

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЗЮЗИНА ОЛЕКСАНДРА АНДРІЇВНА

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА
XIX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:

ПАНАСЮК СВІТЛАНА ЛЕОНІДІВНА

доцент кафедри музичного мистецтва,

кандидат педагогічних наук

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри І.І. Косинець _____

Анотація

Зюзіна О.А. Тенденції розвитку музичного мистецтва XIX ст. – Кваліфікаційна (магістерська) робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня вищої освіти спеціалізації 025 «Музичне мистецтво» освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво». – Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2024.

Розглянуто історико-культурний контекст XIX ст, вплив художніх напрямів на скрипкове мистецтво, еволюцію скрипки. XIX століття стало визначним етапом у розвитку музичного мистецтва, зокрема скрипкового. Ідеї романтизму, які домінували в культурному просторі епохи, стимулювали появу нових підходів до музики, зосереджених на виразності, емоційній насиченості та технічній досконалості. Скрипка в цей період набула нового звучання завдяки удосконаленню конструкції інструменту та розвитку виконавської майстерності. Це дозволило не лише підкреслити її виразові можливості, але й зробити скрипкове мистецтво ключовим у музичній культурі романтизму.

Розглянули біографію Генрика Венявського — видатного скрипаля і композитора XIX століття, чия творчість залишила глибокий слід у розвитку скрипкової культури. Венявський вивів мистецтво гри на скрипці на новий рівень, розширивши технічні й виразові можливості інструменту. Проведено аналіз Концерту №2, першої частини, яка є зразком романтичного стилю в поєднанні з унікальним авторським баченням. Її музично-теоретичний аналіз демонструє багатство гармонії, мелодійної лінії та технічної складності, що потребують тонкої інтерпретації від виконавця. Твори Венявського стали не лише технічною, але й духовною основою для скрипкової музики, забезпечивши її подальший розвиток.

Ключові слова: мистецтво, концерт, романтизм, віртуозність, композиторські стилі, техніка виконання, музичні жанри, Генрик Венявський, вібрація, акорди, засоби музичної виразності.

Abstract

Ziuzina O.A. Tendencies in the Development of Musical Art in the 19th Century. – Qualification (Master’s) thesis for obtaining the educational and qualification level of higher education in specialization 025 “Musical Art” of the educational and professional program “Musical Art.” – Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, 2024.

The study examines the historical and cultural context of the 19th century, the influence of artistic movements on violin art, and the evolution of the violin. The 19th century marked a significant stage in the development of musical art, particularly for the violin. The ideas of Romanticism, which dominated the cultural space of the era, inspired new approaches to music focused on expressiveness, emotional intensity, and technical excellence. During this period, the violin acquired a new sound due to improvements in instrument design and the development of performance techniques. This not only highlighted its expressive capabilities but also established violin art as a central element of Romantic musical culture.

The thesis explores the biography of Henryk Wieniawski, an outstanding violinist and composer of the 19th century, whose work left a profound impact on the development of violin culture. Wieniawski elevated violin performance to a new level, expanding the instrument’s technical and expressive possibilities. The analysis of his Violin Concerto No. 2, particularly its first movement, demonstrates a unique blend of Romantic style and individual artistic vision. A music-theoretical analysis reveals the richness of harmony, melodic structure, and technical complexity, requiring nuanced interpretation by the performer. Wieniawski’s works have become not only a technical foundation but also a spiritual cornerstone for violin music, ensuring its further evolution.

Keywords: art, concerto, Romanticism, virtuosity, compositional styles, performance techniques, musical genres, Henryk Wieniawski, vibrato, chords, means of musical expression.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ	7
1.1. Мистецтво ХІХ століття: історичний контекст.....	7
1.2. Розвиток скрипкового мистецтва в період Романтизму	9
1.3. Еволюція скрипки.....	16
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ ГЕНРІКА ВЕНЯВСЬКОГО ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА.....	21
2.1. Генрик Венявський – життєвий та творчий шлях.....	21
2.2. Концерт №2 ч.1: музично – теоретичний аналіз та інтерпретація.....	29
ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	40

ВСТУП

Актуальність теми. У ХІХ столітті відбулися кардинальні зміни в техніці гри, конструкції інструменту та підходах до виконання, що сформували основу для розвитку скрипкового мистецтва в наступні епохи. Вплив романтизму відкрив нові горизонти для емоційної та художньої виразності, сприяв створенню численних шедеврів, які й донині залишаються еталоном у репертуарі скрипалів. Дослідження цієї теми дозволяє глибше зрозуміти еволюцію скрипкової техніки та стилістики, а також оцінити внесок ключових постатей, зокрема Генрика Венявського. Аналіз тенденцій цього періоду є необхідним для виявлення закономірностей, які формують виконавську традицію, що залишається актуальною для сучасних музикантів і педагогів.

Мета і завдання полягають у дослідженні тенденцій розвитку скрипкового мистецтва ХІХ століття; з'ясуванні значення доби Романтизму в музиці, а саме в скрипковому мистецтві; всебічному дослідженні розвитку скрипкової музики, визначенні основних тенденцій і напрямів, що впливали на еволюцію, а також у виявленні ролі видатних виконавців і композиторів, які сприяли збагаченню техніки гри та репертуару для скрипки. Огляд життєвого і творчого шляху Г. Венявського, як представника ХІХ століття, музично-теоретичний аналіз та інтерпретація концерту №2, ч.1 Генрика Венявського.

Об'єкт дослідження – скрипкове мистецтво ХІХ століття.

Предмет дослідження – тенденції розвитку скрипкового мистецтва на прикладі концерту №2, ч. 1 Генрика Венявського,.

Методи дослідження: Історико-культурний метод: дослідження історичного контексту, в якому розвивалося скрипкове мистецтво; аналіз соціально-економічних умов, що впливали на розвиток музичного життя Європи ХІХ століття (концертне життя, розвиток філармоній і музичних академій). Порівняльний аналіз: аналіз різних національних скрипкових шкіл та їхнього впливу на розвиток світової скрипкової техніки. Аналіз нотних джерел:

детальне вивчення партитур і нотних текстів скрипкових творів ХІХ століття; аналіз технічних елементів, музичних форм і інтерпретаційних нюансів.

Елементи наукової новизни полягають в тому, що в ньому здійснено аналіз процесу становлення та розвитку скрипкового мистецтва ХІХ століття; виявлено особливості творчості Генрика Венявського.

Практичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами ЗВО у процесі фахової підготовки студентів мистецьких спеціальностей, а також в естетичній, культурологічній та музикознавчій галузях наук; у викладанні курсів музично-виконавських, музично-теоретичних, музично-історичних дисциплін.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Перспективи розвитку науки: теорія та практика» (14-16 жовтня 2024 року, м. Львів, Україна) та опубліковано тези «ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ» 879 ст.

РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ.

1.1. Мистецтво ХІХ століття: історичний контекст

19 століття було епохою значних змін у багатьох сферах життя: від політики і економіки до культури і мистецтва. У цей період відбувалася індустріалізація, розвиток національних держав, зміни в соціальній структурі суспільства та виникнення нових ідей у філософії і науці. Мистецтво 19 століття стало віддзеркаленням цих змін і відобразило широкий спектр емоційних, культурних та інтелектуальних течій, серед яких особливу роль мають класика, романтизм націоналізм.

Культура ХІХ століття є епохою класики, коли буржуазна цивілізація досягла своєї зрілості, а згодом зіткнулася з кризою. Основу культури цього періоду складають ті самі світоглядні принципи, що визначали розвиток культури Нового часу. Вагомий вплив на європейську культуру мали три важливі історичні події: промисловий переворот, Війна за незалежність у США та Велика Французька революція, які значною мірою визначили напрямки її подальшого розвитку.

ХІХ століття стало періодом значних політичних, соціальних та культурних змін у світі. Ці трансформації були зумовлені розвитком промисловості, ідей Просвітництва, революціями та національно-визвольними рухами.

Політичні зміни ХІХ століття суттєво трансформували культурний контекст, формуючи нові ідеї, напрями в мистецтві, літературі та філософії. Ідеї націоналізму, демократії, революцій і соціальної рівності стали джерелом натхнення для багатьох культурних діячів і митців, визначаючи характер культурного розвитку. Політичні рухи за об'єднання націй та боротьбу за незалежність надихнули митців і письменників на створення творів, що прославляли національну ідентичність і традиції. Романтизм сприяв пробудженню національної свідомості через художні твори.

Наприклад, українське національне відродження XIX століття відобразилось у творах Тараса Шевченка, Йоганн Вольфганг Гете та Генріх Гейне писали про національні ідеали в Німеччині. Композитори, такі як Людвіг ван Бетховен, писали твори, що виражали ідеї свободи та боротьби. Наприклад, його “Ода до радості” стала символом єдності. У Східній Європі розвивалася національна музика: Ференц Ліст, Микола Лисенко, Антонін Дворжак зверталися до фольклорних мотивів. Художники почали зображати героїв національних рухів, історичні битви, народні традиції.

Револьюційні події сприяли формуванню нових жанрів у культурі, які відображали прагнення до свободи, рівності та справедливості. В епоху після Французької революції письменники, такі як Віктор Гюго, у романах (“Знедолені”) зображували боротьбу людей за соціальну справедливість. Чарльз Діккенс у своїх творах показував соціальну нерівність у контексті промислової революції. Револьюційні події надихнули митців на створення епічних полотен, які зображували боротьбу за свободу. Розвиток карикатури як засобу політичної сатири: Гоноре Дом’є критикував монархію та соціальну несправедливість. Політичні драми стали популярними, висвітлюючи боротьбу людей за права і свободи.

Колоніальна експансія сприяла культурному обміну між народами. Європейські письменники, такі як Джозеф Конрад і Редьярд Кіплінг, часто зверталися до колоніальних тем у своїх творах. У той же час культура підкорених народів почала впливати на Європу, збагачуючи її літературу та мистецтво. Зростаючий інтерес до східних і африканських культур стимулював розвиток орієнталізму, що відображено, зокрема, у роботах Жана-Леона Жерома.

Промислові зміни також вплинули на культурний контекст. Митці почали звертати увагу на реальність життя робітничого класу, індустріальні пейзажі та соціальні проблеми. Наприклад, Гюстав Курбе (“Дробильники каменю”), Еміль Золя (романи про життя робітників). Технічний прогрес

дозволив фотографам документувати важливі історичні події (наприклад, Кримську війну) і соціальні проблеми.

Соціальні зміни в ХІХ столітті мали глибокий вплив на історико-культурний контекст. Промислова революція сприяла переходу від аграрної до індустріальної економіки. Зростання фабрик, залізниць і нових технологій змінило спосіб виробництва та умови праці. Масова урбанізація призвела до формування нових соціальних класів, зокрема робітничого і буржуазії, що вплинули на суспільну динаміку. У відповідь на соціальну нерівність і експлуатацію робітників виникають нові ідеї, такі як соціалізм і комунізм (Карл Маркс, Фрідріх Енгельс). Завдяки розвитку шкільної освіти значно зросла грамотність, що зробило культуру та знання доступними для ширших верств населення. Зростання газет, журналів і книг зробило ідеї просвітництва доступнішими, а також сприяло формуванню національної свідомості. Наукові досягнення та технічні відкриття стимулювали розвиток реалізму в мистецтві, літературі та філософії (наприклад, твори Діккенса).

Зростаючий вплив жінок у суспільстві призвів до початку боротьби за їхні права, включаючи право на освіту, працю та участь у політичному житті. Жінки почали відігравати важливішу роль у культурі, створюючи літературні та художні твори.

Соціальні зміни, зокрема боротьба за демократичні права, привели до зміцнення ідеалів свободи, рівності та братерства. Ці ідеї надихнули багато політичних і культурних рухів. Таким чином, соціальні трансформації ХІХ століття сприяли зростанню інтересу до гуманізму, соціальної справедливості й розвитку нових форм культури, які відображали зміни в суспільному житті.

1.2. Розвиток скрипкового мистецтва в період Романтизму

В кінці 18 на початку 19 століття сформувалась художня течія – Романтизм. Спершу започаткувалось в літературі (Англія, Німеччина, країни Америки та Європи), а згодом в музиці та інших видах мистецтва. Романтизм

не мав чітко визначеної програми чи стилю. Визначаючи різні цілі та художні засоби, він являв собою широкий спектр ідейно-естетичних напрямів, у яких історичні обставини, національні особливості та творчі інтереси митців формували унікальні акценти. А втім, романтичному мистецтву притаманні також важливі спільні особливості відмінних формацій, які стосуються стилістики та ідейного розташування.

Мистецтво, а конкретніше музика 16-17 століть, стало еталоном для авторів музичних творів 19 століття, підготовлена композиторами віденської класичної школи. Одним з найважливіших і впливових стилів в музиці, що який розвивався протягом 19-го століття є Романтизм. Він змінив підхід до виконання музики та композиції, вводячи нові ідеї, емоційність і поетичність в музичну мову, тим самим ставши новим явищем в музиці. Наголошуючи на прояві індивідуального сприйняття, інтимності почуттів та виразності емоцій через музику. Романтичні композитори абсолютно вільно експериментували з структурою і формою, вміщали уявні елементи, імпровізацію та віртуозні пасажі, ставивши перед собою мету передати через музичний твір різносторонній діапазон емоцій, від таємничості і ностальгії до захоплення та тривоги. Знаходивши натхнення в природі та фольклорі, безліч романтичних композиторів впроваджували національні елементи і мелодії в свої твори, використовували музичні звуки, які нагадують звуки природи. Композитори цього століття почали розширювати склад оркестру, використовували більше різноманітних інструментів, створювали багатошарові та багатозвучні композиції, зокрема нові звукові комбінації.

У цей період почало активно розвиватися ідея програмної музики. На конкретний сюжет створювалася музика. Композитори ніби програмували думки глядачів, намагаючись музично передати зовсім не музичну розповідь. Сама розповідь, може бути, запропонована аудиторії через назву твору або у формі програмних нотаток, запрошуючи до уявних співвідношень з музикою. Антибуржуазність та оновлення особистості – це соціальний стиль

початкового Романтизму. Засудження відсутності моральних норм, нешанобливого ставлення, незначущого розрахунку, зазнайства, та натомість усталювати духовної сили і красу. В часи Гофмана і Дж.Байрона, В.Гюго і Жорж Санд, Г.Гейне і Р.Шумана, А.Міцкевича соціальна критика матеріалістичного світу дала поштовх композиторам романтиками, ставши одним з основних елементів Романтизму, і давши просторій вплив на формування творчих ідеалів.

Народність, національно-самобутність, фантастику та лірику відносять до найважливіших сфер творчості музикантів романтиків. Найвиразнішим явищем у творчості композиторів романтиків була лірика. Лірика - це глибокий голос потаємних емоцій автора, його особистий досвід, духовне багатство, зосереджуючись на власних почуттях. Основа будь-якого романтичного твору – царювання лірико-психологічного начала, вийнятка та особлива «лірична сповідь» за словами Р.Шумана. Інновації досягнуті романтиками це лірична здушевність і виразність, особливість ліричної сповіді, насичення іншими неоціненними деталями на усіх своїх етапах, задаючи стрімкий розвиток психологічних почуттів. Контраст до одноманітної повсякденності композитори використовували фантастику. Відсутність обмежень до уявлень, здатності образно створювати щось у думках, вільна гра припущень і поривань душі у осягненні «дивацького» незвіданого, потаємного, загадкового світу, дає перспективу художньої сутичи краси і химерності, добра і зла.

Вагомою рисою для композиторів є цікавість до народної творчості, історії народу. Прагнувши достовірно відтворити народний, соціальний художні стилі романтики внесли багатозначний внесок у зрозуміння, художнє відновлення народної поезії і музики попередніх епох. Одна із характерних рис композиторів романтиків – обожнювання природи, тлумачення його як найбільш повне і правдиве втілення. Для них природа є пристанище від

проблем тогочасної культури, заглушуючи, оздоровлює сум'яття, заколотну душу людини.

Разом із тим у музиці закріплюється жанр мініатюри. Недовготривала драма стає жданою для композиторів. Можливість швидко замалювати душевний стан чи краєвид, визначається простота, орієнтуючись до першоджерел музики – пісні, танцю, наявність умов сформування самобутньої барв. «Пісня без слів», вальс, полонез, ноктюрн, прелюд, мазурка, а також п'єси із програмною назвою: Ф.Шопен «Ноктюрни», Г.Венявський «Мазурки», «Куяв'як», «Полонези», Н.Паганіні «Танець відьом», Ф.Мендельсон «Пісня без слів», А.В'єтан «Тарантела» - видозміна романтичної мініатюри. Виникає багато програмних музичних творів, головна складова або назву яких було покладено літературний твір. В цей проміжок часу, музика стає завзято співдіяти з літературою. Берліоз використовував назви, як частину художнього задуму, який поєднував музику, літературу і драму в єдине ціле: «Ромео і Джульєтта», «Гарольд в Італії», «Фантастична симфонія». Чимало музичних творів натхненні літературними шедеврами. Наприклад, «Фауст» Гете став основою для таких творів, як «Сцени з «Фауста» Р. Шумана, «Фантазія на теми з опери Гуно «Фауст» Г. Венявського, а також «Фантазія на теми «Фауста» Гуно» П. Сарасате. Не менш популярною є новела П. Меріме «Кармен», яка надихнула Ж. Бізе на створення відомої опери. Творчість У. Шекспіра також знайшла своє відображення в музиці, а опери Дж. Россіні спонукали Н. Паганіні до написання таких творів, як «Інтродукція і варіації на тему «Мойсей» та «Інтродукція і варіації на тему «Танкред».

У першій половині ХІХ століття італійський скрипаль-віртуоз і композитор Ніколо Паганіні здобув величезну славу. Його видатна майстерність, новаторський підхід до виразності скрипки та творчість мали значний вплив на подальший розвиток інструментальної музики. У цей час у виконавському мистецтві формується новий образ артиста — виконавця-віртуоза. Віртуозом називають музиканта, який досконало володіє технікою

гри на своєму інструменті. У ширшому розумінні — це артист, здатний впевнено й талановито долати найскладніші технічні перешкоди. Гра такого виконавця тісно пов'язана з натхненням, яке захоплює слухачів і через майстерну інтерпретацію залишає незабутнє враження. Епоха романтизму стала періодом розквіту виконавської майстерності, коли віртуозність досягла свого піку. Класичні зразки істинної віртуозності – гра Н.Паганіні, Ф.Ліста, Ф.Шопена, Г.Венявського, Л.Шпора, В.Серве, Уле Буля, А.Вьєтана, К.Ліпінського, Ш.Беріо, Е.Ізаї. У популяризації серйозної музики ХІХ століття важливу роль відігравала просвітницька діяльність самих композиторів. Вони часто виступали з лекціями про музику, розкриваючи її зміст і прагнучи залучити широку аудиторію слухачів. Праці, статті та книги таких митців, як Р. Шуман, Г. Берліоз, Ф. Ліст і Р. Вагнер, і сьогодні допомагають зрозуміти складний світ музичних ідей. У цей період активно розвивалася музична освіта: відкривалися консерваторії, видавалися спеціалізовані газети, журнали, книги. Значних змін зазнав музичний театр. Опера, яка до того часу вже здобула масову популярність серед європейців, пережила реформу завдяки німецькому композитору Ріхарду Вагнеру, який створив оперу-драму, об'єднавши в ній філософські, поетичні й музичні елементи. Творчість Вагнера, а також його послідовників — Д. Верді, Ш. Гуно і Ж. Бізе — стала вершиною оперного мистецтва ХІХ століття.

Балет також розвивався паралельно з музикою. Романтизм привніс у цей жанр єдність танцю і драматичної дії, сформувавши новий стиль танцю з легкими, пластичними рухами й технікою виконання на пуантах. Разом із тим, буржуазне суспільство ХІХ століття породило музично-сценічні жанри з яскраво вираженим розважальним характером. Оперету підняли до рівня високого мистецтва Ж. Оффенбах і Й. Штраус, причому останній здобув славу як "король вальсу". Смаки епохи також втілилися у формуванні естрадної культури — ревію, шоу, музики ресторанів і кабаре, символом яких став

знаменитий канкан. Жодна попередня епоха не розвинула колористичні засоби оркестру і драматургію оркестрового розвитку до висот.

Питання історичного розвитку методики навчання гри на скрипці вивчалися представниками різних педагогічних шкіл. Детально розглянуто загальні аспекти навчання гри на скрипці у працях В. Стеценка, Б. Которовича та З. Ядловської. Дослідження зосереджені на організації та змісті навчального процесу в класах скрипки у мистецьких школах (Е. Губенко, Т. Єзерська, В. Зельдис, О. Пархоменко, Н. Плахцінська, О. Станко, Л. Старюк) та закладах вищої освіти (Ю. Волощук, В. Козін, О. Горохов,) [11]. У дослідженнях О. Андрейко детально розкриті проблеми формування виконавської культури скрипалів і вдосконалення виконавського апарату у вищих мистецьких закладах. Однак проблема вивчення історичних основ методики гри на скрипці та переосмислення минулого досвіду з метою удосконалення сучасного освітнього процесу залишається недостатньо дослідженою.

Іегуді Менухін, видатний американський скрипаль і педагог, засновник «The Yehudi Menuhin School» [26], інтегрував у своїй школі власні педагогічні ідеї, спрямовані на виховання гармонійного музиканта. У своїй діяльності він приділяв увагу фізіології виконавського апарату і розробив техніку, засновану на хвилеподібних і пульсуючих рухах, які забезпечують гармонію протилежних імпульсів у безперервному процесі гри. Серед запропонованих ним підходів виділяються: м'якість суглобів, координація рухів, розвиток еластичності й сили. Менухін також рекомендував спеціальні вправи, зокрема дихальні, для шиї, рівноваги і вправи з елементами йоги. Його методика сприяла звільненню м'язів від напруги і активізації внутрішньої енергії виконавця. Дослідження ідей Менухіна свідчать про важливість гармонійного розвитку музиканта на початковому етапі навчання, з акцентом на природні фізіологічні процеси, що робить його методи актуальними як для школярів, так і для студентів.

Українська школа гри на скрипці зароджувалася паралельно з розвитком професійного скрипкового мистецтва в Україні, витoki якого сягають кінця XVIII століття. Завдяки зусиллям видатних музикантів у Львові, Києві та Одесі було створено музичні заклади, що заклали основи методичної системи викладання інструментального мистецтва, включаючи гру на скрипці [12]. У другій половині XIX століття в Києві плідно працювали як педагоги І. Водольський, О. Шевчик, а також їхні талановиті учні-скрипалі, серед яких вирізнялися М. Ерденко, А. Колаковський, Д. Пекарський і М. Сикарда [13]. Їхню діяльність продовжили музиканти наступних поколінь, зокрема І. Андрієвський, В. Козін, Б. Которович та інші. У 1886 році відкрили перші безкоштовні музичні класи, які згодом трансформувалися в музичне училище, а пізніше — в Одеську консерваторію. Початковий розвиток школи гри на скрипці в Одесі відбувався завдяки зусиллям таких майстрів, як Е. Млинарський, Й. Перман, А. Фідельман і Г. Фріман. В українській скрипковій педагогіці особливе значення має П. Столярському, котрий започаткував навчання гри на скрипці з раннього віку.

Дослідження науковців, присвячені змісту та методам навчання у мистецьких школах, показують, що методика викладання будувалася на основі адаптації принципів скрипкового навчання, які застосовувалися у середніх та вищих навчальних закладах, до вікових можливостей учнів. Основними елементами занять були технічні вправи, виконання класичних творів та дитячих пісень. При цьому вчителі зазвичай використовували репродуктивно-наслідувальні методи. Перевірка знань та навичок, отриманих під час навчання, здійснювалася через академічні концерти та екзамени. Талановиті учні, які навчалися за такими методиками, отримували якісну базову підготовку, що дозволяло їм продовжувати музичну освіту в закладах професійного спрямування. Проте значна частина дітей поступово втрачала інтерес до музики, припиняла навчання у мистецьких школах або після завершення музичної школи більше не грала на інструменті.

Вивчаючи міжнародний досвід організації музичного навчання та враховуючи дитячі інтереси, багато мистецьких закладів поступово змінювали методику викладання, переходячи до аматорського спрямування. Головною метою стало зацікавлення учнів, що супроводжувалося зниженням вимог до технічної майстерності. Однак активне залучення до колективного музикування дало позитивні результати, адже навіть учні з початковим рівнем підготовки отримували задоволення від гри в ансамблі.

На межі XIX–XX століть романтичні традиції продовжували впливати на мистецтво, виражаючи прогресивні та гуманістичні ідеї. У пізній період Романтизму, що взаємодіяв із новими художніми напрямками на зламі XIX і XX століть, такими як імпресіонізм та експресіонізм, почали проявлятися ознаки кризи. На ці явища гостро відреагував антиромантизм 1910–1920-х років, представлений, зокрема, І. Стравінським і композиторами французької "Шестірки" [34]. Пізньому Романтизму протиставляли стремління до об'єктивного відображення змісту, що призвело до виникнення неокласицизму — нового культу старих майстрів, насамперед добетховенської епохи. Проте середина XX століття засвідчила стійкість найцінніші традиції романтизму. Зберігши свою духовну сутність і доповнившись новими стилістичними рисами, знайшли подальший розвиток у творчості видатних композиторів XX століття, таких як П. Хіндеміт, Б. Бріттен, Б. Барток та інших.

1.3. Еволюція скрипки

Перебудова європейського суспільства, що відбулася в середині XIX ст., знайшла відображення в структурі музичного життя. Особливо помітний контраст між двома половинами століття був на арені публічного концерту. Хоча точного поділу не було, але все ж була помітна зміна. Якщо у 1830–1840-х роках концертне життя вирувало динамічністю, то наприкінці століття воно набуло більш стабільних і сформованих рис, що відображали зміцнення соціальної структури. Точний характер перевтілення був складним, але був спричинений зміною функції музики всередині вищих соціальних класів, а

також змінами в самому соціальному порядку. У Парижі структура трансформації була найбільш чіткою. Концерти в консерваторії були ексклюзивними та призначеними для вищого класу суспільства, приблизно до 1848 року. Більші оркестри означали вищі витрати, а оскільки вони вже не мали королівського патронажу, лише завдяки зусиллям заможних поціновувачів, які були меценатами концертів, більшість оркестрів вижили. Щоб зробити оркестри життєздатними, було побудовано великі зали. Це дозволило розмістити велику кількість платоспроможної аудиторії [39, ст. 46-48]. Ці більші концертні зали також означали, що солістам та камерним оркестрам потрібні були інструменти, які б проектували їхнє звучання. Походження скрипки важко визначити, і ніхто не знає, хто її винайшов.

Кремона та Італія були першими і найвидатнішими осередками скрипкової торгівлі була. Сім'я Амати, батьком якої був Андреа (до 1520-77 рр.), заснувала традицію в середині XVI століття. Кремонська школа завершилася творчістю Антоніо Страдіварі (1644-1737), який, безсумнівно, був найкращим з усіх майстрів скрипки. У середині і наприкінці XVIII століття почалися деякі модифікації в конструкції скрипки. Поява спеціально побудованих концертних залів і пов'язана з цим велика аудиторія створили попит на інструменти, здатні створювати більший обсяг і яскравість звуку. Підштовхуючи майстрів скрипки подовжити шийку (на 0,64-1,27 см) і встановити її під кутом 4-5° до корпусу інструмента [39]. Ці зміни зазвичай вимагали злегка вищої, більш вигнутої та тоншої підставки, і дозволяли збільшити довжину струни. Змінений гриф, у свою чергу, вплинув на форму та розміри грифа, який був звужений на кінці, щоб скрипаль мав більшу спритність лівої руки, і зроблений трохи ширшим до підставки. Для полегшення високопозиційної гри гриф також подовжено на 5,08 – 6,35 см. Душка також була зроблена товстішою [37, с.33]. Звичайно, ця вдосконалена проекція звуку та яскравості тембру має велике значення для будь-якого обговорення технік романтичної скрипки і буде детальніше досліджена в

наступному розділі. Ці модифікації в конструкції скрипки впроваджувалися потрохи протягом головного періоду переходу між 1760 і 1830 роками, але, попри на перетворення в різних комплектаціях скрипки, основна конструкція інструменту залишалася незмінною протягом усього цього часу. Його основний дизайн у ХІХ столітті є неперевершеним до сьогодні [37, с.33]. З часом струни змінювалися. Хоча мідні, сталеві та латунні струни були доступні в ХVІІ столітті, вони не були широко використаними. З часом струни змінювалися. У першій половині ХVІІІ століття в багатьох країнах набули популярності кишкові струни, обмотані сріблом або міддю. Струни мали чудовий тембровий потенціал і дозволяли збільшити масу без збільшення діаметра і, як наслідок, втрати гнучкості. Л. Шпор віддав перевагу різновиду з срібним покриттям, тому що вони давали більш чистий звук і не корозіювали, не ставали червоними та непривабливими при тривалому використанні [36, с.28]. Кишкова струна має кілька недоліків. Вони включають необхідність підтримувати їх у вологому стані, їх схильність до розкручення, більшу чутливість до коливань атмосферної температури, а також поширене виникнення вузлів та інших недоліків. Поступово на зміну кишці прийшов метал. Коли були представлені покриті алюмінієм струни ля і металева струна мі з металевою машинкою для кращого настроювання, вони запропонували скрипалю більшу надійність інтонації, а також тембровий блиск [19, с.28]. 7

Підборідник виготовлений з чорного дерева Л. Шпор винайшов в 1820 році. Визнання підборідник поступово набув, і до середини ХІХ століття він або його варіації стали досить поширеними у використанні. П'єр Байо був одним із перших, хто рекомендували використання містка, який використовувався для зручного та правильного тримання скрипки. Він рекомендував заповнити проміжок між лівим плечем гравця та інструментом, використовуючи щільну хустку або спеціальну подушечку. [24, с.16]. Містки не використовувались регулярно в ХІХ столітті.

Величезний вплив на техніку скрипки справив смичок. Він дуже відрізнявся за розміром і міг мати довжину навіть 20 см. Він не був стандартним щодо довжини, ваги, форми та типу деревини, але мав певні загальні характеристики [32, с.38]. Порівнюючи смички попередніх часів зі смичками Європи до ХІХ століття, можна знайти суттєві зміни, які покращили гру на скрипці. Дедалі складніша музика створила попит на кращу техніку смичків. Протягом ХVІІІ століття зростаючий попит на збільшення гучності звуку, кантабіле та ширшого динамічного діапазону спонукав до виробництва довших і прямих тростин для [33, с.11]. Дж. Тартіні приблизно в 1730 році вніс деякі зміни в смичок. Його величезний вплив можна знайти в уривку з книги Пола Стівінга (1861-1948) «Історія скрипки»: «Відомо, що він удосконалив також форму смичка, надавши йому, порівняно з А. Кореллі, більшу довжину та дещо інший вигляд. Його смички були менш незграбними і зроблені з більш світлого дерева, ніж ті, які використовувалися раніше» [34, с.14]. У другій половині ХVІІІ століття смичок зазнав значних змін, головною метою яких було пристосування до нових вимог, пов'язаних із розвитком скрипки як сольного інструменту з віртуозними можливостями. До кінця цього століття смичок отримав сучасну форму, яка залишилася незмінною донині. Основний внесок у розробку нового дизайну зробили Франсуа Турт (1747–1835) та Вільгельм Крамер (1745–1799). Крамер впровадив увігнутий смичок, що швидко витіснив опуклі моделі. Його розробка вирізнялася довшою тростиною, порівняно з італійськими зразками, та особливим дизайном колодки з використанням слонової кістки. Турт, зі свого боку, активно експериментував із різними видами деревини, щоб знайти матеріал, що поєднував би легкість, міцність і гнучкість. Найкращим вибором виявилася червона деревина фернамбука, яка забезпечувала ідеальний баланс характеристик. Турт також розробив технологію нагрівання тростини для досягнення увігнутої форми, що дозволило зберегти її природну пружність. Він стандартизував довжину смичка на рівні 74–75 см із вагою близько 56–60 грамів і впровадив широку стрічку волоса завдяки спеціальній гайці, що

збільшила її до одного сантиметра. Інновації Турта включали використання перламутрової пластинки та вдосконалення механізму натягу волоса за допомогою гвинта, що замінив кремальєр.

Скрипка також зазнала еволюції, відповідаючи новим технічним вимогам. Підвищення підставки та зміна кута нахилу струн сприяли збільшенню сили звучання, необхідного для великих концертних залів. Вужчий і довший гриф полегшив гру в позиціях, а також розширив діапазон інструмента. Значні зміни відбулися і в техніці гри після введення підборідника на початку XIX століття. Цей винахід, запропонований Луї Шпором, звільнив ліву руку від необхідності утримувати інструмент, що дозволило більш вільно змінювати позиції та виконувати складніші технічні елементи.

Розвиток смичка також мав значний вплив на стиль виконання. Турт вдосконалив конструкцію, що дозволило виконувати нові штрихи, такі як легато та спіккато, які стали ключовими для романтичного репертуару. Зміни у смичковій техніці сприяли появі видатних віртуозів XVIII–XIX століть, таких як Ніколо Паганіні, Йозеф Йоахім та Генрик Венявський. Сучасний смичок відкрив нові можливості для виразності та технічної майстерності, що визначило епоху романтизму в музиці.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ ГЕНРІКА ВЕНЯВСЬКОГО ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА.

2.1. Генрик Венявський – життєвий та творчий шлях

Скрипкове мистецтво пізнього романтизму зазнало значного впливу видатних виконавців і педагогів. Генрик Венявський, один із найяскравіших представників романтичної школи, зробив величезний внесок у розвиток скрипкової техніки та репертуару. Його стиль поєднував польські народні мотиви, ритмічну енергійність, ліризм та віртуозність, через що його називали «Шопеном скрипки» [30]. У грі Венявського вражала майстерність використання смичка, виконання летючих штрихів та емоційність.

Генрик Венявський народився 10 липня 1835 року в Любліні в родині лікаря Тадеуша Венявського. Його батько, магістр філософії, медицини та хірургії, був не лише шанованим лікарем із широкою практикою, але й активним учасником повстання 1830 року проти російської окупації. Генрик виріс у культурному середовищі: його мати, Регіна, яка сама володіла музичними здібностями, навчала чотирьох синів грі на фортепіано, адже музика була невід'ємною частиною родинного виховання. Будинок Венявських часто ставав місцем зустрічей друзів-музикантів, а сім'я регулярно відвідувала концерти, організовані місцевим філармонічним товариством.

З ранніх років Генрик виявляв особливий інтерес до скрипки. Його батько, помітивши надзвичайний талант сина, почав спрямовувати його розвиток. Музичну освіту Генрик розпочав у своєму рідному місті, займаючись із педагогами Яном Хорнзелем та Станіславом Сервачинським. У юному віці він відвідав концерт відомого скрипаля Генріка Панофки у Варшаві, який порадив продовжити навчання за кордоном – у Празі, Лейпцигу чи Парижі. Завдяки домовленості про фінансову підтримку від царської влади, юного Венявського відправили в Париж.

Попри те, що Генрикові не вистачало чотирьох років до встановленого віку вступу до Паризької консерваторії, його педагог Ламбер-Жозеф Массар дав йому унікальну можливість. Викладач запропонував складний випробувальний іспит: Генрик мав вивчити ноти концерту Крейцера за два тижні, не торкаючись скрипки, а потім виконати його напам'ять. Венявський успішно впорався із завданням, що стало початком його блискучої кар'єри. У 1843 році Венявський вступив до Паризької консерваторії, де навчався у Жана Массара, бельгійського скрипаля, який реформував викладання скрипкової техніки. Під час навчання Венявський опанував принципи франко-бельгійської школи, зокрема використання «вібрації» для емоційного вираження. Послідовник Массара П.Байо, який був одним із останніх представників класичної «школи Паризької консерваторії», змінив роботу скрипкових класів. Надаючи великого значення виховання в учнів звукового тону гри на скрипці. Приділяв багато уваги вібрації, як способу передачі емоційної реакції скрипаля на музику. Уміння майстерного веденням смичка та застосуванням посиленої вібрації досягала барвіста, яскрава експресія та душевна наповненість кантилени. Венявський базувався на вивчення «40 Етюдів і каприсів» Р. Крейцера, послідовні інструкції «Мистецтво працювати над етюдами Крейцера» в галузі формування виконавської техніки [32]. У кінці 1845 року в щоденнику директора Консерваторії Даніеля Обера з'явився важливий запис, який був підтверджений підписами інших викладачів: «У спеціальному класі скрипки Массарта молодий Венявський у віці 10 років і 4 місяці обіцяють найпрекрасніші нідії. [30]». Венявський закінчив консерваторію із золотою медаллю, а на честь завершення навчання отримав у подарунок скрипку роботи італійського майстра Джузеппе Гварнері. У 1848 році він виступав у дуеті зі своїм братом Юзефом Венявським, відомим піаністом і акомпаніатором. Під час трирічних гастролей Генрик дав близько трьохсот концертів у різних містах США.

У свої 13 починає писати музику. Шопен завжди був для нього прикладом для наслідування. Старший брат Джуліан, писав: «Роками скромний салон матері збирав кількох знаменитостей у сфері музики та мистецтва. Часто їх прикрашала присутність нашого найбільшого барда Адама, пристрасно закоханого в музику Творець «Дзядзів» годинами слухав гру моїх братів, особливо їх постановки на національні теми. Спершись руками на колін і сховавши в долоні свою гарну голівку, він часто з мокрими очима промовляв кілька рядків зі своїх шедеврів, які наводила на пам'ять його рідна пісня.» [31, с. 29]. Поворотним моментом у особистому житті музиканта був 1859 рік, тоді коли він заручився з дочкою лорда Хемптона, Ізабеллою. Весілля відбулося 2 серпня 1860 року, гостями були Дж. Россіні і Г. Берліоз. У подружжі народилось 7 дітей. У період з 1862 по 1868 рік Венявський обіймав посаду першого професора з класу скрипки в Петербурзькій консерваторії. Працював придворним солістом Імператорського двору і театру. У період 1875-1877 роках був професором Брюссельській консерваторії, замінивши В'етана, коли у нього навчався Ізаї. У 1878 році він дав концерт на Всесвітній виставці, Торкадеро у Парижі.

Венявський завершив свої гастролі у 1879 році, коли після серцевого нападу потрапив до лікарні. Він помер 12 квітня 1880 року, коли йому було 44 років. Композитор здобув визнання завдяки своїм надзвичайно оціненим творам для скрипки та оркестру, які яскраво відображають його високу технічну майстерність та музичну виразність.

Творчість Венявського вирізнялася романтичним напрямом та впровадженням народних мотивів. Його музика сповнена глибоких емоцій, душевності, ліризму, яскравої виразності, а також технічної майстерності. Коли він виконував твори був особливо експресивним. Композитор Генрик Венявський розцінюється, як один із найбільш визначних авторів концертів для скрипки. Написав 8 концертів для скрипки, які характеризуються

пишномовними мотивами, вишуканими темповими побудовами та важкими технічними вимогами для скрипаля.

Мистецька спадщина Генрика Венявського відзначається характерними рисами романтизму, такими як глибока емоційність, лірична чуттєвість і витончена віршованість. Він майстерно комбінує багату милозвучність із складними технічними вимогами, придумуючи музику, що вражає глядачів своєю експресивною силою та ліричною досконалістю. Венявський глибоко черпав натхнення з польської музичної спадщини, нерідко вплітаючи народні гармонії та наспіви у свої твори. Це надавало його музиці яскравого національного характеру, підкреслюючи його польське коріння. Окрім знаменитих скрипкових концертів, композитор залишив значну спадщину камерної музики, зокрема твори для фортепіано, скрипкові сонати, струнні квартети.

У його мелодіях, сповнених задушевної поетичності та оригінальної ритмічності, таких як мазурки, полонези, «Скерцо-тарантела» (1855 р.), «Легенда» (1860 р.), та інші твори, стилю в якому яскраво проявляється багатство та різноманітність віртуозної фактури, а також характерні риси інструментування польського походження. Як видатний виконавець віртуозно-майстерної музики, Венявський став одним із перших, хто включав у програми своїх концертів класичні твори, тим самим оновлюючи репертуар скрипалів. Він зробив значний внесок у розвиток скрипкового репертуару, зокрема п'єси різнохарактерної жанрової теми та етюд художнього змісту. Репертуар для скрипки з оркестром включає: Фантазію на тему «Фауста» Ш.Гуно (опус 20), два концерти (опуси 14 і 22) а також два полонези (опуси 4 і 21). Для фортепіано і скрипки – «Блискучі варіації на оригінальну тему», дві типові мазурки («Обертас» і «Дудзяж»), каденції до Концерту № 22 Дж.Віотті та транскрипцію романсу «Ніч», етюд-каприси для двох скрипок (опус 18, 1862 р.) а також соло для скрипки «Сучасна школа» (опус 10, 1854 р.). Ім'я Генрика Венявського увічнено в міжнародних конкурсах скрипалів, які проводяться у Варшаві з 1935 р., а з 1952 р. відновлені в Познані. Починаючи

з 1957 р., конкурси охоплюють також композиторів і майстрів скрипкової справи.

Скрипкові концерти – це музичні композиції, призначені для сольного виконання скрипалем у супроводі оркестру. Кокретизуючи, цей жанр має багату історію і включає досить багато шедеврів світової музики. Зазвичай концерти для скрипки складаються з трьох частин: швидкої, повільної та знову швидкої. В таких творах скрипка виконує роль соліста, ілюструючи віртуозність і емоційну виразність, та технічні володіння скрипкою. Тоді як оркестр слугує не лише акомпанементом, але й активно взаємодіє з сольним інструментом, створюючи гармонійний музичний діалог.

Концерти займають важливе місце в репертуарі скрипалів, надаючи їм змогу продемонструвати технічну довершеність і високу виконавську майстерність. Виконання концертних творів сприяє, як особистісному розвитку скрипаля, так і вдосконаленню його музичних навичок. Скрипкові концерти вимагають від виконавця досконалого володіння технікою гри, зокрема позиціонуванням, артикуляцією, різноманітними штрихами, а також вмінням передавати глибину музичної виразності. Постійна практика концертного репертуару допомагає скрипалям удосконалювати технічні здібності та підвищувати рівень виконання. Крім того, виконання таких творів розвиває музичну виразність і навички інтерпретації, дозволяючи глибше опановувати такі аспекти, як динаміка, використання виразних засобів музичної виразності та фразування для створення яскравого художнього образу.

Скрипкові концерти зазвичай виконуються у супроводі оркестру, що вимагає від виконавця вміння гармонійно співдіяти з іншими музикантами. Саме це сприяє розвитку навичок слухання, пристосування до партій інших інструментів, а також співпраці та узгодження з оркестром. Презентиція роботи над твором на сцені допомагають скрипалям удосконалювати сценічну впевненість і вміння взаємодіяти з аудиторією. Під час концертів музиканти вчаться керувати своїми емоціями, впевнено презентувати себе перед

слухачами та передавати музичне послання з максимальною виразністю. Виконання скрипкових концертів відкриває можливість для розкриття творчого потенціалу, даючи змогу донести слухачам глибокий зміст і художню ідею твору. Розуміння походження жанру концерту потребує аналізу його розвитку, який почався ще в давнину й у кожен епоху проявлялася унікальними рисами.

Уявлення про поняття «концерт» і «концертний стиль» пов'язані з ренесансною традицією створення багатохорових монументальних творів, авторами яких вважаються Андреа та Джованні Габріелі. На початку XVII століття цей термін утвердився в інструментальній музиці. Розквіт концертуючого стилю, який сприяв появі багатьох новітніх інструментальних жанрових творів, приміром сольного інструментального концерту, що підкреслював роль соліста як лідера. Концертам кінця 16ст. були притаманні велике бажання до сильного емоційного авторитету на слухачів, а також різноманітність і багатобарвність виразових можливостей. З початку 17 століття соліст почав виступати перед оркестром, немов «віч-на-віч» із глядачем. Це свідчить про вплив оперного мистецтва, зокрема співу *bel canto*, де вокаліст ілюстрував свою особисту майстерність. Утвердження гомофонії сприяло поширенню сольного концерту, який поступово витісняв *Concerto grosso*. Тепер конкуренція відбувалася не тільки між групами схожими по тембру, але насамперед між солюючим інструментом і основною частиною оркестру. Сольне концертування природньо поєднувало пишномовний пафос з віртуозністю та експромтом, створюючи враження, що думка організовується прямо під час виконання. Докорінні зміни в розвиток жанру додала епоха класицизму. Водночас із ростом художнього виконавства музикантів і популяризацією великих вселюдних концертів зростала роль особистого концертування.

У 18 столітті концертні принципи були розглянуті на протигагу сонатній формі. Циклічна структура також зазнала значних змін: АLEGRO, Анданте, Фінал. У пізньому класицизмі формуються тенденції симфонізації концерту.

У цьому контексті Концерт для скрипки з оркестром Л. Бетховена можна справедливо вважати симфонією з партнерством скрипки. Віденський класичний концерт належить до «чистих жанрів», що виділяються серед інших жанрів своєю стабільною організацією і можуть бути розглянуті як еталон цього жанру [36]. В романтичну епоху настає новий період розвитку скрипкового концерту, відзначеним бентежним розквітом сольного виконавства, беручи до уваги віртуозні можливості інструменталіста. Тенденція ліризації інструментальних жанрів, притаманна 19 століттю, знаходить своє вираження в романтичному концерті, який базується на пісенно-романсовій основі. Межа лірико-драматичного концерту започаткував Л. Шпор, а його наступниками стали Ф. Мендельсон-Бартольдї, Ш. Беріо, Р. Шуман і Г. Венявський. Для цих композиторів характерне домінування кантилени, відсутність надмірного використання віртуозних ефектів і нейтралізація елементу суперництва (оркестр і соліст зливаються в ансамблеве виконання, розкриваючи єдину ідею). Всебічне бачення скрипкової спадщини романтиків визначає два типи концертів – симфонізований (скрипкові концерти К. Сен-Санса Я. Сібеліуса, М. Бруха,) та віртуозний, де функція оркестру незначна (скрипкові концерти Н. Паганіні, Г. Венявського, А. В'єтана, К. Ліпінського та ін.)[39]. Незмінні якості майже усіх романтичних концертів – визначальний лейтмотив, темпброва переконливість, безперервна норма контрастування. Цілісно поєднуються - віртуозність як властивістю найвищого професійного рівня виконавця та об'ємність мелодичної партії. Цілісно пов'язана імпровізаційність із бажанням передати правдивість почуттів, що створює фікцію народження і утворення музичної ідеї прямо в процесі реалізування, з безперервною зміною настроїв.

"Концерт для скрипки з оркестром" Йоганна Себастьяна Баха є одним із знаменитих концертів. Серед інших знакових творів цього жанру – "Концерт для скрипки" Фелікса Мендельсона, "Концерт для скрипки", "Концерт для скрипки №1" Людвіга ван Бетховена, "Концерт для скрипки" Йоганнеса Брамса, та багато інших. У структурному задумі відносно більша половина

романтичних скрипкових концертів залишається близькою до традиційної тричастинної форми. Водночас у цей період з'являється потяг до створення одночастинних поемних форм, як, наприклад, у Восьмому концерті Л. Шпора, П'ятому А. В'єтана чи Концерті Г. Ернста. Інструментальний концертний жанр, що домінував у європейській музиці XVII–XIX століть, демонструє різноманітність циклічних форм і принципів формотворення (наприклад, "Іспанська симфонія" Е. Лало для скрипки з оркестром у п'яти частинах).

Скрипковий концерт XX століття поєднує в собі риси як циклічної, так і одночастинної структури, варіюючись між монументальними та камерними формами. Спочатку століття потяг до камерності вплинув на масштаб і стилістику концертного жанру, що привело до появи нового типу концерту – камерного. Одним із основоположників цього напрямку став Пауль Хіндеміт із його циклом *Kammermusik* (зокрема, №4 – Концерт для скрипки та камерного оркестру). В основу цього стилю він поклав традицію майже забутого у XX столітті ансамблево-оркестрового *Concerto grosso*. Подібний підхід використовує і Ігор Стравінський у своєму Скрипковому концерті ре мажор (1931 р.), де відтворюється ідея *violino principale* з акцентом на ансамблеве концертне звучання. Стравінський свідомо дистанціюється від вокального характеру більшості скрипкових концертів свого часу, натомість його партія скрипки сповнена гострих, маркатних штрихів із мінімумом кантилени.

Два скрипкових концерти Кароля Шимановського вирізняються витонченою імпресіоністичною оркестровкою, оригінальною грою тембрів і регістрів. Концерти Бели Бартока, Бенджаміна Бріттена та Альбана Берга ілюструють тенденцію поєднання концертності та симфонізму. У них сольююча скрипка набуває монодраматичного характеру, виступаючи єдиним і центральним героєм музичної дії.

У музичній практиці першої половини XX століття скрипковий концерт постає як універсальний жанр, що відкриває широкі можливості для реалізації найсміливіших творчих ідей. Поєднання сольо-віртуозного, симфонічного та

камерного типів концерту демонструє як мобільність внутрішніх характеристик жанру, так і стабільність його основних парадигмальних ознак.

2.2. Концерт №2 ч.1: музично – теоретичний аналіз та інтерпретація

У сучасних умовах реформування вищої освіти в Україні особливо актуальною є необхідність формування викладача, здатного ефективно розвивати свій професійний потенціал і швидко вирішувати професійні завдання. Підвищення якості підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва можливе за умови творчого переосмислення та використання педагогічного досвіду минулого, накопиченого впродовж історичного розвитку освіти як в Україні, так і за кордоном.

Процес музично-інструментальної підготовки у закладах вищої освіти, як важливої складової професійного становлення, потребує оновлення методологічної бази, зокрема звернення до історичних практик викладання гри на скрипці. Необхідно досліджувати різноманітні методичні підходи європейських і українських фахівців, починаючи від минулого до сьогодення. У пошуках нових педагогічних технологій, які ефективно поєднують теоретичні аспекти підготовки майбутніх викладачів скрипалів із їхньою практичною реалізацією, виникає потреба впровадження нових підходів до навчання. Одним із найбільш перспективних серед них є інтегративний підхід.

Аналіз педагогічної та мистецтвознавчої літератури свідчить, що питання історичного розвитку методик навчання гри на скрипці розглядалися представниками різних педагогічних шкіл. Загальні проблеми навчання цього інструмента висвітлювали у своїх роботах такі автори, як Б. Которович, В. Стеценко та З. Ядловська. Деякі дослідження присвячені специфічним аспектам організації навчального процесу гри на скрипці у закладах вищої освіти (Ю. Волощук, О. Горохов, В. Козін) і мистецьких школах (Е. Губенко, Т. Єзерська, В. Зельдис, О. Пархоменко, Н. Плахцінська, О. Станко, Л. Старюк) [18].

Окрему увагу проблемам теорії та методики формування виконавської майстерності скрипалів у мистецьких вишах, а також вдосконаленню виконавських навичок музикантів-інструменталістів, приділяє О. Андрейко. Однак вивчення історичних передумов формування методичних засад навчання гри на скрипці, а також пошуку шляхів переосмислення цього досвіду для модернізації сучасного освітнього процесу залишається недостатньо висвітленим у науковій літературі.

Тлумачення концерту для скрипки може змінюватися в зумоленості від ряду чинників, таких як композитор, конкретний твір, характерна особливість виконання та особистий, сформований на досвіді, підхід музиканта. Будь-який композитор має власний неповторний стиль та метод написання музики. Наприклад, концерт Йоганна Себастьяна Баха, для скрипки, вимагатиме виконання в бароковому стилі, з акцентом на багатооктавні пасажі та контрапункт. Натомість, концерт Венявського акцентує на ліризмі, виразності головної теми та віртуозності виконавських прийомів. Крім того, інтерпретація концерту підрядна від технічних можливостей музиканта. Скрипка – це інструмент, що потребує віртуозності та здатності передавати різноманітні техніки, а саме: переходи між струнними, зміна ритмів, тривалість нот, поєднання подвійних струн тощо. Тому інтерпретація може бути більш витонченою та детальною або, навпаки, емоційно насиченою та експресивною, залежно від інтерпретації музиканта. Кожен виконавець вносить свої особисті акценти і виразність у твір, виділяючи певні фрази чи моменти. Наприклад, кілька музикантів можуть виконувати однаковий фрагмент, але кожен по-своєму: один може довше затримати фермату, а інший – виконати її коротше.

Венявський хотів створити прекрасний твір значимий твір, зосереджуючи увагу на складні прийоми скрипкової техніки, з яскравою вимовою є. Пишучи його прагнув виступити як композитор, що володів особистим творчим почерком. Окремі види технічних прийомів та виразні

мелодичні звороти, проаналізовані у інших творах, Венявський намагався поєднати у щось нове.

Концерт для скрипки з оркестром №2 Генрика Венявського – це музичний твір, написаний спеціально для такого складу. Він був присвячений видатному італійському скрипалю Пабло Сарасате. Прем'єра концерту відбулася 27 листопада 1862 року за рукописом, проте Венявський продовжував працювати над ним ще впродовж 8 років, і тільки в 1870 році він був офіційно виданий. У цьому творі найяскравіше виявляється оригінальний стиль Венявського. Вичерпна романтичність, духовність музики, органічна цілісність форми, багатий рел'єф і вишуканість мелодій роблять цей концерт одним із найулюбленіших творів скрипкової класики. Концерт є одним із найяскравіших творів романтичної доби, який поєднує віртуозність із глибоким емоційним змістом. Цей твір демонструє характерні риси творчості композитора: віртуозну техніку, натхненний мелодизм і драматичну виразність. У гармонії концерту можна дослідити добрий авторитет творів Ф. Шопена та ін.

У Концерті №2 ре-мінор Венявський запровадив обширний обсяг художні та кваліфікаційні завдання, які сприяють формуванню музиканта високого рівня. Виконання цього твору допомагає розвинути здатність мислити образами та оволодіти різноманітними прийомами виконавської техніки. Сьогодні концерт виконується музикантами різного віку, але педагог повинен об'єктивно оцінити готовність учня до роботи над твором. Це включає здатність опанувати складну програму, яка відрізняється різноманітністю технічних прийомів, музичних засобів та артистичної мети. Для виконання цього концерту необхідна підготовка в роботі з етюдами та вправами, які розвивають штрихи рикошет, спікато та стакато. Наприклад, учням рекомендується опрацювати етюди Я. Донта, Р. Крейцера, П. Роде, а також вправи Г. Шрадека, О. Шевчика та Й. Йоахіма.

Опанування майстерно-вишуканої виконавської техніки вимагає високого рівня володіння інструментом, ретельної роботи над інтонацією,

якістю звуку та легкістю штрихів. Концерт поєднує виразність, чітку штрихову техніку та яскраву ліричність, що дозволяє закласти міцну основу професійного володіння скрипкою. Скрипаль опановує керування динамікою та тембральними відтінками через взаємодію трьох ключових параметрів: сили тиску смичка до струну, швидкості його руху та точки дотику між грифом та підставкою.

Концерт Венявського є чудовою платформою для розвитку цих важливих навичок. Цей концерт за жанром – романтично-ліричний, у якому сольна скрипка не протиставляється оркестру, а органічно взаємодіє з ним, створюючи єдине музичне ціле. В протигагу у інших композиторів, які намагались відходити від традиційної тричастинної форми, розширюючи її до чотирьох, Венявський зберігає структуру класичного тричастинного концерту (з подвійною експозицією). Водночас його підхід має ряд унікальних рис, характерних для романтичної музики. Однією з новаторських особливостей є використання однієї центральної теми, яка проходить крізь усі частини твору, отримуючи в кожній із них нове художнє трактування. Відмінності у формі стають очевидними вже у першій частині, яка за своєю структурою значно відхиляється від класичної схеми сонатного *allegro* і більше нагадує один із варіантів «вільної» романтичної форми.

Основні теми першої частини розвиваються та розкриваються у вступі оркестру, де скрипка-соліст починає свою партію з головної теми, яка передає піднесені романтичні почуття, переплетені з елегійною журбою. Ця тема вирізняється виїнятковою виразністю, інструментальною пластичністю та наспівністю. Підхоплюючи соло скрипки, альти додають своєрідного песимістичного забарвлення, що підсилює атмосферу хвилювання та неспокою. Протягом частини тема повторюється тричі, кожного разу наближаючись до кульмінації. Вступна кульмінаційна хвиля завершується емоційними мрійливими пасажами скрипки, друга — витонченим варіюванням теми, яка переходить у майстерні величини. На цьому фоні інтонації головної теми звучать в оркестрі. Поволі ця композиція набуває

динамічності, перебудовуючись на стрімкий експромт, що вирує та захоплює слухача. Завершує цей розвиток хроматичний пасаж вниз, який веде до третього розділу, насиченого напруження і стурбовності. Оркестрове тремоло та тембри головної теми, які тісно переплітаються, створюють атмосферу наростаючого збудження. У цю кульмінаційну мить з нюансу головної теми поступово формується друга тема з інтонацією руйнування. Її звучання в цьому епізоді набуває згубного тону. Поки скрипка завершує свій жалібну сповідь, тим часом в оркестрі звучить центральний мотив другої теми, який плавно переливається у сольну партію. Її поява здається природною, адже вона підготовлена всім попереднім розвитком. Ясна тема вривається у напружений музичний потік, приносячи спокій і гармонію. Це момент мрії, просвітлення, де мелодія плавно підтримується супроводом оркестру. Солуюча скрипка то поступається оркестру, то повертається з новою силою, зливаючись із загальним звучанням. Наприкінці знову з'являються інтенсивно напружені інтонації першої теми, але їх поступово витісняє тема фантазії, яка остаточно перемагає. На цьому фоні розгортаються виразні співучі пасажі скрипки, що змінюються експромтними фрагментами: ефектним стакато та іншими віртуозними прикрасами. Заклучна частина наповнена відчуттям радості, легкості та іскристого запалу.

Як унікальний скрипаль, Генрик Венявський вправно розкрив у своєму концерті всі темброві відтінки інструменту. Робота над цим твором надає учневі блискучу перспективу оволодіти багатством тембрової вимови. Скрипка демонструє чотири чітко виражені темброві кольори, кожен із яких відповідає одній зі струн. Зокрема, струна «мі» має найбільш природнім, сяючий і «промовистий» звук, здатний глибинно досягати до найвіддаленіших куточків концертної зали. Її тембр можна порівняти з жіночим сопрано або дзвінким світлим тенором (рис.2.1).



Рис. 2.1. Фрагмент теми скрипки

Струна «соль» вирізняється найбільш закритим, драматичним і дрімучим звучанням, наповненим мужньою силою. Її тембр нагадує міцний баритон або глибокий бас (рис. 2.2).



Рис. 2.2. Фрагмент нотної партії скрипки

Струна «ре» та «ля», окрім свого унікального тембрового звучання, водночас об'єднують властивості струн «соль» та «мі»: світло й мужність. Струні «ля» притаманні ліричність та задушевність, вирізняючись насиченим тембром, що нагадує глибокий тенор або низьке сопрано (рис. 2.3). Її тембр багатий на обертони, що дозволяє створювати звучання від м'якого і співучого до насиченого і пронизливого. А струна «ре» має прикритий, злегка тьмянний тембр, що нагадує контральто або високий баритон, чий спів ніби доноситься з віддалі (рис. 2.4.). Її звучання наповнене душевною теплотою та експресивністю.



Рис. 2.3. Ноти партії скрипки на струні «ля»



Рис. 2.4. Ноти партії скрипки на струні «ре»

Скрипаль опановує керування динамікою і тембром звучання через тонку взаємодію певних основних властивостей гри. Наприклад, сила натискання смичка на струну є складним і важливим фактором, який впливає на всі аспекти звуку. У процесі створення звуку вага смичка виступає

ключовим елементом. Вона часто слугує своєю «основою», яку необхідно вдосконалити для досягнення бажаних динамічних і тембрових відтінків. Ступінь і характер взаємодії ваги смичка з тиском правої руки визначаються образними завданнями, індивідуальним стилем виконавця, його музичним смаком, властивостями інструмента і нерівномірним розподілом ваги смичка по його частинах. Варто зазначити, що пронація (нахил смичка під певним кутом до струни) є одним із найбільш чутливих засобів впливу на звук. Її використання вимагає значного вміння, ретельності та делікатності. Блискучий і збагачений тон, передусім у верхній половині смичка, зазвичай потребує майстерного залучення м'язів. Однак важливо пильнувати, аби права рука та кисть залишалися гнучкими, живими у відчуттях і технічно рухливими. Пронація, як правило, застосовується в моменти кульмінаційного звучання, і її використання тісно пов'язане з ваговою дією правої руки.

Цей твір вимагає неабиякого володіння технікою смичка в кантилені: ведення і зміна смичка, поєднання струн, розподіл смичка за динамікою. При веденні смичка відчувати загальний принцип керування масою руки і вагою смичка – поступовий перехід від опори на мізинець (біля колодки) до опори на вказівний палець (біля шпiца).

Уміння зв'язно, без зупинок, пауз, на рівній динамічній лінії, без призвуків і акцентів, поєднати напрямки смичка – є одним із найголовніших факторів справжньої культури скрипаля, тісно пов'язаним із засобами виразності скрипкової гри – кантиленою, фразуванням. Першою умовою зв'язного звучання при змінах смичка є внутрішнє слухове уявлення наспівності, плинності скрипкового звуку. Важливу роль також відіграє раціональна взаємодія усіх частин руки – плечового поясу, плеча, передпліччя, кисті і пальців. При змінах напрямку смичка в нижній половині злитність звуку забезпечується тим, що рухи плеча і кисті з пальцями розділяються за часом: поки плече перебудовує рух у протилежну сторону, кисть і пальці за інерцією завершують ведення смичка у попередньому напрямку. При цьому необхідно контролювати положення кисті. Адже у

нижній половині смичка вона протидіє вазі смичка, керує ваговим натиском тростини на струну.

Одна із складностей концерту – подвійні ноти. Вчити їх можна спочатку без ліг, погравши перед тим подібний етюд, або придуману самим педагогом вправу. Згодом, цей епізод грати, як написано. Тут може виникнути проблема озвучення останньої тріольної вісімки. Треба слухати, щоб вона не випирала, не перекривала по звучанню першу опорну ноту тріолі. При виконанні цієї ноти, учні часто знімають смичок, чим запізнюються на виконання наступних нот. Цю ноту краще зіграти дугою, просто послабивши нажим, не знімаючи смичок, а перекочуючи його на наступні струни. Виконувати цей епізод краще в нижній частині смичка. Весь час уважно слухати якість звуку, не вдавлювати смичок в струну.

Правильна техніка виконання акорду – це швидке поєднання струн штрихом легато, тому учень повинен виконувати всі правила, щодо даного навичку: наближення смичка до нових струн, відчуття опори в пальцях при переході смичка на нові струни, затримка пальців у лівій руці. Поєднання двох частин «ламаного» акорду виконується вертикальним рухом плеча, який переводить смичок на верхню пару струн через спільний звук. Цей звук сприяє більш наповненому звучанню. Нижня частина акорду повинна виконуватися за рахунок попередньої долі такту, як форшлаг, а верхня частина акорду повинна попасти вчасі. При виконанні акордів найслабшою ланкою є звуковидобування нижніх звуків. Працюючи над інтонацією, варто особливу увагу звернути на тональний план концерту.

Ще однією складністю виконання цього концерту є чисте інтонування октав. Зміна позицій при грі октавами має чіткі правила. При виконанні октав зап'ястний суглоб обмежений в своїх діях. Зміна позиції відбувається в наслідок згинання ліктя, в такий спосіб рука переміщується в нову позицію. Рухи зап'ястно-променевого суглобу обмежені з метою збереження відстані між 1 і 4 пальцями та стійкості інтонації. У високих позиціях рухи ліктя виконує зап'ясток.

Наприкінці твору виконується трель (рис.2.5) – це музичний орнамент який представляє собою швидке чергування основного звуку з найближчим до нього сусіднім звуком (найчастіше на півтон або тон вище). Трель виконується шляхом швидкого і ритмічного піднімання і опускання пальця лівої руки на відповідній струні скрипки, створюючи ефект "тремтіння" звуку. У нотації трель позначається літерою *tr* над нотою, яка має бути орнаментована. Цей прийом використовується для додавання витонченості, емоційності та динамічності музичній фразі. В цьому навикові приймають участь м'язи одного пальця, в той час як робота інших м'язів свідомо затримується. При цьому необхідно слідкувати, щоб непотрібні, тобто не працюючі в даний момент м'язи, відключалися без напруги. Причинами поганої трелі часто є: надто сильне притискання до струни основного або трелюючого пальця, напруга у м'язах незадіяних у грі пальців, сильне захоплення шийки скрипки великим та вказівним пальцями, недоліки у постановці лівої руки.



Рис. 2.5. Фрагмент нот виконання трелі

Тільки в завершальній частині оркестр вводить окремі драматичні інтонації, які переплітаються з енергійними та вольовими пасажами скрипки. Оркестр, як правило, передає ідейний зміст музики, а соліст розвиває, динамізує поданий в оркестрі матеріал шляхом імпровізаційної мелодичної фактури, секвенцій-пасажів, тональних відхилень. Завершення частини можна інтерпретувати як каденцію, де солююча скрипка, звільнившись у просторі, захоплюється яскравими віртуозною фантазією. Фінал першої частини підкреслюється потужним tutti оркестру, яке утворює світлий і безхмарний настрій, плавно переходячи у вступ до другої частини концерту.

ВИСНОВКИ

Отже, романтизм був періодом, коли почало активно розвиватися поняття програмної музики. Композитори створювали музику, що мала конкретний сюжет. Соціальний стиль раннього Романтизму – антибуржуазність, оновлення особистості, утвердження її духовної сили і краси, викриття ницості, дріб'язкового розрахунку, зверхньої гордині, марнославства. Збагатившись новими стилістичними елементами, отримав розвиток у творчості багатьох видатних композиторів, зберігши духовну основу. Епоха романтизму (кінець XVIII — середина XIX століття) стала важливим етапом у розвитку скрипкового мистецтва. У цей час скрипка набула нового значення як інструмент, що здатний передати глибокі емоції, драматизм і ліричність, притаманні романтичному світосприйняттю.

Характерними рисами скрипкового мистецтва в епоху романтизму є емоційність та індивідуалізм. Романтичне мистецтво прагнуло до вираження суб'єктивних почуттів і станів душі. Скрипка, як один із найбільш експресивних інструментів, дозволяла композиторам передати широкий спектр емоцій: від ніжної лірики до бурхливої пристрасті.

Епоха романтизму стала золотим часом віртуозів. Скрипка використовувалась для демонстрації технічної майстерності виконавців, що проявлялось у створенні технічно складних концертів, етюдів і фантазій.

Впроваджувались нові прийоми гри, зокрема подвійні ноти, гармоніки, піцикато, флажолети, і техніки смичкового штриху. Композитори часто створювали музику, яка випробовувала межі можливостей скрипки. Вплив народної музики став одним із визначальних елементів романтизму.

Композитори часто інтегрували в свої твори мелодії, ритми та форми народної музики.

Венявський вважається одним з найвидатніших композиторів концертів для скрипки. Творчість Венявського відображає класичні романтичні риси, такі як емоційність, інтимність та поетичність. Він вміло поєднував витончену мелодійність з високим рівнем технічних вимог, створюючи музику, яка

захоплює слухачів своєю емоційною силою і красою. Венявський один з перших ввів у програми своїх концертних виступів класичні твори, сприяв оновленню концертного репертуару скрипалів. Як композитор збагатив репертуар скрипалів.

У Концерті №2 (ре – мінор) індивідуальний стиль Генрика Венявського набуває найповнішого вираження. Глибока поетичність та одухотвореність музики, органічність та цілісність форми, багатство фактури, краса мелодії роблять його одним із улюблених творів скрипкової літератури. Будучи сам винятковим скрипалем, Г. Венявський майстерно висвітлив у концерті всі темброві фарби інструменту. Вивчаючи цей концерт, учень має чудову можливість опанувати різноманітність тембрової виразності цього твору. У скрипки яскраво проступають чотири характерні темброві забарвлення звуку, що відповідають чотирьом струнам.

Наведений вище аналіз стилістичних, штрихових особливостей концерту № 2 ре-мінор Генрика Венявського та приклади роботи над ними демонструють, що глибинне вивчення використаних у творі прийомів штрихової віртуозної техніки та артикуляції дозволяє молодому виконавцю закласти основи, а вкрай гранична виразність та максимально яскрава ліричність концерту допомагають виховати учнях естетичне поняття художнього образу.

Отже, Генрик Венявський залишив значний слід у розвитку скрипкового мистецтва. Його твори стали класикою світового репертуару для скрипки, а його виконавський стиль надихнув багатьох наступних музикантів. У пам'ять про нього з 1935 року в Польщі проводиться Міжнародний конкурс скрипалів імені Генрика Венявського, який є одним із найпрестижніших у світі.

Його музика залишається джерелом натхнення для сучасних виконавців і слухачів, символізуючи поєднання технічної майстерності з глибокою людяністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Крупницький Б. Історіознавчі проблеми історії України (Збірник статей). Мюнхен, 1959. С.120-121
2. Всеосвіта. Історичні умови розвитку та особливості культури ХІХ ст. URL: [<https://vseosvita.ua/library/embed/0018sv-7b82.docx.html>]
3. Аркуша О. Г., Кондратюк К. К., Мудрий М. М., Сухий О. М. Час народів. Історія України ХІХ століття: Навчальний посібник / За заг. ред. М. М. Мудрого. - Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. - 408 с.: іл.
4. Основні аспекти виховання поліфонічного мислення у процесі підготовки музикантів-інструменталістів // Формування творчої самостійності виконавця-інструменталіста. Матеріали всеукраїнської наук. – практ. конф. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 30–31.
5. Музичний інструмент скрипка. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) - Вінниця: пп нова книга , 2007. - 112 с.
6. Андрейко О.І. Методичні рекомендації з проблем регуляції м'язової системи у формуванні раціональної технічної бази скрипаля. – Львів: ЛДК, 1991. – С. 27.
7. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування / О. І. Андрейко. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. – 298 с.
8. Завалко К. В. Дитяча скрипкова педагогіка Інноваційний підхід / К. В. Завалко. – Київ: Центр навчальної літератури, 2004. – 374 с.
9. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Богдан, 2003. 352 с. 7. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1974р. 158с.
- 10.Єзерська Т. В. Початкове навчання гри на скрипці / Т. В. Єзерська. – Київ: Довіра, 1999. – 166 с.

11. Стеценко В. Методика гри на скрипці / В. Стеценко. – Київ: «Музична Україна», 1982. – 117 с.
12. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – Ч.1. – К., 1974.
13. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2022. — 476 с.
14. Ю. Волощук. Історія, теорія та методика скрипкового виконавства (Частина II: Теорія та методика виконавства): Програма та методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів. – Івано-Франківськ: Плай, 2017. – 15 с.
15. Горбенко О. Педагогічні умови інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Стаття. URL: [<https://core.ac.uk/download/pdf/53035426.pdf>]
16. Бех І. Д. Я як джерело духовного саморозвитку особистості / І.Д. Бех // Педагогіка і психологія – 2011. – №3 (72). – С.5–16.
17. Бондар В.І. Дидактика / В.І. Бондар. – К.: Либідь, 2005. – 264 с.
18. Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти. Збірник матеріалів. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ: «Академперіодика», 2024.
19. Кьон В. В. Становлення методики навчання гри на скрипці в Україні / В. В. Кьон // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : зб. наук. пр. — 2014. — № 3-4. — С. 209-216.
20. Варій М.Й. Психологія : навч. пос. для студ. вищих навч. закладів / М.Й.Варій. – К. : «Центр учбової літератури» – 2007. – 288 с.
21. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології: навч. посібник / І.М. Дичківська. – К. : Академвिल्дав, 2004. – 351с.
22. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03 / Н. Жайворонок. – Київ, 2007. – С.14 – 16.

23. Жарковський Р. Поняття інструменталізму в аспекті музичного мислення. Українська музика. Вип. 4, Львів: 2017. С.87—93. URL: [<https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/2017-4-n26-12.pdf>] .
24. Завалко К.В. Методичні засади самовдосконалення майбутнього вчителя музики в процесі навчання гри на скрипці: автореф. Дис.. на здоб. Наук. ступ. кандидат. пед.. наук: 13.00.02/ К.В. Завалко. –К., 2006. – 20 с. URL: [<http://w.dissert.com.ua/metodychni-zasady-samovdoskonalennja-majbutnoho-vchytelja-muzyky-v-protsesi-navchannja.html>]
25. Заранський В. Укранський скрипковий концерт: навч. посіб. Львів. ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2003. 222 с.
26. Мозгальова Н.Г. Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики : монографія / Н.Г. Мозгальова. – В., «Меркьюрі-Поділля», 2011. – 486 с.
27. Пославська Н. Польський скрипковий концерт XVIII — XX століття. Навч. посібник. Львів: 2010. 107 с.
28. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. К. Музична Україна, 1989. 79 с.
29. Харнонкулт Н. Музика як мова звуків. Суми, 2008. 184 с.
30. „Helsingfors Dagblad”, 21 I 1879. Józef Sikorski, Trzeci i czwarty koncert Henryka Wieniawskiego, "Ruch Muzyczny" [Warszawa] 1860 nr 25 (8/20 VI). Oprócz wspomnianych utworów - kolejno: Koncertu D-dur L. v. Beethovena, Air varié H. Vieuxtemps'a i Grand duo polonais op.8 braci Wieniawskich – program występów obejmował Koncert nr 17 G. B. Viotti'ego oraz H. Wieniawskiego: II część Koncertu fis-moll op. 14, Poloneza D-dur op. 4 i Kujawiaka.
31. „Pester Lloyd”, 27 I 1877. URL: [https://www.wieniawski.pl/zyciorys_henryka_wieniawskiego_czesc_2.html]

32. Baillot, P. *L'Art du violon*, Paris. Trans. as *The Art of the Violin* by L. Goldberg Evanston. Illinois: Northwestern University, 1991. 437 p.
33. Bytovetzski, P. L. *How to master the violin: a practical guide for students and teachers*. New York: O. Ditson, 1917. 47 p.
34. Menuhin Y. *Violin Six lessons with Yehudi Menuhin / Y. Menuhin.*, 1981. – 144 c.
35. Flesch, C. *The Art of Violin Playing I*. New York: Carl Fischer, 1924. 98 p.
36. Galamian, I. *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1985. 56 p.
37. Suzuki S. *The Suzuki Concept / S. Suzuki*. – Diablo Press, Inc., Berkeley and San Francisco, 1973. – 110 p.
38. 5. Suzuki S. *Ability Development From Age Zero*, Ability Development Assjciates, Inc., Athens, Jhio, USA, 1981.
39. Steinhausen A. F. *Physiologie der Bogenbewegung / F. A. Steinhausen*. – Nikosia, Cyprus: TP Verone Publishing House Ltd, 2016. – 151 c.
40. Stowell, R. *The Early Violin and Viola (A Practical Guide)*. Cambridge University Press, 2001. 252 p.
41. Stowell, R. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 1990. 423 p.
42. Krauss, K. E. *The Evolution of the Violin Bow and Its Technique*. Thesis - University of Cincinnati, 1951.