**ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

**НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ**

КАФЕДРА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

**ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА**

**Методичні рекомендації**

**до організації самостійної роботи студентів**

**Івано-Франківськ - 2018**

**Автор програми:** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментального мистецтва Інституту культури і мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника

***Волощук Юрій Іванович***

**Рецензенти:**  Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника»

***Круль Петро Франкович***

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника»

***Князєв Владислав Федорович***

Cхвалено на засіданні вченої ради Навчально-наукового інституту мистецтв 25 жовтня 2017 року. Протокол №2

ЗМІСТ

Пояснювальна записка 5

ТЕМИ, ЩО ВИНОСЯТЬСЯ НА САМОСТІЙНЕ ВИВЧЕННЯ СТУДЕНТАМИ 7

Частина І. Теорія та методика виконавства 7

Тема №1. Основні методи роботи над звуком у творах композиторів-романтиків 7

Тема №2. Робота над штрихом деташе в творах 7

моторного типу 7

Тема №3. Особливості роботи над штрихом легато 7

Тема №4. Робота над мартеле і стаккато у етюдах 7

Я.Донта, Р.Крейцера, Ф.Мазаса, П.Роде 7

Тема №5. Художні вимоги до аплікатури залежно 7

від типу звучання 7

Тема №6. Способи вивчення та 7

виправлення вібрації 7

Тема №7. Специфічні скрипкові засоби фразування 8

Тема №8. Методи визначення здібностей учнів 8

Тема №9. Особливості початкового навчання 8

Тема №10. Програмові вимоги до інструктивного матеріалу в музичних училищах 8

Тема №11. Програмові вимоги щодо художньо-виконавського розвитку і репертуару 8

Тема №12. Методи докладного вивчення твору 8

Тема №13. Специфіка роботи над одноголосою фактурою 9

в поліфонічних творах Й.Баха 9

Тема №14. Робота над штрихами і технічними прийомами 9

в творах віртуозного характеру 9

Частина ІІ. Історія виконавства 9

Тема №1. Формування класичного стилю в італійському скрипковому мистецтві ХVІІІ століття 9

Тема №2. Сонати і партити для скрипки Й.Баха – одна з вершин світової скрипкової літератури 9

Тема №3. Скрипкова музика у творчості композиторів віденської класичної школи 9

Тема №4. Роль творчості Н.Паганіні у збагаченні виразових засобів і технічних прийомів романтичної скрипкової літератури 10

Тема №5. Перлини скрипкової музики у творчості європейських композиторів-романтиків другої половини ХІХ – початку ХХ століття 10

Тема №6. Характеристика скрипкових творів європейських композиторів першої половини ХХ століття 10

Тема №7. Скрипкова музика у творчості російських композиторів „радянської доби” 10

Тема №8. Український скрипковий концерт: тенденції жанрово-стильової динаміки 11

Короткий аналіз скрипкових творів 12

Антоніо Вівальді. Цикл скрипкових концертів „Пори року” 12

Джузеппе Тартіні: Соната „Покинута Дідона” 13

Джузеппе Тартіні: Соната „Диявольська трель” 13

Йоган Себастьян Бах: Сонати і партити для скрипки соло 14

Йоган Себастьян Бах: Скрипкові концерти E-dur і a-moll 16

Вольфганг Амадей Моцарт: Концерт №5 для скрипки з оркестром 18

Петро Чайковський: Концерт для скрипки з оркестром 19

Сергій Прокоф’єв: Концерт №1 D-dur для скрипки з оркестром 20

Сергій Прокоф’єв: Концерт №2 для скрипки з оркестром 21

Дмитро Шостакович: Концерт №1 для скрипки з оркестром 22

Дмитро Шостакович: Концерт №2 для скрипки з оркестром 23

Мирослав Скорик: Концерт № 1 для скрипки з оркестром 23

Мирослав Скорик: Концерт №2 для скрипки з оркестром 25

Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №1 27

Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №2 “Різдвяний” 28

НАОЧНІ ПОСІБНИКИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ 30

ПІДГОТОВКА ТА ЗАХИСТ КУРСОВОЇ РОБОТИ 31

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА З ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ ВИКОНАВСТВА 35

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА З ІСТОРІЇ ВИКОНАВСТВА 36

# Пояснювальна записка

Самостійна робота студента – це форма організації навчального процесу, при якій заплановані завдання виконуються студентом під методичним керівництвом викладача, але без його безпосередньої участі. Відповідно до п. 3.10.1 Положення про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах, затвердженого наказом МОН України від 2.06.1993 р., самостійна робота студента є основним засобом оволодіння навчальним матеріалом у час, вільний від обов'язкових навчальних занять. Навчальний час, відведений для самостійної роботи студента, визначається навчальним планом і становить не менше 1/3 і не більше 2/3 загального обсягу навчального часу, відведеного для вивчення конкретної дисципліни.

Навчальний курс «Історія, теорія та методика виконавства» (струнно-смичкові інструменти) належить до циклу професійної підготовки навчального плану за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (ОР «бакалавр», освітня програма «оркестрові інструменти»). У плані передбачено 104 години для самостійної роботи студентів над окремими темами, що передбачають оволодіння знаннями з історичних та теоретико-методичних проблем виконавства на струнно-смичкових інструментах.

Самостійна робота студента супроводжується ефективним контролем та оцінкою її результатів.

Зміст самостійної роботи студента полягає в науково обґрунтованій системі дидактично та методично оформленого навчального матеріалу і визначається з урахуванням структурно-логічної схеми підготовки фахівців, яку відображено в освітньо-професійній програмі та робочому навчальному плані. Зміст самостійної роботи студента з навчальної дисципліни «Історія, теорія та методика виконавства» визначається робочою програмою навчальної дисципліни, методичними матеріалами, завданнями та вказівками викладача.

Вимоги до змісту курсової роботи визначаються кафедрою з урахуванням освітньо-професійної програми підготовки бакалавра.

У ході самостійної роботи студент засвоює теоретичний матеріал з історії, теорії та методики виконавства на струнно-смичкових інструментах (засвоєння лекційного курсу, а також окремих його розділів, тем, положень і т. д.); закріплює знання теоретичного матеріалу, використовуючи необхідний інструментарій практичним шляхом (виконання контрольних робіт, тестів для самоперевірки, виконавський аналіз окремих скрипкових творів, слухання аудіо записів тощо); застосовує отримані знання та уміння для формування власної теорії, методики навчання гри на скрипці, написання курсової чи магістерської роботи, наукової доповіді, статті, науково-дослідної роботи з окресленої проблематики).

Самостійна робота з навчальної дисципліни «Історія, теорія та методика виконавства» (струнно-смичкові інструменти) для студентів включає різні форми, які визначаються робочою програмою. Умовно самостійну роботу студентів можна розділити на базову і додаткову. Базова самостійна робота забезпечує підготовку студента до аудиторних занять і контрольних заходів з навчальної дисципліни. Результати цієї підготовки виявляються в активності студента на заняттях, при виконанні ним контрольних робіт, тестових завдань й інших видів робіт.

Базова самостійна робота студентів включає такі види робіт: опрацювання лекційного матеріалу і рекомендованої літератури; пошук (підбір) і огляд літератури і електронних джерел інформації з індивідуально заданої проблеми навчального курсу; виконання домашніх завдань; стильовий, формотворчий та виконавський аналіз скрипкових творів; аналіз провідних методик навчання гри на струнно-смичкових інструментах; самостійне прослуховування музичних творів; вивчення матеріалу, винесеного на самостійне опрацьовування; підготовка до практичних (семінарських) занять; підготовка до написання контрольних робіт, інших форм поточного контролю; систематизація вивченого матеріалу перед семестровим екзаменом.

Додаткова самостійна робота спрямована на поглиблення і закріплення знань студента, розвиток аналітичних навичок з проблематики історії, теорії та методики виконавства. Вона включає такі види робіт: науково-дослідницька робота, участь у наукових студентських конференціях; аналіз наукових публікацій з визначеної викладачем теми; написання реферату за заданою проблематикою; бібліографічний огляд літератури за заданою проблематикою; розробка мультимедійної презентації.

Самостійна робота забезпечується: інформаційними ресурсами (довідники, нотні збірники, аудіо- та відеодиски); бібліотечними приміщеннями і ресурсами; методичними матеріалами (методичні рекомендації, підручники, навчальні посібники); матеріалами для здійснення контролю (екзаменаційні білети, контрольні завдання, тести і т.п.); консультаціями з боку викладача; можливістю публічного обговорення теоретичних або практичних результатів, отриманих студентом самостійно (диспути, круглі столи, наукові семінари, конференції).

Результативність виконання конкретних завдань для самостійної роботи студента оцінюється в балах, кількість яких може бути різною для різних типів завдань і визначається в межах кафедри виконавського мистецтва. Повний перелік завдань для самостійної та індивідуальної роботи, їх оцінка, терміни та умови виконання доводяться до відома студентів на початку вивчення навчальної дисципліни.

# ТЕМИ, ЩО ВИНОСЯТЬСЯ НА САМОСТІЙНЕ ВИВЧЕННЯ СТУДЕНТАМИ

## Частина І. Теорія та методика виконавства

###

### Тема №1. Основні методи роботи над звуком у творах композиторів-романтиків

1. Єдність трьох факторів звуковидобування.
2. Виражальні можливості штрихів деташе і легато.
3. Досягнення динамічної рівності звуку.
4. Фактори здійснення поступових динамічних змін.
5. Темброва єдність і тебровий контраст.

### Тема №2. Робота над штрихом деташе в творах

### моторного типу

1. Шляхи досягнення протяжності і рівністі звуку.
2. Сфера використання короткого деташе.
3. Вибір ділянки смичка і її залежність від характеру музики, темпу та динаміки.

### Тема №3. Особливості роботи над штрихом легато

1. Розподіл довжини волосу смичка як важлива умова виконання якісного легато.
2. Плавне сполучення струн.
3. Основні способи наближення смичка до іншої струни.
4. Роль лівої руки у сполученні струн.

### Тема №4. Робота над мартеле і стаккато у етюдах

### Я.Донта, Р.Крейцера, Ф.Мазаса, П.Роде

1. Аналіз етюдів для скрипки на засвоєння штрихів мартеле і стаккато.
2. Особливості виконання “стаккато Шпора” і “стаккато Венявського”.
3. Методика роботи над штрихами мартеле і стаккато.

### Тема №5. Художні вимоги до аплікатури залежно

### від типу звучання

1. Аплікатура як засіб певного тембрового забарвлення музичної фрази.
2. Використання лінійної аплікатури в кантилені.
3. Аплікатура при поступовій зміні динаміки.
4. Аплікатура в технічних епізодах. Принцип позиційного паралелізму.

### Тема №6. Способи вивчення та

### виправлення вібрації

1. Три фази вивчення вібрації.
2. Техніка ковзання пальців по грифу – важлива передумова розвитку вібрації.
3. Виправлення незадовільних видів вібрації.

### Тема №7. Специфічні скрипкові засоби фразування

1. Вибір штрихів.
2. Аплікатура як засіб музичного фразування.
3. Залежність характеру музичної фрази від атаки звуку.

### Тема №8. Методи визначення здібностей учнів

1. Виявлення музичного звуковисотного звуку.
2. Виявлення почуття ритму.
3. Виявлення музичної пам’яті й емоційної чутливості до музики.

### Тема №9. Особливості початкового навчання

1. Цілеспрямованість початкового навчання.
2. Початковий розвиток музичних здібностей.
3. Основні етапи оволодіння постановкою.
4. Формування основних музично-виконавських навичок.
5. Організація і планування занять з початківцями.

### Тема №10. Програмові вимоги до інструктивного матеріалу в музичних училищах

1. Вимоги до штрихів при виконанні гам.
2. Етюди на різні види штрихової техніки. Ознайомлення з основними збірниками.
3. Принцип поступовості в підборі технічного матеріалу.

### Тема №11. Програмові вимоги щодо художньо-виконавського розвитку і репертуару

1. Принципи підбору художнього репертуару.
2. Рекомендовані твори великої форми.
3. Вивчення різнохарактерних п’єс.
4. Річний програмовий мінімум.

###

### Тема №12. Методи докладного вивчення твору

1. Фрагментарна робота над п’єсою.
2. Гра з поправками.
3. Гра з затримками руху в складних місцях.
4. Чергування різних темпів.
5. Застосування різноманітної динаміки.
6. Тимчасове спрощення тексту.
7. Методика вивчення твору напам’ять.

### Тема №13. Специфіка роботи над одноголосою фактурою

### в поліфонічних творах Й.Баха

1. Проблема специфічного скрипкового інтонування.
2. Застосування принципу рівномірної пульсації.
3. Особливості фразування.
4. Уживання штрихових та аплікатурних прийомів для виокремлення голосів.
5. Досягнення співучості в штрихах деташе та легато.

### Тема №14. Робота над штрихами і технічними прийомами

### в творах віртуозного характеру

1. Ознайомлення з віртуозними п’єами Г.Венявського, П.Сарасате, А.В’єтана.
2. Художньо-виразові властивості скрипкових штрихів та їх використання у п’сах віртуозного характеру.
3. Віртуозні технічні прийоми.

## Частина ІІ. Історія виконавства

### Тема №1. Формування класичного стилю в італійському скрипковому мистецтві ХVІІІ століття

1. **Становлення трьохчастинного концертного циклу у творчості А.Вівальді. Концерт для скрипки з оркестром a-moll.**
2. **Програмність у скрипкових концертах А.Вівальді. Цикл „Пори року”.**
3. **Сонатна творчість Дж. Тартіні. Соната „Диявольська трель”: особливості форми, засоби музичної виразності.**

### Тема №2. Сонати і партити для скрипки Й.Баха – одна з вершин світової скрипкової літератури

1. **Особливості стилю, форми, характер поліфонії.**
2. **„Прихована” поліфонія в творах моторного типу. Прелюдія з Партити №3 E-dur.**
3. **Особливості виконання акордової техніки в різнохарактерних частинах сонат і партит. „Адажіо” і „Фуга” з Сонати №1.**

### Тема №3. Скрипкова музика у творчості композиторів віденської класичної школи

* 1. **Скрипкові концерти В.Моцарта: особливості стилю і засоби музичної виразності.**
	2. **Інтерпретація скрипкових концертів В.Моцарта віртуозами минулого та сучасності.**
	3. **Прояв симфонізму у скрипкових композиціях Л.Бетховена.**
	4. **Концерти та сонати Л.Бетховена: стиль, форма, виразові засоби.**

### Тема №4. Роль творчості Н.Паганіні у збагаченні виразових засобів і технічних прийомів романтичної скрипкової літератури

1. Концерти Паганіні: особливості стилю та віртуозної техніки.
2. 24 каприси Паганіні та їх роль у розвитку скрипкової віртуозності.
3. Особливості аплікатурних принципів Паганіні.
4. Багатство штрихової палітри. Використання елементів гітарної техніки.

### Тема №5. Перлини скрипкової музики у творчості європейських композиторів-романтиків другої половини ХІХ – початку ХХ століття

1. **Скрипкова творчість Г.Венявського. Скрипкові концерти та віртуозні п’єси.**
2. **Етнофольклорні джерела в полонезах та мазурках Г.Венявського.**
3. **Зв’язок з іспанською народною музикию у скрипкових творах П.Сарасате.**
4. **„Циганські наспіви”, „Хабанера”, „Баскське капричіо” П.Сарасате: аналіз стилю, форми, технічних прийомів та штрихової техніки.**

### Тема №6. Характеристика скрипкових творів європейських композиторів першої половини ХХ століття

1. Скрипкові твори, транскрипції і редакції Крейслера і їхнє місце в концертному репертуарі.
2. Скрипкові мініатюри Крейслера: особливості мелодики, виразність техніки „смичка”.
3. Скрипкові концерти Я.Сібеліуса та Б.Бартока: етнофольклорні джерела та новаторство виразових засобів.

### Тема №7. Скрипкова музика у творчості російських композиторів „радянської доби”

1. **Н**оваторський розвиток класичних традицій у скрипкових концертах С.Прокоф'єва.
2. **Скрипковий концерт А.Хачатуряна: фольклорна основа, зв’язок з** імпровізаційним стилем ашугів.
3. **Скрипкові концерти Д.Шостаковича: виконавський аналіз.**

### Тема №8. Український скрипковий концерт: тенденції жанрово-стильової динаміки

* + - 1. **Передумови виникнення та формування скрипкового концерту в Україні. Скрипкові концерти В.Косенка, В.Фемеліді, П.Глушкова.**
			2. **Стабілізація жанрових ознак українського скрипкового концерту. Концерти постромантичного спрямування. Феномен “юнацького” концерту.**
			3. Взаємодія тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру. Концерт для скрипки з оркестром М.Скорика.
			4. Напрями трансформації жанрової парадигми скрипкового концерту. Скрипкові концерти І.Мартона, К.Домін­чена, В.Камінського, О.Козаренка, Є.Станковича, В.Зубицького.

**МАТЕРІАЛИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ**

##

## Короткий аналіз скрипкових творів

### Антоніо Вівальді. Цикл скрипкових концертів „Пори року”

Цикл концертів „Пори року” – це перший в історії музики цілісний цикл, об’єднаний програмою, наскрізним симфонічним розвитком і образною драматургією. Програма для А.Вівальді – канва для розвитку музичної думки, музично-психологічного розкриття основного задуму. Авторство розгорнутих сонетів до кожної частини, ймовірно, належить самому композитору.

*Перший концерт – „Весна”.* Перша частина двотемна. Образ весни – висхідний тонічний тризвук і пружний стрибок на квінту – ніби символізують сонячне проміння і спів птахів. Перша тема – динамічна, друга – статична, „розмита” у просторі. Вони між собою контрастні і водночас пов’язані однією думкою. Розробка – сфера вираження динаміки природи, характерних секвенцій, нестійкості. Реприза стиснута.

Друга частина – „Сплячий пастух” – ідилія. Плавна мелодія скрипки звучить на звукозображальному модулюючому фоні, який створює образ „сонячного марева”. Тут превалює повна статика.

Фінал – „Танець пастораль” – узагальнена жанрова програмність. Музична тканина базується на швидкій сициліані. Несподівано в кінці частини, після мінорної сфери, невелика каденція скрипки на домінанті приводить до яскравої мажорної репризи основної теми весни першої частини, створюючи образну арку.

*„Літо”* розвиває образи першого концерту. Невеликий енергійний рефрен – „втома від спеки” – малює основний стан. Паузи, обривки фраз вдало передають стан в’ялості, втоми. Дальше розгортаються одна за одною картини, які охоплюють єдиним задумом всі частини концерту, створюючи форму, що нагадує рондо. Епізодично подається імітація зозулі, порив вітру і буря, а також жанрова сцена „плач селянина”.

Друга частина безпосередньо продовжує музичний розвиток, пов’язаний з образом селянина, який боїться літньої грози.

Третя частина завершує цілісний розвиток, малюючи картину грози (композитор використовує високі позиції струни Соль при звучанні відкритої струни Ре). Концерт закінчується унісоном басових струн, символізуючи відкритий, порожній простір і залишаючи відчуття незавершеності.

Різким контрастом виступає святкова тема першої частини *„Осені”*, що перегукується з інтонаціями теми „Весни”. В цьому концерті, як і в попередньому, тематичним контрастом виступає звукозображальна характерна тема, яка змальовує захмелівшого селянина, що засинає.

Розкриття цього стану продовжується в другій частині, де панують таємничість і холод.

Фінал – жанрова картина полювання. Будова цієї частини нагадує будову першої частини „Літа” – рондо із зображальними епізодами.

*„Зима”* – заключний концерт циклу, що вплинуло на його будову. У першій частині Вівальді знову повертається до двотемності: образ холоду (остинато) і завивання вітру.

Друга частина – „Біля каміну” – спокій і майже статика.

Фінал найбільш складний і вагомий. У ньому також розвиваються дві теми: перша – гумористична, друга – пориви теплого вітру. Остання тема контрастує з другою темою першої частини (там холодний вітер). Виникає характерна для Вівальді дзеркальність. У заключному розділі композитор подає невелику симфонічну картину, яка виконує роль другої розробки – коди. Це – битва двох контрастних начал – літа і зими.

Антоніо Вівальді в циклі „Пори року”, відштовхуючись від зовнішньої зображальності, створює якісно нову образність, використовує яскраві виразові засоби, що втілюють світ у всьому багатстві його проявів. Саме тому „Пори року” стимулювали динаміку європейської інструментальної музики, вивели її на наступний щабель еволюції.

### Джузеппе Тартіні: Соната „Покинута Дідона”

Соната „Покинута Дідона” була видана 1734 року, в перший період творчості Джузеппе Тартіні, і є одним з кращих скрипкових творів композитора. В оригіналі вона складається з трьох частин: Affetuoso, Presto і Allegro (у ряді видань у творі присутня ще одна повільна частина, розміщена між Presto і Allegro. Вона була запозичена редактором Л.Цельнером з іншої сонати Дж.Тартіні).

У першій, ліричній частині, риси патетики поєднуються із зворушливим сумом. Принцип контрасту виявляється усередині частини. Слід за ліричним мінорним початком з’являється скерцозно-загострений мажорний епізод, який яскраво відтіняє ліричний образ. Для Presto притаманний вольовий, стрімкий характер. Фінал написаний у ритмі жиги, але танцювальність у цій частині пом’якшена плавністю руху і трохи сумним відтінком музики.

Художні достоїнства сонати визначаються живою образністю змісту, стрункістю форми, виразністю мелодичної мови, віртуозними засобами, які відповідають надзвичайно широким можливостям скрипки.

### Джузеппе Тартіні: Соната „Диявольська трель”

Соната „Диявольська трель” з’явилася близько 1740 року і є найкращим скрипковим твором Дж.Тартіні. Вона перевершує сонату „Покинута Дідона” за глибиною змісту та емоційно-психологічною насиченістю, а також у віртуозно-технічному відношенні. Програмна назва пов’язана з розповіддю Тартіні про віщий сон, в якому диявол вразив його уяву зіграною сонатою. Під враженнями від цього сну Тартіні створив свою композицію.

Соната починається з Larghetto affetuoso. В темі цієї частини використаний ритм сициліани. Характер музики відзначається поетичністю і благородністю, задушевною лірикою та прихованим сумом. Виразність музики підкреслюється хроматичними і гармонічними особливостями.

Другій частині – Tempo giusto (Allegro) – притаманний енергійний, мужній, інколи навіть драматичний характер.

Фінал сонати (в ранніх виданнях він носить назву „Сон автора”) складається з двох контрастних за змістом розділів – Grave і Allegro assai, які тричі змінюють один одного, модифікуючись і створюючи враження життя і розвитку музичних образів. Під час цієї зміни станів (близькій до рондоподібності) відбувається зіткнення двох протилежних начал – людського і диявольського. Grave поєднує співучість із патетикою і вирізняється широким диханням і контрастною динамікою. В Allegro assai музика набуває рішучості, волі і темпераменту. В цій частині широко і майстерно використовується трель. Завершується фінал чотиритактовим патетичним Adagio.

Соната „Диявольська трель” може розглядатися як художнє credo Тартіні, як узагальнення образно-смислового і емоційного змісту його творчості, мелодичної, гармонічної та ритмічної мови, окремих композиторських і виконавських прийомів. Соната дійшла до нас в редакціях В’єтана, Ауера, Дулова та інших скрипалів.

### Йоган Себастьян Бах: Сонати і партити для скрипки соло

Унікальним творенням Й.Баха є Шість сонат і партит для скрипки соло. В циклі скрипка, на відміну від італійських традицій, трактується як самостійний багатоголосний інструмент, що володіє величезними виразовими можливостями.

У сонатах Бах продовжує як традиції німецької народної музики, пов’язані з багатоголосною фактурою, імпровізаційністю викладу, трактуванням танців, так і традиції професійної музики німецьких, італійських та австрійських композиторів (Вальтер, Вестхоф, Бібер, Кореллі), пов’язані з філігранністю поліфонічного мислення, монолітністю форми, багатобарвністю звучання, тяжінням до циклічності форми, програмності.

У цілому необхідно розглядати сонати і партити як грандіозний цикл, що розкриває визначену, філософськи насичену програму, у якій знаходять висвітлення вічні теми життя і смерті людини.

Хоча за формою скрипкова соната Баха подібна до сонат *da chiesa* італійських композиторів, проте саме трактування змісту частин багато в чому відрізняється. Так, перші повільні частини сонат в італійців являють собою як правило вступ до швидкої частини, у той час як у Баха це – повні патетики й експресії самостійні частини монологічного, речитативно-імпровізаційного характеру.

Другі частини в Баха – фуги, повнозвучні, достатньо динамічні. Їхні образи пов’язані з дією, колективним початком, більш об’єктивним характером вираження. Треті частини – ліричний центр сонати. Для них характерна широка наспівність, емоційна піднесеність, «чуттєвість» інтонацій, суб'єктивна ліричність висловлення. Тут Бах випереджає багато в чому музичний розвиток свого часу.

Фінали сонат – поліфоничні, у них композитор майстерно застосовує приховану поліфонію. Музика фіналів викликає асоціації з потоком самого життя, стрімкістю часу. Тут Бах досягає великої цілісності не стільки за рахунок драматургії, скільки за рахунок узагальнення, створення відчуття свята.

Скрипкові партити Баха є як би антитезою сонат.

Соната і наступна партита складають контрастні пари (дві перших – мінорні, остання пара – мажорна). Основу двох перших пар складають традиційні частини стародавньої сюїти: алеманда, куранта, сарабанда, жига, буре. Проте в Баха ці частини є не просто танцювальними номерами. Так, сарабанда з похоронного танцю перетворюється в скорботний монолог, що розгортається на тлі важкої ходи похоронного кортежу. Алеманда асоціюється не тільки із німецьким танцем, але і з гігантською прелюдією до дії, що розгортається.

Це особливо помітно в d-moll’ній партиті, де наскрізна драматургічна дія розгортається від Алеманди до патетично-декламаційної Сарабанди; далі риси Алеманди і настрій Сарабанди синтезуються, даючи початковий імпульс знаменитій Чаконі.

Найбільш світлою і життєрадісною є Третя партита Е-dur, яка стає завершенням усього циклу, його підсумком.

Таким чином, експозиція циклу – філософське міркування – соната g-moll, найбільш «темна» за тембром. Завершальна частина циклу – радісне свято – партита Е-dur, у якій використана «найсвітліша» тональність на скрипці. Взаємопроникнення частин сонати і партити відбувається саме в них.

Так, у Першій сонаті дві останні частини – сюїтні (Сициліана і Рrеstо), а в третій партиті перша частина сонатна – знаменитий Прелюд. Цикл має і дві смислові кульмінації. Перша пов’язана з особистісним початком, долею людини і реалізована в Чаконі – грандіозному похоронному ході-міркуванні. Друга – життєстверджуюча – реалізована у фузі D-dur, побудованій на темі хоралу «Гряди, дух святий».

Одна з цих двох кульмінацій уособлює дійсний час, земне життя, людину, інша – вічність, духовне життя, світле майбутнє, заперечення смерті.

Чакона – унікальний твір для солюючої скрипки, міць звучання й експресія якої доходять тут до рівня органної чи оркестрової. Чакона починається повільним проведенням основної гомофонної теми – періоду. Потім випливають тридцять дві варіації на неї, що розгортаються великими динамічними хвилями. У точці перетину виникає просвітлений мажорний епізод, що несе особливий драматургічний зміст: протиставлення «землі і неба», після якого похмурість фіналу стає ще більш відчутною.

У циклі Бахом використана явна і прихована поліфонія, що доходить до чотириголосного викладу. При перекладенні Чакони для клавіру чи органу Бах перевів приховану поліфонію в реальну. Але в оригіналі майстерність великого поліфоніста у використанні різноманітних виразних можливостей скрипки є настільки високою, що при виконанні створюється відчуття реального звучання всіх задуманих композитором голосів.

### Йоган Себастьян Бах: Скрипкові концерти E-dur і a-moll

Концерти Баха для скрипки з оркестром входять в основний фонд скрипкового репертуару. Вони вирізняються динамічністю, концентрованістю образів, вольовим початком. У них композитор відкриває нові виразні можливості скрипки як концертного інструменту.

У концертах Бах створює новий інструментальний стиль, який характеризується прагненням до яскравого концертного трактування скрипки як члена ансамблю, не протипоставленого солюючому інструменту, до граничної енергії вираження, концентрації тематизму.

Концерти Баха для скрипки з оркестром трьохчастинні. Перші частини динамічні, напористі, різноманітні за фактурою та контрастами. Членування форми виразне, у розробці широко представлене мотивне дроблення, поліфонічна «робота» з вичленованими інтонаціями головної теми. Сама головна тема – яскрава, в якій часто використовуються елементи фанфарності, рух по ступенях тризвуку.

Другі частини – це сфера лірики; переважає пісенність. Фактура переважно гомофонна. Скрипка тут виходить на перший план як ведучий мелодійний голос.

Фінали – моторні, без особливих драматичних злетів. За характером вони блискучі, повні енергії і завершують цикл у стрімкому живому русі, створюючи образ свята, народного гуляння, танцю.

***Концерт Е-dur*** найбільш масштабний, значний за образами. Початкова тема першої частини близька до тем бахівських фуг. Вона містить образ граничної енергії, напору, ходи. Тема фанфарна у своїй основі і рухається ступенями тризвуку. Виконувана всім складом, вона створює відчуття народного свята, гордовитого танцю-ходи.

Скрипка соло вступає з варіантом теми, але відразу перебивається tutti. Після третього соло настає момент перегукування скрипки й ансамблю. Четверте соло скрипки – зміна настрою. При збереженні енергії і напору руху в скрипковій партії розгортається нова блискуча інструментальна тема.

Образний контраст, тональність домінанти, а також реприза двох тем в основній тональності – усе це свідчить про підхід до теми сонатного allegro. Якщо експозиція стиснута, динамічна, сколюючій скрипці рідко вдається звучати більше трьох тактів, то в розробці вона має змогу проявити себе значно ширше. На тлі вичленованих інтонацій головної теми в ансамблі розгортається прелюдіювання скрипки, що наростає хвилями. Часом і скрипка включається в розробку поліфонічного характеру з застосуванням подвійних нот. Особливо великий динамічний підйом відбувається наприкінці розробки, де енергійний рух, що створює образ вільної розкутості, ходи, що носить танцювальний відтінок, змінюється несподіваною зупинкою, широким патетичним монологом скорботного характеру. Різка образна зміна не стільки підсумовує розвиток, скільки створює передчуття майбутніх подій, що розгорнуться в другій частині. Саме тут найбільш яскраво виявляються інтонації скорботної теми наступної частини. Далі звучить повне повторення першого розділу, що створює в цілому традиційну трьохчастинну форму dа саро.

Друга частина – Adagio – починається темою в оркестрі, побудованою на інтонаціях головної теми. Вона виступає основою для варіацій на остинатний бас, що наближає її до жанру пасакалії. Adagio – унікальний у скрипковій літературі жалобний марш, що вражає глибиною образів, надзвичайною насиченістю музичної думки.

Зненацька, після загальної фермати міняється образний розвиток, у другій фразі з’являється мажорна, світла, лірично відкрита тема. Вона уособлює своєрідний прорив в інший світ, далекий від скорботної дійсності.

Просвітління триває недовго; знову в басі починає звучати грізна остинатна тема. Останнє проведення теми доручено лише ансамблю. Частина закінчується сумною, нисхідною мелодією унісону.

Фінал – Allegro assai – носить світлий, святковий характер. Радісне пожвавлення панує як у темі рефрену (фінал написаний у формі рондо з чотирма епізодами), де яскраво проступають фанфарні інтонації головної теми першої частини і переважає стрімкий висхідний рух, так і в темі сольних епізодів, що поступово ускладнюються (зокрема, у третє проведення вводяться подвійні ноти). Четвертий епізод є наймасштабнішим. У тканині солюючої партії з’являються блискучі юбіляції, що трохи зближує цей епізод з характером другої теми першої частини.

***Концерт а-тоll*** – більш просвітлений, ліричний, менший за масштабом, але не за глибиною думки і характеру образів. Форма першої частини – старовинна двохтемна соната з відхиленням у середині в тональність домінанти. Розробка відсутня, що почасти компенсується більш широким розгортанням другої теми в репризі. Основна тема близька за інтонаціями до бахівських буре. Тема дуже динамічна, в її основі лежить нисхідний тризвук, але починається вона з яскравої висхідної квартової інтонації.

За нею слідує більш лірична і плавна друга тема, побудована на тих же інтонаціях. Хоча її можна вважати у значній мірі варіантом першої теми, проте образний характер зовсім інший. Вона складає достатній контраст із першою темою. У розвитку цієї теми відбувається динамізація образу, виявляється модуляційне багатство, цікаві гармонійні знахідки.

Друга частина – Adagio – варіації на остинатний бас, у чомусь аналогічні середній частині концерту Е-dur. Мелодія – пісенна, плавна, світла за характером. Вона має деяку інтонаційну подібність зі співучою темою першої частини. Тема проводиться три рази, не змінюючи в цілому настрій ліричного спокою.

Фінал – Allegro assai – багато в чому близький будові фіналу концерту Е-dur. Форма рондо з трьома епізодами дає можливість утілити строкату картину свята, радості. Головна тема являє собою варіант першої теми першої частини концерту, але тут вона жвава, носить явний танцювальний характер, близький простонародній жизі.

Тематизм сольних епізодів схожий. Його розвиток являє собою єдину лінію. Другий епізод носить більш концертний характер, у ньому піддається деякому розвитку і тема рефрену. Динамічність форми наростає до завершення концерту. Третій епізод найбільш яскравий. Це – кульмінація частини. Тут застосований прийом баріолажу, що асоціюється зі святковим передзвоном.

### Вольфганг Амадей Моцарт: Концерт №5 для скрипки з оркестром

Концерти Моцарта – важливий етап розвитку скрипкового концерту. У композитора превалює лірико-поетичний і драматичний характер музики. Мелодична різноманітність, теплота і широта ліричного вислову, яскраве виокремлення солюючої скрипкової партії, майстерне використання виразових можливостей інструменту роблять його концерти неперевершеними зразками цього жанру.

У своїх концертах Моцарт одним з перших вирішив завдання створення психологічної цілісності циклу на основі розвитку єдиного тематичного матеріалу (моноінтонаційність), виразових засобів і використання єдиної (головним чином, розвинутої сонатної в поєднанні з рондо) форми. Таким чином, він досягає нової якості форми концертного циклу в цілому, наближення до її симфонізації та драматизації.

Вершиною скрипкової творчості В.А.Моцарта є П’ятий концерт. В оркестровій експозиції відсутня головна тема (в оркестрі звучить тільки її супровід із другої експозиції, що відіграє тут роль самостійної теми) і зв’язкова тема. Це пояснюється тим, що між першою та другою експозицією звучить Adagio, побудоване та головній темі. Adagio написане в стилі австрійської серенадної музики і викликає асоціації зі сходом сонця.

Основна тема головної партії концерту – вольова, рішуча, стрімка – вступає як новий матеріал: початкове tutti не дублює скрипкове соло, зберігаючи його значущість як основного голосу. Радість, породжена просвітленням Adagio, посилюється оркестровим супроводом, який контрапунктно проводить першу тему оркестрового tutti. Другий елемент головної партії більш наспівний, має відтінок танцювальності, граціозності.

 Розвиваючись, головна партія підводить до першої побічної теми, широкої та наспівної за характером. В атмосферу піднесеного настрою несподівано вривається драматична друга побічна партія, яка вражає широким розливом почуттів.

Невелика розробка з новою мінорною темою і реприза не вносять нічого суттєво нового в образний розвиток. Наприкінці частини – фермата для каденції. Для коди притаманний обрамляючий характер. У партії оркестру з’являються елементи фактури Adagio. Сольна партія динамізується, яскравіше виявляється принцип змагання соліста та оркестру.

Цікавою за формою є друга частина. Вона написана у повній сонатній формі з подвійною експозицією, розробкою, каденцією та кодою, тому вважається єдиним такого роду прикладом в жанрі скрипкового концерту. У цій частині у другу сольну експозицію введений новий тематичний матеріал. Розробка побудована на елементах головної та побічної партії.

Третя частина написана у формі рондо-сонати. Фінал складається з чотирьох епізодів, крайні з яких є побічною партією, а два середніх побудовані на нових темах. Третій – рондо подібний епізод використовує фінальну музику балету Моцарта до опери „Лючіо Сілла”.

Концерти В.А.Моцарта після смерті автора майже п’ятдесят років не виконувалися на естраді. Починаючи з середини ХІХ століття й до нашого часу вони займають чільне місце в репертуарі виконавців.

### Петро Чайковський: Концерт для скрипки з оркестром

Справжніми шедеврами російської скрипкової класики ХІХ століття стали твори П.І.Чайковського. Серед них вагоме місце займає його скрипковий концерт, написаний 1878 року. Вперше концерт був виконаний Адольфом Бродським у Відні 4 грудня 1881 року. Спочатку твір не сприймався значною частиною публіки, що було пов’язано з новизною драматургії і „простонародністю” інтонацій.

Скрипковий концерт П.Чайковського вирізняється з-поміж скрипкових концертів західноєвропейських композиторів (Віотті, Роде, Байо, Крейцера) поєднанням принципів віртуозного і симфонізованого концерту. Вся фактура швидких частин, а також каденція – яскраво віртуозні; розвиток тематичного матеріалу значною мірою відбувається у партії соліста. Разом з тим концерт є симфонічним за драматургією: концертування соліста підпорядковано завданням тематичної розробки; оркестр в деяких місцях перебирає на себе головну функцію; значною в концерті є роль самостійних оркестрових епізодів (центральні tutti І частини).

Концерт має класичну структуру: І ч. – сонатна форма, ІІ ч. – пісенна, лірична „Канцонета”, ІІІ ч. – рондо в російському народному стилі.

 Перша частина характеризується багатогранністю і образних багатством тематичного матеріалу. У цьому відношенні виокремлюється вступ сколюючої скрипки, що відкриває експозицію – своєрідний ліричний епіграф до всього твору.

Багатогранною є і головна тема: вольова – на початку, з четвертого такту – лірична, наприкінці – скерцозна. Кожна з цих образних сфер далі розгортається самостійно: на скерцозних зворотах будується зв’язкова партія; урочисто-„полонезного” образу тема набуває в оркестрових tutti розробки; капризно-скерцозний образ створюється солістом у розробковому розділі форми.

 Побічна тема І частини – лірико-драматична. В ній сконцентровані такі якості лірики Чайковського, як „відкрита” задушевність, краса пісенної мелодії.

Розробка І частини являє собою вільні варіації солюючого інструменту на головну тему. Варіації відзначаються капризно-варіаційним характером, завдяки чому органічно з’єднуються з каденцією.

Каденція в концерті складає заключний розділ розробки. Матеріалом каденції слугують інтонації головної теми і останній хід оркестрового вступу. Таке „симфонічне” переосмислення функції каденції було важливим моментом в розвитку концертного жанру. Після каденції слідує повна реприза, а вся частина завершується віртуозною кодою.

Друга частина концерту – „Канцонета” – вирізняється пісенно-романсовим характером. Вона часто виконується як самостійна п’єса.

„Канцонету” Чайковський з’єднав attacca з фіналом, в якому змальовується широка картина народного життя.

Основна фактура Фіналу – швидкий рух шістнадцятими, який виконується штрихом spiccato. Чайковський створює у фіналі мужні народні образи, що спричиняє до зміни характеру штриха: його укрупнення, акцентування. При цьому spiccato переходить в detache і навпаки, – detache знову у spiccato.

Образна змістовність, надзвичайно багатий інструменталізм включають Скрипковий концерт Чайковського в „золотий” фонд світової музичної класики.

### Сергій Прокоф’єв: Концерт №1 D-dur для скрипки з оркестром

Перший скрипковий концерт був створений С.Прокоф’євим 1917 року. У творі яскраво проявляється віртуозне концертування соліста при активній ролі оркестру. У Першому скрипковому концерті композитора знайшли втілення риси художнього стилю молодого Прокоф’єва: гострий гротеск, сарказм і, поряд з ними, російська народно-інтонаційна лірика.

Структура концерту близька до класичного типу, але з деякими відхиленнями: І частина – Andantino в сонатній формі; ІІ – Скерцо Vivacissimo, замість традиційного Andante; ІІІ – Moderato – також відходить від традиційного рондо.

І частина основана на строкатій зміні контрастних образів. Кожна тема структурно замкнута і контрастує з наступною. У розробці відбувається мотивний або варіантний розвиток вичленених інтонаційних зворотів.

Інші образні сфери концерту – казкова, фантастична, гротескова. Перша частина – це світ російських казок, переданий з надзвичайною поетичністю. В розробці казкова сфера набуває рис гротеску, сарказму.

Скерцо представляє собою модернізоване perpetuo mobile з легким моторним рухом. Дві побічні теми Скерцо мають саркастичний, гротесковий характер. Прокоф’єв застосовує для їх загострення ефекти staccato marcatissimo (перша побічна тема) і sul ponticello (друга побічна тема).

У фіналі Прокоф’єв знову використовує принцип контрасту, протиставляючи лірику і гротеск. Антиромантична позиція композитора проявилася у включенні газоподібних ходів, як своєрідної іронії над витонченим музичним естетизмом тієї епохи.

### Сергій Прокоф’єв: Концерт №2 для скрипки з оркестром

Другий концерт для скрипки з оркестром написаний С.Прокоф’євим у 1935 році для французького скрипаля Роберта Сетанса, котрий отримав монопольне право на його виконання протягом року. Перше виконання твору відбулося у Мадриді (грудень 1935 року). Тематичний матеріал і весь зміст концерту глибокий і серйозний. Зокрема, такі риси притаманні головній партії першої частини, яка монологічно викладається скрипкою. В основі теми лежить пружна фраза-мотив, інтонації якої близькі російській протяжній пісні.

Побічна тема І частини має багато спільного з ліричними образами балету „Ромео і Джульєтта”.

У концерті різноманітно представлені народні російські елементи. Так, у розробці з’являються образи російської казковості, народний колорит яких підсилений жанровими прийомами (імітація народних інструментів).

У „бетховенських” тонах написана ІІ частина, в якій композитор використовує жанр серенади. Тріольний супровід у ній нагадує початок „Місячної” сонати, хоча мелодична лінія асоціюється з аріями Генделя чи Баха.

Фінал концерту, зокрема його початкова тема, пов’язаний з „грубоватою” енергією народного танцю. Завершує фінал кода.

Другий скрипковий концерт Прокоф’єва класичний за структурою тем, вкладених у квадратні періоди, за фактурою фігураційно-токатного типу.

У драматургії І частини концерту превалює варіантно-варіаційний принцип розвитку, а її сонатна форма будується не на внутрішньому конфлікті, а на контрасті кантиленного і скерцозного матеріалів. Ліричні теми висунені на перший план, моторні – відіграють роль контрастного елементу.

Другий концерт С.Прокоф’єва відзначається розширенням ліричної сфери. Стиль композиторського письма став наспівно-мелодичним; поряд з ліричними образами з’явилися граціозно-витончені (зв’язкова партія І частини); вагоме місце зайняли народні теми – казкові, ліричні, жанрові.

### Дмитро Шостакович: Концерт №1 для скрипки з оркестром

Перший скрипковий концерт був завершений композитором 1948 року. Перше виконання концерту відбулося 29 жовтня 1965 року в Ленінграді (соліст Д.Ойстрах).

За жанром концерт – грандіозна симфонія для скрипки й оркестру, присвячена трагедії війни. Для здійснення свого задуму Шостакович використав засоби симфонічної та ансамблево-сонатної драматургії. У концерті своєрідним є трактування сонатно-симфонічного циклу: І частина (в сонатній формі) – свого роду розширена „прелюдія” до Скерцо. Вона позбавлена конфліктності; дві її теми однопланові і, продовжуючи одна іншу, створюють цілісний ланцюг монологічних інтонацій.

Чергування частин: повільно – швидко – повільно – швидко, а також прелюдійність І частини, надають концерту рис докласичної сонати. Проте насправді – це єдиний симфонічний цикл, підпорядкований законам конфліктної сонатно-симфонічної драматургії. Шостакович поєднує в концерті елементи класичного і докласичного циклів (прелюдійність І частини і пасакалія в якості повільної частини, скерцо і фінал, як частини класичного циклу). За структурою концерт аналогічний симфоніям і камерним ансамблям композитора. Він складається з чотирьох частин: І – Adagio – Ноктюрн, ІІ – Скерцо, ІІІ – Andante, IV – Allegro – Бурлеска.

І частина – Ноктюрн – „монолог” героя, наповнений сумом і роздумами. Своєю добротою та багатогранністю духовного світу Ноктюрн протистоїть зловісним образам ІІ частини.

Скерцо змальовує картину жорстокості, розгулу темних сил.

Філософським центром циклу є ІІІ частина – Пасакалія. У Пасакалії чотири теми: перша – в басу – тематичний фундамент частини; друга – валторнова – фанфарна тема; третя – хорал духових інструментів; четверта – тема скрипки.

Пасакалія інтонаційно і тематично пов’язана зі старовинними формами музики: перша тема нагадує сарабанду, третя – хорал, четверта – генделівсько-бахівську „арію”. Із старовинних форм композитором були відібрані ті, які свого часу були носіями високої патетики.

Одним з важливих драматургічних вузлів циклу стала каденція, в якій сконцентровані теми Ноктюрну, Скерцо, Пасакалії. Їх розвиток доведений до трагічної кульмінації всього твору. Після каденції слідує Фінал. При такому трактуванні каденція була позбавлена характерних для неї віртуозних якостей, перетворившись в трагічний монолог.

Фінал – Бурлеска – картина народного свята. Її наповнюють народні танцювальні російські мелодії з веселими „скморошими” награваннями. Включення в образний стрій Бурлески зловіщих інтонацій Скерцо позбавляє цю частину безпосередньої жанровості. Уособленням стверджуючого гимну народу є тема Пасакалії, яка звучить в кінці Фіналу.

Багатство змісту, широке охоплення життєвих явищ, відображення складних конфліктів, багатогранність, філософська й естетична глибина образів висувають Перший концерт Д.Шостаковича для скрипки з оркестром в ряд найвидатніших етапних творів світової скрипкової літератури ХХ століття.

### Дмитро Шостакович: Концерт №2 для скрипки з оркестром

Другий концерт для скрипки з оркестром відобразив духовний світ іншої епохи. Він сприймається як „симфонія-монодрама” – новий рід жанру, де драматичний розвиток здійснює „наскрізним” монологічним інтонуванням соліст. У другому скрипковому концерті процес розвитку випливає із драматургії класичного симфонізму. Разом з тим, концерт повністю підпорядкований принципу монотематизму (його теми ніби сконструйовані з одної „тези”). Концерт складається з трьох частин: І – Moderato – яскравий приклад монологічного вислову. Скрипка викладає тему, характерну для останнього періоду творчості композитора. В її монолозі великого значення набуають окремі інтонації, що потребують особливого декламаційного стилю виконання.

Драматургія концерту базується на типовому для Шостаковича поступовому розкритті інтонаційно-динамічного потенціалу музики. Напружені кульмінації досягаються завдяки наповненню фактури регістровим розширенням і нагнітанням динамізму. В першій частині фактура фігураційна, причому за невеликим виключенням нонлегатна, що підкреслює декламаційний характер музики.

Побічна тема І частини має спільні інтонаційні звороти з головною темою (квартова поспівка) і її закінчення справедливо оцінюють як нову грань того самого образу.

Першій частині зовсім не притаманна концертність в партії скрипки, хоча в ній і присутній такий атрибут концертного жанру, як каденція. Тут, як і в Ноктюрні Першого концерту, концертування замінено сонатно-симфонічною драматургією.

Більш суб’єктивною і камерною є ІІ частина – Adagio. Її споглядальна тема споріднена з темою І частини. За стилем ІІ частина близька неокласичним формам музики Шостаковича.

У Фіналі композитор знову звертається до жанрових мотивів „вуличного” фольклору, побудувавши на них блискучу концертну рондо-сонату.

Концерт №2 для скрипки з оркестром Д.Шостаковича вирізняється з-поміж інших зразків жанру завдяки новому варіанту філософсько-драматичної концепції, яка підпорядковується морально-етичним і гуманістичним ідеям.

### Мирослав Скорик: Концерт № 1 для скрипки з оркестром

Цей концерт розпочинає дуже важливу лінію в творчості композитора, адже він став одним з найулюб­леніших і центральних жанрів у його доробку. Саме в концертах знайшла свій найповніший вираз скориківська своєрідна категорія симфонізму, його розуміння циклічного чи одночастинно-циклічного, контрастно-складового принципу, як такого, котрий побудований не лише на поступовому, послідовному проростанні основних тем, їх зваженому контрастному зіставленні або ж проведенні однієї генеральної лінії, а й підвладний законам випадковості, а тому так часто сповнений суперечностей без розв'язання, парадоксальний, неочікуваний, потрясаючий своїми раптовими зламами і полярними зіткненнями.

Перший концерт для скрипки з оркестром видається під тим кутом зору вельми характерним для втілення загального принципу концертності в тому вигляді, в якому він кристалізується в творчості Скорика. Три частини циклу – “Речитатив”, “Інтермецо” і “Токата” – зіставляються між собою достатньо контрастно, але в тій самій мірі демонструють єдність. Основним об'єднуючим стрижнем виступає фольклорна основа тематизму, численні прийоми, запозичені композитором з прийомів народного інструментального музикування (для концерту притаманні стилістичні ознаки “нової фольклорної хвилі”).

Перша частина“Речитатив”, Rubato quasi recitativo. Вільна розгорнута композиція частини передбачає декілька понять широко й символічно потрактованої речитативності, сплавлених тут в одне ціле. Найважливіша роль відводиться драматичному монологу з підкреслено драматичними, загостреними інтервальними малюнками запитання, вигуку, швидко і безладно промовлених у відчаї слів, “гамлетівського” роздуму тощо. Невипадково “тихими” кульмінаційними моментами частини виявляються два короткі монологи скрипки без супроводу, в яких зазначені театрально-монологічні інтонації особливо яскраво сконцентровані. Поруч з тим, речитативність розшифровується в окремих розділах частини і як суто інструментально-віртуозний за своєю природою спосіб розвитку, блискуча імпровізація солюючого інструменту, близька до каденції, що змагається з не менш буремними і напруженими пасажами оркестрового супроводу. В загальному контексті ці епізоди можна сприймати умовно, як своєрідне продовження театрально-афектованої “промови”, як зовнішньо-дієві епізоди, що контрастно протистоять внутрішнім роздумам.

Деякі характерні прийоми, зокрема типові збільшені секунди в мелодичних ходах,елементи гуцульського і дорійського ладу, періодично виринаючі пусті квінти, характерні коломийкові ритмічні акценти, що зненацька проступають у примхливому малюнку речитацій, – все це споріднює “Речитатив” з народними інструментальними награшами, а отже, вносить ще один аспект вільного монологічного розгортання. Варто зауважити, що речитативність притаманна не лише партії солюючого інструменту, що цілком природно, але й наскрізь пронизує партію оркестру. Театральна афектованість підкреслена також і надміром особливих виконавських прийомів, що явно переслідують мету драматичного загострення і картинного виявлення протилежних полюсів у вирі “інтонаційних подій”: акомпануючі віолончелі і контрабаси повинні грати за підставкою, часто трапляються glissando, pizzicato в струнних, трелі в дерев'яних духових, тьмяний колорит засурдинених інструментів; дуже різкою, сповненою раптових переходів від світла дотіні, є ідинамічна палітра – спалахи sforzando, інтенсивні крещендуючі наростання трапляються дуже часто, так само промовистою є і агогіка, що передбачає тут численні пришвидшення та заповільнення.

Друга частина “Інтермецо”, Moderato. Сама назва цілком відповідає і драматургічному вирішенню, в основу якого покладено принцип діалогічності, і формі частини, котра тяжіє до строфічності та відсутності чітко окреслених рамок розділів. Одразу почергово експонуються два тематичні “ядра”. Перше “ядро”, сповнене експресії і болю, ніби закуте в акордові “ланцюги”. Гостродисонантні вертикалі зумовлені політональним накладенням горизонтальних пластів. Друге “ядро” спочатку з’являється лише як мелодичне утворення, в партії соліста. Важливою тут видається насамперед інтервальна структура мелодії, котра починається з великої септими, що неприродно розв’язується у збільшену октаву, тим самим акцентуючи дисгармонійність провідного образу.

Продовжуючи лінію першої частини в загальній образній концепції циклу, можна тлумачити зміст “Інтермецо” як “перехрестя” тяжких спогадів і смутних сподівань, гострого переживання минулого і неясного очікування того, що має статись.

Третя частина “Токата”, Vivace. Фінал концерту повертає дію в зовсім інше русло, досить звичне для завершаючи частин інструментальних циклів Скорика: це образ танцю з дуже яскравими фольклорними ознаками мелодики та ритміки, барвистими тембральними та ладо гармонічними “декораціями”, не позбавлений таємничості та містики, а разом з тим утверджуючий вічну силу життя.

Форма рондо теж вибрана композитором вже традиційно для рлдібної образної концепції, вимагає певного типу тематизму і репрезентує, окрім чисто конструктивної логіки, ще й істотний для танцю символ кола, ширше – колоподібного руху, на якому ґрунтується розгортання основних тем.

Естетика “нової фольклорної хвилі” знаходить у Першому скрипковому концерті повнокровне і оригінальне вираження, що полягає в багатогранності сприйняття провідних і вічних ідей народного мистецтва, як уособлення колективного генія народу: епічності, тяжіння до стилізації архаїчних інтонацій, танцювального начала як символу вічного колообігу життя, сповненого стихійної сили і могутності.

### Мирослав Скорик: Концерт №2 для скрипки з оркестром

Тенденція до поемності, започаткована ще в сімдесяті роки Першим фортепіанним концертом і найповніше реалізована наступними “неоромантичними” концертними опусами Скорика, частково зберігається і в цьому творі. Проте загострене особистісне світовідчуття тут вже дещо приглушене, витончено опосередковане крізь призму блискучої, підкреслено зовнішньої віртуозності, а разом з тим поєднане в своєму викладі з майже класицистичною ясністю і прозорістю.

Концерт був написаний на замовлення Вірка Балея і вперше виконаний у Лас-Вегасі (США) Олегом Крисою під орудою Балея. В Україні твір вперше прозвучав у Києві, інтерпретований 1989 року відомим українським скрипалем Анатолієм Баженовим, і згодом також увійшов до репертуару видатного віртуоза Богодара Которовича.

За формою цей концерт найбільш стислий і виразний з усіх, попередньо написаних; ознаки сонатності з динамічною стисненою репризою, в якій пропущена побічна партія, простежується достатньо чітко. Проте конструктивність форми вуалюється інтенсивністю драматургічного розгортання, розімкненістю кожної з партій і розділів, плавним їх перетіканням одна в одну. Крім того, в процесі розгортання проступають деякі риси сюїтності. Весь твір виконується на одному диханні, емоційна палітра витончена і різноманітна, а тому він і не справляє враження надто раціонального та сухого, і захоплює чисто романтичною піднесеністю і безпосередністю.

Вся інтонаційна канва концерту весь час замикається на єдиному початковому тематичному ядрі. Проте на відміну від багатьох інших лейтінтонаційних комплексів у циклах Скорика, тут вихідний зворот хоч і повторюється, та все ж не стає підставою для всіх подальших тем концерту.

Перша тема звучить досить довго, не зважаючи на чіткість і рафінованість початкового протиставлення фраз оркестру і сколюючої скрипки, не прагне до якісних змін. Її розвиток побудований на засадах зчеплення інтонацій, де кожна фраза не завершується чітко, а завмирає. Наступна фраза підхоплює її від того пункту, де вона обірвалась, змикаючись з нею, як ланки в безконечному ланцюгу.

Побічна партія м’яко контрастує до сфери образів головної партії. Це ще одна іпостась ліричних переживань, принадна своєю величністю, хоральною урочистістю, а разом з тим трепетною схвильованою розповідністю. Тріольний ритм, який лежить в основі теми, змушує згадати романтичні експромти. У завершенні теми, в миттєво-стрімких пасажах проступають контури початкової мелодії, гармонійно підводячи підсумок експозиції.

Основним матеріалом розробкового розділу виявляються загальні форми руху, елементи експозиційного тематизму з’являються лише епізодично. Тут автор перш за все дає можливість виконавцеві продемонструвати свою майстерність і бездоганне володіння технічними прийомами.

Перехід до репризи сприймається як найбільш драматичний момент всього твору, генеральна кульмінація драматургічного розгортання. Завдяки такому тематичному контрасту головна тема звучить ще більш розкішно і принадно, ніж на початку.

Кода містить в собі резюме всього, що відбувалося раніше, і обирає напрочуд ефектне завершення твору і ствердження провідної ідеї. Початкова тема спочатку проводиться в оркестрі, розпочинається від найтихішої гучності, поступово наростаючи до fortissimo, а після того – плавно піднімається у висоту і затихає. Солюючий інструмент в той час востаннє спалахує блискучими віртуозними фігурами, злітаючи у найвищий регістр і зникаючи у найніжніших мерехтіннях.

### Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №1

Останнє двадцятиріччя – новітній період розвитку українського скрипкового концерту. Панорама скрип­кових концертів, створених нашими композиторами в останні роки, віддзеркалює двоїстість ситуації. З одного боку, продовжують жити і розвиватися твори циклічної струк­тури, які зберігають генетичні зв'язки з композиційно-семантич­ним інваріантом жанру; з другого – з'являються одночастинні концер­ти, де на першому плані – проце­суально-динамічний фактор драма­тургічного становлення.

Віктор Камінський у своєму Скрипковому концерті (прем'єра відбулася 1980 р. в Колонному залі Київської філармонії (виконавці – Державний симфонічний оркестр України, диригент – Федір Глущенко, соліст – лауреат Всеукраїнського конкурсу імені М.Лисенка Кирило Стеценко демонструє влас­тиву його творам своєрідну “класичність”, артистизм, багатст­во емоційного змісту, виваженість архітектонічних рішень. Характер­ними рисами є вміння лаконічно і чітко формулювати думку, що ак­тивізує момент сприйняття. Свій задум актор втілює в стрункій тричастинній формі циклу з тра­диційною драматургією кожної ча­стини. Солюючий інструмент та оркестр – у постійному діалозі-змаганні. І все ж тип концертуван­ня можна визначити як домінантно-солюючий. Саме скрипка творить емоційну напругу в різних зонах форми, репрезен­тує основний тематичний ма­теріал. Партія скрипки постає в усьому багатстві своїх експресивних та віртуозно-штрихових можливостей. Автор свідомо порушує баланс звучності, розділяючи оркестрову фактуру на два плани: рельєф та фон. На па­ритетних засадах із скрипкою вис­тупають ударні, фортепіано та інші інструменти.

У музиці Скрипкового концерту оживають розмаїті життєві вражен­ня – мужні, танцювальні та наспівно-ліричні образи. Романтично-поривчастій першій частині протистоїть елегійна друга; жанрово-танцю­вальний фінал ніби знаменує біг часу, шалену феєрію народного свята.

Велику увагу В. Камінський приділяє інтонаційній яскравості та філігранній вирізьбленості тема­тизму. Найхарактер­нішою рисою стилю композитора є лаконізм та графічна строгість вис­ловлювання.

Перша частина найнапруженіша і є драматургічним центром циклу в дієвому плані. Використання рит­мічної моделі коломийки, поліладовість (натуральний мінор поєднується з елементами фригій­ського, дорійського та гуцульсько­го ладів), метрична асиметрія ро­бить музику концерту яскраво національною.

Світлий, зворушливий душевний смуток визначає основний емоційний настрій другої частини – Andante. Автор майстерно використовує романтичну семантику мрій про кохання, замилування образа­ми природи. За жанровими витока­ми музика близька до сиціліани і водночас до української ліричної пісенності. Особливу чарівність цій частині надає чудова оркестровка, що поєднує скупу, часом монотемброву звучність з вишуканістю і деталізованістю ліній.

Фінальне рондо вражає масшта­бами та динамікою розвитку. Ла­конізм мелодичного малюнку ре­френу, “невагомість” оркестрової фактури дозволяють створити вра­ження політності. Суттєву роль відіграє ритм, якому належить роль основного чинника варіаційного розвитку.

Музика фіналу насичена ігрови­ми моментами, що нагадують образність архаїчних давньослов’янських ритуальних танців. Стихія безупинного руху з постійним пору­шенням кількості метричних долей в такті співзвучна стилістиці “Весни священної” І.Стравінського.

Музика Скрипкового концерту В.Камінського приваблює своєю енергійністю, повнокровністю, здо­ровим життєствердним началом. Уникаючи фрагментарності, нама­гаючись подати кожен образ у ди­намічній перспективі, автор зво­дить до мінімуму контрастність у межах кожної частини, натомість зближує інтонаційний зміст крайніх частин циклу.

Поряд з переважаючими гомо­фонно-функціональними засадами оркестровки автор використовує прийоми, властиві музиці XX століття, зокрема безпедальну оркестровку, що сприяє більш рель­єфному вияву тембрової індивіду­алізації інструментів, і нетрадиційне для сприйняття розташування акордів – щільне в низькому регістрі та широке – у високому. Доволі часто виникають аналогії з типовими для стилів І.Стравінсько­го, Б.Бартока, В.Лютославського жорсткими, ударними звучаннями. Конструктивно-лінеарні засади ор­кестрового письма у фіналі, ледь помітні джазові впливи збагачують колористичні можливості партитури.

### Віктор Камінський: Концерт для скрипки з оркестром №2 “Різдвяний”

Творчий почерк Віктора Камін­ського характеризується поєднанням аскетичної графіки малюнку з імпресіоністич­ною палітрою барв, тяжінням до традиційного арсеналу виразових прийомів. В Другому скрипковому концерті (прем'єра відбулася у 2001 р. в концертному залі імені Станіслава Людкевича у виконанні камерного оркестру, диригент – Мирослав Скорик, солістка – лауреат міжна­родних конкурсів Анастасія Пилатюк) композитор намагається відтворити мрійливе видіння, яке виникло з глибин пам’яті. Назва “Різдвяний” асоціюється з аналогічними творами А.Кореллі, Й.С.Баха, П.Хіндеміта. Продов­жуючи традиції класиків, компози­тор з перших звуків створює атмосферу довірливої бесіди із слухачем. Темброва палітра ніби складена з променів світла і тіні, чорно-білих та барви­стих плям. Глибоко особистісний за змістом, камерний за складом виконавців Другий скрипковий концерт В.Камінського є доволі масштабним за задумом та засо­бами втілення. Символічний підтекст, постійне інтонаційне оновлення музичної тканини викликають аналогії зі стильовими ри­сами пізнього Д.Шостаковича.

Одночастинна форма зовні зберігає традиційне сонатне пла­нування, що не виключає більш вільної будови окремих розділів. Головна партія – алюзія теми геніального “Щедри­ка” М.Леонтовича, своєрідний естетичний знак нації, її характе­ру, традицій, звичаїв. Побічна партія – спокійна, елегійна; в ре­призі вона перетворюється в па­тетично-пафосний образ, що яск­раво контрастує просвітлено-акварельній атмосфері коди. Автор дбає про збалансованість, гармонійність “дуету” скрипки і орке­стру, уникає надмірно відкритого, напружено-екзальтованого зву­чання солюючого інструмента. Вершиною драматургії цілого, бе­зумовно, є віртуозно-імпровіза­ційна каденція з дивовижною поліфонією контрастних образів. Цьому сприяють і різноманітні засоби: агогіка, штрихи, динаміка, підкреслення артикуляційними прийомами характерних метро-ритмічних деталей тощо. Реприза звучить як довгоочікуване завер­шення ланцюга змістових транс­формацій.

Матеріалізація конкретної чут­тєво-емоційної гами міститься в “сюжетній” канві соліста. Постійні квінтові паралелізми створюють дещо архаїчну атмосферу.

Всю музичну тканину концерту пронизує варіаційність вихідної “щедрикової” поспівки. Полімелодична фактура, насичена тематич­ними та фігураційними контра­пунктами, свідчить не лише про намагання композитора надати кожному голосу індивідуальної функції, але й про зв’язок з прак­тикою народного музикування, а саме: наявність зворотів, заснованих на оспівуванні окремих тонів звуко­ряду, пощаблеві зміщення чотиризвучного мотиву, який кожного разу змінює свої ладотональні властивості.

Загалом творчий метод В.Камінського в Другому “Різдвяно­му” скрипковому концерті вирізня­ється ретельною виваженістю кож­ної деталі. Серед найновіших ук­раїнських інструментальних кон­цертів цей твір особливо приваб­лює емоційністю, оригінальністю використання фольклорного ма­теріалу, високою духовністю, інте­лектуальністю мислення.

# НАОЧНІ ПОСІБНИКИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Бах И.С. Концерт ля-минор для скрипки с оркестром. – М.: Музыка, 1980.
2. Бах И.С. Концерт №2 для скрипки с оркестром. – М.: Музыка, 1978.
3. Бах И.С. Концерт ре-минор для двух скрипок с оркестром. – М.: Музыка, 1981.
4. Бах И.С. Сонаты и партиты для скрипки соло. – М.: Музыка, 1989.
5. Бетховен Л. Сонаты для скрипки и фортепиано. – М.: Музгиз, 1934.
6. Брух М. Концерт № 1 для скрипки с оркестром. – Л.: Музыка, 1988.
7. Вальс: Пьесы для скрипки и фортепиано. – М.: Музыка, 1988.
8. Венявский Г. Легенда. Скерцо-тарантелла для скрипки и фортепиано. – М.: Музыка, 1989.
9. Григорян А. Гаммы и арпеджио для скрипки. – М.: Музыка, 1988.
10. Григорян А. Начальная школа игры на скрипке. – М.: Музгиз, 1961.
11. Данкля Ш. Вариации для скрипки и фортепиано. – М.: Музыка, 1975.
12. Данкля Ш. Концертное соло для скрипки и фортепиано. – М.: Музыка, 1966.
13. Данкля Ш. Этюды для скрипки. – М.: Музыка, 1966.
14. Двойрин И. Этюды-каприсы для скрипки соло. – М.: Музыка, 1986.
15. Донт Я. Этюды и каприсы для скрипки. – М.: Музыка, 1979.
16. Избранные виртуозные этюды для скрипки. – М.: Музыка, 1965.
17. Избранные упражнения для скрипки. – М.: Музыка, 1988.
18. Крейцер Р. Этюды для скрипки. – М.: Музыка, 1987.
19. Ноктюрн: Пьесы для скрипки и фортепиано. – М.: Музыка, 1990.
20. Оркестровые трудности для скрипки. – К.: Музична Україна, 1989.
21. Паганини Н. 24 каприса для скрипки. – М.: Музыка, 1965.
22. Пархоменко О., Зельдис В. Школа игры на скрипке. – К.: Музична Україна, 1987.
23. Пьесы для скрипки и фортепиано. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1961.
24. Пьесы советских композиторов для скрипки и фортепиано. – Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1983.
25. Роде П. 24 каприса в форме этюдов для скрипки. – М.: Музыка, 1966.
26. Твори українських композиторів для скрипки з фортепіано. – Вип. 5. – К.: Музична Україна, 1978.
27. Твори українських композиторів для скрипки з фортепіано. – Вип. 7. – К.: Музична Україна, 1982.
28. Твори українських композиторів наймолодшим скрипалям / Упорядники: Павлюк М., Євчук Ю. – Івано-Франківськ: Плай, 2002.
29. Шрадик Г. Упражнения для скрипки: В трех частях. – Часть І. – М.: Музика, 1989.

# ПІДГОТОВКА ТА ЗАХИСТ КУРСОВОЇ РОБОТИ

**Мета написання курсової роботи**

В системі підготовки спеціалістів у галузі музичного мистецтва, зокрема скрипкового виконавства, важливе місце займає написання і захист курсових робіт. Підготовка і захист курсових робіт орієнтує майбутніх фахівців на самостійну пошукову навчально-пізнавальну діяльність, готує до активного здобуття знань, сприяє поєднанню навчальної та дослідницької праці. Такий вид наукової роботи студентів є одним із найефективніших у формуванні творчо мислячої особистості.

На основі написаної роботи визначається загальний та професійний рівень підготовки студентів. Курсові роботи з методики викладання гри на скрипці мають забезпечити не тільки систематизацію і розширення теоретичних і практичних знань з цієї навчальної дисципліни, але й виявити вміння застосовувати набуті знання в процесі вирішення конкретних проблем навчального процесу, сприяти розвитку навичок самостійної науково-пізнавальної роботи і оволодіння методикою пошукової діяльності, ведення мікродослідження.

Під час аналізу курсової роботи її рецензент виявляє та оцінює:

а) використання нових наукових досліджень в галузі теорії виконавства та методики вивчення гри на скрипці;

б) обґрунтованість висновків і узагальнень;

в) науково-практичну цінність роботи.

Метою написання курсової роботи є виявлення нових фактів, своєрідна інтерпретація і несхожа на попередні роботи систематизація даних студенетом, який навчається на спеціальності “Музичне мистецтво”. За результатами роботи студент спільно з науковим керівником може написати статтю, підготувати тези на наукову конференцію.

**Етапи написання курсової роботи**

Після вибору і схвалення теми роботи, студент разом з науковим керівником складають графік виконання роботи. Він передбачає такі етапи:

* Складання бібліографії загальної та спеціальної літератури з теми дослідження;
* Вивчення літератури і педагогічного досвіду, його узагальнення;
* Педагогічний експеримент (якщо він необхідний);
* Оформлення результатів дослідження;
* Захист роботи.

**Загальні вимоги до змісту**

**і структури курсової роботи**

Курсова робота, як правило, складається зі вступу, основної частини, висновків, списку використаних джерел.

У вступі обґрунтовується актуальність теми дослідження, висвітлюються методологічні засади, подається ступінь дослідженості проблеми, визначаються предмет, мета та основні завдання роботи, її наукова новизна та практична значимість.

Основна частина курсової роботи присвячується розв’язанню намічених у вступі завдань. Робота повинна складатися з двох-трьох розділів (які можуть поділятися на підрозділи або бути цілісними структурними одиницями). Поставлені завдання розкриваються однаковою мірою детально і ґрунтовно. Бажано, щоб вони були приблизно рівними за обсягом. У кінці кожного розділу робляться висновки.

Курсова робота обов’язково завершується розгорнутими висновками, в яких даються відповіді на всі поставлені у вступі завдання, а також накреслюються перспективи подальшого вивчення досліджуваної проблеми.

Обсяг курсової роботи складає 25-30 сторінок комп’ютерного набору (інтервал – 1,5; розмір шрифту – 14, шрифт – Times New Roman).

**Рекомендована тематика курсових робіт з теорії та методики виконавства**

1. Робота над звуковидобуванням та звуковеденням у скрипкових концертах Й.Баха.
2. Методика роботи над інтонацією (на прикладі концерту ля-мінор А.Вівальді).
3. Особливості застосування штрихової техніки у віртуозних п’єсах композиторів-романтиків.
4. Методика оволодіння зміною позицій (на прикладі етюдів Р.Крейцера).
5. Специфіка фразування у поліфонічних творах Й.Баха.
6. Виражальні можливості штрихів деташе та легато у поліфонічній творчості Й.Баха.
7. Особливості застосування аплікатури в творах кантиленного характеру.
8. Принцип позиційного паралелізму і його застосування у творах моторного типу.
9. Основні етапи роботи над твором великої форми (на прикладі концерту №4 D-dur В.Моцарта).
10. Педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів минулого та сучасності та їх застосування у навчальному процесі музичних училищ.
11. Основні етапи формування скрипкової педагогіки в Україні.
12. Вправи на різні види техніки та особливості їх використання у процесі формування скрипаля-виконавця.
13. Методика роботи над подвійними нотами та акордовою технікою.
14. Специфічні технічні прийоми та штрихова техніка у скрипкових творах композиторів-авангардистів.
15. Особливості роботи над камерно-ансамблевою літературою (на прикладі сонат для скрипки і фортепіано Л.Бетховена).

**Рекомендована тематика курсових робіт з історії виконавства**

1. Удосконалення інструментів скрипкового сімейства у творчості майстрів кремонської школи.
2. Основні етапи розвитку смичка. Реформа Ф. Турта.
3. Народні впливи у процесі формування жанрів професійної скрипкової музики.
4. Поява перших світських жанрів – канцони і фроттоли.
5. Жанрові особливості канцонет, віланел, мадригалу, балетто і річеркару.
6. Оперний оркестр як джерело формування нових жанрів скрипкової музики.
7. Concerto grosso – як підсумок розвитку жанрів скрипкової музики ХVI-XVII століть.
8. Арканджело Кореллі (1653 – 1713) – найяскравіший представник італійського скрипкового мистецтва XVII століття.
9. Формування класичного стилю в скрипковому мистецтві XVIII століття.
10. Програмність у скрипкових концертах А.Вівальді. Цикл “Пори року”.
11. Роль Тартіні в розвитку класичних жанрів концерту і сонати.
12. Особливості використання скрипки в німецькій музичній культурі.
13. Сонати і партити для скрипки соло Й.Баха – одна з вершин у скрипковій літературі.
14. Інструментальна творчість Г.Ф.Генделя.
15. Плідна роль слов'янської, італійської й угорської смичкової культури в розвитку віденського скрипкового мистецтва.
16. Скрипка й альт у творчості Й.Гайдна і В.Моцарта.
17. Симфонізм Л.Бетховена і його прояв у скрипкових творах.
18. Французька скрипкова культура епохи буржуазної революції 1789 року.
19. Школа Паризької консерваторії в першій половині XIX століття.
20. Педагогічні твори П.Роде і Р.Крейцера.
21. Народні витоки польського скрипкового мистецтва.
22. Народні витоки польського скрипкового мистецтва.
23. Ян Вацлав Антонін Стаміц – фундатор мангеймської скрипкової школи.
24. Скрипкові концерти Йозефа Мислівечека.
25. Н.Паганіні – найвизначніший представник віртуозно-романтичного стилю.
26. Кріпак І.Батов – основоположник російського скрипкового виробництва.
27. Іван Хандошкін – фундатор російської скрипкової культури.
28. Прогресивні педагогічні погляди Ауера, художня основа його педагогіки.
29. Видатні закордонні виконавці другої половини XIX – початку ХХ століття.
30. Скрипкові твори, транскрипції і редакції Ф.Крейслера і їхнє місце в концертному репертуарі.
31. Російське “радянське” виконавське мистецтво першої половини ХХ століття.
32. Давид Ойстрах – видатний скрипаль-виконавець.
33. Скрипкові концерти Шостаковича.
34. Джерела українського скрипкового мистецтва.
35. Освітня діяльність скрипкових класів Київської, Харківської та Одеської консерваторій початку ХХ століття.
36. Тенденції розвитку українського скрипкового мистецтва 1917 – 1939 років.
37. Консерваторія Галицького музичного товариства – перший вищий музичний навчальний заклад в Західній Україні
38. Освітня та концертно-організаційна діяльність консерваторії імені С.Монюшка в Станіславові.
39. Фундатори українського скрипкового мистецтва Галичини.
40. Жанрово-стильові напрями розвитку української скрипкової музики другої половини ХХ століття.
41. Скрипкова музика у творчості Мирослава Скорика.
42. Скрипкові концерти В.Камінського.

# РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА З ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ ВИКОНАВСТВА

1. Агарков О. Вибрато в игре на скрипке. – М., 1956.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М., 1965.
3. Барановский П., Юцевич Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. – М., 1956.
4. Беленький Б., Эльбойм Э. Педагогические принципы Л.М.Цейтлина. – М., 1990.
5. Волощук Ю.І. Діяльність консерваторії Галицького музичного товариства у Львові з підготовки скрипалів-професіоналів та аматорів // Посвіт: наукове видання УЦКД та КНУКіМ. – 2000. – Вип. 1. – С. 11-13.
6. Волощук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 33с.
7. Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 46 с.
8. Волощук Ю.І. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті імені М.Лисенка: національні традиції та європейський мистецький досвід (1903-1939 рр.) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 2. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 37-45.
9. Благой Д. Мистецтво камерного ансамблю і музично-педагогічний процес // Камерний ансамбль. – М., 1979.
10. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М., 1990. – Т.1. – 285 с.
11. Гінзбург Л.С. Камерна музика в сучасній музичній практиці // Камерний ансамбль. – М., 1979.
12. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1954.
13. Готсдинер А. Подготовка учащихся к концертным выступлениям // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып.3. – М., 1991. – С. 182-192.
14. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С.Столярского // Музыкальное исполнительство. – М., 1970. – Вып. 6. – С.162-193.
15. Гундер Л. Плюралізм інтерпретації як формування художньої концепції камерно-інструментального виконавства // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Випуск ІІІ. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 19-25.
16. Зибцев О.Л. З досвіду роботи педагога класу камерного ансамблю // Камерний ансамбль. – М., 1979.
17. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. – М., 1961.
18. Князєв В. Сценічне хвилювання у концертній діяльності виконавця // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Випуск ІІІ. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 41-48.
19. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1961.
20. Лапсюк В. Київський скрипаль М.Сікард // Музика. – К., 1984. – №4. – С. 30-31.
21. Мострас К. Динамика в скрипичном искусстве. – М., 1956.
22. Мострас К. Интонация на скрипке. – М., 1948.
23. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. – М., 1951.
24. Мострас К. Система домашних занятий скрипача. – М., 1956.
25. Муратов С. Образно-художественные и технические ресурсы штриховой техники скрипача: Дисс…. канд. иск. – К., 1993.
26. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1978. – 199 с.
27. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – Ч.1. – К., 1974.
28. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – Ч.2. – К., 1982.
29. Струве Б. Типовые формы постановки рук у инструменталистов (смычковая группа). – М., 1932.
30. Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. – М., 1933.
31. Струве Б. Пути начального развития скрипачей и виолончелистов. – М., 1952.
32. Фикельберг Н. Яворский Б. об исполнительстве // Музыкальное исполнительство. - №10. – М.: Музыка, 1989. – С.50-54.
33. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – К., 1989. - Вип.25. – С.5-19.
34. Ямпольский И. Основы скрипичной апликатуры. – М., 1955.

# РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА З ІСТОРІЇ ВИКОНАВСТВА

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. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Издание второе. Ред. Б.В.Доброхотова. М., 1964. – 234 с.
4. Волощук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 33 с.
5. Волощук Ю.І. Концертно-популяризаторська діяльність провідних скрипалів Галичини у 30-х роках ХХ століття // Питання культурології: Зб. наук. стат. – К.: Вид-во КНУКіМ, 1999. – С. 27-36.
6. Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 46 с.
7. Волощук Ю. Початок світлої доби. Скрипкова музика композиторів Галичини 20-30-х років у контексті розвитку європейського імпресіонізму // Українська культура. – 1999. – №10. – С. 34-35.
8. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. – К.: Редакція "Бюлетеня ВАК України", 1999. – 40 с.
9. Волощук Ю.І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: навчальний посібник. ­– Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, 2012. – 130 с.
10. Волощук Ю.І. Спецкурс “Українське скрипкове мистецтво”: Навчально-методичний посібник. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2002. – 83 с.
11. Волощук Ю.І. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини ХХ століття // Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLХVІІ: Праці Музикознавчої комісії. - Львів, 2014. - С. 100-118.
12. Волощук Ю.І. Українська школа виготовлення струнно-смичкового інструментарію: поліетнічні засади та новаційні пошуки // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки: Збірник наукових праць. Частина друга. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 137-148.
13. 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.
14. Волощук Ю.І. Фундатор галицької скрипкової школи // Музика. – 1999. – №3. – С.10.
15. Вольдман Я., Токина Н. Венское скрипичное искусство XVII-XIX веков. – Саратов, 1978. – 60 с.
16. Вуйтевич Е. Историческое развитие польско-русских музыкальных связей в области смычкового исполнительства: Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. – М., 1987. – 30 с.
17. Гинзбург М. История скрипичного искусства. Вып. 1. – М., 1990. – 278 с.
18. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М., 1990. – Т.1. – 285 с.
19. Гринберг М. Русская альтовая литература. М., 1967. – 183 с.
20. Григорьев В. Ю. История польского скрипичного искусства XIX века: Автореф. дисс. ... доктора иск.: 17.00.02 / Моск. гос.конс. – М., 1981. – 48с.
21. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С.Столярского // Музыкальное исполнительство. – М., 1970. – Вып. 6. – С.162-193.
22. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. Інструментальні ансамблі та оркестри. – К., 1959. – 54 с.
23. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль, 1999. - №2. – С. 89-94.
24. Заранський В. З історії Львівського скрипкового виконавства // Повернення культурного надбання України. – Київ, 1999. – С. 67.
25. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 339 с.
26. Козаренко О. Лідія Шутко // Art line. – К., 1998. - №3. – С.30-32.
27. Крих Т. Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування. – Коломия: Вік, 1996. – 96 с.
28. Лапсюк В.М. Джерела української скрипкової культури // Музика. – К., 1981. – №6. – С. 25-26.
29. Лапсюк В.М. Київський скрипаль М.Сікард // Музика. – К., 1984. – №4. – С. 30-31.
30. Лисько З. Роман Придаткевич (до 100-річчя від дня народження). // Музика. – К., 1995. – №6. – С.22.
31. Мазепа Л. Інститут ім. М. Лисенка у Львові. // Музика. – К., 1984. – №6. –С. 27-28.
32. Мазепа Л. Перше музичне товариство у Львові. // Музика. – К., 1977. – №1. – С.27-28.
33. Мазепа Л. Перший філармонічний у Львові. // Музика. – К., 1983. – №4. –С. 28-29.
34. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССXXVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 370-455.
35. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. – Львів: Каменяр, 1992. – 232 с.
36. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.). // Українське музикознавство. –К., 1983. – Вип. 17. – С. 33-45.
37. Онищенко Ю. Дмитро Лекгер – корифей львівської скрипкової школи // Записки наукового товариства ім.Т.Шевченка. – Львів, 1996. – Т. CCXXXII: Праці музикознавчої комісії – С. 360-372.
38. Павлишин С. Львівські музиканти а «празька школа». // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 15-18.
39. Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984. – 320 с.
40. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М., Л.: Музыка, 1967. – 312с.
41. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л., Музыка, 1978. – 199 с.
42. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины ХХ века. Страны Европы и Америки. – Ленинград, 1988. – 197 с.
43. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. М., 1967. – 160 с.
44. Раабен Л. Скрипичное и виолончельное творчество Чайковского. – М., 1958. – 80 с.
45. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. – Музыка, 1969. – 306 с.
46. Струве Б.А. Процес формирования виол и скрипок. – М., 1959. – С.267.
47. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Вступительная статья, редакция перевода, комментарии и дополнения К.Фортунатова. – М., 1964. – 78 с.
48. Швець Н. Нові імена у виконавстві // Музика. – 1998. – №2. – С. 14.
49. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип.25. – С.5-19.
50. Ямпольский И. Давид Ойстрах. М., 1964. – 83 с.
51. Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. – М., Л.: Музгиз, 1951. – Т.1. – 516 с.