1560 по 1610 роки. Саме він був засновником відомої Брешианської школи скрипкових майстрів, яка передувала виникненню Кремонської школи. Першими майстрами цієї школи вважаються: Гаспаро да Сало (1560-1610 рр.), Антоній Маріоні (1570-1620 рр.), Яветта Будіані (1580-1625 рр.), Маттео Венте (1580-1640 рр.), Джованні Паоло Маджині (1590-1640 рр.), Санто Маджині (1640-1690 рр.). Майстри Брешианської школи виготовляли інструменти із гучним звуком та масивним корпусом. Одним з найвидатніших майстрів цієї школи вважається Джованні Паоло (Жан-Поль) Маджині. Музичні інструменти цього майстра досягли високого рівня якості звучання. Опис його інструментів можна зустріти в «Книзі про скрипку» А. Лемана: «Його (Маджині) інструменти дуже хорошої якості. Склепіння їх дек випуклі і опускаються практично до країв (тобто без вигину). Боки невисокі. Вус тонкий та витончений. Досить часто зустрічаються екземпляри з подвійним вусом (наприклад інструмент Контського). Деки досить товсті та міцні. Лак світло-коричневого кольору, прекрасний на вигляд та накладжений тонким слоєм. Тон маджинівських скрипок трохи альтовий»[41; с.20]. Поряд з Маджині працювало багато інших майстрів, та ніхто не зумів досягти такого високого рівня майстерності.

Кремонська школа, яка стане з часом найвідомішою та найуспішнішою скрипковою школою, виникає після брешианської школи. Засновником

кремонської школи прийнято вважати Андреа Амати, який походив із давньої кремонської сім'ї. Його інструменти були суттєво відмінними від інструментів брешіанських майстрів. Скрипки А. Амати були менші за розміром, мали меншу силу звуку, проте відрізнялися приємним тембром. Його інструменти виконані з особливою майстерністю. Нижня дека у скрипок А. Амати була виготовлена з клена, верхня – з сухої ялини. Лак у цих інструментів, як правило, блідо-коричневий, прозорий. Андреа Амати виховав нових майстрів, передавши свої знання своїм синам Антоніо та Джироламо, почали працювати разом, проте потім розділилися і працювали відокремлено. Антоніо спеціалізувався на виготовленні маленьких інструментів. Його скрипки були прекрасної якості. вирізнялися чистим та м'яким тоном. Учні братів Амати стали потім також видатними майстрами, проте не перевершили своїх вчителів, серед них були Джоакім Каппа та Якоб Штайнер.

Виготовлення скрипок стало родинною справою Амати, найвідомішим та новим знаковим ім'ям серед нащадків Андреа Амати став Ніколо Амати (03.09.1596 – 12.08.1684), син Джироламо. Інструменти Ніколо Амати мали ширшу форму, ніж у його попередників, та були надзвичайно майстерно виконані. Пропорції частин скрипки забезпечували окрім чистоти та м'якості звучання ще й силу звуку його інструментів.

Син Ніколо – Джироламо II-й не здобув такої майстерності і займався в основному ремонтом інструментів. Васильєвський у своїй книзі «Скрипка та її майстри» пише: «Ніколо довів до досконалості форму і звук кремонських скрипок, і зайняв почесне місце в історії, як вчитель великого Страдіварі. При його сині Джироламо, не зумівшому підтримати репутацію батька, знаменита школа повинна була закритися» [87; с.55].

Підсумовуючи все вищесказане, хочеться відзначити про насліддя родини Амати. 5 майстрів цієї родини Андреа Амати (роки праці 1545 – 1580), Антоніо Амати (1580-1635 рр.), Джироламо Амати (1580-1635 рр.), Ніколо

Аматі (роки життя 1596 – 1684), Джироламо II-й Аматі (1678-1680) зробили значний вклад у розвиток світової музичної культури, подарували нащадкам скрипки неймовірної якості та прекрасного звучання, які і сьогодні зачаровують слухачів своїм звуком. Ніколо Аматі, будучи водночас і прекрасним педагогом, виховав цілу плеяду скрипкових майстрів, чії імена стали світовим надбанням[57]:

- Андреа Гварнері (роки праці 1650 – 1695 рр.),
- Паоло Гранчіно (роки праці 1665 – 1690 рр.),
- Антоніо Страдіварі (роки праці 1670 – 1737 рр.),
- Франциско Руджієрі (роки праці 1670 – 1720 рр.),
- Джузеппе Гварнері (роки праці 1680 – 1710 рр.),
- Флорінус Фегорентус (роки праці 1685 – 1715рр.),
- Петро Гварнері (другий син Андреа, роки праці 1690 – 1720 рр.),
- Франсуа Гранчіно (син Паоло, працював в Мілані, роки праці 1710 – 1746 рр.),
- Санто Серафіно (працював у Венеції, роки праці 1730 – 1745 рр.),
- П'єтро Гварнері (син Джузеппе, роки праці 1725–1740 рр.).

Відповідно до цього, можемо підсумувати, що перші потужні скрипкові майстри Гаспаро да Сало та Джованні Паоло Маджині виготовляли скрипки з потужним звуком, але недостатньо м'яким тембром; інструменти, що створені Ніколо Аматі, уславилися своїм, надзвичайно чистим та приємним тембром, якого не могли досягнути інші майстри але недостатньою силою звуку.

Наступний розвиток скрипки як музичного інструменту відбувався в напрямку ефективного поєднання всіх цих якостей з метою створення інструменту з істотно новими можливостями.

Досягти успіху у вирішенні цього питання та стати одним із найславетніших скрипкових майстрів всіх часів – Антоніо Страдіварі. Він був вихідцем з древньої родини міста Кремона. Протягом тривалого часу

ніхто з дослідників не знав його року народження. Визначити рік його народження вдалося тільки коли всередині однієї з його скрипок побачили надпис з його іменем, біля якого вказано його вік – 92 роки, та дату виготовлення інструменту – 1736 рік. Саме з того часу 1644 рік прийнято вважати роком народження Страдіварі.

Інструменти, виготовлені А. Страдіварі в ранній період його праці дуже схожі на скрипки його вчителя Ніколо Амати. Таке явище характерне для багатьох молодих майстрів та є абсолютно нормальним. Уже з 1690 року А.Страдіварі активно займається вдосконаленням скрипки, проводить багато дослідів та експериментів з формою скрипки та складниками для лаку, яким він покривав свої інструменти. Опісля 10 років наполегливої та кропіткої роботи та експериментів, починаючи із 1700 року, А.Страдіварі виготовляє струнні інструменти із надзвичайною майстерністю, їх форма досконала та завершена. Те, що вражає у роботі А.Страдіварі і сьогодні, це те, як майстер XVIII ст., коли ще не було таких точних вимірювальних приладів, коли фізика й хімія як науки ще не набули того значення в практичній діяльності а знання у цих галузях ще не набули достатнього потребам рівня, виготовляв інструменти ідеальні з точки зору сучасної науки. Про це у своїй книзі «Секрети Страдіварі» пише відомий дослідник Сімеоне Ф. Сакконі: «Інтуїція Страдіварі, як ми сьогодні можемо бачити, відповідає точним принципам акустичної фізики й хімії, являє собою практичне використання феноменів, які прийшли до нас з античних знань про природні явища. Страдіварі просто використав їх для отримання особливих акустичних та художніх функцій лаків, для особливого процесу затвердіння, або як я його називаю, закостеніння дерева, процесу, який змушував дерево співати і дозволяв Страдіварі використовувати невеликі його товщини без небезпеки, що дерево з часом може втрачати свою силу, а інструмент ослабнути» [67; с.10].

З віком стан здоров'я А.Страдіварі через значні навантаження став погіршуватися і майстер не міг подовгу працювати. Тому, починаючи з 1730

року, з'являються інструменти майстерні Страдіварі гіршої якості, оскільки деякі з них були зроблені під його керівництвом, коли сам А.Страдіварі виготовляв лише основу інструменту, а решту виконували його учні, серед яких були і сини. Саме це і стало причиною тієї ситуації, що виникли певні неточності у з'ясуванні оригінальності деяких інструментів цього періоду. Інструменти Антоніо Страдіварі, для яких характерна неймовірна сила, особлива м'якість та чистота звуку, легкість вібрації, і сьогодні є еталонними та вважаються одними з найкращих.

Фетіс в своїх дослідженнях про Страдіварі зазначає: «Він був одним з тих небагатьох людей, котрі повністю, повністю віддавшись своїй справі, невтомно переслідують свою ціль, не звертаючи з шляху, не відволікаючись від свого предмету і не звертаючи уваги ні на які розчарування. Повні віри в значимість своєї справи, а також в свої сили, для того щоб здійснити її, вони безперервно виправляють те, що зробили добре, для того, щоб створити ще краще» [85; с.15].

Фелікс Савар – французький фізик і математик, член Паризької академії наук, який відомий своїми науковими дослідженнями, головним чином, в галузі акустики, оптики й електромагнетизму та знаменитий французький скрипковий майстер Жан Батист Війом разом проводили серію досліджень інструментів А. Страдіварі. Саме в процесі цих дослідів було виявлено той факт, що надзвичайний звукові характеристики інструментів легендарного італійського майстра є не що інше, як надзвичайно ґрунтовний та глибокий аналіз процесу виготовлення музичного інструменту та всіх складових, які до цього причетні. Адже інструменти А. Страдіварі були виготовлені із ретельно відібраної якісної деревини, а особливий лак, яким А. Страдіварі покривав свої інструменти, мав неймовірний яскраво-червоний лак та був значною частиною їх успіху, і сьогодні мотивує всіх знавців музичних інструментів шукати належної якості відповідного лаку для того, щоб покрити свої інструменти. А. Страдіварі встиг за своє життя виготовити

біля 1000 інструментів, Також саме А. Страдіварі сучасні майстри завдячують винаходом досконалої підставки для скрипки.

Окрім прекрасних інструментів, А.Страдіварі виховав цілу плеяду прекрасних майстрів, які стали відомими та визнаними

- Омобоно і Франциск (сини Антоніо) Страдіварі (роки праці 1725-1740);
- Карло Бергонці (роки праці 1720-1750);
- Франциско Гобетті (1690-1720);
- Алессандро Гальяно (1695-1720);
- Лоренцо Гваданіні (1695-1740);
- Мікель-Анжело Бергонці (1725-1740);
- Джузеппе Гварнері (1720-1740).[59].

Джузеппе Гварнері, якого називали Дель Джезу (del Jesu), народився в Кремоні 8 червня 1683 року. А. Страдіварі завжди високо оцінював роботи свого талановитого учня, який був надзвичайно майстерним. Перші його Дж. Гварнері були виготовлені під значним впливом А. Страдіварі. З плином часу Дж. Гварнері винайшов свою оригінальну форму інструментів. Деки його скрипок більш пласкі, лак міг відрізнятися за відтінками, проте наносився надзвичайно тонким шаром і міцний водночас. Для цього Дж. Гварнері багато експериментував з лаком, досліджував його властивості та вплив на якіні характеристики скрипки.

Інструменти роботи Дж. Гварнері завжди можна впізнати за особливим звучанням, яке дає змогу заповнити звуком великі музичні зали. Скрипки Дж. Гварнері витримують значно більший натиск смичка порівняно з інструментами його вчителя, А. Страдіварі, мають оксамитовий, часом «темний тембрально» на струні соль звук з характерним об'ємним різноманіттям звукового забарвлення.

Відомі музиканти та знавці і сьогодні часто надають перевагу інструментам саме Дж. Гварнері яке таким, що мають особливе наповнене концертне звучання.

Легендарним інструментом роботи Дж. Гварнері є скрипка, виготовлена 1743 року, на якій грав Ніколо Паганіні[6]. Саме цей відомий виконавець назвав її «Il Cannone», що в перекладі означає «гармата», за надзвичайно потужну силу звуку. На скрипках роботи Дж. Гварнері, окрім Н. Паганіні, грали також такі відомі скрипалі, яких можна назвати «легендами скрипкового виконавства»: Анрі В'єтан, Ежен Ізаї, Фріц Крейслер, Яша Хейфец, Леонід Коган, Ісаак Стерн та інші.

Дж. Гварнері через не надто міцне здоров'я не міг працювати інтенсивно, тому за своє життя він виготовив близько 200 інструментів. Деякі інструменти, зокрема пізнього періоду, часто виготовлені не достатньо акуратно стосовно зовнішнього вигляду та оздоблення. Навіть вище згадувана нами знаменита скрипка, на якій грав Н. Паганіні, має скривлений завиток. Незважаючи на це, інструменти Дж. Гварнері мають особливого тембрального забарвлення звук, який зачаровує слухача та дарує відчуття насолоди музикою, виконаною на скрипці. Така майстерність у виготовленні інструментів дала поштовх переходу музичної культури на істотно новий щабель філософського та художньо-естетичного виконання та сприйняття музичних творів.

Розквіт італійської скрипкової школи призвів до нового погляду на скрипку в цілому світі.

Один з перших видатних французьких скрипкових майстрів – Нікола Люпо народився в 1758 р. Н. Люпо був скрипковим майстром при королівському дворі в Парижі. [59]

Ж. Б. Війом – визначний скрипковий майстер французької школи. Як ми уже згадували вище, він досліджував інструменти А. Страдіварі та , відповідно, здобув славу як майстер, що виготовляв майстерні копії інструментів славетного італійця. Вважається, що саме тому інструменти, виготовлені Ж.Б. Війомом, хоч і характеризуються високою майстерністю, проте внаслідок намагання особливо точно та якісно відтворити подібність

звучу відповідного інструменту А. Страдіварі, скрипки роботи Ж. Б. Війома не знайшли власної індивідуальності.

Сучасні інструменти, як і інструменти майстрів XIX-XX ст., виготовляють відповідно до тих напрацювань, яких досягли майстри кременської школи. Розвиток сучасних технологій надав можливість розширити спектр досліджень, за допомогою яких аналізували склад деревини, лаку, ідеально точні вимірювання всіх величин дек. Проте навіть такі надпотужні можливості сучасної науки не дали можливості визначити точно всі особливості виготовлення скрипок двох неперевершених легендарних майстрів з Кремони.

1.2. Становлення скрипкового мистецтва та італійська традиція як першоджерело виконавської майстерності скрипалів.

Сьогодні скрипка часто асоціюється з виразом «королева музики», її називають одним із напрекрасніших музичних інструментів, її звук порівнюють із *bel canto*.

Скрипка стала популярною серед композиторів різних епох, стилів та жанрів, вона часто використовується як сольний інструмент, який виступає навіть з симфонічним оркестром (ще з давна вважається, що музична форма «концерт для сольного інструменту з оркестром» передбачає боротьбу соліста та оркестру). Скрипка часто використовується у камерній музиці як ансамблевий інструмент[40]. Також особливо популярним стало виконання на скрипці абсолютно самостійної програми (наприклад «Сонати й партити» Й.С.Баха для скрипки соло, 24 каприса Паганіні та ін.).

Саме скрипка стала тим інструментом, який об'єднав в собі красу, м'якість та неймовірне тембральне забарвлення звучання, що і призвело до того, що саме скрипка посіла одне з особливо визначних місць серед усіх музичних інструментів. Проте процес її розвитку і становлення, як провідного музичного інструменту, був досить складним та багатоетапним.

Свій розвиток скрипка почала як скромний ансамблевий інструмент, який акомпанував голосу, або заміняв його за потреби.

Ранній скрипковий репертуар часто був спільним для віоли та лютні, в ансамблевій музиці скрипка часто дублювала або замінювала партії духових або голосу. Відповідно окремої скрипкової музичної літератури ще не існувало, скрипка виконувала функції дублера інших інструментів.

Починаючи з XVI ст. набули популярності канцони – перші інструментальні обробки народних пісень, які трансформувалися в самостійний інструментальний жанр. Канцона будувалася за характерною типовою формулою: А-А-В. В процесі свого еволюційного розвитку канцона розширюється, з'являється поділ на окремі частини, формується та впроваджується поняття імітації головної теми аж до, в окремих випадках, поліфонічного складу.

В процесі розвитку канцони прийнято стало виділяти канцони двох видів:

- ✓ однотемні з супроводом інструментів;
- ✓ багатотемні, від яких почався шлях до створення старовинних сонат.

Саме в канцонах ми можемо відслідкувати перші кроки застосування форм динамічної виразності. Дж. Габріелі застосував вперше контрастну зміну динамічних відтінків при зміні складу виконавців, коли частина музики виконувалася половиною ансамблю, а частина – всіма учасниками ансамблю, що було першими спробами співставлення *solo* і *tutti*, що в подальшому спричинило до виникнення форми інструментального концерту[42]. Також тривалий розвиток форми канцони рухався і в поліфонічному напрямку, тобто ми можемо прслідкувати збільшення ролі скрипкових партій, посилювався імітаційний принцип, вводиться прийом передачі пасажів з нижніх голосів у верхні.

Поряд з канцоною свого розвитку та трансформацій зазнала і форма фроттола, для якої характерним був карнавальний, яскравий, веселий,

святковий настрій, чим вона і відрізнялася від канцони, яка традиційно виражала інтимно-ліричний настрій. Фроттоли – це форма чотирьохголосного музичного твору для інструментального ансамблю або ансамблю та вокальної партії. Переважна кількість фроттол були створені для вистав та мали ілюструючий характер. Саме фроттола набула великої популярності у Венеції та Вероні (Італія), ставши одним із найпопулярніших масових музичних жанрів. Перші зразки фроттол були видані О. Петруччі в 1504-1508 роках.

Ранні форми канцони та фроттоли з часом були замінені на канцонету, вілланелу, мадригал та балетто. Використання в музичній культурі нових форм та засобів виразності – ритмів, інтонацій, хроматизмів та дисонансів – за допомогою цих нових жанрів композитори того часу реалізовували свої творчі пошуки .

Річеркар – один із найбільш значимих музичних жанрів цього періоду – інструментальний твір, характерними ознаками якого є прелюдювання, імпровізаційність, пасажність, аккордова фактура. Саме скрипка виходить на новий рівень свого розвитку, набуваючи нового значення в річеркарі через свої технічні і динамічні характеристики та можливість імпровізування.[3]

Ще одним важливим кроком у розвитку скрипкового мистецтва є опера як новий музичний жанр, в якому скрипка набуває нових засобів виразності. Клаудіо Монтеверді, якого вважають одним із родоначальників класичної італійської опери, надавав значного значення скрипці в оперному оркестрі. К. Монтеверді став першим, хто в своїх музичних партитурах для партії скрипки використав прийоми *pizzicato* і тремоло; динамічний нюанс *forte* – *piano*; згасання звуку – *morendo*, яка надають нового забарвлення музичним творам та змінюють художньо-естетичне сприйняття задуму автора. Скрипкові партії для оперного оркестру, написані К. Монтеверді, були технічно складними, потребували хорошої координації обидвох рук скрипала та значної рухливості пальців. Тому вважається, що саме жанр опери

спричинив до того, що були винайдені та сформовані нові засоби скрипкової виразності.

«Різними шляхами вплив всіх цих жанрів призвів до створення двох основних типів музичних творів – сонатного циклу, який обмежувався двома-трьома виконавцями, та ансамблевого, де відбулася диференціація складу на солюючу групу *concertino* та *tutti*» [19; с.35].

Жанр камерної тріо-сонати, який сформувався внаслідок видозміни попередніх популярних музичних форм та жанрів, характеризувався відчутним відходом від замкнутості частин, наявністю репризи, наявністю секвенцій у музичному полотні, варіюванням, використанням модуляцій як форми прояву розвитку музичного матеріалу. Традиційним складом, яким часто виконувалися камерні тріо-сонати, були 2 скрипки та басовий інструмент, який міг бути різним – струнним або щипковим. Виду басового інструмента не надавалося особливо великого значення. З розвитком даного жанру до складу тріо введено клавесин або орган, які виконували функцію цифрованого басу, що стало одним із перших зразків спільного використання у ансамблевій грі струнної та клавішної груп. Присутність у складі такого ансамблю двох скрипок дозволяло досягти високої динамічної музичної виразності втору, тому на третього учасника ансамблю покладалася виключно роль акомпанементу, не беручи до уваги на чому він виконувався. Зазначений склад музичних інструментів надавав можливість при мінімальному ансамблі забезпечити надзвичайно високу художню виразність музичного твору та відповідати тогочасним запитам музичної культури.

В цей же час утворюється жанр церковної сонати, яка певним чином протиставляється існуючій популярній камерній тріо-сонаті, для якої характерним було використання в музичному полотні народних мотивів танцювального характеру, що було заборонено для церковної музики.

Жанр церковної сонати натомість формується як певна циклічна послідовність різних за своїми характерними відтінками полі- та

гомофонічних частин, в кожній з яких було місце для яскравого вираження засобів скрипкової художньої музичної виразності. Саме за допомогою цих засобів відкривалася можливість через музику реалізувати зміни в тенденціях художнього оформлення релігійних тематик. Можливість за допомогою співочої «кантабілійної» природи скрипки в класичному її розумінні та її здатності відтворювати інтонації людського голосу та декламації і сприяла формуванню та утвердженню сонатному жанру в музичній культурі.

Удосконалення в процесі розвитку скрипки її технічних можливостей та засобів виразності, сприйняття скрипки як сольного інструменту, сприяло створенню жанру сонат для скрипки соло, які відрізнялися складною насиченою фактурою. В 6 сонатах для скрипки і басу Дж.Фонтані вводяться такі складні прийоми гри, як перекидання смичка через струну, різноманітні штрихові комбінації, трелі, скачки на широкі інтервали. Саме такі музичні твори і сприяли становленню скрипки як самостійного сольного інструменту.

«Романеска» Б.Маріні, «Екстравагантне капріччіо» К.Фаріні та соната для скрипки і баса Дж.Чімі – ці твори по праву вважаються першими повноцінними творами для скрипки та басу. Саме в них ми можемо прослідкувати формування масштабного художнього полотна, використання реальних концертних виконавських прийомів та чітко виражений тематизм, що досягалося за допомогою можливостей скрипки з супроводом лише басу.

Арканжело Кореллі у своїй творчості розвинув жанр скрипкової сонати та вивів його на етап остаточного становлення. Сонати цього композитора створені на основі поєднання контрастних за темпами частин у одному творі – повільних та швидких. «Починаються вони з мужнього та піднесеного по духу Grave чи Adagio. Потім йдуть в різних послідовностях швидкі фуговані або моторно-віртуозні частини та повільні ліричні. Завершується цикл жвавим фіналом з більш чи менш яскраво вираженими танцювальними рисами» [19; с.84].

Concerto grosso, що в перекладі означає «великий концерт» – жанр, що сформувався внаслідок трансформації тріо-сонати в напрямку розширення масштабів музичного твору. Характерними особливостями concerto grosso, які відрізняли його від тріо сонати, були яскраво виражені мелодичність та фактурність партитури так званої групи концертіно, до якої входили, як правило, з декількох скрипок та віолончелей. На ранньому етапі свого розвитку «великий концерт» повторював за формою тріо-сонату. З плином часу, коли відбувалося розширення складу музичних ансамблів та зміні художньо-естетичних вимог та напрямків, форма концерту видозмінилася та стала трьохчастинною, в якій середня частина мала ліричний характер. Специфікою цього жанру було також і те, що він виконувався інструментальними ансамблями різного складу. Саме тому великий концерт відіграв надзвичайно важливу, можна сказати формотворчу, роль у виникненні та становленні сольного інструментального концерту. Важливими з точки зору розвитку concerto grosso є композитори Дж. Тореллі та А. Страделла. Проте можемо відзначити, що лише у музичній творчості А. Кореллі жанр великого концерту набув вивіреної довершеної форми та став одним із надбань інструментальної музики. Григор'єв аналізуючи великі концерти Кореллі зазначає: «Червоною ниткою для багаточастинних концертів є скрипкова концертність, блискуче використання контрасту solo і tutti, жвавість, енергійність та лаконічність частин, як експонування різних станів. Все в цілому створює загальну атмосферу свята» [19; с.87].

Антоніо Вівальді (1678-1741pp.) – композитор, у творчості якого з'явилися вперше ми можемо побачити концерти для скрипки соло з оркестром. Ці концерти за своєю структурою вибудовані на поєднанні елементів solo і tutti, тобто скрипкова солююча партія в певних епізодах виходить на перший план, а в певних епізодах вона поєднується та інтегрується в загальне tutti. Саме А. Вівальді створив віртуозні скрипкові

інструментальні концерти, солюючі партії скрипки яких були справжнім випробуванням для виконавців-скрипалів.

Найвідомішими скрипковими концертами А.Вівальді є «12 концертів ор. № 8», перші чотири концерти з якого утворюють цикл «Пори року». Кожен концерт із цього циклу має традиційно 3 частини та присвячений одній з пір року. Також кожен з концертів циклу А. Вівальді описав сонетом, які передують самому концерту. Автором цих сонетів вважають самого композитора. Ці сонети утворюють певну літературну програму концерту. У концертна спадщина А.Вівальді створює фундаментальні принципи нового розуміння такого музичного інструменту як скрипка, його можливості використання як віртуозного сольного інструменту з надзвичайним діапазоном засобів музичної динамічної виразності та технічних прийомів. Концерти для скрипки вважаються шедеврами світової музичної культури в царині класичної музики.

Започаткована А. Вівальді форма концерту, який складався з трьох частин, з розвитком різноманіття жанрів та форм музичних творів стала традиційною для концерту як самостійного досконалого жанру музики. Більшість скрипкових концертів, навіть сучасних, пишуться композиторами в характерній трьохчастинній формі. Проаналізувавши все вищезазначене, можемо підсумувати, що А. Вівальді відіграв важливу роль у становленні італійської скрипкової школи шляхом розвитку та удосконаленню жанру скрипкового концерту та формуванню підходу і розумінню скрипки як провідного сольного інструменту.

Легендарною постаттю XVIII ст., яка є визначальною в становленні скрипки є Джузеппе Тартіні, який також є представником італійського скрипкового мистецтва[18]. Творчість Дж. Тартіні неможливо переоцінити, адже його вклад в скрипкову культуру був надзвичайно великим. Дж. Тартіні провів ряд важливих «реформ» у скрипковій музиці, які назавжди змінили майбутнє скрипкового мистецтва – саме Дж. Тартіні ввів в практику нову

форму та довжину смичка, винайшов та популяризував практику каннелювання трості смичка. Саме завдяки таким надзвичайно важливим змінам можна було покращити технічні можливості щодо виконання складних музичних творів на скрипці, розширити штрихову палітру шляхом включення до неї віртуозних стрибкоподібних штрихів, що, в свою чергу, загалом змінило розуміння можливостей та якості звуку скрипки.

Композиторська спадщина Дж. Тартіні сповнена шедеврами скрипкової музики. Найбільш часто виконуваними наразі вважають 2 сольмінорні сонати, які є програмними та мають назви «Покинута Дідона» та «Диявольські трелі». Дж. Тартіні, на відміну від А. Віввальді, за допомогою програмої назви виражає лише узагальнений характер музичного твору та часто в ньому відсутні чітко виражені програмні музичні епізоди. Вищезгадані сонати набули своєї популярності завдяки тому, що вони вражають слухацьку аудиторію надзвичайною технічною складністю та художньою наповненістю музичної мови, тим, наскільки сильний та вражаючий емоційно-психологічний вплив ця музика здійснює на слухача.

Незвичайний та яскравий композиторський та виконавський характер творчості Дж. Тартіні сформувався на основі надбань італійського скрипкового мистецтва XVII – XVIII ст., та показав нові можливості розвитку світового скрипкового мистецтва. Також варто відзначити, що у своїх творчих пошуках Дж. Тартіні вивчав різні аспекти скрипкового мистецтва. Зокрема, він є автором «Трактату про прикраси», який дає нам можливість зрозуміти, якою була стилістика виконання скрипкової музики його сучасників.[18] Саме Дж. Тартіні здійснив класифікацію форшлагів, трелів, мордентів та вібрацій, створивши загальну систему визначень цих видів музичних прикрас. Дж. Тартіні є автором понад трьохсот музичних творів для скрипки, серед яких 125 скрипкових концертів та майже 200 сонат. Дж. Тартіні став саме тією особистістю, завдяки якій скрипкова музика набула нового змісту, активно розвивалася, виявляла свої нові можливості та

грані, і, як наслідок, скрипка як музичний інструмент зайняла провідні позиції віртуозного сольного інструменту із надзвичайними технічними можливостями та яскравими і різноманітними засобами виразності, що захоплювали слухачів.

Висновки до розділу

Отже, підсумовуючи усе вищезазначене, можемо відзначити, що скрипка як музичний інструмент сформувалася внаслідок тривалого періоду розитку, що складався із пошуків, експериментів та становлення переліку вимог та характеристик, після набуття яких інструмент можна ідентифікувати як скрипку в сучасному розумінні.

Еталонними вважаються скрипки Антоніо Страдіварі та Джузеппе Гванері, які набули світової слави та популярності та завдяки майстерності їх творців вони і сьогодні зачаровують знавців та слухачів технічними можливостями виконання музичних творів та своїм звучанням. Ці інструменти є одними з найкращих та найдорожчих скрипок навіть у сучасному світі. Грати на інструментах великих кремонських майстрів не тільки честь, але й відповідальність, адже крім художньої цінності, вона безперечно мають і велике історичне значення, а зважаючи на їх поважний вік за ними необхідно бережно доглядати. Саме тому, концертувати на них удостоюються тільки виконаці найвищого професійного рівня.

Італійська музична традиція прихильності до вокальної музики дала значний поштовх для розвитку скрипки як ансамблевого та сольного інструменту, збагатила його виразні можливості. Саме завдяки праці італійських композиторів та виконавців скрипка набула популярності у всій Європі та набула слави наймелодичнішого музичного інструменту.

РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СКРИПКОВОЇ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ, ФРАНЦІЇ, АВСТРІЇ ТА ЇХ ВПЛИВУ НА ІСТОРІЮ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Німецька музична традиція в Європейському культурному регіоні

Скрипкове мистецтво в Німеччині, почало розвиватися трохи пізніше, ніж в Італії, Польщі, Франції. Починаючи з кінця XV століття в Німеччині створення та гра на смичкових інструментах почала широко розповсюджуватися.

Найбільш ранні згадки про появу скрипки в професійній творчості відносяться до кінця XVI століття. Відомо, наприклад, що Орландо Лассо, працюючи при дворі в Мюнхені (з 1560 по 1594 р.), використовував скрипку у своїх творах, а також згадував у своїх листах скрипалів.

Наприкінці XVI століття формуються найбільші музичні центри: Дрезден, Лейпциг, Гамбург, Любек, Нюрнберг та інші. У містах розвивається музичне театралізоване мистецтво, здавна розповсюджене в народному побуті, – «лідершпілі», а також комедії з вставками народних пісень і танців. Процвітає інструментальна музика й у численних придворних капелах німецьких князів – Аугсбурзі, Страсбурзі, Дрездені, Фрейбурзі, Гейдельберзі.

На перетині XVI-XVII століть в Німеччині працювало багато іноземних скрипалів, особливо варто визначити англійців В.Роу і його сина, Дж.Прейса, Дж.Доуленда, Т.Сімпсона й інших. У той же час німецький скрипаль Т.Бальтцар (1630-1663) успішно працював у Лондоні, застосовував зміни позицій, багатоголосну гру без супроводу[18].

Значну роль у розвитку німецького скрипкового мистецтва зіграв англійський скрипаль і композитор Вільям Браде (1560-1630), що вважається засновником гамбурзької скрипкової школи. Він є автором численних інструментальних творів, у тому числі варіацій на німецькі народні пісні. Ці пісні, як правило, були написані для скрипки і басу, і являли собою один з

ранніх зразків скрипкових професійних композицій, де використовується фольклорний матеріал.

Варто згадати і про його педагогічну працю. Одним з його учнів був Ніколаус Блеєр, який володів блискучою технікою гри на скрипці (зокрема грою подвійних нот), а також був автором різноманітних фантазій та варіацій.

Інший відомий учень Браде – Йоган Шоп (бл. 1590-1667) став одним з найвідоміших німецьких скрипалів першої половини XVII століття. З 1615 по 1619 рік він працював у Копенгагені, а з 1621 року очолив гамбурзький оркестр. У його збірниках танців можна знайти досить складні, як для того часу, прийоми гри, наприклад, трелі секстами, терціями.

Варто зауважити, що в Німеччині працювала також плеяда італійських скрипалів. Зокрема Б.Маріні та К.Фаріна, які зробили значний вклад для зростання скрипкового мистецтва Німеччини.

Бяджо Маріні працював в Німеччині з 1623 року до 1643 року в Нейбурзі та Дюссельдорфі. Німецька музична культура найяскравіше відобразилася його збірнику сонат ор.8 1626 року, в якому мелодична італійська музична традиція поєдналася з німецькою поліфонічною. Зокрема це відобразилося в широкому використанні композитором подвійних нот та акордів, в якості намагання зобразити на скрипці поліфонічне багатоголосся[18].

Карло Фаріна (1600- 1640) – італійський скрипаль та композитор, який був запрошений в Німеччину придворним композитором та керівником Дрезденської капелли Г.Шютцем. В 1626-1628 рр. він випускає декілька збірників п'єс, в яких він широко використовує різноманітні прийоми гри на скрипці, зокрема саме він є одним з перших композиторів, який використав басову струну «соль» для виконання мелодії, адже до цього вона використовувалися тільки в акордовій функції.

Варто окремо відзначити німецьких композиторів, які навчалися у відомих італійських майстрів. Зокрема, німецький композитор Генріх Шютц (1585-1672) навчався в Італії у Андреа Габріелі, який, в свою чергу, був одним з найвидатніших представників венеціанської школи епохи пізнього Відродження. Генріх Шютц вважається одним з найвидатніших німецьких композиторів та основоположником багатьох жанрів німецької музики. Зокрема, він є автором першої німецької опери «Дафна», музика якої не збереглася, а також «священних симфоній» та «маленьких духовних концертів», в яких він майстерно використовував можливості скрипки.

Іншим німецьким учнем Ан. Габріелі був скрипаль, композитор та органіст Х.Л. Хасслер (1564-1612), який є автором різноманітних інструментальних творів. Особливо хочеться відзначити його збірник «Сад розваг (Lustgarten neuer deutscher Gesänge, Balletti, Galliarden und Intradен)», де в скрипковій партії використано подвійні ноти[19].

Серед відомих скрипалів другої половини XVII ст. варто назвати Ніколауса Штрунка (1640-1700). Народився в Брауншвейзі. Навчався в батька гри на органі й у свої дванадцять років став його асистентом у соборі. Потім він поїхав в Любек, де оволодівав скрипковою грою в одного з відомих німецьких скрипалів – Шніттельбаха. Повернувшись в Брауншвейг, Н. Штрунк обіймає посаду концертмейстера міського оркестру. Згодом він займав посаду музичного директора в в Ганноверській капеллі. Після цього він працював капельмейстером в Дрездені та керівником оперного театру в місті Лейпциг.

Н.Штрунк є автором сюїт для скрипки та віоли да гамба, сонат для двох скрипок та віоли да гамба, а також «Урочистих сонат для скрипки та віоли да гамба» та Чакони для двох скрипок.

Одним з видатних німецьких скрипалів другої половини XVII ст. був Йоган Якоб Вальтер (1650-1717). Він народився недалеко від міста Ерфурта в містечку Віттерда. Про його роки навчання згадок майже немає. В 1673 р. він

працював концертмейстером придворної капели в Дрездені. В 1680 р. Вальтер отримує посаду італійського секретаря виборного суду в Майці.

Вальтер є автором декількох скерцо для скрипки соло з басом, а також циклу «Добре оброблений звеселяючий скрипковий сад» для скрипки соло з супроводом. Водночас, його творчість різко відрізнялася від традицій італійської школи інноваційністю використовуваних прийомів та використання та переосмислення народних прийомів гри на скрипці, які радикально відрізнялися від академічних канонів. В творах широко застосовується віртуозні стрибкоподібні та ударні штрихи, що нехарактерно для музичних класичних смаків того часу. Також він використовує досить великі розтяжки в техніці лівої руки, трьох- та чотирьохголосні акорди, стрімкі віртуозні пасажі, розширює використання грифу до сьомої позиції.

Ще одним видатним німецьким скрипалем був сучасник Вальтера - Пауль фон Вестхоф (1656 – 1705). Він народився в Дрездені, навчався гри на скрипці у свого батька Фрідріха, який працював придворний музикантом Дрезденської капели, учасником якої Вестхоф став в 1674 р. Виступав блискучим віртуозним концертуючим виконавцем на різних сценах Європи. В 1691 р. його прийняли на посаду професора іноземних мов у Віттенберзькому університеті, а з 1698 року працює на посаді « скрипаля та секретаря» у Веймарі. Саме у Веймарі відбулася його зустріч з Й.С.Бахом.[19]

Варто відзначити, що ще в 1683 році, до появи на світ «Сонат та партит для скрипки соло» Й.С.Баха, Вестхоф одним з перших в скрипковій літературі опублікував «Сюїту для скрипки без басу», в якій він використовує поліфонічні прийоми як явного так і прихованого голосоведення за допомогою однієї тільки скрипки. Даний твір є однією з перших спроб серйозного розвитку багатоголосся на скрипці. В окремих номерах сюїти від виконавця потребується вміння одночасної гри акордів на трьох струнах.

1694 році Вестхоф опублікував цикл «Шість сонат для скрипки з басом». Кожна соната складається з різних характерних частин гомофонного та поліфонічного складу, в яких можна почути як приклади прекрасної німецької лірики, так і запальної танцювальності.

На жаль, твори Вальтера та Вестхофа не змогли завоювати стійке місце в репертуарі скрипалів через їхню високу технічну складність яка була недоступна як більшості музикантів того часу, так і не зрозуміла публіці, звичай до спокійного галантно стилю.

Скрипкова спадщина Й.С.Баха, відносно не велика за кількістю, мала багато в чому визначальний вплив на становлення європейського скрипкового мистецтва і дотепер зберігає величезну художню цінність.

Джерела скрипкового стилю Баха кореняться в народній творчості, зокрема у грі шпільманів, а також композиторській діяльності його попередників: Вестхофа, Вальтера, Бібера, Пізенделя й особливо Вівальді.

Концерти Баха для скрипки з оркестром входять в основний фонд скрипкового репертуару. Їх відрізняє динамічність, концентрованість образів, вольовий початок. У них композитор відкриває нові виразні можливості скрипки як масштабного концертного інструменту.

Унікальним, в багатьох розуміннях, шедевром Й.С.Баха є цикл «Сонати та партити для скрипки соло», який був створений великим майстром в Кьотені, приблизно в 1720 році. Виразні можливості скрипки, як в технічному, так і в художньому плані, досягають неможливих раніше висот. Скрипка велично постає в якості абсолютно самостійного інструменту, здатного відтворити, як співучість людського голосу, так і повнозвучність органу. Цей твір, безумовно, є вінцем німецької скрипкової традиції та найбільш яскраво показує її відмінність від італійської, французької, австрійської та ін.[19]

Бахівська скрипкова творчість вплинула на становлення європейського скрипкового стилю. Широкого концертного успіху твори Й.С.Баха заново

набули через сто років після їх створення. На цій музиці були виховані сини Баха і його послідовники, вона стала тим імпульсом, що геніальний композитор дав скрипковому мистецтву. І зараз його творчість продовжує впливати на скрипкову культуру світу.

Луї (Людвіг) Шпор (1784-1859) – німецький композитор, скрипаль, диригент та педагог, основоположник німецької скрипкової школи ХІХ століття. Його концерти для скрипки є яскравим прикладом поєднання романтизму та інтелектуальної класичності, які прекрасно відображають розвиток німецької музичної традиції. І хоча зараз вони втратили чітке місце в репертуарі солістів виконавців, вони є важливою віхою в розвитку скрипкового мистецтва, перекидаючи міст між класичним та романтичним мистецтвом. Необхідно також відзначити їхнє велике педагогічне значення про репертуарі учнів та студентів, які навчаються грі на скрипці[60].

Будучи блискучим концертуючим солістом, він був також видатним педагогом, якого вважають основоположником німецької скрипкової школи ХІХ століття. Його учнями були видатні скрипалі: Ф.Давід, М.Хауптман, А.Кьомпель, Л.Сен-Любен. Він є винахідником підборідника для скрипки, а також автором «Великої школи гри на скрипці» (1831).

Його педагогічний стиль характеризувався строгістю та вимогливістю на уроці, але комунікабельністю та чуйністю поза уроками. завжди вимагав від своїх учнів відповідального ставлення до занять. Однією з особливостей його методики був наочний метод роботи з учнями. На уроці він завжди сидів з скрипкою, підігруючи, або показуючи технічно складні місця які не вдавались учню. Обов'язковим етапом навчання була граб ансамблі та оркестрі. «Скрипаль не отримавши оркестрових навиків, подібний дресировані канарці, яка від вивченої речі до критикується до хрипу – писав Шпор» {Раабен}.

Л.Шпор виховав близько 140 видатних скрипалів-солістів та концертмейстерів оркестру. В контексті продовження німецьких традицій

важливо згадати одного з учнів Л.Шпора – Фердінанда Давіда (1810-1873), німецького скрипаля, диригента та композитора, як перший виконавець скрипкового концерту Ф.Мендельсона. Ф.Давід, як і Ф.Мендельсон, був сподвижником відродження виконання творів Й.С.Баха, А.Кореллі та Дж.Тартіні, створивши редакції зрозумілі публіці того часу. Великий успіх та визнання отримали його каденції до скрипкових концертів В.А.Моцарта та Л.Бетховена, його редакція «Сонат та партит для скрипки соло» Й.С.Баха, а також «Вища школа гри на скрипці». Ф.Давід був також яскравим педагогом, виховавши видатних скрипалів, зокрема Й.Йоахіма та А.Вільгельма.

Оповитим легендами є ім'я Йозефа Йоахіма [Додаток І] (1831-1907) – німецького скрипаля, композитора та педагога угорського походження, близького друга видатних композиторів Роберта Шумана та Йоганеса Брамса. Гра Йоахіма відрізнялася особливим насиченим тоном, бездоганною чистотою інтонації, розвиненою технікою лівої руки, різноманітністю прийомів ведення смичка. Серед численних учнів Йоахіма – Леопольд Ауер, Альфред Віттенберг, Броніслав Губерман[19].

В цьому ракурсі дуже цікаво розглянути його працю «Школа гри на скрипці» 1856р. Це збірка етюдів та вправ, де Йоахім додає й текстові розділи з детальними методичними роз'ясненнями щодо правильної роботи над етюдами та роз'ясненнями художніх та технічних цілей та задач. Особливістю цієї збірки є активне використання Йоахімом ансамблевої гри, тобто значна частина етюдів написана для двох скрипок, що розкриває нам особливості його педагогічних принципів, як яскравого виконавця-ансамбліста, який пропагував ідеали камерної музики. Очевидно такий підхід передбачає одночасно з розвитком техніки гри на скрипці й розвиток музичної комунікації (якщо другу скрипку гратиме інший студент-скрипаль) та передання виконавських традицій (якщо другу скрипку гратиме педагог).

2.2. Розвиток австрійської скрипкової традиції.

На теренах Австрійської держави завжди проживали різні народності. Австрія, як одна з центральних країн Європи, через яку проходило велика кількість торгових шляхів, завжди вітала розвиток та обмін досвідом, знаннями та надбаннями у різних галузях, від економічної і культурної. Австрійська музична культура, безумовно перебуваючи під впливом різних культур, розвивалася перш за все на основі своїх народних традицій.

Тірольська школа скрипкових майстрів займає провідне місце за кількістю майстрів. Інструменти майстрів цієї школи коли мають характерні ознаки як італійської школи, так і свої особисті надбання. Хоча до чеської школи відносять велику кількість скрипкових майстрів в самому Тіролі працювало тільки два скрипкові майстри: Якоб Штайнер і Альбані. Практично всі інші скрипкові майстри, яких відносить до цієї школи, працювали в Баварії та Мітінгвальді, а також в Фюссені.

Територія Тіролю була прекрасним місцем для розвитку скрипкової справи. Клімат там досить м'який, без різких перепадів температури. На схилах Альп росли прекрасні хвойні ліси. Щоправда, гірша ситуація була з кленом. Кленові ліси були надзвичайно рідкісними та невеликими за розмірами. Самі жителі Тіролю майстерно володіли різьбою по дереву. Тут здавна виготовляли музичні інструменти. Тому ми можемо припустити, що основа Тірольської скрипкової школи коли була закладена ще в народних традиціях.

Одним з самих перших відомих нам майстрів на території Тіролю був Едгард Нехт, який працював в Інсбруці з 1460 по 1485 роки. Герцог Тіролю Сигізмунд замовляв йому лютні, з чого можна зробити висновок про неабиякий талант Нехта. Так його інструменти були популярнішими ми ніж інструменти Болонських майстрів[59].

Ерцгерцог Фердинанд, який був намісником Тіролю, користувався послугами іншого майстра по виготовленню лютень, якого він привіз разом з

своїм оркестром з Праги. Тим самим майстром був Георг Герле, який працював в Інсбруці з 1569 по 1589 роки. Після його смерті це місце зайняв його син Мельхіор, який пропрацював до 1596 року.

Відповідно, можемо зробити висновок, що майстри музичних інструментів Тіролю користувалися популярністю здавна.

Основоположником тірольської школи скрипкових майстрів був Якоб Штайнер. Він народився 1621 року в селі Абзам біля Інсбруку[9]. Нажаль, нам не залишилось ніяких достовірних джерел, які вказували б нам, хто був його вчителем скрипкового мистецтва. За усним переданням, він навчався в Кремоні, у видатного майстра Ніколо Амати. Життєвий шлях Штайнера був непростим. За життя ерцгерцога Фердинанда Карла, який високо цінував талант Штайнера, його робота достойно оцінювалася та оплачувалася, але після смерті ерцгерцога до влади прийшов його наслідник Сигізмунд, якого мало цікавило мистецтво і Штайнер втратив посаду придворного майстра. Тільки після 1669 року, тогочасний володар тіролю імператор Леопольд відновив Штайнера в званні. На жаль після цього доля підготувала Штайнеру нове випробування, його запідозрили в переховуванні єретичних книг та заарештували. Після цього у Штайнера почалось тяжке нервово захворювання, яке призвело до його смерті в 1683 р.

За своє життя Штайнер створив свою унікальну модель скрипки. Його інструменти мали неабиякий успіх серед музикантів, адже Штайнер був також викладачем гри на скрипці, тому він прекрасно розумів тогочасні тенденції розвитку скрипкового виконавства і зміг забезпечити музикантів інструментами, які прекрасно відповідали їхнім мистецьким запитам. Звук інструментів Штайнера відрізняється від інструментів італійської школи. Його скрипкам характерний ясний та чистий звук, схожий не на італійське сопрано, а на дитячий голос. Іншими характерними рисами звучання його інструментів є м'якість тембру та гнучкість звучання.

Інструменти Штайнера були надзвичайно популярними ще за його життя. А в XVII сторіччі вони цінувалися навіть більше ніж інструменти Антоніо Страдіварі. До наших днів збереглося не так багато оригінальних інструментів Штайнера.

Модель скрипки Штайнера схожа на модель Амати. Основною характерною відмінністю між цими моделями є особливості склепіння дек. Якщо в моделі Амати склепіння дек є плавним, то характер склепіння Штайнера є набагато радикальнішим. Склепіння піднімається відразу від країв досить високо, а потім утворює рівний відрізок. Іншими характерними особливостями моделі Штайнера є коротші порівняно з моделлю Амати ефі та кути. Грунт та лак на його скрипках схожий до італійського. «Лак на його інструментах зазвичай золотокоричневого або оранжево-червонуватого кольору, нанесений не надто товстим шаром. Як по золотистому ґрунту, так і по кольору і по консистенції цей лак досить близький до кремонського. Лак Штайнера настільки особливий що варто один раз побачити його оригінальну скрипку, щоб вже ніколи не переплутати її з іншими інструментами тірольських майстрів. [9]. Прийоми його роботи також близькі італійській школі, кожна деталь вивірена та майстерно зроблена.

Проаналізувавши все вище зазначене, ми можемо зробити висновок, що Якоб Штайнер був майстром неабиякого рівня і значно вплинув на подальший розвиток скрипкових майстрів Центральної та Північної Європи, таких як Матіас Альбані, Леопольд Відхальм, а також італійських майстрів Санто Серафіна, Далла Коста, Давида Теклера, Лоренцо Каркассі та інших. Під впливом Штайнера знаходилися майже всі сучасні йому майстри, які працювали у Відні, а також частина майстрів Праги та Англії [9].

Ще одним відомим скрипкового майстром є Матіас Альбані (Альбан) (Боцен, 1621-1712). Його скрипки за своєю будовою схожі до моделі Штайнера, але мають також характерні риси моделі Амати. Склепіння дек його інструментів досить випуклі, а ефі зазвичай ширші ніж у Штайнера.

Дерево він використовував високої якості: для верхніх дек ялину, а для нижніх дек клен частіше всього тангенального розпилу, а в останній період його роботи – радіального, рідше всього зустрічається клен породи «пташине око». Характер ґрунту та лаку має характерні особливості різних шкіл, схожий як на тірольську школу Штайнера, так і на італійську. Його інструменти покриті яскравим червоним (часом червоно-оранжевим) масляним лаком.

Інструменти його пізнього періоду відрізняється особливою якістю та детальністю роботи. Отже можна зробити висновок, що Албані протягом всього свого життєвого шляху вдосконалював свою майстерність.

Він виховав цілу плеяду учнів, серед яких було його два сина – Йоганн Міхель (1675- 1730), який працював в місті Грац (Австрія), та Йозеф (1680- 1722), який залишився разом з батьком в Боцені.

Іншим видатним скрипковий майстром, техніка роботи якого була схожою до стилю Штайнера та Албані, був Леопольд Відхальм (Нюрнберг, 1722- 1776).[59] Він виготовляв інструменти високої якості, які за типом дерева та лаку нагадують роботи Албані, а по формі нагадують скрипки Штайнера, щоправда трішки збільшеного розміру. Після його смерті його працю продовжили його сини: Мартін Леопольд Відхальм (1747- 1806) та Йоганн Відхальм (1799 - 1829). За якістю роботи їхні інструменти дуже схожі до інструментів батька.

Ще одним важливим містом для розвитку скрипкового мистецтва став Міттенвальд, який розташований в баварських Альпах. Це було невеличке містечко, в яке з'їжджалися різні торговці Німеччини, Австрії та Італії. Там відбувалися ярмарки.

В 1656 р. в Міттенвальді народився видатний скрипковий майстер Матіас Клоц. Мистецтву виготовлення музичних інструментів він навчався в італійському місті Падуя у Джованні Райліха.

Свою майстерність він передав синам Георг Себастьяну та Йогану Карлу, які продовжили його роботу. Згодом скрипкова майстерня в Міттенвальді розширювалася та розвивалася. Існує вона і по сьогоднішній день.[9]

Більшість майстрів цього містечка працювало за моделлю Штайнера. На жаль, велика частина майстрів заради власної фінансової вигоди підробляли етикетки Штайнера та видавала свої інструменти за оригінали.

Гра на скрипці й інших струнно-смичкових інструментах здавна була поширена у побуті різних соціальних прошарків: народному, сільському та міському. Склад таких перших ансамблів був змішаним. Серед струнних інструментів найбільш поширеними були скрипка і віола. Однак якщо віола в основному використовувалася в капелах, церквах, та ансамблях заможних городян, то скрипка належала простому народному селянському побуту.

Велике значення у становленні австрійських скрипкових традицій мав народний театр. Він виник та розвивався в Австрії на основі, як сільських, так і міських музичних традицій. Від музикантів, які музично супроводжували такі театральні вистави, вимагалось майстерне володіння імпровізаційними навичками, яскравість виконання, розвита техніка гри на музичному інструменті. Характерними особливостями музичної канви таких вистав була танцювальність, пісенність, динамічність та речитативність.

Яскравість, захопливість, видовищність, використання фольклорних мотивів та народних танців в поєднанні з неповторними народними костюмами створювало той особливо захоплюючий ефект, який і характеризував особливості театралізованого інструментального стилю, що згодом особливо яскраво відобразився у творчості видатних віденських класиків В.А.Моцарта і Й.Гайдна.

Важливим фактором, який відображає підтримку та популярність музичного мистецтва в Австрії, є створення в 1288 р. найстарішого в Європі

товариства музикантів «Братство Ніколауса», в склад якого входили як професійні, так і народні виконавці. Товариство проіснувало до 1782 року.

Варто також відзначити, що з 1393 року у Віденському університеті викладали предмети музичного спрямування, і вже в першій половині XVI ст. були створені наукові праці про музику. Їх авторами стали В.Філомата (1512), Х.Грамматікус (1518), С.Монтаріус (1513-1519).

Уже в кінці XVII століття у великих центрах, таких як Відень, Грац, Зальцбург та інших містах, створюються придворні капелли, виконуються різноманітні релігійні, а також «шкільні» опери.

Велике значення для розвитку музичного мистецтва Австрії мала підтримка імператорських та привілейованих осіб. Леопольд I, Карл VI та Франц I були професійного рівня композиторами, їхні опери виконувалися у Відні. Крім цього, Карл VI та Франц I були скрипалями та приймали участь в публічних концертах. За їхнім прикладом вся знать намагалася підтримувати музичне життя та розвивати музичну культуру Австрії, створюючи інструментальні ансамблі та капели.

Для стрімкого зростання та розвитку музичного рівня виконавців та публіки запрошувалися найкращі іноземні композитори та виконавці. Зокрема, відомі італійські композитори К.Монтеверді, Б.Пасквіні, Д.Скарлатті та А.Вівальді переробляли та ставили свої знамениті опери у Відні. Згодом стали ставитися опери й перших австрійських композиторів. Ними вважаються Й.К Керль (1627-1693) та Г.Шютц (1585-1672)[19].

Однією з перших австрійських інструментальних капелл була Габсбурзька капелла у Відні, яка налічувала у своєму складі до сотні виконавців. Капеллою керували відомі іноземні музиканти, переважно з Нідерландів та Швейцарії. Зокрема Х.Ізак (1450-1517), Г. фон Слатконія (1456-1522), Л.Зенфель (1490-1543), Х.Фінк (1445-1527), А. фон Брук (1470-1554) та інші. Тільки з середини XVII ст. керівниками капелли стали

австрійські музиканти, такі як Й.Г. Шмельцер, Й.Й. Фукс, Г. Рейтер.

Необхідно відзначити про велику роль італійської музичної культури в роботі інструментальних капел, адже не тільки італійські композитори приїжджали до Відня ставити свої опери, але й італійські музиканти-інструменталісти працювали та обмінювалися досвідом та музичними традиціями з австрійськими музикантами. До прикладу в Габсбурзькій капелі працювали італійські скрипалі Дж.Валентіні, А.Берталі, Дж. Феліче та інші. В довершення варто згадати, що до 1824 р. цією капелою керував відомий італійський композитор Антоніо Сальєрі[18].

В середині XVI ст. за підтримки ерцгерцога Карла виникає капела в місті Грац. В ній теж помітний вплив італійської музичної культури. В період 1527-1575 рр. там працював італійський органіст А.Падовано, а з 1602 року виконуються твори італійського композитора Дж.Габріелі. Інсбруцька капела була заснована в кінці XV ст., хоча не змогла надовго закріпитися в цьому місті. Після неодноразових реорганізацій, вона знайшла своє місце в місті Мангайм. Капела в Зальцбурзі теж була дотична до італійських традицій з самого початку свого існування. Вона було заснована італійцем Т.Массаніусом, за підтримки архієпископа Зальцбургського. Крім Зальцбургу, капели починаються з'являтися і в інших містах (Лінці, Клагенфурті та ін.)

Важливою віхою в розвитку скрипкового мистецтва Австрії стала діяльність австрійського скрипаля і композитора Йоганна Генріха Шмельцера (бл. 1623-1680 рр.). В його творчості виникає нова для того часу постать скрипаля-соліста. Високий професіоналізм дозволив йому стати першим австрійським музикантом на посаді віце-капельмейстера придворної капели у Відні. Й.Шмельцер був першим австрійським композитором-скрипалем писавшим тріо-сонати та сонати для солюючої скрипки. Звісно витоки цих музичних форм ясно прослідковуються в італійському музичному

мистецтві, тому зважаючи на значний вклад італійських музикантів в австрійську музичну культуру, продовження таких музичних традицій є закономірним та зрозумілим.

Найзначимішими музичними творами Й.Шмельцера є збірник тріо-сонат «*Duodena selectarum sonatarum*» (1659), збірник п'єс для різних ансамблів «*Sacroprofanus concertus musicus*» (1662), шість сонат для скрипки з басом «*Sonatae unarum fidium*» (1664). Незважаючи на італійське походження цих музичних форм, музична мова Й.Шмельцера безумовно австрійська. В його музиці відчувається значний вплив австрійських народних традицій, фольклору, народний колорит. Його композиторська та виконавська творчість ввібрала в себе все найкраще з європейських музичних традицій того часу, поєднавши це з австрійською витонченістю та виразністю. Крім цього він є винахідником нового типу сонати «*Sonata per tabulam*» («Застільна соната»), в якій він опирається на пісні та танці стилізовані під міський фольклор.

Одним з найвідоміших учнів Шмельцера був Хейнріх Ігнац Франц Бібер (1644-1704) – один із найбільш самобутніх віртуозів-скрипалів і композиторів австрійської школи XVII століття, що поєднав у своїй творчості досягнення австрійського, чеського і німецького скрипкового мистецтва[19]. Вплив стилю І.Ф. Бібера і його творів відчувається протягом усього XVIII століття. Будучи високопрофесійним музикантом, вже у 1666 р. він керував капелою в місті Кромержіж. Там він налагодив зв'язок та замовляв інструменти для капели у видатного скрипкового майстра Я. Штайнера, а також написав різноманітну музику, зокрема сонату для скрипки соло «*Representativo avium*». Характерно, що в цьому творі теж прослідковується вплив італійської музичної культури, який знаходить своє відображення в імітаційних звукових ефектах, які схожі спів пташок чи звуки домашніх тварин.

З 1670 р. він працює на посаді керівника Зальцбурзької капели. Тут він створює ряд скрипкових творів («Соната-марш», «Серенада з обв'язковим викликом нічного сторожа») в яких продовжує розвивати імітаційні прийоми.

Одним з найважливіших його творів, який значно розширив тогочасні уявлення про виразні можливості скрипки, як музичного інструмента є цикл з п'ятнадцяти сонат для скрипки з басом та фінальної Пасакалії для скрипки соло. Кожній з сонат передувала гравюра та текст які розповідали про життя Христа та Діви Марії. Особливістю цього циклу сонат, крім програмності, є використання композитором у всіх сонатах крім першої та Пасакальї, прийому скордатури. Це вимагало змінення звуковисотного налаштування струн скрипки, що давало змогу виконання подвійних нот та акордів, які неможливо зіграти при звичайному налаштуванні інструменту, а також відкривало нові тембральні можливості скрипки. Цей цикл розкриває Бібера вже не тільки як композитора який прагне виключно яскравої зображальності, а як художника-мислителя, який прагне передати свої думки, почуття та емоції.

З віком його композиторський талант тільки розвивається, і в 1680р. він публікує нову збірку «Шість сонат для скрипки, двох віол та басу», а в 1681р. «Вісім сонат для скрипки та басу». Остання була високо оцінена видатним діячем німецької скрипкової школи ХІХ ст. Ф.Давідом, який включив шосту сонату цього циклу до своєї «Вищої школи гри на скрипці».

У 1684 році Ф.Бібер був призначений на посаду придворного капелмейстера та директора музичної школи хлопчиків, а в 1690 отримує титул дворянина, в нагороду за свій великий вклад в розвиток австрійської музичної культури[19]. В 1712 році вперше опубліковується його збірник музичних творів для двох інструментів з басом «*Harmonia artificiosa-ariosa*». Кожен твір, який Бібер назвав *Partia*, схожий по структурі на тріо-сонати, написаний для різного поєднання інструментів, та майже всі потребують

використання скордатури. Даний цикл є яскравим прикладом геніального таланту Бібера, який розкривався протягом всього його життя.

Вплив Бібера на розвиток скрипкового мистецтва й музичної культури Європи значний. Безумовно той прорив в виразних можливостях скрипки вплинув на подальший розвиток цього музичного напрямку, й можливо в багатьох розуміннях проклав шлях для створення «Сонат та партит для скрипки соло» Й.С. Баха. Також варто згадати, що син та учень Х.Бібера – К.Х.Бібер (1681-1749) працював капельмейстером капели в Зальцбурзі, в той самий час, коли там працював батько В.А. Моцарта, Л. Моцарт. Тому ми можемо припустити, що творчість та музичні традиції Х.Бібера знайшли своє відображення і в творчості видатного віденського класика.

Одним з найкращих скрипалів та композиторів Австрії XVIII ст. був Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739-1799)[60]. Його блискуча віртуозна техніка розширила уявлення про можливості скрипкового виконавства, а також стала фундаментом для подальшого розвитку скрипкового мистецтва, на який опиралися в своїй творчості Й.Гайдн та В.А.Моцарт. Змалку його талант проявлявся дуже яскраво і вже в дванадцятирічному віці принц Хільдбургхаузен найняв його, як слугу та скрипаля в свою капелу, де Діттерсдорф отримав хорошу освіту. З 1761р. він працює в придворній капелі, де навчається в найкращих викладачів скрипки та композиції, з часом здобуває славу одного з найкращих віртуозів Австрії, а також прекрасного педагога, свідченням чого є той факт, що він давав уроки гри на скрипці Й.Гайдну. Дуже важливою подією, яка вплинула на вектор його подальшого музичного розвитку стала поїздка до Італії разом з К.Глюком, де він мав змогу слухати видатних італійських майстрів та розширювати свій мистецький кругозір.

Композиторська спадщина Діттерсдорфа досить значна, вона включає в себе чотирнадцять скрипкових концертів, дванадцять дивертисментів, симфонії, камерна музика та оперна музика. Окремо варто відзначити, що

Діттерсдорф разом з Й.Гайдном вважається винахідником класичного квартетного жанру.

Здобутки Діттерсдорфа знайшли своє відображення в творчості геніального віденського класика Йозефа Гайдна (1732-1809). Його музиці притаманний невичерпний оптимізм, гумор, доброта та блискучий музичний смак [18]. Творча спадщина Гайдна надзвичайно велика. Дев'ять скрипкових концертів (з яких до наших днів збереглося чотири), дванадцять скрипкових сонат, шість дуетів для скрипки й альту, квартети і тріо та інші музичні жанри. У його симфоніях відчутна велика любов і повага до скрипки, якій часто надається особливе місце та відводиться велика кількість тематичного матеріалу.

Життєвий шлях Гайдна був непростим. Будучи вигнаним з капели св.Стефана через ломку голосу, він пройшов серйозну школу життя, будучи вимушеним заробляти на проживання даючи уроки музики, а іакож приймаючи участь у всимтупах різноманітних колективів та вуличних ансамблів. З 1755 року він був учасником музичного товариства в маєтку Фюрстенберга, для якого він написав свої перші твори. Згодом він два роки првів на посаді капельмейстера у графа М.Морцина в маєтку Лукавец в Чехії. А з 1761 по 1791 служив у капелі канязя Естерхазі в Ейзенштадті. Тут він керував колективом високого професійного рівня, що допомогло його композиторському розвитку. Під час його поїздок до Відня він брав уроки гри на скрипці у К.Діттерсдорфа, а згодом познайомився з В.А.Моцартом.

Будучи одним з родоначальників квартетного жанру він вивів камерну музику на концертну естраду. Особливо цікавим є його квартетний твір «Сім слів Спасителя на хресті». Програмність та використання звукозображальних прийомів явно вказують на продовження австрійської скрипкової традиції Х.Бібера. Філософська глибина образів, виразність, високохудожній музичний смак та феноменальна композиторська майстерність проявлена в цьому творі дає нам уявлення про Й.Гайдна, як митця великого масштабу.

Великий вклад Й.Гайдна зробив і у розвиток форми скрипкового концерту та сонати. Прекрасно володіючи скрипкою він розумів тонкощі технічних та виразних можливостей цього інструменту, тому скрипкові партії його творів написані завжди дуже майстерно і дають змогу виконавцеві показати всі сильні сторони свого інструменту. Його сонати, зазвичай, складаються з трьох частин, рідше з двох. Для них характерною є оригінальність, сміливість та близькість народному музикуванню. Скрипкові концерти Й.Гайдна трьохчасні. Перша частина написана у формі сонатного алєгро, більш масштабна, ніж інші дві. Друга частина – Адажіо, наспівного та ліричного характеру. Третя – найбільш яскрава, весела, блискуча, танцювальна. Порівняно з концертами Діттерсдорфа, Й.Гайдн набагато сміливіше використовує можливості скрипки, відкриваючи її нові сторони. Зокрема частіше він використовує гру у високих позиціях, трелі, подвійні ноти, швидкі пасажі та акорди.

Величезний вклад в розвиток скрипкового мистецтва та педагогіки належить скрипалю і композитору, члену Зальцбургської капели Леопольду Моцарту (1719-1787). У 1756 році він опублікував свою знамениту «Фундаментальну школу гри на скрипці»[53] – посібник, що зіграв величезну роль у розвитку скрипкового мистецтва. У цій «Школі» Леопольд Моцарт обґрунтовує нові методичні і естетичні норми виконавського мистецтва.

Його «Фундаментальна школа гри на скрипці» є надзвичайно обширною та змістовною. В ній Моцарт розкриває не тільки основи гри на інструменті але й знайомить з основами теорії музики та скрипкового виконавства. Вже в самої назви він показує нам, що не просто хоче передати свої уявлення про скрипкове виконавство, а вже тяжіє до глибинного педагогічного підходу формування скрипаля, який буде не тільки вміти гарно видобувати звуки зі свого інструменту, а й стане музикантом освіченим, з фундаментальною теоретичною базою, який зможе в майбутньому стати як прекрасним виконавцем, так і хорошим педагогом. «І

нарешті хочу признатися, що написав цю «Школу» не тільки задля користі учнів, але й на потребу викладачів. Я палко бажаю наставити на шлях істини всіх тих, хто погано вчить своїх учнів, будучи не в стані уникнути помилок, які він неодмінно міг би розпізнати, лиш ненадовго поступившись своїм самолюбством» [53; с.105]

Дана фундаментальна праця дає нам неймовірну можливість зануритися у філософію музичного виконавства епохи класицизму.

Звісно «Фундаментальна школа гри на скрипці» Леопольда Моцарта не втрачає своєї актуальності і зараз, пропонуючи нам безцінні надбання великого педагога свого часу, але читаючи дану працю не тільки як історичний екскурс, але й методичну літературу потрібно звертати увагу на деякі нюанси, пов'язані з розвитком конструкції скрипки та смичка в наш час.

Вінцем розвитку австрійської музичної культури XVIII ст. стала творчість В.А. Моцарта (1756-1791).

Для скрипки він написав п'ять концертів, тридцять п'ять сонат для скрипки та клавіру, концертну симфонію для скрипки та альту з оркестром, два концертних рондо, два дуети для скрипки й альту, а також багато музики для камерних складів. Всю його музику пронизує особлива атмосфера прекрасного, витонченого. Його скрипкові концерти стали важливим етапом розвитку цього жанру. Висока композиторська майстерність, особлива музична мова, неймовірна винахідливість підняли як мистецький рівень жанру скрипкового концерту, так і вимоги до скрипаля-виконавця. Розвиток тонкого музичного смаку, філігранна техніка володіння звучанням та штрихами, виразність та проникнення в глибину музичної матерії – ось нові критерії скрипаля-віртуоза які створив В.А. Моцарт.

2.3. Французька скрипкова школа та її вклад в світову скрипкову музичну спадщину.

Перші згадки про використання струнно-смичкових інструментів у Франції датуються серединою XVI ст., зокрема відомий італійський скрипковий майстер Андреа Амати створив біля вісімдесяти музичних інструментів для капели короля Карла IX. Тоді ж при королівському дворі творили композитори Сальмон та Больє, які були й скрипалями-виконавцями. Ще одним відомим музикантом того часу вважається Гійом Мазуель, чії внуки й правнуки також працювали у придворній капелі.

У 1577 році до королівського двору було запрошено ансамбль скрипалів з Італії на чолі з скрипалем-віртуозом Бальтазаріні.[18] Ансамбль починає популяризувати скрипку, яка посідає місце поруч з віолою, і використовується для акомпанування танцям. В 1584 році з'являються перші твори для ансамбля скрипалів, а саме «Вихід Цирцеї» та «Комічний балет королеви» Сальмона та Больє.

Значний розвиток скрипкового мистецтва відбувся за часів правління Людовіка XIII (1610- 1643), який створив декілька музичних колективів. Зокрема інструментальну капелу, яка складалася з скрипалів-віртуозів. Згодом колектив отримав назву «Двадцять чотири скрипки короля», хоча в його складі були присутні не тільки скрипки, а й інші інструменти скрипкового сімейства. Ансамбль вражав яскравістю та повнозвучністю, оскільки в ньому використовувалися як скрипки, схожі до класичного типу, так і праобрази альт та віолончелі.

Важливою постаттю для розвитку французького музичного мистецтва став Ж.Б. Люллі (1632-1687), який був блискучим композитором, скрипалем диригентом, актором, педагогом та організатором. Будучи уродженцем італії, якого у віці чотирнадцяти років гергог де Гіз привіз до Парижу, в своїй творчості він поєднав найкращі здобутки французької й італійської культури

того часу. У 1652 році він стає керівником «Двадцяти чотирьох скрипок короля», а згодом отримує звання придворного композитора.

У 1672 році Люллі отримує нові повноваження, зокрема отримує право на відкриття музичних навчальних закладів, що дало поштовх для створення та розвитку професійних музикантів, які були б обізнанні з музичною грамотою. В своєму оркестрі Люллі вимагав від музикантів володіння вмінням читки нот з аркушу. Це теж було одним з його нововведень, так як тоді більшість музикантів грали по слуху, або мали дуже обмежений рівень знань.

Ще одним важливим кроком для розвитку музичного мистецтва Франції було створення «Королівської музичної академії», яка стала фундаментом французької опери. Він зібрав великий оперний оркестр, який складався з сорока семи музикантів, які грали на різних інструментах. А для найбільш помпезних заходів він долучав до нього й інші королівські колективи. Даний колектив є характерним прикладом мистецьких новаторств Люллі, який намагався велич французької культури та вразити слухачів масштабом та яскравістю виконання[19].

Люллі займався й педагогікою. Будучи сам яскравим скрипалем він зміг виховати цілу плеяду професійних музикантів. Ж.Ф.Ребель, П.Жубер, Ж.Б.Ане, Ж.Ф.Лалует, Р.Лаланд та багато інших музикантів продовжили його виконавські традиції та стали основою створення французької виконавської школи. Від своїх учнів він вимагав точності та гостроти ритму й інтонації, слідування авторському тексту, легкості але точності в грі, особливу увагу він приділяв атаці звуку.

Композиторський стиль Люллі новаторський для того часу. Пишучи інструментальні твори, опери, балети він створює свій особливий стиль, який відрізняється яскравістю, концертністю та урочистістю. «Гепер, щоб сподобатися, необхідно виставити двадцять клавесинів. У його інструментальних концертів громова звучність, а його вокальні концерти

схожі на голосні вигуки солдат в день битви» [19; с.33]. В танцювальних номерах його балетів відчувається продовження традиції поєднання скрипки з енергійністю танцю, започатковану ще оркестром Бальтазаріні. В скрипкових аріях з опер наспівність поєднується з декламаційністю, яка бере свої витoki з гри французьких акторів-трагіків. Варто також відзначити створення ним нового типу увертюри, яка відрізнялася від італійських увертюр того часу. Французька увертюра складалася з трьох частин, але на відміну від італійської традиції, яка опиралася на контрастність повільної другої частини, в порівнянні з швидкими першою та другою, Люллі створює власну формулу – спершу повільна та велична перша частина, потім легка та ясна друга частина, а фінал репризного типу з яскравою кодою. Так, як основний тематичний матеріал в таких увертюрах найчастіше належав скрипкам, можна припустити, що даний тип увертюри є праобразом французького інструментального концерту.

На подальший розвиток скрипкового мистецтва значний вплив мали учні Ж.Б. Люллі та музиканти оркестру «Двадцять чотири скрипки короля», які продовжили свою діяльність в якості композиторів. Під впливом італійського музичного мистецтва, з'являються перші зразки французьких сонат для скрипки. В 1704 році Ф.Дюваль створює перший збірник сюїт та сонат для скрипки й басу. В 1705 році з'являється збірник скрипкових сонат Ж.Ф.Ребеля, який згодом створює також збірник тріо-сонат (1712). В 1707 році публікуються «Сюїти для скрипки й басу» Ж.Маршана, а також «Сонати для скрипки й басу» Ш.Лаферте. Всі вони будучи учасниками оркестру «Двадцять чотири скрипки короля» та продовжувачами музичних надбань Люллі, намагалися поєднати найкращі надбання італійської та французької музичної культури. Хоча публіка не одразу достойно оцінила нові музичні тенденції, жанр скрипкової сонати набував популярності серед композиторів. Протягом XVIII століття неодноразово видозмінювався склад учасників сонат – до скрипки й басу додавалися інші струнні та духові інструменти.

Тяга французьких музикантів до італійської скрипкової школи відобразилася і у виконавській практиці. Французький скрипаль Ж.Б. Ане (1676-1755), будучи сином та учнем скрипаля-соліста оперного театру та камерної капели короля, вирішив продовжити своє навчання в Італії, у славетного композитора, віртуоза-скрипаля А.Кореллі. Після завершення навчання Ане повернувся в Париж, де одразу став одним з найпопулярніших виконавців. Будучи популяризатором творів А.Кореллі він захоплював публіку своєю віртуозністю та особливою виразністю гри. Як композитор він продовжив розвиток популярного жанру сонати, створивши 1724 та 1729 років дві збірки сонат для скрипки.

Одним з найвідоміших учнів Ане, був Ж.Б. Сенає (1687-1730), який продовжив виконавські традиції свого викладача та досяг високого віртуозного рівня володіння інструментом. Починаючи з 1710 року він створює п'ять збірників скрипкових сонат, які стали свідченням продовження ним французької композиторської традиції[60].

Значною фігурою в історії французької музики є Жак Обер (1689-1753). Будучи учнем Сенає, він продовжив лінію французьких скрипалів-віртуозів та композиторів. Він є автором п'яти збірників скрипкових сонат (1719-1731). Особливістю його сонат є використання скрипкової арії, як однієї з середніх частин, що вказує нам на його зв'язок з творчістю Ж.Б. Люллі, який використовував скрипкові арії в своїх операх, надавши їм особливої наспівності та декламатичності.

В 1730 році Ж.Обер створює свій перший збірник інструментальних концертів, в яких використовує як струнні, так і духові інструменти. Його концерти – одна з перших спроб відходу від виключно італійського концертного репертуару (концерто-гросо А.Кореллі, А.Вівальді та ін.) та створення французького скрипкового концерту, який відображає риси французького смаку того часу – грація, точність та особлива простота.

Незважаючи на спроби Ж.Обера, велика кількість публіки все ще прагнула до італійського мистецтва. Зокрема це відображається у великій кількості італійських скрипалів, які успішно працювали на теренах Франції XVII століття. Варто відзначити учня Ане Антоніо Піані (відомого під псевдонімом Деплан), М.Масчітті (автора дев'яти збірників сонат та концертів для скрипки), А.Бессегі, Й.Канаваса, а також багато інших виконавців, які успішно розповсюджували та популяризували надбання італійського мистецтва. Великою популярністю користувався італійський скрипаль Ж.П.Гіньйон (1702-1774), який отримав звання придворного скрипаля короля, а також з 1741-1773 роки носив титул «Короля скрипалів».

Одним з найлегендарніших французьких скрипалів та композиторів XVIII ст. був Жан-Марі Леклер (1697-1764). Слідуючи мистецьким тенденціям свого часу він, в 1722 році, поїхав до Італії, задля навчання та перейняття італійських мистецьких традицій. Працювавши в Туринському оперному театрі, він навчався в учня А.Кореллі, Дж.Б.Соміса. Після повернення у Францію, він успішно дебютує в 1728 році, завойовуючи собі славу одного з найяскравіших віртуозів свого часу, і згодом отримує звання придворного скрипаля короля. Його виконавський стиль характеризує сміливість, технічна досконалість та витонченість музичного смаку. На цій посаді він був змушений постійно змагатися в майстерності з Ж.П.Гільйомом, і з часом покидає службу. До 1745 року Леклер подорожує Європою, працюючи в Нідерландах та при дворі іспанського короля, але все ж повертається до Парижу, де продовжує свою композиторську та викладацьку діяльність[60].

Його композиторська діяльність містить сорок вісім сонат для скрипки й басу, сонати для двох скрипок, тріо-сонати для двох скрипок з басом, концерто-гросо, опера-балет «Аполлон та Клімена» та інші твори. Його музиці характерне поєднання ліричності, витонченості з героїчною патетикою та ритмічним багатством. Його музична мова розширює прийняті

уявлення про технічні можливості скрипки. В своїх скрипкових творах він використовує подвійні ноти, гру у високих позиціях, подвійні трелі, перекид смичка через струну, а також починає детальніше використовувати динамічні відтінки та їх плавну зміну (крещендо та дімінуендо). Таке трактування скрипки дає йому змогу створити новий склад музичного ансамблю – дві скрипки без басу. Сонати, написані ним для цього складу, не втрачають повноти звучання, а позбавившись басу, більше використовують мобільні якості скрипок роблячи ансамбль гнучкішим. Обидві скрипкові партії рівноцінні за складністю та кількістю тематичного матеріалу та вимагають від обох виконавців високого професійного рівня володіння інструментом.

Його скрипкові концерти досягають високого художнього рівня. Партія сольної скрипки віртуозна та яскрава. Характерною особливістю та відмінністю від італійської традиційної форми скрипкового концерту є друга частина – арія чи романс, що вказує на зв'язок з творчістю Ж.Б. Люллі. Фіналам його концертів притаманна танцювальність, яка є характерним відображенням французької скрипкової традиції. Деякий вплив італійсько-австрійських традицій можна простежити у створенні Леклером так званого «Полювання» – невеличкої інструментальної замальовки з використанням звукозображальних прийомів.

Важливий вклад в розвиток французької скрипкової педагогіки належить учню Леклера – Л'Аббе, який будучи блискучим скрипалем-солістом, оркестрантом оперного оркестру та композитором, велику увагу присвятив педагогічній роботі[19]. Зокрема йому належить одна з перших серйозних наукових спроб фіксації основних педагогічних принципів та виконавських традицій, що стало фундаментом для створення французької скрипкової школи. Його «Принципи скрипкової гри для вивчення техніки пальців на цьому інструменті та інші необхідні правила» (1761) – це збірник методичних рекомендацій, який відображає основні ідеї та уявлення про постановку та звуковидобування, до яких додається й музичний матеріал.

Створення такої збірки дало поштовх для створення методичних праць іншими видатними скрипалями того часу. Зокрема в 1763 році була опублікована праця Є.Бріжона «Роздуми про музику та вірну манеру її виконання на скрипці». В 1779 році з'являється праця А.Байо «Раціональний метод вивчення гри на скрипці».

Особливо варто відзначити М.Корета, який є автором методичних праць для багатьох інструментів. Першу «Школу» гри на скрипці він створив ще в 1738 році, маючи на меті викласти тільки самі прості та базові скрипкові прийоми[18]. Як і в своїй віолончельній «Школі», Корет опирається тут на педагогічні принципи італійського віолончеліста Д.Бонончіні.

Найбільш привертає увагу його пізніша праця «Мистецтво вдосконалення на скрипці», яка з'явилася в 1783 році. Вона містить цінні методичні рекомендації про різні види постановки рук, виконання різних штрихів, принципи підбору аплікатури. Хочеться звернути увагу на наведення двох способів постановки пальців правої руки. За італійською традицією пальці розташовуються вище колодки та лежать на трості смичка, великий палець розміщується напроти середнього. Таке розміщення пальців надає більше кистьової свободи у роботі правої руки, що в свою чергу, дозволяє досягнути більш плавного та співучого звуку. За французькою традицією три пальці розташовуються над колодкою, великий палець – під волосом смичка, а мізинець збоку від колодки. Такий спосіб розташування пальців створює ефект протилежний італійському, тобто зменшуючи амплітуду руху кисті та роблячи її положення більш стійким та стабільним можна досягнути більшої різноманітності стрибкоподібним штрихам. Така відмінність між підходами до питання постановки пальців правої руки яскраво показує різницю між скрипковими традиціями цих країн, а також характерні особливості трактування скрипки, її звучання. Якщо в Італії більшу увагу приділяли вокальним можливостям скрипки, співучості та

виразності її кантиленних можливостей, то у Франції шукали більш танцювальний характер звучання.

Одним з найяскравіших представників французького скрипкового мистецтва другої половини XVIII століття є П'єр Гавіньє (1728-1800). Точних відомостей про його викладачів гри на скрипці немає, але факт того, що разом з Л'Аббе він виконував сонати для двох скрипок Леклера, ми можемо припустити, що він контактував Леклером на репетиціях та можливо брав у нього уроки. В будь-якому випадку факт того, що Леклер довірив йому виконувати свою музику свідчить про його високий виконавський рівень, а також про близькість манери та принципів його виконання до школи Леклера. Його виконавська кар'єра склалася досить успішно, з 1762 по 1764 він був концертмейстером оркестру музичного товариства «Духовні концерти», а згодом був одним з очільників цього товариства.

В своїй композиторській діяльності Гавіньє продовжує французькі традиції. Особливо варто відзначити його скрипкові концерти. Перші частинам його концертів характерна драматична, героїчна та патетична тематика. Другі частини продовжують французькі традиції Люллі та Леклера. В них композитор розвинув французький романс (основою якого була старовинна французька арія), додавши в нього контрастній середній розділ та відчуття легкої імпровізаційності в побудові. Фінальні частини традиційно для французької музики носять веселий танцювальний характер, часто використовується форма рондо та звукозображальні прийоми різних ударних інструментів [60].

Великий вклад Гавіньє зробив і для розвитку скрипкової педагогіки. Він був першим професором скрипки у Парижській консерваторії, багато його учнів стали відомими скрипалями свого часу. Він є автором «Двадцятичотирьох етюдів для скрипки», які є відображенням його педагогічних принципів. Новаторством цього збірника є переосмислення етюдів, не тільки як вправи, але й як художнього твору. Такий симбіоз жанрів етюдів та

капрису дозволив створити художній етюд, який розвивав не тільки технічну вправність виконаця-скрипаля, але й його інтерприторські навички. Гавіньє широко використовує можливості скрипки. В етюдах він використовує складні комбінаційні поєднання штрихів, трелі та швидкі пасажі подвійними нотами, розширює охоплення грифу, використовує різні види аплікатури, зокрема звужену та розширену, використовує басову струну «соль», повноцінно розкриваючи її тембровий та динамічний потенціал.

Велика французька революція XVIII століття, що відіграла величезну роль в історії суспільного розвитку людства, поставила нові завдання і в галузі музичного мистецтва. Вона висунула ряд видатних діячів, які підняли музичну культуру на новий рівень.

Визначне місце у цьому процесі належить скрипковій школі Паризької консерваторії, представники якої у своїх навчально-методичних працях відображають ідеї просвітителів, новий світогляд панівного класу. Зокрема, засновниками скрипкових класів Паризької консерваторії – П.Байо, П.Роде та Р.Крейцером у 1802 році була видана «Школа-методика гри на скрипці»[65].

П'єр Байо (1771-1842) – один із найяскравіших представників французької класичної скрипкової школи на межі XVIII-XIX століть. У його творчості втілилися основні принципи французького мистецтва епохи класицизму.

В 1758 р. народився один з перших видатних французьких скрипкових майстрів – Нікола Люпо. Він займав посаду скрипкового майстра при королівському дворі в Парижі. З інших скрипкових майстрів Франції можна виділити Ж. Б. Вільйома, який славився своїми копіями Страдіварі. Інструменти Вільйома відрізняються хорошою майстерністю, але внаслідок того, що він займався копіюванням звуку, його скрипки не знайшли власної індивідуальності.

П'єр Роде (1774-1830). Незважаючи на порівняно короткий період творчого розквіту, виконавська діяльність Роде залишила глибокий слід у французькому і світовому музичному мистецтві[65].

Родольф Крейцер (1766-1831) – один з найвизначніших представників французької класичної школи, скрипаль-віртуоз, композитор, диригент та педагог. Представник Паризької скрипкової школи, він був непересічною особистістю свого часу. Крім його композиторської діяльності в історії увіковічнилася його збірка етюдів «42 études ou caprices, pour violon seul (1796)», що, за словами легендарного скрипаля-віртуоза та композитора Генріха Венявського, стала «Біблією» всіх скрипалів. Дійсно, не можливо не зазначити, що дана збірка етюдів навіть в сьогоденні є чи не найпопулярнішою серед всіх інших та практично кожен учень, який навчається грі на скрипці, почерпнув з неї багато корисного. В даній збірці Крейцер представляє перед нами всі проблеми скрипкової техніки та дає нам різноманітні варіанти для їх вирішення. Вражає колосальна фундаментальність та продуманість всієї збірки, як Крейцер-педагог веде учня від базових навиків гри дотам до складної акордової техніки поступово, даючи змогу учню розвивати свою техніку всесторонньо та підійти до складніших завдань вже з необхідною технічною базою.

Висновки до розділу

Формування високого рівня технічної виконавської вправності музикантаскрипаля та виконавської майстерності пов'язане з рівнем розвитку та мають відповідати художньоестетичним потребам сучасного для нього середовища. Саме тому скрипкове мистецтво знаходиться у постійному розвитку. Завдяки сучасним історикам, музикознавцям, педагогам винаходяться нові чи згадуються втрачені підходи до виконання музики різних епох, що ставить нові й нові задачі перед учнями та педагогами щодо розвитку виконавської технічної майстерності. Технічні можливості

виконавської майстерності та творчість скрипаля визначаються як вищий та досконалий рівні музичновиконавської культури.

Саме реалізація художньоестетичних потреб суспільства і створює регіональні відмінності у формуванні, розвитку та становленні скрипкових шкіл, їх цілеспрямованості та основних напрямків роботи. В сучасному скрипковому мистецтві кожна з розглянутих нами шкіл відіграла важливу роль у музичній культурі.

Однією із найзнаковіших регіональних шкіл маємо відзначити італійську школу, яка сприяла започаткуванню скрипкової музики як окремої форми музичного мистецтва.

Німеччина, як культурний регіон із багатовіковими традиціями багатоголосної релігійної музики внесла свій вклад у розвиток скрипкового мистецтва, розширивши технічні можливості скрипкового виконавства та створивши музичні твори, які показали нам скрипку не тільки як учасника ансамблевої гри, так і самостійного віртуозного інструмента, який здатен передати яскраву поліфонічну фактуру музичного твору. Німецька скрипкова школа, окрім іншого, славетна своїми прекрасними педагогами та скрипалями виконавцями, які сильно вплинули на подальший розвиток скрипкового мистецтва.

На теренах Австрійської держави завжди проживали різні народності. Австрія, як одна з центральних країн Європи, через яку проходило велика кількість торгових шляхів, завжди вітала розвиток та обмін досвідом, знаннями та надбаннями у різних галузях, від економічної і культурної. Австрійська музична культура, безумовно перебуваючи під впливом різних культур, розвивалася перш за все на основі своїх народних традицій. Тірольська школа скрипкових майстрів займає провідне місце за кількістю майстрів.

Величезний вклад в розвиток скрипкового мистецтва та педагогіки належить скрипалю і композитору, члену Зальцбургської капели Леопольду

Моцарту (1719-1787). У 1756 році він опублікував свою знамениту «Фундаментальну школу гри на скрипці» – посібник, що зіграв величезну роль у розвитку скрипкового мистецтва.

Перші згадки про використання струнно-смичкових інструментів у Франції датуються серединою XVI ст., зокрема відомий італійський скрипковий майстер Андреа Амати створив біля вісімдесяти музичних інструментів для капели короля Карла IX. Тоді ж при королівському дворі творили композитори Сальмон та Больє, які були й скрипалями-виконавцями. Це і стало початком розвитку яскравої традиції французької скрипкової школи.

РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

3.1. Розвиток та становлення київської скрипкової школи.

Україна завжди була країною, в якій музиці відводилася особлива роль. З давнини спів та гра на музичних інструментах супроводжували все життя українця – від початку і до закінчення земного життя. Як обрядова культура древніх слов'ян-язичників, так і християнська релігійна служба тісно пов'язана з музичним мистецтвом. Для українського народу музика була не тільки елементом розваги, але й носила сакральне значення. Досліджуючи українську музичну народну творчість неможливо не дивуватися й не зачаровуватися простотою, глибиною та неймовірною мелодичністю українських пісень. І хоча, гортаючи сторінки історії неможливо знайти прізвища цих мільйонів геніальних народних композиторів, все ж можливо почути їхні роздуми та переживання, пізнати свою історію та відчутти зв'язок поколінь.

Зважаючи на особливу мелодичність української музичної традиції, абсолютно зрозумілим є розповсюдження скрипки, як народного музичного інструменту. Показовим є факт того, що одним з найдавніших зображень людини, яка грає на струнно-смичковому інструменті, який по багатьом параметрам схожий на скрипку, є фреска Софійського собору м.Києва, датована XI століттям[60]. На даній фресці зображено людину, на лівому плечі якої розміщується інструмент схожої до скрипки форми, з натягнутими над грифом струнами, пальці лівої руки розташовані на грифі, а правою рукою вона тримає смичок, який опущений на струни. Зважаючи на вищесказане можна зробити висновок, що струнно-смичкові інструменти існували ще на теренах Київської Русі та користувалася неабиякою популярністю.

Згодом скрипка стає невід'ємним учасником інструментальних ансамблів. Традиційні народні святкові гуляння важко уявити без ансамблю

народних музик, де провідне місце часто надавалося скрипці за її яскравість та різнобарвність звуку. Часом скрипку або альт використовували і як бурдон для акомпанементу. В такому випадку інструмент часто тримали не на плечі, а упираючи нижню половину інструменту в основу плеча, нижче ключиці. Таке положення інструменту надавало змогу передачі більшої кількості ваги на басові струни, що було важливим для виконання функції бурдону.

З огляду на таку давню історію використання скрипки на теренах України дослідження української школи як синтезу українських та європейських традицій є надзвичайно актуальним та важливим.

Одним з перших професійних музичних навчальних закладів середнього профілю на території України було Київське музичне училище, відкрите в 1868 році. З 1875 року до музичного училища був запрошений відомий чеський скрипаль та педагог Отакар Шевчик, випускник Празької консерваторії. Будучи чудовим виконавцем, Шевчик неодноразово виступав на сценах України, в тому числі в ансамблі з Миколою Лисенком.[11]

Одним з учнів який продовжив його справу в Києві був Костянтин Воут. Закінчивши навчання у Шевчика, він працював керівником та диригентом симфонічних оркестрів Києва, Вільнюса, Риги. Згодом працював викладачем в декількох київських музичних училищах, зокрема з 1904 року працював викладачем по класу скрипки у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка.

В цьому ж закладі, на запрошення М.Лисенка, з 1904-1918 викладала та була займала посаду директора (1912-1915) Олена Вонсовська, випускниця Московської консерваторії по класу скрипки Ф.Лауба та І.Гржималі, навчалася гармонії у П.Чайковського. Часто виступала на концертних сценах Києва, Харкова, Одеси. Виконувала прем'єри творів М.Лисенка для скрипки. Вонсовська була активною громадською діячкою, виступала на концертних вечорах товариств «Просвіта», «Боян».

З 1918 по 1923 роки вона займала посаду викладача Київського музично-драматичного інституту. Найвідомішим її учнем був Мирон Полякін.

У 1913 році Київське музичне училище перекваліфіковалося у Київську консерваторію, а з 1914-1919 року посаду директора займав Рейнхольд Глієр, який будучи композитором та скрипалем, розумів необхідність підсилення класу скрипки. Тому за його ініціативи в консерваторію на посаду викладачів було запрошено відомих скрипалів Павла Коханського та Михайла Ереденка[37].

Павло Коханський народився 14 вересня 1887 року в Одесі. Навчався гри на скрипці у Емілія Млинарського, спочатку в Одеському музичному училищі, а згодом у Варшавському музичному інституті. З 1904 року навчався в консерваторії міста Брюссель, після закінчення якої довгий час займався концертною діяльністю. Починаючи з 1907 року займав посаду професора у Варшавській, а згодом Петербурзькій консерваторіях. З 1919 року за ініціативи Р.Глієра викладав у Київській консерваторії. Під час періоду проживання в Києві займався й виконавською діяльністю, зокрема виступав разом з Симфонічним оркестром ім.М.Лисенка під орудою Р.Глієра.

Коханський вніс значний вклад у розвиток скрипкового репертуару, зокрема після переїзду до США в 1924 році тісно співпрацював з Каролем Шимановським, завдяки чому побачили світ скрипкові шедеври геніального композитора. Кохановський є автором ряду транскрипцій творів світових музичних класиків: Ф.Шуберта, Ж.Бізе, К.Шимановського, М.Равеля, Ф.Шопена, М.де Фалья, О.Скрябіна, О.Глазунова.

Іншим запрошеним Глієром скрипалем був Михайло Ерденко. Будучи учнем І.Гржималі, після перемоги на Московському конкурсі скрипалів переїжджає до Києва, де з 1913 по 1920 роки займає посаду професора у Київській консерваторії. Поряд з педагогічною вів і концертну діяльність, виступаючи як скрипаль та диригент, а також будучи концертмейстером

струнного квартету Київського відділення Російського музичного товариства.

Одним з корифеїв, які стояли у витоків української академічної скрипкової школи був Давид Соломонович Бертъє (справжнє прізвище Ліфшиць). Він народився 19 травня 1882 у місті Літин Вінницької області. У 1901 році закінчив Варшавський музичний інститут (зараз – Університет музики Фрідеріка Шопена) по класу скрипки викладача С. К. Барцевича, а в 1904 – Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу скрипки у Л. Ауера, та класу композиції у М. А. Соколова. У 1904 році посав працювати на посаді артиста оркестру, а згодом – керівником симфонічного оркестру Музико-історичного товариства ім. О. Д. Шереметєва в Санкт-Петербурзі. Неодноразово приймав участь у академічних концертах в якості соліста і ансамбліста у Петербурзькій народній консерваторії. У 1918 році переїхав до Києва, де працював керівником та диригентом Національного симфонічного оркестру. Згодом став концертмейстером струнного квартету при філармонії, а також займав посаду викладача Музично-драматичного училища ім. М.В. Лисенка. В 1920 році отримав посаду викладача Київської консерваторії. В 1922 році отримав звання професора. З 1934 – 1941 роки займав посаду головного диригента студентського оркестру Київської консерваторії. Давид Соломонович був учасником різноманітних колективів камерної музики, зокрема його сценічними партнерами були піаніст Григорій Беклемішев та віолнчеліст Стефан Вільконський. Його навідомішими учнями були Ольга Пархоменко, Вадим Стеценко, Абрам Штерн, Олександр Вайсфельд, Олександр Кравчук. Безперечно, опираючись на все вищезгадане можна вважати Давида Соломоновича Бертъє засновником Київської скрипкової школи.[1]

Розглядаючи Київську скрипкову школу неможливо не згадати про видатного педагога Якова Самійловича Магазинера. Народився 23 жовтня 1883 в місті Звенигород, навчався грі на скрипці в А.Фідельмана, викладача

Одеського музичного училища, а згодом навчався у консерваторії міста Лейпциг в класі професора Г.Зітта, та в Петербурзькій консерваторії у І.Налбатьяна. Працював викладачем Ризької консерваторії та концертмейстером оркестру Сергія Кусевицького. З 1922 займав посаду професора Київської консерваторії. Будучи неперсичним педагогом виховав цілу плеяду професійних музикантів, серед яких: Лауреат першого Всесоюзного конкурсу скрипалів Б.Приткіна, В.Зельдіс, О.Лисаковський, І.Гутман, І.Кривицький, Л.Бендерський, О.Вайсфельд. Магазинер був одним з ініціаторів створення першої спеціалізованої середньої музичної школи інтернату в Києві. Створив редакції скрипкових концертів українських композиторів: П.Глушкова, О.Зноско-Боровського, В.Косенка, скрипкових творів Л.Ревуцького та М.Скорульського.

Одним з продовжувачів школи Магазинера був його учень Веніамін Зельдіс. По закінченню Київської консерваторії працював артистом оркестру Київського оперного театру, викладав в Дитячій музичній школі №2 м.Києва. З 1955 – 1991 роки працював викладачем по класу скрипки в ДМШ №3 та №13. Багато його учнів стали професійними скрипалями та педагогами світового рівня, зокрема варто відзначити Бориса Кушніра (професор Віденської консерваторії та Університету музики в м.Грац, Австрія, член журі найпрестижніших міжнародних скрипкових конкурсів), а також Вадима Бродського (лауреат 1 премії конкурсу ім.Г.Венявського в 1977 році, конкурсу ім.Н.Паганіні в 1984 році, конкурсу ім.Т.Варга в 1984 році). Зельдіс є автором методичних праць: «Вивчення позицій на скрипці», «Школа гри на скрипці» (в співавторстві з О.Пархоменко)[49].

Безперечно одним з найвидатніших українських скрипкових педагогів був Вадим Стеценко, син українського композитора Кирила Григоровича Стеценка. Навчався в Київській консерваторії у професора Д.Бертє. Викладав як в Київській, так і в Львівській консерваторіях, де був завідувачем кафедри скрипки.

Випускники класу професора В. Стеценка у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка та Львівській музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької утворили цілу плеяду видатних українських високопрофесійних музикантів-скрипалів, що свідчить про те, що професор В. Стеценко був видатним педагогом-методистом. У класі В. Стеценка у різні роки навчалися Аркадій Винокуров, Сергій Дяченко, Кирило Стеценко, Ігор Симович, Юрій Булка, Юрій Гольда, які в своїй професійній мистецькій діяльності визнані майстрами скрипкового виконавства. Отже маємо зауважити, що професор В.Стеценко був одним із засновників сучасної української скрипкової школи.

В. Стеценко був видатним науковцем, науково-дослідницька робота якого мала надзвичайне значення – він створив оригінальний лекційний курс про історії виконавства на струнно-смичкових інструментах та методику навчання гри на скрипці. Велике значення для розвитку української скрипкової школи має дослідження В. Стеценка «Джерела скрипкового концерту», монографія «Закономірності інтонування на скрипці», які вмістили ретельний аналіз досліджуваних питань в історичному контексті та значний масив порад щодо підвищення якості виконавської майстерності українських скрипалів та творення нових стандартів української скрипкової школи. Результати своєї науково-дослідної та практичної викладацької діяльності В. Стеценко систематизував та описав у підручнику «Методика навчання гри на скрипці» у 2-х частинах[70,71], який містить багато фахових порад щодо навчання та виховання виконавців -скрипалів із високими професійними якостями та майстерними технічними вміннями. Також В. Стеценко відомий своєю активною працею над формуванням на той період часу не надто різноманітного українського педагогічного та концертного скрипкового репертуару.

В Стеценко своїми науково-методичним працями намагався передати свій досвід наступним поколінням українських скрипалів. У праці «Методика

навчання гри на скрипці» він зазначає: «У процесі формування музиканта найважливіші загальні навички виконання вимагають до себе сталої, безупинної уваги педагога. Спеціальні навички, як-от: уміння плавно змінювати напрямок руху смичка, плавно переходити з струни на струну і з позиції в позицію тощо, вимагають невпинної роботи і вдосконалення.»[88]- Автор звертає увагу молодих педагогів та музикантів на такий важливий аспект, який полягає в тому, що задля набуття та підтримання необхідних сучасному скрипалеві технічних прийомів гри на скрипці надзвичайної важливості набуває розуміння необхідності постійної роботи над удосконаленням виконавської техніки.

Заняття на обраному музичному інструменті, в досліджуваному випадку саме на скрипці, мають мати щоденний характер та стати частиною нормального розпорядку дня. В цьому сенсі В. Стеценко нагадував про надзвичайно важливу роль педагога, адже ефективно набуття молодим музикантом усіх важливих для його подальшого розвитку та професійної реалізації технічних вмінь та навичок можливе лише за участі педагога. Пояснення педагога стосовно того, як працювати над тими чи іншими технічними прийомами визначить подальший успіх учня у роботі над різними технічними труднощами, які можуть виникати у роботі з учнівським репертуаром та стануть визначальним фактором успішного подолання цих проблем та закріплення вдома отриманих в процесі навчання знань та вмінь. Тут і виникає потреба для педагога віднайти найбільш оптимальну форму викладу навчальної інформації, доступного та логічного викладу навчального матеріалу, щоб учень, займаючись самостійно міг чітко розуміти як і над чим має працювати та які саме труднощі він може подолати конкретним методом[70].

Ще одним аспектом. Про який наголошував В. Стеценко у своїй діяльності, є розвиток у учня вміння аналізувати та критично оцінювати свою гру. В розрізі цього питання важливо розвитвати у молодих скрипалів

музичний смак та «об'єктивний слух». Часто в процесі навчання ми можемо стикнутися з такою ситуацією, що учень чує виконувану ним музику внутрішнім слухом, не зважаючи на реальне звучання. Таким чином, виникає певна невідповідність того що звучить насправді і того, як це собі уявляв учень. Існує два пояснення цієї ситуації:

➤ Скрипка – музичний інструмент, на якому грають, поклавши її на ліве плече. Відповідно, інструмент розміщується до лівого вуха набагато ближче, аніж до правого. Це призводить до того, що ліве вухо через велику силу звуку підсвідомо починає менше контролювати якість та чистоту звучання інструменту.

Знаючи про таку особливість, високопрофесійні педагоги, зокрема і В. Стеценко, радять уважно ставитися до постановки голови при грі на скрипці. Замалий поворот голови вліво або ж навпаки, надто близьке прихилання лівого вуха до скрипки можуть спотворити якість та реалістичність сприйняття звуку. Для того, щоб звернути увагу учнів на такий момент та закарбувати в пам'яті найбільш оптимальне положення в процесі гри на скрипці вивели так звану «формулу» – «Ліве вухо насолодується, праве контролює»;

➤ Гра на скрипці, безсумнівно, вимагає від музиканта, окрім суто механічних рухів, значних інтелектуальних зусиль. Водночас, надто велика концентрація уваги на складних технічних елементах музичного твору, може призвести до того, що учень може знехтувати слуховим контролем за звуковидобуванням. Основною порадою в такій ситуації є зосередити учнівську увагу на одній конкретній технічній проблемі, яка за своєю суттю не є надто складною та дасть змогу учневі подолати психологічну напруженість та певною мірою забезпечить можливість до охоплення аналізу звучання інструменту поряд із виконанням технічних прийомів.[70]

Також В. Стеценко зауважує: «Розвиваючи різноманітну штрихову техніку, педагог не повинен забувати, що в основі її лежать плавні штрихи

деташе і легато. Роботі над ними, особливо деташе, приділяється головна увага в усіх класах.» [70; с.23] Вивчення та відпрацювання принципів виконання різних за своєю природою штрихів В. Стеценко пропонує реалізовувати на відкритій струні або тетрахорді 1 позиції. Також для цього, на його думку, доцільно використовувати гаму, арпеджіо, а також важливу роль відводиться для етюдів. Рекомендує В.Стеценко для вирішення описаних педагогічних задач наступний репертуар: Ф.Мазас Етюд №5, Г.Кайзер Етюл №33, Р.Крейцер Етюди № 1,4; Я.Донт Етюд №1 та ін. робота над технічними прийомами гри, відпрацьована на гамах та етюдах, вважає В. Стеценко, є підготовкою для остаточного закріплення виконавської майстерності на художніх музичних творах.

В.Стеценко в своїх методичних рекомендаціях щодо навчання гри на скрипці звертає увагу на необхідність можливості вільного володіння всіма позиціями лівої руки. Перша позиція є основоположною для вивчення всіх наступних позицій. Саме з цієї причини роботі над оволодінням першою позицією необхідно приділити достатньо часу та уваги, допоки учень зможе вільно виконувати музичні задачі, що стоять перед ним в межах цієї позиції.

«Гами та арпеджіо – це найпростіший і, разом з тим, найуніверсальніший вид вправ для розвитку техніки скрипаля.» [71; с.43] – зазначає В.Стеценко. Він звертає увагу на те, що щоденне вправляння гам допоможе швидко та легко набути вміння змінювати позиції та сприятиме загальному розвитку гнучкості пальців, важливість чого неможливо перебільшити, зокрема у винанні таких технічних прийомів як вібрато та деяких інших. Арпеджіо у щоденних заняттях мають бути 5-ти різновидів:

- тризвук,
- секстакорд,
- квартсекстакорд,
- зменшений секстакорд,
- домінантсекстакорд.

Гами та арпеджіо є дуже необхідними формами вправ для скрипалів, оскільки вони часто зустрічаються у виконавському репертуарі задля забезпечення художньої виразності музичної думки. Проаналізувавши сольну партію скрипки концерту Л. ван Бетховена, ми можемо побачити наявність значної кількості гам та арпеджіо, які входять до структури музичного полотна даного концерту.

Також В. Стеценко наголошує на необхідності розвитку пальцевої швидкості. Для розвитку такого роду технічної вправності В. Стеценко рекомендує використовувати в навчальному процесі «Вправи для зміцнення пальців» Г. Шрадїка. «Розвиток пальцевої швидкості стає предметом постійної уваги педагога, як тільки сформуються в учня основи раціональної постановки лівої руки, тобто коли він навчиться вільно тримати інструмент і невимушено опускати пальці на гриф. Домагаючись чітких, активних, легких і дедалі швидших рухів пальців на грифі в різних комбінаціях, педагог з другого року навчання починає систематично працювати з учнем над вправами.» [71; с.50].

Непересічною особистістю та видатним музикантом, який залишив помітний слід в історії київської скрипкової школи був Олексій Горохов. Навчався в грі на скрипці в ЦМШ та Московській консерваторії, де навчався у видатного педагога професора Льва Цейтліна. В 1955 завершив навчання, як асистент-стажист у ще одного непересічного педагога професора А.Ямпольського. Здобув звання лауреата конкурсу ім.Й.С.Баха в Лейпцигу (1950 р.) та конкурсу ім.Королеви Єлизавети в Брюсселі (1951 р.). В 1957 р. почав працювати в Київській консерваторії. Будучи колосального рівня виконавцем вів активну виконавську діяльність. Його виконавському стилю була характерне тонке відчуття стилю музичного твору, широка темброва різноманітність, строгість, індивідуальність виконання. За роки своєї праці записав у співпраці з українським радіо більше 70 годин музики. Найважливішими його записами є цикл «Сонати та партити для скрипки

соло» Й.С.Баха, «24 каприса для скрипки соло» Н.Паганіні, «24 прелюдії» Д.Шостаковича у власному аранжуванні, а також скрипкові концерти Л.Бетховена, Й.Брамса, П.Чайковського, Ф.Мендельсона, та інші. Варто особливо відзначити, що Горохов був другим скрипалем в світі, хто зумів записати всі скрипкові концерти Н.Паганіні, що свідчить про феноменальний рівень майстерності гри на скрипці. Йому присвячені твори видатних українських композиторів А.Штогаренка, В.Кирейка та М.Дремлюги.

О.Горохов є автором наукових праць з різноманітних питань скрипкового виконавства та педагогіки. Його учні гідно продовжили виконавські та педагогічні традиції свого викладача. Зокрема викладацькою роботою займаються доцент НМАУ ім.П.І.Чайковського Ніна Сіваченко та викладач КІМ ім. Р.Глієра Вольтерія Колесник. Ведуть активну концертну діяльність наступні учні О.Горохова: артист оркестру Національного театру опери та балету України В.Квач, заслужений артист України Г.Сафонов, артист ансамблю солістів «Київська камерата» О.Іванов та інші.

Ще одним з корифеїв українського скрипкового мистецтва безперечно була Ольга Пархоменко. Навчалася гри на скрипці в Київській консерваторії у професора Д.Бертєє. Здобувши перемогу на всеукраїнському конкурсі юних виконавців продовжила своє навчання в Московській консерваторії у класі всесвітньовідомого скрипаля українського походження Давида Ойстраха. Під час навчання в консерваторії О.Пархоменко неодноразово удостоювалася схвальних відгуків видатних музикантів: професора Льва Цейтліна, композитора Д.Шостаковича та Д.Кабалевського. Давид Ойстрах підкреслював, що будучи типовим представником української виконавської школи, вона зуміла зберегти яскраву індивідуальність, вміє тонко відчувати музичну думку та віднайти особливі барви для передачі авторського задуму[11].

В 1952 році здобула звання лауреата третьої премії міжнародного конкурсу скрипалів ім.Г.Венявського (м.Познань, Польща), в 1955 році –

звання лауреата другої премії міжнародного конкурсу ім. Маргарити Лонг і Жака Тібо, а в 1956 році – звання лауреата першої премії міжнародного конкурсу ім.В.А.Моцарта в Зальцбурзі.

В 1956 році розпочала працювати на посаді солістки Київської філармонії.

З 1963 року займала посаду викладача Київської консерваторії. У 1973 році, за рекомендацією Д.Шостаковича, їй було присвоєно звання професора.

Її виконавський репертуар був обширним та включав в себе твори як світових класиків, так і сучасних їй композиторів. «Гра Пархоменко була позначена віртуозністю, володіла відточеною технікою і майстерним *vibrato*, мала розвинуте відчуття стилю, сценічну упевненість та вроджений артистизм»[79]. В якості солістки виступала разом з симфонічними оркестрами під керівництвом видатних диригентів К.Кондрашина, О.Гаука, Н.Рахліна, І.Блажкова та ін.

О.Пархоменко виконувала прем'єри багатьох скрипкових творів українських композиторів, зокрема першого скрипкового концерту М.Скорика, Сонати для скрипки з фортепіано Б.Лятошинського, «Маленької партити» Ю.Іщенка.

О.Пархоменко є автором методичної праці «Школа гри на скрипці», яка була написана разом з В.Зельдісом. Багато її учнів стали видатними музикантами та продовжили її виконавські та педагогічні традиції. Зокрема варто відзначити В.Бродського (переможець міжнародних конкурсів ім.Г.Венявського, ім.Н.Паганіні, ім.Т.Варга), Л.Шутко, О.Гоноболіна, А.Винокурова, С.Шотта.

Ще одним яскравим представником української скрипкової школи та учнем Давида Ойстраха є Олег Криса. Почавши займатися на скрипці у віці шести років у Львівській спеціалізованій школі-інтернаті ім.С.Крушельницької, з плином часу та досягнувши значних успіхів, в 1960 році вдало склав іспити до Московської консерваторії. Під керівництвом

Давида Ойстраха, він здобуває звання лауреата на найпрестижніших міжнародних конкурсах:

- в 1962 році – друга премія міжнародного конкурсу скрипалів ім.Г.Венявського;
- в 1963 році – перша премія міжнародного конкурсу скрипалів ім.Н.Паганіні (м.Генуя, Італія);
- в 1966 році – третя премія міжнародного конкурсу ім.П.Чайковського
- в 1966 році – друга премія міжнародного конкурсу виконавців у Монреалі

По закінченню навчання в консерваторії, О.Криса переїхав до Києва, де працював солістом Київської філармонії. В 1969 році очолив об'єднану в один структурний підрозділ кафедру струнно-смичкових інструментів. В якості соліста виступав в багатьох концертних залах світу (Карнегі-холл, Кеннеді-центр та інші). Був першим виконавцем багатьох творів композиторів ХХ століття та сьогодення, зокрема А.Шнітке, В.Сильвестрова, М.Скорика, Є.Станковича.

В 1989 році переїхав до США, де й на сьогоднішній день викладає в Істменській вищій школі музики в місті Рочестер.

Яскравою зіркою української скрипкової школи був Богодар Которович. По закінченні львівської музичної школи, він продовжив навчання у Московській консерваторії, в класі одного з найвідоміших скрипкових педагогів - Юрія Янкелевича. В 1971 році Которович став лауреатом міжнародного конкурсу скрипалів ім.Н.Паганіні та міжнародного конкурсу ім.Дж.Енеску[49].

По закінченні консерваторії переїхав до Києва, де працював концертмейстером симфонічного оркестру та солістом Київської філармонії.

В 1967 році був запрошений на посаду викладача у Київську консерваторію, згодом займав посаду заведувача кафедри. В 1984 році Б.Которович заснував колектив «Київські солісти», який існує і зараз.

Його педагогічна діяльність також була увінчана успіхом, адже він виховав цілу плеяду високопрофесійних скрипалів, серед яких: Б.Півненко, О.Семчук, Д.Ткаченко, М.Которович, Т.Печений, К.Стеценко, С.Шотт та інші.

В цей же період на кафедрі викладав Олександр Миколайович Кравчук. Народився в Умані, закінчив Київську консерваторію у класі О.Манілова. До 1969 року працював артистом струнного квартету ім.М.В.Лисенка, квартет часто гастролював та здійснив близько десяти записів на платівки. З 1952 року розпочав свою педагогічну діяльність. Спершу викладав в Київській спеціальній музичній школі, з 1958 – у Київській консерваторії, отримавши в 1991 році звання професора. В 1971 році заснував при консерваторії камерний оркестр, з яким неодноразово виступала провідні українські солісти-скрипалі: О.Горохов, О.Криса, Б.Которович та інші. Займався композиторською діяльністю, зокрема він є автором концерту для скрипки з оркестром (1973 р.), трьох струнних квартетів, Симфонії для струнних та ударних інструментів та ряду інших творів. Його найзнаменитішими учнями є К.Стеценко, А.Мельников[49].

Ще одним з плеяди видатних викладачів була Олена Григоріна Бучинська. В 1958 році закінчила Одеську консерваторію в класі В.Мордковича, з 1961 року викладала скрипку в Київській консерваторії, в 1980 році отримала звання професора. Активно займалася й виконавською діяльністю, зокрема їй присвячені твори українських композиторів К.Домінчена, А.Штогаренка та М.Дремлюги, прем'єри яких вона виконала.

В цей же період на кафедрі працювали видатні педагоги К.Тахтаджієв, О.Панов, А.Мельников, Т.Печений, А.Штерн, А.Винокуров, О.Которович.

З 1980-х років, коли кафедру очолював Богодар Которович викладацький склад кафедри збільшувався та оновлювався. Багато викладачів кафедри, які розпочали свою роботу в період Которовича працюють і зараз.

В першу чергу варто відзначити Анатолія Баженова. Уродженець Дніпра, закінчив Дніпропетровське музичне училище в класі М.Лібермана, після чого навчався в Московській консерваторії в класі Б.Беленького. В 1971 році закінчив аспірантуру Київської консерваторії в класі О.Криси. З 1970 року працює концертмейстером струнного квартету ім.М.В.Лисенка, в якому грає по сьогоднішній день. В 1983 році розпочав свою викладацьку діяльність в Київській консерваторії. В 1996 році отримав звання професора, з 2009 по 2014 роки очолював кафедру скрипки.

Ще одним видатним педагогом Київської консерваторії та випускницею Б.Беленького була Ярослава Григорівна Рівняк. Вона народилася в Тернополі, навчалася в музичній школі по класу скрипки. Її педагогом була Ольга Аркадіївна Краковська. По закінченню Московської консерваторії в класі Б.Беленького, працювала на посаді викладача в Київській спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка. В 1955 році розпочала працювати в Київській консерваторії[1].

За часи своєї педагогічної діяльності виховала цілу плеяду видатних скрипалів, серед них: Є.Рабчевська, Д.Ткаченко, Т.Яропуд, О.Смовж, В.Жук, О.Курочкін та багато інших.

Померла 14 липня 2018 року.

Безперечно найяскравішим продовжувачем педагогічних традицій Ярослави Рівняк є її сестра Ольга Рівняк. Вона розпочала своє навчання гри на скрипці у своєї сестри, навчаючись в Київській спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка. Згодом також навчалася у Московській консерваторії в класі Б.Беленького. Закінчила аспірантуру в Київській державній консерваторії в класі Б.Которовича. Ольга Рівняк є лауреатом міжнародних конкурсів, зокрема 1 Всеукраїнського конкурсу ім. М.В.Лисенка (1 премія), Всесоюзного конкурсу ім. Д.Ойстраха (1 премія), Міжнародного конкурсу камерної музики ім. А.Русселя (Гран-прі). Ольга Рівняк є діючим викладачем кафедри скрипки НМАУ ім. П.І.Чайковського.

Ще одним яскравим скрипковим педагогом та сучасним представником української скрипкової школи є Ігор Андрієвський. Навчався в Одеській консерваторії, а в 1988 році закінчив асистентуру-стажування в Київській консерваторії в класі видатного українського скрипаля та педагога О.Горохова. В 1987 році розпочав свою викладацьку діяльність в Київській консерваторії (зараз НМАУ ім.П.І.Чайковського). В 2012 році отримав звання професора. Веде активну концертну діяльність, неодноразово виконував прем'єри творів сучасних композиторів. В 2018 році отримав звання «Народний артист України»[2].

Розглядаючи сучасність кафедри скрипки НМАУ ім. П.І.Чайковського неможливо не згадати нині діючу завідувачу кафедри Богдану Півненко [Додаток І]. Вона народилася в мистецькій сім'ї, батько – український художник Іван Марчук, мати – мистецтвознавець. Грі на скрипці навчалася у Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті, згодом змінила навчальний заклад на Київську спеціалізовану музичну школу-інтернат ім. М. В. Лисенка, де навчалася у славнозвісного Богодара Которовича. В 1995 році розпочала навчання у НМАУ ім. П.І.Чайковського, яке закінчила у 2003 році. Її викладачами в консерваторії були І.Пилатюк та Б.Которович. З 2000 року займає посаду викладача кафедри скрипки у НМАУ ім.П.Чайковського та співпрацює солісткою ансамблю «Київська камерата».

На даний момент на кафедрі скрипки НМАУ ім.П.Чайковського працюють професійні викладачі: Т.Яропуд, Г.Павлов, П.Хмара, Д.Ткаченко, О.Спренціс, С.Семчук, О.Рівняк, Г.Коновалов, Н.Анненкова, В.Борисов, Т.Ляхіна, Н.Сіваченко, М.Которович, І.Андрієвський, А.Баженов, В.Козін, Б.Півненко.

Вітчизняні педагоги прикладають максимум зусиль для того щоб зростити професійних музикантів міжнародного рівня. Неможливо не відзначити перемоги українських скрипалів на престижних міжнародних конкурсах останнього десятиліття:

➤ Олексій Семенено – лауреат 3-тньої премії на VI Міжнародному конкурсі скрипалів імені Паганіні в Москві;

лауреат 2-ої премії міжнародного конкурсу ім. королеви Єлизавети (м.Брюссель, Бельгія), 2015 рік;

➤ Діана Тищенко – лауреат 1-ої премія міжнародного конкурсу ім. Ф.Мендельсона-Бартольді в Берліні;

володар Гран-прі міжнародного конкурсу ім.Ж.Тібо та М.Лонг (м.Париж, Франція) 2018 рік;

➤ Єва Рабчевська – лауреат міжнародного конкурсу ім. королеви Єлизавети (м.Брюссель, Бельгія), 2019 рік;

Лауреат 2-ої премії міжнародного конкурсу ім.К.Флеша (Угорщина), 2013 рік;

Лауреат 1-ої премії міжнародного конкурсу ім.К.Ліпінського та Г.Венявського (м.Люблін, Польща) 2015 рік;

З огляду на такі блискучі результати можна з впевненістю сказати, що українська скрипкова школа здатна зрощувати з талантів справжніх професійних музикантів, яскравих виконавців-солістів, які достойно представляють нашу державу в найпрестижніших концертних залах світу

3.2. Створення школи П. Столярського як фундатора скрипкової педагогіки на півдні України.

Одним з найвидатніших педагогів, який вніс великий вклад в розвиток української скрипкової школи був Петро (справжнє ім'я – Пейсах) Соломонович Столярський. Він народився 18 листопада 1871 року у місті Липовець. Його батько будучи клезмером дав сину перші уроки музики. Неодноразово він виступав у складі оркестру свого батьку поруч із своїми братами та сестрами. У 1885 році Столярський виїхав на навчання до Варшави, де його викладчами скрипки були Отакар Шевчик та Станіслав Барцевич (у якого вчився і Д.С.Бертьє)[23]. Згодом він їде до Одеси, де

навчається у Еміля Млинарського. У 1900 році Столярський стає випускником Одеського музичного училища по класу Йосипа Карбульки.

З 1893 року Столярський займає посаду артиста оркестру Одеського оперного театру. У 1911 році Петро Соломонович відкрив приватні музичні курси. З 1919 року Столярський займає посаду викладача Музично-драматичного інституту, звільнившись з посади артиста оркестру. З 1923 року він отримує звання професора. Через 11 років, в 1933 році, за ініціативи Столярського засновано державну середню-спеціальну музичну школу-інтернат[23].

У 1937 році одразу п'ятеро вихованців Столярського посіли призові місця одного з найвідоміших музичних змагань того часу – конкурсу імені Ежена Ізаї в Брюсселі (Бельгія). Лауреатом 1 премії став Давид Ойстрах. Лауреатами 3-6 премій були визнані: Михайло Фіхтенгольц, Єлизавета Гілельс, Борис Гольдштейн, Марина Козолупова. Такий неймовірний успіх приніс всесвітню славу Столярському, а також допоміг становленню творчого шляху та музичної кар'єри молодих музикантів. Ця подія спричинила великий зріст інтересу до класичної музики та нової системи навчання в спеціальних школах для обдарованих дітей, згодом цю ідею перейняли передові музичні центри, облаштовуючи такі навчальні заклади при консерваторіях.

Після початку Німецько-радянської війни, Столярський був евакуйований до Свердловська де помер 29 квітня 1944.

Найвідомішими учнями П.С.Столярського були: Давид Ойстрах, Єлизавета Гілельс, Борис та Михайло Гольдштейн, Натан Мільштейн, Самуїл Фурер, Михайло Фіхтенгольц, Альберт Марков, Валерій Клімов, Едуард Грач та інші.

Безперечно одним з найвидатніших учнів Петра Столярського був Давид Ойстрах. «Царь Давид», «Король скрипки», «Скрипаль милістю божою» - так часто називала Давида Ойстраха європейська та американська

преса. «На сцені Ойстрах створює враження колоса. Він міцно стоїть на землі, він гордо тримає скрипку, він творить музику, яка ллється безкінечним потоком краси та витонченості» – писав про Ойстраха його колега, американський скрипаль українського походження Ісаак Стерн.[82; с.61]

Народився Давид Федорович (Фішельович) 30 вересня 1908 року в Одесі. В Починаючи з п'ятирічного віку він навчався грі на скрипці у Петра Столярського. У 1923 році Ойстрах вступив до Одеського музично-драматичного інституту (зараз Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової), де продовжив своє навчання у П.Столярського. Закінчив навчання у 1927 році виконав концерт для скрипки з оркестром О.Глазунова під керівництвом автора, після чого, отримавши схвальні відгуки, був запрошений до Ленінграду, де в 1928 році він виконав концерт для скрипки з оркестром П.І.Чайковського разом з філармонічним оркестром під орудою Миколи Малка.

У 1930 році Ойстрах здобуває 1 премію Всеукраїнського конкурсу скрипалів, що дало неабиякий поштовх його сольній кар'єрі. В 1933 році Ойстраха виступає в Москві з концертною програмою з творів В.А.Моцарта, Ф.Мендельсона та П.І.Чайковського. В 1934 році його запрошують на посаду викладача в Московську консерваторію. В 1935 році Ойстрах стає лауреатом першої премії Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців. Ця перемога надала змогу ввійти до радянської делегації учасників міжнародного конкурсу скрипалів імені Г.Венявського у Варшаві, де він зайняв 2 місце. В 1937 році Ойстрах стає лауреатом 1 премії міжнародного конкурсу скрипалів імені Е.Ізаї в Брюсселі. Ця перемога відкрила йому шлях до світового визнання. Ойстрах стає одним з найпопулярніших світових виконавців, свої концерти йому присвячують найвідоміші радянські композитори: Д.Шостакович, М.Мясковський, А.Хачатурян. В 1946-47 роках він виконує великий цикл концертів тематикою якого був розвиток жанру скрипкового концерту. В даний цикл ввійшли нові для тогочасної публіки скрипкові

концерти Е.Елгара, Я.Сібеліуса та У.Уолтона. В 1951 році Ойстраха запросили бути членом журі міжнародного конкурсу імені королеви Єлизавети в Брюсселі. В 1955 році відбулися гастролі Ойстраха до Японії та Сполучених Штатів Америки.

Крім сольної діяльності Ойстрах був також прекрасним виконавцем камерної музики. Він часто виконував скрипкові сонати разом з піаністкою Фрідою Бауер та піаністом Львом Оборіним (з яким зробив запис всіх сонат Людвіга ван Бетховена). Також Ойстрах був учасником фортепіанного тріо, де грав разом з піаністом Львом Оборіним та віолончелістом Святославом Кнушевицьким. Перший концерт цього колективу відбувся в 1941 році, а їхня спільна музична діяльність продовжувалася до 1962 року, коли помер С.Кнушевицький. Тріо часто виступало в концертних залах Москви та Ленінграду, а в 1952 році їх запросили з концертами на бетховенські святкування в Лейпциг. Їх виконанню була характерна неймовірна злагожденість, особлива ліричність та класична урівноваженість.[82]

Значний вклад Д. Ойстраха і у розвиток скрипкової літератури, в якості редактора. Хочеться особливо відзначити його спільну з К.Мострасом редакцію скрипкового концерту П.Чайковського, яка надала концерту друге дихання після редакції Л.Ауера. Також він був редактором сонат для скрипки Сергія Прокоф'єва, який за його порадою переробив свою флейтову сонату, яка стала сонатою для скрипки й фортепіано №2. Ойстрах є автором транскрипції «Вальсу-капрису» Ф.Шуберта, а також каденцій до скрипкових концертів В.А.Моцарта та А.Хачатуряна.

Безперечно важливою стороною діяльності Давида Ойстраха була й педагогіка. «Я нічому не можу навчити учня, але разом з ним ми можемо багато чому навчитися, разом піти вперед. Але я завжди пам'ятаю, що учень повинен перевершити свого вчителя, піти далі. Це і є найскладнішим в педагогічній справі» – говорив Ойстрах [100]. Його педагогічна система базувалася як на колосальному виконавському досвіді

так і на позиціях всестороннього розвитку музиканта та особистості. Працюючи з молодими музикантами він намагався виховати виконавця з «ойстрахівською» манерою гри, а виявити та зростити ті особисті сторони учня, які допоможуть максимально розкрити індивідуальний талант.

Строгим був і відбір в його клас при Московській консерваторії. Навіть маючи високий рівень технічної підготовки, не кожен з бажаючих міг стати його студентом. Одним з найважливіших факторів при відборі студентів Ойстрах вважав яскраву індивідуальність. Для виявлення цієї індивідуальності він визначав декілька критеріїв, зокрема рівень художнього мислення та розвитку інтелекту, вміння об'єктивно оцінювати свою гру. Також важливим для Ойстраха було поєднання характеру, темпераменту учня та працелюбності, як важливих для самовдосконалення факторів. Крім цього Ойстрах вирізняв особливості направленості таланту скрипаля. Згідно з педагогічною концепцією Ойстраха студенти які тяжіють до ефектної та яскраво-емоційної гри, але мають проблеми з віртуозністю виконання, повинні спрямовуватися педагогом на опанування та збагачення засобів, які необхідні для передачі основного композиторського задуму, знаходження драматургічної цілісності та охоплення загальної концепції твору. Внаслідок такої спрямованості розвитку віртуозність може розвинутися відштовхуючись від її необхідності, як складової музичної виразності в загальній концепції. Інший тип студентського дарування характеризується природньою інструментально-віртуозною базою. З такими студентами необхідно відточувати відчуття форми та віртуозну яскравість виконання, не допускати поверхневості та сухості в грі.

Згідно з вищесказаним ми можемо зробити висновок, що педагогічна система Д.Ойстраха відрізнялася особливою заглибленістю в музичну концепцію твору та відкидала чисто технологічний підхід до вивчення музичного матеріалу. Технологія музичного виконавства завжди подавалася через призму розкриття змісту твору та його художньої образності, роботи

над звучанням, фразуванням та виразністю виконання. Найважливішими педагогічними задачами для Ойстраха були: розвиток індивідуальності та ініціативності учня, формування художніх та професійних цінностей, вміння до критичного та об'єктивного оцінювання своїх досягнень.

Продовжуючи традиції свого вчителя П.Столярського, Ойстрах намагався розпалити в своїх студентах любов до музики та виховати розуміння щастя в роботі з інструментом, праці, як цінності життя. Будучи яскравим представником гуманної педагогіки, на своїх уроках він завжди створював особливо теплу, творчу атмосферу, намагаючись оточити своїх учнів батьківською турботою.

За часи своєї педагогічної праці Давид Ойстрах виховав велику плеяду професійних скрипалів, серед яких: Г.Кремер, В.Пікайзен, Л.Ісакадзе, С.Снітковський, Р.Файн та інші [82]. Окремо серед його учнів хочеться виділити українців Олега Крису, Ольгу Пархоменко та Юрія Мазуркевича, які після закінчення навчання продовжили свій творчий та педагогічний шлях в Києві. Особливо важливо відзначити, що будучи послідовникам школи Давида Ойстраха, кожен з них творчо та самобутньо продовжив свій педагогічний шлях та зробив вагомий вклад в розвиток української скрипкової школи.

Ще одним корифеєм одеської скрипкової школи був Беніамін Зиновійович Мордкович. Грі на скрипці він навчався у П.Столярського, згодом працював артистом струнного квартету при Одеському музично-драматичному інституті ім.Л.Бетховена. З 1954 року розпочав свою викладацьку кар'єру в Одеській консерваторії, в 1972 році отримав звання професора. Крім консерваторії викладав також в Музичній школі-інтернаті імені П. С. Столярського. Будучи яскравим педагогом виховав плеяду професійних скрипалів, серед яких В.Климов, Р.Файн, Е.Грач, О.Каллер, Д.Шварцберг, Л.Мордкович.

Безперечно, розглядаючи одеську скрипкову школу не можна оминати Олександра Григоровича Манілова. Він випускник Московської консерваторії, де його викладачами були К.Мострас та А.Ямпольський.[83] З 1968 по 1971 роки займав посаду ректора Одеської консерваторії. Займався дослідженням різноманітних проблем скрипкової педагогіки, є автором репертуарних збірників для музичних шкіл.

3.3. Скрипкова традиція Буковини: витоки та сучасність.

Чернівці завше були відомі своєю мистецькою прихильністю та любов'ю до творчості. Скрипка здавна була одним з найулюбленіших інструментів чернівцьких цінителів музики, адже її мелодичність та здатність передавати широкий спектр людських емоцій завжди зачаровувала місцеву публіку. Скрипка була бажаним гостем як в залах академічної музики, так і на народних гуляннях. Місцева музична еліта завжди намагалася знайти спосіб запросити відомих скрипалів з концертами до Чернівців. Одним з таких видатних музикантів, які вшанували чернівецьку публіку своїм виступом був Кароль Ліпінський, фантастичний віртуоз, абсолютна сенсація свого часу, скрипаль який єдиний в світі міг позмагатися на популярних тоді «музичних вечорах-змаганнях» з відомим Ніколо Паганіні. Примітно, що останній будучи частим учасником таких заходів, з яких завжди виходив переможцем та улюбленцем публіки, уника зустрічі з Ліпінським. Непересічною особистістю для Чернівців був скрипаль та композитор Чіпріан Порумбеску, який проживав та натхненно творив тут свою музику. З огляду на таку велику зацікавленість чернівецької музичної еліти скрипковою музикою, з'ясування основних причин та розгляд розвитку академічної музичної культури та скрипкової школи у Чернівцях, а також визначення ключових особистостей, що заклали фундамент розвитку скрипкового мистецтва та творять її сучасність є надзвичайно актуальним.

Історія виникнення чернівецької скрипкової школи бере свій початок в 1862 році, саме тоді «Товариство плекання музики на Буковині» відкрило найпершу музичну школу в Чернівцях. Керівниками цього навчального закладу, в різні епохи діяльності, були Франц Пауер, Йозеф Звонічек і Адальберт Гржималі.

Особливо варто відзначити діяльність скрипача, композитора, піаніста, викладача та громадського діяча Адальберта Гржималі, який вніс значний вклад в розвиток чернівецької скрипкової школи. Саме він був керівником одразу декількох відділень музичної школи: скрипки, фортепіано, співу та гармонії. Крім цього Гржималі займав посаду керівника хору, симфонічного оркестру, чоловічого хору та струнного квартету.

Задля того щоб збагатити чернівецьку музичну фундацію, було прийнято рішення підсилити викладацький колектив молодими спеціалістами. Саме задля цього Адальберт Гржималі неодноразово подорожував до найбільших музичних центрів Європи, в пошуках високопрофесійних музикантів, які погодилися б займатися викладацькою діяльністю в Чернівцях. Не дивлячись на всю складність поставленого завдання, А.Гржималі вдалося налагодити необхідні контакти та запросити до Чернівців викладачів високого професійного рівню.

Завдячуючи таким професійним рішенням у 1905 році в Чернівцях було відкрито першу українську професійну музичну школу ім. М.Лисенка, яка здійснювала свою роботу за адресою нинішнього українського народного дому, а в 1924 році розпочала свою діяльність Чернівецька консерваторія музики та драматичного мистецтва, яка функціонувала в примушенні нинішнього Чернівецького коледжу мистецтв ім.С.Воробкевича. В 1940 році було відкрито ще два музичні навчальні заклади, які замінили вищезгадані – це Дитяча музична школа №1 та Чернівецьке музичне училище.

Викладачем по класу скрипки був професор І.Пирля [28]. Серед його випускників безперечно варто відзначити Юрія Гіну – народного артиста

України, голову об'єднання композиторів Буковини, члена правління й президії Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, лауреата літературно-мистецької премії імені С.Воробкевича, відмінника освіти України та професійного педагога-скрипаля, який 24 роки працював викладачем у Чернівецькому музичному училищі та 49 років – у дитячій музичній школі №1[28]

У повоєнні часи, після відновлення функціонування Чернівецького музичного училищаю, викладацьку роботу по класу скрипки продовжили Талал Гертруда Абрамівна та Самарін Володимир Іліч, який також заснував 1958 струнний квартет, що працював як концертна одиниця Чернівецької філармонії. Цей період став добою відродження мистецтва в Чернівцях та дав поштовх для розвитку чернівецької школи гри на скрипці.

Беззаперчними корифеєма чернівецької школи були та залишаються: Островський С.Є., Гольдман А.Я., Бруєвич Ю.О., Романова В.А., Степановський Д.А., Зельцер Я.Б., Вайнштейн Р.Є., Талісман С.П., Очесальський М.В. та Павлов О.І, який будучи завідуючим відділу струнно-смичкових інструментів провів реорганізацію навчального процесу, ввів обов'язкові здачі технічних заліків щомісячно, налагодив взаємозв'язок викладачів відділу з мистецькими школами та заклав фундамент для значного розвитку професійного рівня відділу, та ще багато відданих музичному мистецтву педагогів.

Сьогодні чернівецької скрипкової школи це неперсичні та яскраві індивідуальності, професійні педагоги. Безцінний досвід та знання у різних мистецьких закладах Чернівців продовжують передавати чудові викладачі: Мартинюк Л.О., Лютова Н.В., Гамова А.О., Панчак Ю.Г., Гакман М.М., Паранюк В.Ю Колов В.В., Шапко Л. О., Максименко О.І., Чеботов П.М., Чігідзе В.В., та багато інших чудових викладачів, а також їхніх випускників які продовжили педагогічну та виконавську діяльність у різноманітних мистецьких закладах.

Гакман Микола Михайлович – заслужений артист України, відмінник освіти України. Середню професійну освіту здобув у Чернівецькому музичному училищі ім. С. Воробкевича за спеціальністю «скрипка», вищу – в Інституті мистецтв ім. Г. Музическу (нині Академія музики, театру і образотворчих мистецтв ім. Г. Музическу, Кишинев) за спеціальністю «Скрипка».

З 2014 по 2021 рік працював на кафедрі музики Чернівецького національного університету імені Ю.Федьковича на посаді викладача скрипки. У М.М.Гакмана є студенти, які представляють своє мистецтво не тільки в Україні, а й за її межами.

Автор багатьох методичних розробок і публікацій навчально-методичного характеру. Зробив понад 500 обробок для різних складів оркестрів (від дуетів до творів для симфонічного оркестру).

З 1987 року є керівником оркестру народної музики «Мерцішор», який виступав як в Україні та і за її межами. З 1992 року – організатор і керівник оркестру «Мугурел». Концертні програми колективу були представлені в Польщі, Італії, Німеччині. З 1994 році – організатор і керівник ансамблю народної музики «Плай». З великим задоволенням колектив приймає глядачі Німеччини, Голландії, Люксембургу, Бельгії, Румунії, Польщі. З того ж 1995 року «Плай» щорічно представляє концертні програми у Франції. З 2013 року є організатором класичного ансамблю «Чернівецькі солісти», який успішно гастролює містами Європи.

Особливо варто відзначити діяльність викладача-методиста відділу струнних інструментів комунального закладу «Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв ім.С.Воробкевича», викладача МШ №2 м.Чернівців та асистента кафедри музики ЧНУ ім. Ю.Федьковича Мартинюк Людмили Орестівни, чий вклад в розвиток чернівецької школи значно підвищив рівень скрипкового виконавства на Буковині.

Людмила Орестівна Мартинюк розпочала свою педагогічну діяльність в Чернівецькому державному музичному училищі в 1979 році викладачем по класу скрипки та камерного ансамблю. За роки роботи випустила понад 120 студентів, переважна більшість з яких продовжила своє навчання у вищих навчальних закладах України та світу. Багато з них стали артистами провідних музичних колективів України, таких як: Національний президентський оркестр, оркестр Національної опери України, Національний ансамбль солістів «Київська камерата», Національний академічний оркестр народних інструментів, симфонічні оркестри K&K Philharmoniker, INSO-Львів та Чернівецької обласної філармонії. Велика кількість випускників є переможцями Міжнародних, Всеукраїнських, регіональних конкурсів та Всеукраїнської мистецької програми «Нові імена України». Тільки за останній період це – «Богемська рапсодія» (Чехія, 2012), конкурс ім.Шефана Няги (Кишинів, 2014), XXVIII конкурс «Приз Ланчано» (м.Ланчано, Італія, 2018), де студенти вибороли дві перемоги «Гран-прі» та перше і друге місце.

Мартинюк Л.О. веде велику профорієнтаційну та консультативну роботу в області та за її межами, що значно підвищує якісний та кількісний рівень вступників до вищих навчальних закладів.

За ініціативи та під керівництвом викладача проводиться велика концертна діяльність з популяризації та розвитку скрипкового виконавства на Буковині та за її межами. Учні Людмили Орестівни брали участь у багатьох мистецьких проектах: церемонія внесення Чернівецького Національного університету до Списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, відкриття виставки в галереї мерії «Кольори Провансу», літературно-музичний вечір «Українські митці – третя хвиля французької школи», відкриття виставки в Художньому музеї м. Чернівці «Меридіан серця», допомога в організації Всеукраїнської виставки «Благодійність крізь призму об'єктива», численні концерти у виставковому залі «Вернісаж», музеї Володимира Івасюка, заходи до Дня міста, Дня вуличної музики, цикл

концертів в органній залі, спільний захід з Польським товариством «На каву до Шопена», вечір «Різдво в Польському домі», концерт присвячений святкуванню 75-річчя видатного скрипаля Олега Криси (червень 2017); вечір-пам'яті до 70-річчя з дня народження Володимира Івасюка (березень 2019). Національний мистецький проект «Я-віртуоз» (UA:Культура) (2018). Систематична співпраця з колективами бібліотек міста знайшли своє відображення в таких творчих заходах: авторська програма «Архітектурні стилі Чернівців», «Новий рік на Буковині» в бібліотеці ім.А.Добрянського, «Вечорниці на Андрія» в обласній бібліотеці ім.В.Івасюка. З метою популяризації Всеукраїнської мистецької програми Українського фонду культури «Нові імена», членом якої вона є з 2012 року, відбулися концерти переможців даної програми в містах Коломия, Чернівці, Хмельницький, Кам'янець-Подільський, Івано-Франківську, Києві.

Людмила Орестівна є автором власних творчих проектів: концерт-реквієм «75-річниця голодомору в Україні» (листопад 2008); цикл концертів, присвячений 100-річчю від дня народження видатного скрипаля і педагога Д.Ф.Ойстраха (2009); концерт до 100 річниці від дня народження композитора Д.Шостаковича (2009); творчі ювілейні концерти з нагоди 30-річчя (24.04.2009), 35-річчя (23-24.04.2014) та 40-річчя педагогічної діяльності в органній залі м.Чернівці та залі Чернівецької обласної філармонії ім.Д.Гнатюка (03.05.2019); концерт учнів класу в філармонії (23.03.2019); Мистецький проект «Від Баха до Шостаковича – зустріч музичних епох» в залі Чернівецької обласної філармонії ім.Д.Гнатюка (18.12.2019).

Учні Л.Мартинюк активно беруть участь у майстер-класах видатних скрипалів та педагогів, зокрема варто відзначити участь Полянка Миколи, Лукинюка Костянтина, Лукинюка Маркіяна, Паламарюк Даніели у міжнародному майстер-класі професора Істменської школи музики (США) Олега Криси (2017); Паламарюк Даніели у майстер-класах: Б.Півненко

(листопад 2018, Україна), О.Брусилівського (червень 2019, Франція), Б.Гарлицького (жовтень 2019, Німеччина, Франція); Її учні удостоюються різноманітних грантів та стипендій. Учень Мартинюк Л.О., випускник 2017 року, Лукинюк Костянтин – перший буковинець, який отримав грант на навчання в провідному музичному закладі світу – Істменській музичній школі (м. Рочестер, США); студентка Паламарюк Даніела відзначена річною стипендією Президента України на 2018-2019 навчальний рік;

Учні Л.Мартинюк активно беруть участь в різноманітних конкурсах: Лукинюк К. – Гран-Прі Всеукраїнського конкурсу «Нові імена України» (Київ, 2017) – вперше така нагорода отримана учасником в історії Всеукраїнської мистецької програми;

- Яна Стадник – І премія Всеукраїнського конкурсу скрипалів Є.Станковича (м.Київ, 2017);
- Лукинюк К. – Гран-Прі Міжнародного конкурсу «Акорди Хортиці» (м.Запоріжжя, 2017);
- Паламарюк Д., дует скрипалів Полянко М. та Паламарюк Д. та ансамбль «Чарівні струни» - Гран-Прі Міжнародного конкурсу «Премія Ланчано» (м.Ланчано, Італія, 2018);
- Паламарюк Д., дует скрипалів Полянко М. та Паламарюк Д. та ансамбль «Чарівні струни» – Гран-Прі, Марчук Ірина та Нечитайло Микола – І премія, Прокопець Галина та Книгніцький Андрій – II премія; Міжнародного конкурсу скрипалів «Золота скрипка» імені М.Ельмана (м.Тальне Черкаської області, квітень 2019),
- Лукинюк К. – лауреат II премії III Міжнародного конкурсу скрипалів Олега Криси (жовтень, 2019, м.Львів).

За її ініціативою у 2009 році було створено ансамбль скрипалів «Чарівні струни», який існує по сьогоднішній день, та творчий колектив «Viva la vida» (2009). Колективи неодноразово виступали на різних сценах Чернівців.

Людмила Орестівна бере активну соціальну та благодійну участь у житті краю. Її діяльність відзначена Почесною грамотою Міністерства культури України, та численними грамотами Чернівецької облдержадміністрації, обласного управління культури, мерії м.Чернівці.

Людмила Орестівна була членом журі обласних конкурсів скрипалів (2009-2014 рр.); Міжнародних: «Акорди Хортиці» (м.Запоріжжя, 2017), конкурсу скрипалів «Премія Ланчано» (м.Ланчано, Італія, 2018), «Золота скрипка» імені Михайла Ельмана (м. Тальне Черкаської області, 2017-2019 рр.). А також була головою журі Всеукраїнського дитячого конкурсу інструментальних ансамблів «Hanicki-fest» (2017).

Л.Мартинюк нагороджена наступними відзнаками:

- Почесна грамота Міністерства культури України, 2016
- Почесна грамота Українського фонду культури, 2017
- Почесна відзнака Чернівецької обласної ради – медаль «100-річчя Буковинського віче», 2019

Саме непересічні музиканти є основою для подальшого творчого розвитку Чернівецької скрипкової школи.

Висновки до розділу

Українська скрипкова школа є дуже міцною та ґрунтовною. Вітчизняні педагоги прикладають максимум зусиль для того щоб зростити професійних музикантів міжнародного рівня. Неможливо не відзначити перемоги українських скрипалів на престижних міжнародних конкурсах останнього десятиліття.

Беручи до уваги видатні досягнення сучасної української скрипкової школи, хочемо відзначити, що в Україні є сприятливі умови для розвитку талановитої молоді та її становлення в міжнародній професійній спільноті.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволило осмислити шляхи становлення та розвитку скрипкового мистецтва та дослідити регіональні особливості, сильні та слабкі сторони та основні напрями діяльності регіональних музичних шкіл.

Визначення шляхів становлення скрипкової школи обумовило розгляд таких ключових аспектів як становлення самого музичного інструменту скрипки в процесі розвитку музичного мистецтва та формування музичного інструменту сучасного типу.

Процес формування та розвитку скрипки довгий та непростий. Він пройшов велику кількість етапів розвитку та еволюції, які були наслідками змін у мистецьких потребах тих чи інших епох. Час виникнення і походження скрипки з'ясувати дуже важко. Сьогодні найбільш поширеною є теорія синтезу походження скрипки від середньовічних, головним чином смичкових, інструментів. Дослідження археологічних розкопок, іконографічних знахідок, інших історичних та літературних джерел красномовно свідчать про безумовний зв'язок скрипки з народним смичковим інструментом з квінтовым строем без ладів. А прямим попередником скрипки учені вважають старовинні смичкові інструменти фіделі, ребеки, смичкові ліри та віоли, що в загальних рисах схожі зі скрипковими.

Ще до формування поняття скрипки, в музичному вжитку було багато різноманітних струнних музичних інструментів, які пройшли довгий шлях розвитку, еволюції, внаслідок змін художньоестетичних смаків суспільства. Очевидно основою зародження інструментів такого типу була ідея імітації людського голосу, його протяжності, що не могли забезпечити струннощипкові інструменти. Згодом з появою багатоголосного співу

з'явилися й інструментальні багатоголосні тенденції. Інструменти об'єднувалися утворюючи ансамблі, оркестри.

Ця тенденція проявляється і в зміні будови музичних інструментів, корпуси інструментів збільшуються, детальніше вивіряються співвідношення частин інструменту, збільшується кількість струн. Це дає поштовх створенню, крім мелодичного, нового стилю гри - гармонічного, акордового. Змінюються форми струнних підставок, майстри шукають змогу надати виконавцям можливості для виконання подвійних нот та акордів максимально якісним та приємним звуком. Поступово всі струнні інструменти розвиваються, але кожен інструмент все ж має ряд своїх недоліків чи то звукових, чи то технологічних, які призвели до їх часткового забуття після появи нового, більш досконалого скрипкового сімейства.

Отже ми можемо зробити висновки, що скрипка пройшла непростий шлях пошуків, розвитку та становлення, доки не знайшла свого еталонного вираження в інструментах Антоніо Страдіварі та Джузеппе Гванері, які й досі вважаються одними з найкращих та найдорожчих музичних інструментів. Всі скрипкові майстри починаючи з XIX ст. і по сьогоднішня виготовляють свої скрипки беручи за приклад інструменти кремонських майстрів. І незважаючи на розвиток сучасних технологій за допомогою яких були проведені різноманітні дослідження складу деревини, лаку, ідеально точні вимірювання всіх величин дек, сучасні дослідники не можуть розгадати всіх таємниць скрипок двох майстрів з Кремони.

Однак скрипка не відразу здобула популярність у музичному світі, тому що на той час її попередниця віола впевнено посіла місце традиційного камерного інструмента. Її м'який, приглушений матовий голос відповідав невеликим концертним залам аристократичних салонів, вузькому колу слухачів. Тільки завдяки творчості відомих скрипалів, які, вражаючи публіку небаченою технікою гри, розкрили величезні можливості, красу і багатство цього інструмента, скрипка по праву стала царицею музики.

Тому, можна з впевненістю сказати, що роль скрипки у світовому музичному мистецтві значна. Вона посідає одне з найпочесніших місць серед всіх музичних інструментів. Шлях до визнання був довгим та непротим, проте скрипка змогла завоювати любов публіки, композиторів та виконавців, як інструмент неймовірної зовнішньої краси та неперевершеного звучання з багатою художньо-звучковою палітрою.

Саме тому скрипкове мистецтво знаходиться у постійному розвитку. Завдяки сучасним історикам, музикознавцям, педагогам винаходяться нові чи згадуються втрачені підходи до виконання музики різних епох, що ставить нові й нові задачі перед учнями та педагогами щодо розвитку виконавської технічної майстерності. Технічні можливості виконавської майстерності та творчість скрипаля визначаються як вищий та досконалий рівні музично-виконавської культури. Формування високого рівня технічної виконавської вправності музиканта-скрипаля та художньої майстерності пов'язане з рівнем розвитку та мають відповідати художньо-естетичним потребам сучасного для нього середовища.

Саме реалізація художньо-естетичних потреб суспільства і створює регіональні відмінності у формуванні, розвитку та становленні скрипкових шкіл, їх цілеспрямованості та основних напрямків роботи. В сучасному скрипковому мистецтві кожна з розглянутих нами шкіл відіграла важливу роль у музичній культурі.

Однією із найзнаковіших регіональних шкіл маємо відзначити італійську школу, яка сприяла започаткуванню скрипкової музики як окремої форми музичного мистецтва. Саме італійські майстри винайшли та виготовили еталонні музичні інструменти, італійські композитори створили класичний скрипковий репертуар, утвердивши скрипку в якості «королеви музики», а італійські виконавці-віртуози на тривалий час встановили канони виконавської майстерності гри на скрипці. Італійська школа у скрипковому мистецтві може вважатися альма-матір'ю скрипкової музичної культури.

Німеччина, як культурний регіон із багатовіковими традиціями багатоголосної релігійної музики внесла свій вклад у розвиток скрипкового мистецтва, розширивши технічні можливості скрипкового виконавства та створивши музичні твори, які показали нам скрипку не тільки як учасника ансамблевої гри, так і самостійного віртуозного інструмента, який здатен передати яскраву поліфонічну фактуру музичного твору. Німецька скрипкова школа, окрім іншого, славетна своїми прекрасними педагогами та скрипалями виконавцями, які сильно вплинули на подальший розвиток скрипкового мистецтва.

Австрія подарувала світовій скрипковій культурі одну з ключових фігур скрипкової педагогіки та методики. Л.Моцарт та його «Фундаментальна школа гри на скрипці» була однією з перших ґрунтовних праць, в напрямку систематизації знань та досвіду скрипкового виконавства з метою виховання молодих професійних музикантів.

Французька скрипкова школа має давні традиції. Визнаючи досвід та надбання італійської скрипкової школи, французькі митці віднайшли свій характерний стиль в скрипковому мистецтві. Особлива французька вокальна і танцювальна культура значно вплинули на особливості скрипкового виконавства та забезпечили французьким музикантам впізнаваність на світовій сцені.

Українська скрипкова школа, хоча й не має такої довгої історії, проте може по праву вважатися спадкоємицею європейських скрипкових традицій та наразі перебуває у стані активного розвитку та становлення нових імен, що вносять свій вклад в історію світової музичної культури. Сучасні українські педагоги та виконавці у своїй професійній діяльності активно комунікують із своїми європейськими колегами, обмінюються досвідом та реалізуються в музичному просторі глобалізованого світу.

Список використаних джерел

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Музичне виконавство: Науковий вісник*. К., 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32-40.
2. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа. *Музичне виконавство: Науковий вісник*. К., 1999. Вип. 1. С. 85-96.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М., 1963. 373с.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
5. Беріо Ш. Школа для скрипки. М., 1938. 80с.
6. Берфорд Т. Николо Паганини. Стилиеве истоки творчества. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова. 2010. 480 с.
7. Брож Б. Начальная школа скрипичной игры М., 1930. 98с.
8. Векслер К. Принципы игры и преподавания на скрипке по системе Ивана Галамяна. Пер.с англ. Г. Лайне. — СПб.: Композитор, 2015. 96 с.
9. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Издание второе. Ред. Б.В.Доброхотова. М., 1964. 234 с.
10. Войку Й. Построение естественной системы скрипичной игры. (Техника левой руки). Пер. с нем. В.Н.Римского-Корсакова. М., 1930. 45с.
11. Волощук Ю.І. Спецкурс “Українське скрипкове мистецтво”: Навчально-методичний посібник. ІваноФранківськ: Гостинець, 2002. 83 с.
12. Волощук Ю.І. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини ХХ століття. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Том ССLXVII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. С. 100-118.

13. Волощук Ю.І. Українська школа виготовлення струнносмичкового інструментарію: поліетнічні засади та новаційні пошуки. *Збірник наукових праць. Частина друга*. Івано-Франківськ: ЛілеяНВ, 2015. С. 137-148.
14. 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.
15. Вольдман Я., Токина Н. Венское скрипичное искусство XVII-XIX веков. Саратов, 1978. 60 с.
16. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. М.: Просвещение, 1985. 83с.
17. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. М., 1980. 352с.
18. Гинзбург Л. Исследования, статьи, очерки. М., 1971. 400с.
19. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. М., 1990. Т.1. 285 с.
20. Гофман Р. Большая и подробная школа техники игры на скрипке, в прогрессивном систематическом расположении от первых шагов обучения до высшего усовершенствования. Пер. с фр. М., 1959. 173с.
21. Гржимали И. Упражнения в гаммах для скрипки. М., 1935. 70с.
22. Григорян А. Начальная школа игры на скрипке. М.; Л., 1951. 110с.
23. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С. Столярского. *Музыкальное исполнительство*. М., 1970. Вып. 6. С.162-193.
24. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. Інструментальні ансамблі та оркестри. К., 1959. 54 с.
25. Гуральник Н. П. Развитие скрипковой школы Східної Європи XX століття: історія, теорія, методика: навч.метод. посібник К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2005. 144с.

26. Дика Н.О. Львівська школа камерноінструментального виконавства *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 1999. №2. С. 89-94.
27. Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. Киев: Музична Україна, 1987. 111с.
28. Залуцький О. В. Юрій Гіна: Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія. Навчальний посібник до курсу «Музичне краєзнавство». Вип. 6. Чернівці: Чернівецький нац. Унт. 2009. 189 с.
29. Заранський В. З історії Львівського скрипкового виконавства *Повернення культурного надбання України*. Київ, 1999. С. 67-69.
30. Зеленский Д. Итальянские смычковые инструменты. Полтава. 1886 г.
31. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. 339 с.
32. Кленов А. Секрет Страдивари. Музыка, 1977 г. 86с.
33. Козаренко О. Лідія Шутко *Art line*. К., 1998. №3. С.30-32.
34. Коленцев В. В. Восстание личности дошкольников в процессе занятий в классе скрипки. Дис. канд. пед наук. Одесса, 1998 г. 134 с.
35. Крих Т. Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування. Коломия: Вік, 1996. 96 с.
36. Кучеренко С. И. Скрипичные опусы Ф. Мендельсона: синтез традиции и новаторства. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків. нац. унт мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 35–50.
37. Кучеренко С. И. Специфика формирования украинской скрипичной школы и ее влияние на творчество Р. Глиэра (на примере «Семи художественноинструктивных пьес» ор. 54 для скрипки и фортепиано). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків. нац. унт мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 9. С. 399–412.

38. Лапсюк В.М. Джерела української скрипкової культури *Музика. К.*, 1981. №6. С. 25-26.
39. Лапсюк В.М. Київський скрипаль М.Сікард. *Музика. К.*, 1984. №4. С. 30-31.
40. Леман А. Акустика скрипки. М.Лейпциг, 1903; 220с.
41. Леман А. Книга о скрипке. М.Лейпциг, 1903; 109с.
42. Либберман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача. М. : «Музгиз». 1964. 88с.
43. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Передмова М. Щоголя. К. : Мистецтво, 1955. 124с.
44. Лисько З. Роман Придаткевич (до 100річчя від дня народження). *Музика. К.*, 1995. №6. С.22.
45. Мазель В. Музыкант и его руки В. Мазель. СПб.: Издательство «Композитор», 2002. 179 с.
46. Мазепа Л. Інститут ім. М. Лисенка у Львові. *Музика. К.*, 1984. №6. С. 27-28.
47. Мазепа Л. Перше музичне товариство у Львові. *Музика. К.*, 1977. №1. С.27-28.
48. Мазепа Л. Перший філармонічний у Львові. *Музика. К.*, 1983. №4. С. 28-29.
49. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника). *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка*. Том ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 370-455.
50. Менухин И. Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным (перевод с английского Ирины Бочковой). М.: Научноиздательский центр «Московская консерватория», 2009. 167 с.
51. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: Каменяр, 1992. 232 с.
52. Мострас К. Интонация на скрипке. 2е изд. М., 1968. 80с.

53. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры: учеб. пособ. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2017. 216с.
54. Онищенко Ю. Дмитро Лекгер корифей львівської скрипкової школи. *Записки наукового товариства ім.Т.Шевченка*. Львів, 1996. Т. ССХХХІІ: Праці музикознавчої комісії С. 360-372.
55. Павлишин С. Львівські музиканти та «празька школа». *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи*. Львів, 1997. С. 15-18.
56. Павлова В. В., Дідок С. В. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *«Молодий вчений»*. 2017. С. 67–72.
57. Павлоцкая Н. История музыкальных инструментов СПб.: Каро, 2006. 176 с.
58. Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984. 320 с.
59. Пруха М. Скрипка, её история и алфавитный указатель скрипичных мастеров. М. Пруха. Орёл, 1902. 180с.
60. Раабен Л. Скрипка. М.: Гос.муз.изд-во, 1963. 96 с.
61. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей М.: Издательство «Музыка», 1967. 312 с.
62. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Л., Музыка, 1978. 199 с.
63. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград, 1988. 197 с.
64. Раабен Л. Скрипичное и виолончельное творчество Чайковского. М., 1958. 80 с.
65. Роде П., Байо П., Крейцер Р. Скрипичная школа. 2е изд. Спб., 1829. 150с.
66. Саїнчук К. І. Музична освіта Буковини. Чернівці: «Золоті литаври». 2011. 320 с.

67. Симоне Ф. Саккони «Секреты» Страдивари с приложением каталога реликвий Страдивари, хранящихся в Городском музее Кремоны «Аля Понцоне»; перевод и редакция С. Муратов. Кремона, 1979. Режим доступа: http://samlib.ru/m/muratow_s_w/segreti.shtml
68. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. К., 1980р. 176с.
69. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипцю. Київ: «Муз. Україна». 1977р. 120с.
70. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. К: Музична Україна, 1974. Ч.І. 170 с.
71. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. К: Мистецтво, 1964. Ч.ІІ. 154 с.
72. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. М: 1959. 267с.
73. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Вступительная статья, редакция перевода, комментарии и дополнения К.Фортунатова. М.: 1964. 78 с.
74. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
75. Швець Н. Нові імена у виконавстві. *Музика*. 1998. №2. С. 14.
76. Шевчик О. Скрипичная школа для начинающих. Пер. с чешского. М., 1928. 110с.
77. Шевчик О. Школа скрипичной техники. Пер. с чешского. М., 1929. 86с.
78. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. К:«Муз. Україна». 1974р. 158с.
79. Юсов С. О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії. *Українське музикознавство*. К., 1989. Вип.25. С.5-19.
80. Юцевич Є. Музичні інструменти. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960 р. 98с.
81. Ядловська З. Г. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку. *Традиційне музикування українців у європейському просторі: матеріали III*

міжнар. наук.практ. конф., 11 12 жовтня 2007р. К.: ДАККиМ, 2008. С.143-145.

82. Ямпольский И. Давид Ойстрах. М., 1964. 83 с.

83. Ямпольский И. Основы скрипической аппликатуры. М.: «Музыка». 1977г. 110с.

84. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. М.: «Музыка». 1983г. 312с.

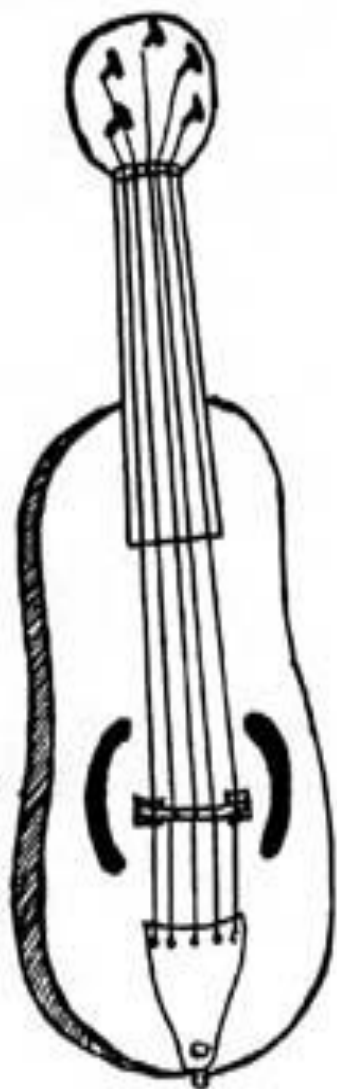
85. François-Joseph Fétis Anthony Stradivari, the Celebrated Violin Maker/ Introduction Stewart Pollens. Published May 15th 2013 by Dover Publications (first published 1856). Kindle Edition. 160 p.

86. Tractatus de musica Ed. S.Cserba. Regensburg, 1935 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. H. 2).

87. Wilhelm Joseph von Wasielewski Die Violine und ihre Meister. Leipzig: Breitkopf & Härtel , 1869. 285 S.

ДОДАТКИ

Додаток А



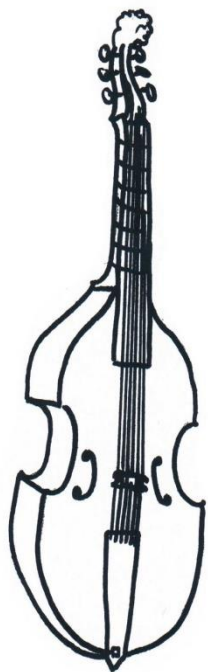
Грушеподібний
фідель

Додаток Б



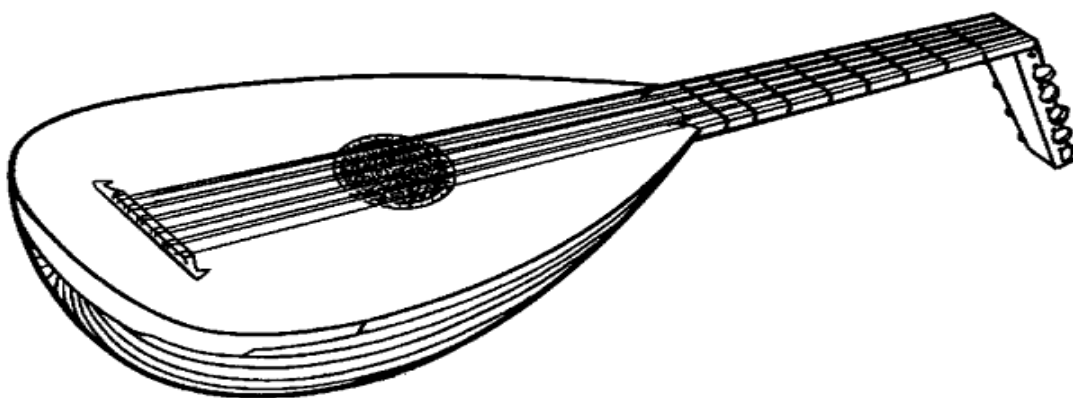
Рибек

Додаток В



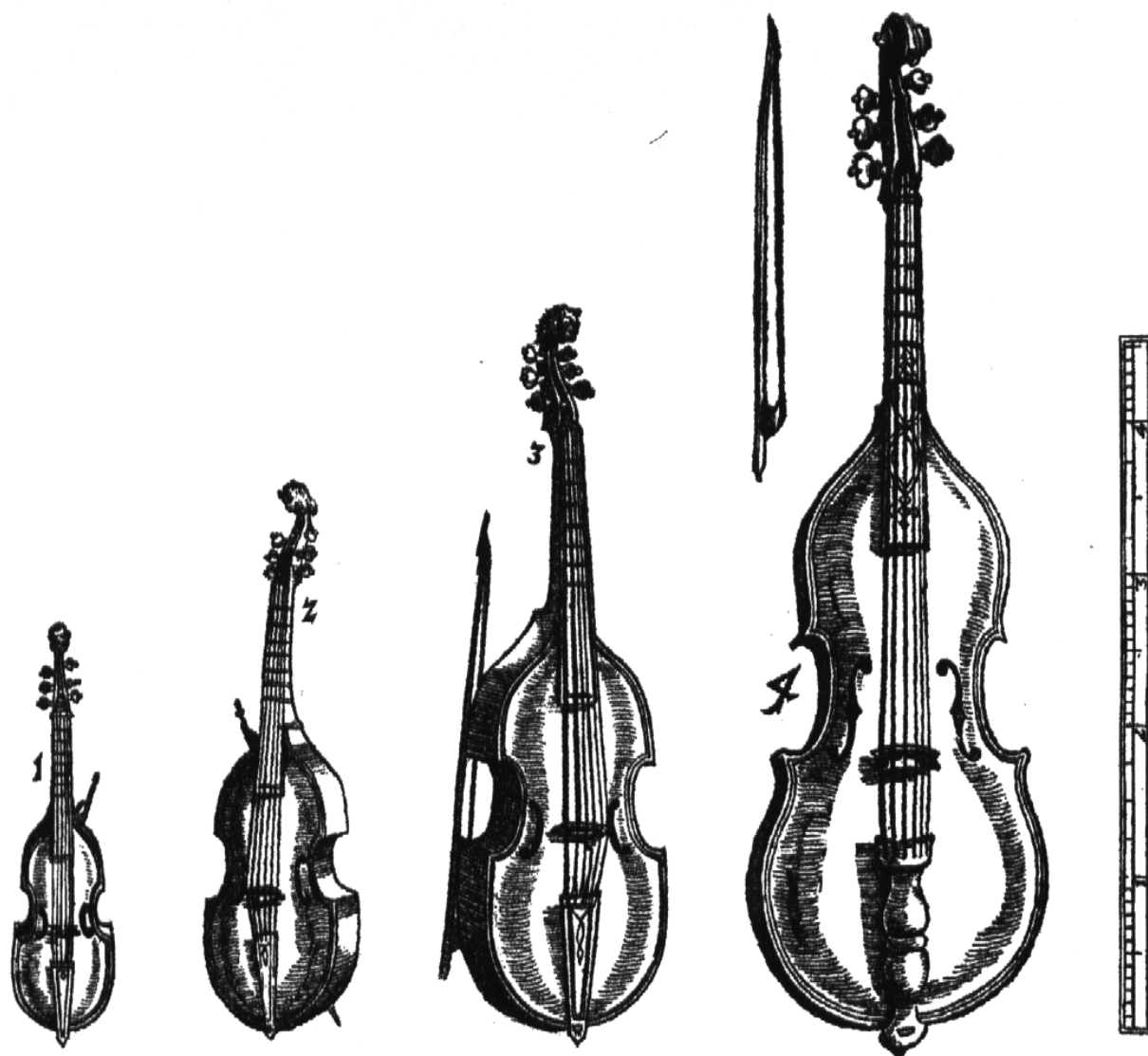
Віола

Додаток Г



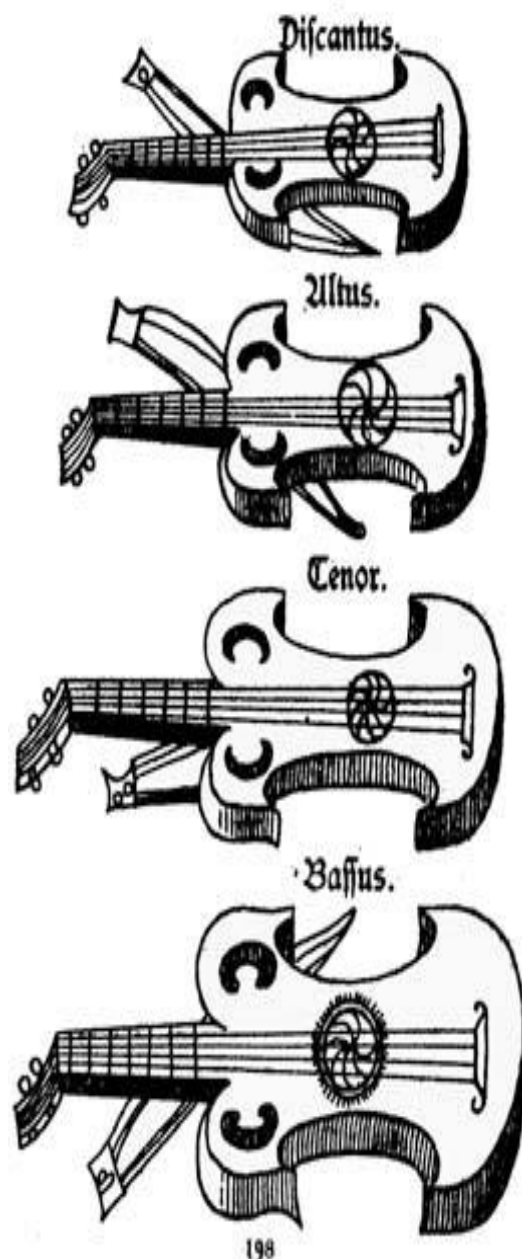
Лютня

Додаток Д



Сімейство віол

Das ander Capitel.



Віоли Апріколи



Віола д'амур



Смичкова ліра



