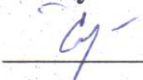


**НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ
ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ
ІМЕНІ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО
Кафедра музичного мистецтва**

Освітній рівень: Магістр
Освітня програма: Музичне мистецтво
Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

 Оксана СТРИХАР

« 15 » жовтня 2025 року

**ЗАВДАННЯ
НА ДОСЛІДНИЦЬКУ ЧАСТИНУ ДО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
Маняхіна Андрія Миколайовича**

1. Тема роботи: **Трансформація образно-виражальних засобів скрипкової музики від бароко до сучасності.**

Керівник роботи: **Щербак Ігор Вікторович, кандидат педагогічних наук, доцент.**

Затверджені наказом закладу вищої освіти від «26» листопада 2025 року №1338-УЧ.

2. Строк подання студентом роботи: 10.12.2025 р.

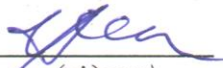
3. Вихідні дані до роботи: фахова література, довідники з мистецтва, матеріали конференцій, репозитарій університету.

4. Дата видачі завдання: 20.09.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

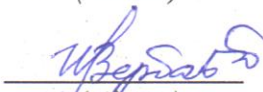
№ з/п	Назва етапів творчого проєкту	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Ознайомлення з науковою та методичною літературою з предмету та об'єкту дослідження	Жовтень 2024	Виконано
2	Складання розгорнутого плану дослідної частини та ознайомлення з ним керівника творчого проєкту	Жовтень 2024	Виконано
3	Написання розділу 1. Теоретико-історичні засади розвитку образно-виражальних засобів скрипкової музики	Грудень 2024	Виконано
4	Написання розділу 2. Трансформація образно-виражальних засобів у скрипковій музиці від бароко до класицизму та романтизму	Лютий 2025	Виконано
5	Написання розділу 3. Модернізація скрипкової образності у XX столітті та сучасності	Травень 2025	Виконано
6	Написання загальних висновків до роботи	Жовтень 2025	Виконано
7	Оформлення дослідницької частини проєкту	Листопад 2025	Виконано
8	Передача дослідницької частини проєкту рецензенту для рецензування	Листопад 2025	Виконано
9	Передача дослідницької частини проєкту керівникові для написання відгуку	Листопад 2025	Виконано
10	Попередній захист дослідницької частини проєкту	09.12.2025	Виконано
11	Публічна демонстрація творчого проєкту	29.12.2025	Виконано

Студент


 (підпис)

Андрій МАНЯХІН

Керівник роботи


 (підпис)

Ігор ЩЕРБАК

**Міністерство освіти і науки України
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ
ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ
ІМЕНІ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

Кафедра музичного мистецтва

Музичне мистецтво

025 Музичне мистецтво

Пояснювальна записка до творчого проєкту

**на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»
на тему: Трансформація образно-виражальних засобів скрипкової музики
від бароко до сучасності**

студента Маняхіна Андрія Миколайовича

Науковий керівник: Щербак Ігор Вікторович,
кандидат педагогічних наук, доцент

Рецензент: Васильєва Лариса Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Допущено до захисту « 8 » грудня 2025 р.

Завідувач кафедри д.п.н., професор

 Оксана СТРИХАР

Миколаїв – 2025 рік

АНОТАЦІЯ

Маняхін А.М. Трансформація образно-виражальних засобів скрипкової музики від бароко до сучасності. Дослідницька частина до творчого проєкту зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво». Миколаїв: НУК ім. адмірала Макарова. 2025. 71 сторінок.

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей трансформації образно-виражальних засобів скрипкової музики в історичній ретроспективі від бароко до сучасності та визначенні впливу цих змін на сучасну виконавську інтерпретацію. Розкрито жанрово-стильові риси скрипкової музики епохи Бароко, систематизовано види та функції образно-виражальних засобів у європейській традиції, простежено еволюцію скрипкової виконавської техніки, проаналізовано трансформацію образності на прикладі конкретних творів, визначено особливості модернізації скрипкової виразності у ХХ столітті, охарактеризовано національну інтонаційність української скрипкової музики.

Ключові слова: скрипкова музика, образно-виражальні засоби, виконавська інтерпретація, еволюція скрипкової техніки, трансформація, модернізація, образність.

ANNOTATION

Andrii Maniakhin. The transformation of figurative and expressive means in violin music from the Baroque to the present day. Research part of a creative project in the specialty 025 “Musical Art” of the educational program “Musical Art.” Mykolaiv: Admiral Makarov National University of Shipbuilding. 2025. 71 pages.

The purpose of the study is to identify the patterns of transformation of figurative and expressive means of violin music in a historical retrospective from Baroque to the present day and to determine the impact of these changes on contemporary performance interpretation. The genre and stylistic features of Baroque violin music are revealed, the types and functions of figurative and expressive means in the European tradition are systematized, the evolution of violin performance technique is traced, the transformation of imagery is analyzed using specific works as examples, the features of the modernization of violin expressiveness in the 20th century are determined, and the national intonation of Ukrainian violin music is characterized.

Keywords: violin music, figurative and expressive means, performance interpretation, evolution of violin technique, transformation, modernization, imagery.

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ	10
1.1. Скрипкова музика епохи Бароко: естетичні принципи, жанрово-стильові риси та становлення техніки гри	10
1.2. Види та функції образно-виражальних засобів у європейській музичній традиції.....	13
1.3. Еволюція скрипкової виконавської техніки: від барокового арко до сучасної інтерпретації	17
Висновки до розділу 1	21
РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ	23
2.1. Образно-виражальна система барокової скрипкової музики. Аналіз Прелюдії з Партити мі мажор для скрипки соло Й. Баха.....	23
2.2. Традиції барокової камерної сонати в творчості Г. Генделя.....	27
2.3. Етапи оновлення скрипкової образності доби класицизму та раннього романтизму. Аналіз Романсу фа мажор Л. Бетховена.....	31
2.4. Романтична віртуозність і мініатюра як форма вираження. Аналіз твору Ф. Крейслера «Прекрасний розмарин»	34
Висновки до розділу 2	37
РОЗДІЛ 3. МОДЕРНІЗАЦІЯ СКРИПКОВОЇ ОБРАЗНОСТІ У XX СТОЛІТТІ ТА СУЧАСНОСТІ	39
3.1. Стильові напрями XX століття та їх вплив на оновлення скрипкової виразності.....	39
3.2. Національна інтонаційність у скрипковій музиці: українська традиція XX–XXI століть.....	42
3.3. Образно-виражальна естетика Мирослава Скорика.....	45
Висновки до Розділу 3	48
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	53
ДОДАТКИ	58

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасне скрипкове виконавство характеризується надзвичайною широтою репертуару: від раннього бароко до музичного авангарду та новітніх творів ХХІ століття. Кожна з цих епох висуває до виконавця специфічні вимоги, що стосуються не лише нотного тексту, а й самої природи звуковидобування, артикуляції та емоційного наповнення музики. Проблема полягає в тому, що уніфікований підхід до гри на скрипці, який панував у педагогіці тривалий час, сьогодні поступається місцем стилістичному плюралізму. Розуміння того, як трансформувалися образно-виражальні засоби – від риторичної «мови» бароко до «співу» романтизму та сонористичних пошуків сучасності, – є критично важливою компетенцією для професійного скрипаля.

Особливої ваги набуває історично-інформоване виконавство (HIP), яке переглянуло погляди на вібрато, штрихи та орнаментику. Водночас, українська скрипкова школа, представлена такими постатями як Мирослав Скорик, демонструє унікальний синтез європейських модерних технік із національною інтонаційністю, що потребує глибокого музикознавчого та виконавського осмислення. Дослідження еволюції виражальних засобів дозволяє виконавцю уникати стилістичних помилок та робити інтерпретацію переконливою для сучасної аудиторії.

Теоретичну базу дослідження склали праці, присвячені історії скрипкового виконавства та естетиці. Питання історично-інформованого виконавства та еволюції вібрато висвітлені у роботах R. Philip та статтях журналу *The Strad*. Технічні аспекти еволюції смичка та інструментарію розглядають L. Ciobanu та E. Nimeroski. Аналіз барокової риторики та творчості Й. Баха та Г. Генделя спирається на дослідження M. Wong та матеріали про сонати Г. Генделя. Особливості сучасної скрипкової техніки та нотації представлені у роботі M. Detwiler. Український контекст, зокрема творчість та

естетика М. Скорика, ґрунтовно досліджені у працях В. Андрущенко, Р. Кавас та А. Бондаренко.

Об'єкт дослідження – скрипкове мистецтво європейської та української традицій від XVII до XXI століття.

Предмет дослідження – еволюція та трансформація образно-виражальних засобів у скрипковій музиці.

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей трансформації образно-виражальних засобів скрипкової музики в історичній ретроспективі від бароко до сучасності та визначенні впливу цих змін на сучасну виконавську інтерпретацію.

Для досягнення поставленої мети визначено розв'язання таких **завдань**:

1. Розкрити естетичні принципи та жанрово-стильові риси скрипкової музики епохи бароко.
2. Систематизувати види та функції образно-виражальних засобів у європейській традиції.
3. Простежити еволюцію виконавської техніки у зв'язку з конструктивними змінами інструмента та смичка.
4. Проаналізувати трансформацію образності на прикладі конкретних творів Й. Баха, Г. Генделя, Л. Бетховена та Ф. Крейслера.
5. Визначити особливості модернізації скрипкової виразності у XX столітті, зокрема вплив розширених технік.
6. Охарактеризувати національну інтонаційність та образно-виражальну естетику української скрипкової музики на прикладі творчості М Скорика.

Методи дослідження. У роботі використано комплексний підхід, що поєднує: *історико-стильовий метод* для аналізу еволюції музичних стилів, *виконавський та інтерпретаційний аналіз* для розгляду технічних прийомів у конкретних творах, *порівняльний метод* для зіставлення барокових та сучасних практик та *системний підхід* для узагальнення естетичних засад творчості М Скорика.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у здійсненні компаративного аналізу виражальних засобів різних епох крізь призму практичної виконавської реалізації, а також у визначенні ролі національної інтонаційності як ключового чинника образності в сучасній українській скрипковій музиці на прикладі творчості М. Скорика.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів під час навчання здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво. Результати дослідження можуть бути корисними для удосконалення курсів з історії виконавства, методики гри на скрипці, для формування програм, що враховують особливості розвитку сучасної музичної практики, а також у власній концертній практиці скрипалів для створення стилістично правильних інтерпретацій..

Апробація результатів дослідження: Всеукраїнський науково-практичний семінар «Мистецька освіта в епоху цифрових технологій: виклики та перспективи» (Миколаїв, 17-18.04.2025 р.), IX Міжнародна науково-теоретична конференція «Модернізація сучасної науки: досвід і тенденції» (Глазго, Шотландія, Велика Британія, 28.11.2025 р.); Лауреат I ступеня Всеукраїнського мистецького конкурсу «Вільна Країна – щаслива дитина» (Херсон, 30.11.2025 р.), Лауреат I ступеня Всеукраїнського двотурового багатожанрового конкурсу мистецтв «Народжені Переможцями» (Київ, 30.11.2025 р.), Лауреат I ступеня Міжнародного багатожанрового конкурсу мистецтв «Талантія» (Київ, 30.11.2025 р.) (додатки А–Д).

Публікації:

1. Маняхін А. М. Еволюційні процеси трансформації образно-виражальних засобів скрипкової музики від барокової доби до сучасності. *Modernization of today's science: experience and trends* : Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the IX International Scientific and Theoretical Conference, November 28, 2025. Glasgow, Scotland, UK: International Center of Scientific Research. С. 662–666. URL: <https://doi.org/10.36074/scientia-28.11.2025> (додаток Е).

2. Маняхін А. М. Трансформація образно-виражальних засобів скрипкової музики від бароко до сучасності. *Магістерські читання* : науковий онлайн збірник науково-методичних праць студентів другого рівнів вищої освіти / за заг. ред. О. І. Стріхар, С. В. Бедакова. Миколаїв : НУК, 2025. С. 57–60. (додаток Є).

Структура роботи. Дослідницька частина до творчого проєкту складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 71 сторінок, основної частини – 52 сторінки. Робота містить 2 таблиці, 7 додатків. Список використаних джерел включає 39 найменувань.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ

1.1. Скрипкова музика епохи Бароко: естетичні принципи, жанрово-стильові риси та становлення техніки гри

Естетика бароко, у її музичному втіленні, була орієнтована на експресію, драматичну контрастність і риторичність: музика сприймалася як «мовлення» і мала здатність викликати афекти, зміни емоційного стану слухача через чітко артикулявані музичні фігури. Для інструментальної музики – і зокрема для скрипки – це означало переважання гнучкої мелодичної лінії над гомофонною «картинністю», виразну фразу з імпровізаційними рисами, акцент на нюансах динаміки, артикуляції та орнаменталізації.

Такий підхід вимагав від виконавця не лише технічної вправності, а й уміння «говорити» музикою: інтонаційна гнучкість, здатність до імпровізації (особливо в прикрасах і каденціях) і розуміння словесної риторики твору стали ключовими компетенціями. Історично-інформована інтерпретація (НІР) у XX–XXI століттях повернула увагу до цих принципів, підкресливши необхідність роботи з історичними джерелами та трактатами, що дало потужний імпульс для переоцінки барокової естетики у сучасному виконанні [21].

У таблиці 1.1 наведемо жанрові особливості скрипкової музики бароко

Таблиця 1.1

Жанрові особливості скрипкової музики бароко

Жанр	Основні риси	Призначення	Вплив на гру скрипаля
Sonata da chiesa	Контрапунктність, суворіші форми, чітка структурність	Церковне виконання, урочисті події	Вимагає стриманої виразності, точності інтонаційних ліній, акценту на поліфонії
Sonata da camera	Танцювальна суїта, послідовність танцювальних частин	Камерні виступи, світські події	Потребує танцювальної артикуляції, гнучкої фрази, легкості й ритмічної виразності
Concerto grosso	Діалог concertino та	Камерно-оркестрові	Розвиває ансамблеве

	гірієно, контрастність фактур	виконання	мислення, уміння взаємодіяти з групою музикантів
Сольний концерт	Віртуозна партія соліста, активна драматургія	Публічні концерти, демонстрація майстерності	Потребує індивідуальної виразності, технічної віртуозності, динамічного контролю
Танцювальні частини (аллеманда, куранта, сарабанда, жига тощо)	Танцювальне походження, характерні ритмічні моделі	Камерні сюїти, світський контекст	Передбачає чітку ритмічну «підказку», стилістичну артикуляцію, відповідність танцювальному характеру

Технічні зміни інструмента і супутні виконавські прийоми цілком визначали звучання барокової скрипки. Відмінності барокового та сучасного налаштування – коротша мензура, інша форма гри зі скрипкою без підборіддя, тонші басбар і менший звуковий тиск струн – спричинювали іншу акустичну поведінку інструмента. Особливо важливу роль відігравали струни: натуральні (котячі/овечі, тобто «gut») струни давали тепліший, менш яскравий тембр, вимагали іншої взаємодії смичка зі струною і сприяли більш інтимній, інтонаційно «еластичній» подачі фрази. Бароковий смичок зі своєю коротшою дугою і специфічною балансною точкою позначав інший спосіб вимовляння акцентів і штрихів – він краще підкреслював короткі, танцювальні атаки та дозволяв інші варіації артикульованості, зокрема частіші use-of-lower-arm підходи для наголосу. У сучасному відродженні барокової практики багато виконавців обирають повністю «period» сетап (оригінальна або реплікована скрипка, gut-струни, бароковий смичок), інші – гібридні варіанти (модерний інструмент із gut-струнами або змішаною підстановкою), що свідчить про прагматичний підхід до досягнення бажаного звуку й артикуляції [9].

Особливу роль у формуванні барокового стилю відіграла орнаментация та імпровізація. У бароковій традиції прикраси (trill, mordent, appoggiatura, gruppetto, slide тощо) не були лише «декорацією»: вони виконували функцію виразальної конкретизації афекту, служили риторичними паузами або

підкресленнями, та часто залишалися у зоні відповідальності виконавця. Існувала широка культура усного передавання й трактатної інтерпретації, де правила прикрас могли відрізнятися за географією і часом; наприклад, французькі практики мали свої усталені формули прикрас, італійські – іншу логіку, німецькі традиції ще іншу. Відтак для скрипаля важливим було вміти читати пам'ятки й трактати, зіставляти регіональні традиції і творчо інтерпретувати місця, де композитор не надав детальної вказівки. Ця культура імпровізації й «доповнення» було невід'ємною рисою барокової виконавської свідомості, і відновлення її у XX–XXI століттях значною мірою формувало сучасні уявлення про достовірність інтерпретації [13].

Стилістичні відмінності між національними школами також визначали характер скрипкової мови. Італійська традиція, представлена Corelli, Vivaldi та іншими, ставила в центрі міцну мелодійну архітектоніку з блискучими сольними етюдами і чіткою технічною вимогою до артикуляції та швидкості, тоді як французька школа надавала більшої ваги танцювальній витонченості, нюансам агогіки та характерним «agréments» – коротким прикрасам, що мали естетично-риторичне значення. Німецька традиція часто поєднувала контрапунктні традиції з італійською ітраверсією мелодійної лінії; у музичному середовищі австрійсько-німецької зони (як у прикладі Й. Баха) контрапункт виявлявся як спосіб поліфонічної «речі», у якому скрипка виступає як голос, зобов'язаний до внутрішньої логіки фрази й до поєднання з басовою опорою.

Техніка гри на бароковій скрипці розвивалася як відповідь на композиційні вимоги й акустичні можливості інструмента. На відміну від романтичної стилістики, техніка барокового скрипаля передбачала менше сталого використання вібрато – вібрато розглядалось радше як орнамент або експресивний засіб, ніж як постійна властивість тону. Смичкова рука формувала коротші, більш виразні удари для підкреслення метричної структури й танцювальності, а ліворакова техніка акцентувала чітку інтонаційну гнучкість і майстерність у швидкій зміні положень, хоча аплікатура й позиційна система

були адаптовані до менших меж регістру, властивих багатьом бароковим партіям. [9].

Таким чином, скрипкова музика бароко є комплексним явищем, у якому естетика риторики й афектної експресії тісно пов'язана з жанровою палітрою і технікою інструмента. Розуміння барокового стилю вимагає одночасної уваги до історичних джерел, фізичних властивостей інструмента, національних традицій прикрас і сучасних висновків емпіричних досліджень. Саме це поєднання робить сьогодишню практику барокової скрипки не реплікативною рутиною, а постійно динамічною дискусією між минулим і сьогоденням, що дозволяє по-новому читати й почувати музичний текст, роблячи його живим і релевантним для сучасної аудиторії.

1.2. Види та функції образно-виражальних засобів у європейській музичній традиції

Артикуляція й види штрихування функціонують як базовий «мовний апарат» скрипки: довгий легато, короткий стаккато, маркато, спікато, деташе, коло-арко та інші варіанти формують синтаксис музичного речення. Саме від матеріалу штриха залежить, чи фраза звучить як мовленнєве зауваження, інтимне зітхання чи оголошення. У бароко та класицизмі артикуляція була тісно пов'язана з вокальною риторикою: аподіактики й аппов'ючерні акценти наслідували інтонаційні схеми співу, а виконавець мав значну свободу в реалізації трелей, агогіки й прикрас. Дослідження перформативних параметрів показують, що варіації штриха (розташування лука, тиск, швидкість) систематично корелюють із почуттєвими інтерпретаціями слухачів, і сучасні моделі експресивного виконання навіть намагаються кількісно описати ці залежності для автоматичного аналізу й відтворення музичної експресії [10, с. 889].

Орнаментация займає центральне місце в образотворчому інструментарії скрипкової традиції, особливо в бароковому репертуарі. Трелі, морденти, апподжіатури, тапіри (turns) і фігурні розкручування мелодичної лінії

виконували одночасно й естетичну, й комунікативну функцію: вони підкреслювали важливі смислові моменти, розвивали афект у межах речення і водночас виявляли індивідуальність виконавця. У практиці історично-інформованого виконання (НІР) останніх десятиліть орнаментация відновлюється на основі джерел, партитур і трактатів, але в сучасних інтерпретаціях вона часто поєднується з авторським або «сучасним» підходом, де імпровізовані прикраси можуть набувати неочікуваної експресивної функції. Порівняльні дослідження записів скрипкових сонат і партит XVIII століття свідчать про те, що вибір орнаментів і місце їх вкладання прямо впливає на драматургію фрази і сприйняття стилю твору [17].

Вібрато і портаменто – два фундаментальні інтонаційні засоби, що історично мали різну долю: у бароко вібрато вважалось прикрасою, застосовуваною економно, тоді як у романтизмі поступово стало звичною постійною характеристикою звучання; портаменто ж (свідоме ковзання між тонами) виступало як засіб емоційної інтонації, часто пов'язане з вокальними традиціями. Сучасні дослідження історії вібрато й його педагогічної практики вказують на складну еволюцію техніки й смислу: поширення широкого, «постійного» вібрато в XIX столітті пов'язане з естетикою голосової емоції й технічними новаціями у викладанні, тоді як у XX–XXI століттях вібрато стало одним із засобів стилістичної маркування (наскільки і коли використовувати вібрато залежить від естетики НІР, виконавців і аудиторії). Експериментальні роботи, що аналізують частоту й амплітуду вібрато, показують, що варіації параметрів вібрато прямо впливають на категоризацію емоцій у сприйнятті слухачів: швидший, ширший вібрато зазвичай інтерпретується як більш напружений або пристрасний; повільніший – як ніжний або сумний. Контактна точка звучання (гра ближче до міста або над ладу – *sul tasto*; ближче до смичка поряд з підставкою – *sul ponticello*) і робота з тембровими відтінками є особливим образним інструментом скрипаля: зміна місця дотику смичка до струни змінює спектр обертонів і, відповідно, емоційний «колір» звучання. *Sul tasto* часто асоціюють із ніжністю, інтимністю, далекою голосовістю, тоді як *sul*

ponticello додає скрипкові «скреготу» – гостру, ефірно-холодну фактуру, що може передавати тривогу, напруження або алюзію на механічність. Гармоніки як образний прийом створюють відчуття віддаленого, ефемерного світу, іноді метафоризуючи голоси ангелів чи дитинства; на противагу цьому подвійні деталі (double stops, chords) надають звуку тілесної повноти і можуть символізувати принцип діалогу, боротьби або драматичної кульмінації. Ці темброві прийоми, з одного боку, прості у фізичному поясненні (зміна спектра обертонів), а з іншого – надзвичайно гнучкі в семантичному використанні виконавцем. Динаміка й час (мікро-нагромадження, rubato, агогіка) – ще одна група образно-виражальних засобів, яка має безпосередній вплив на драматургію твору. Різке підсилення або відсікання фрази, поступове зростання (crescendo) і зникаюче decrescendo – все це способи моделювання «життєвих» форм в музиці: зростання надії, відчай, внутрішній монолог. Важливо відзначити, що сучасні експериментальні дослідження у психології музики й моделях виконавської експресії демонструють, що саме сукупність динамічних і темповорних варіацій дає слухачеві ключі інтерпретації емоційного заряду музичного висловлювання; просте технічне виконання нот без цих нюансів часто сприймається як «механічне» або «безособистісне» [10, с. 893].

Піццикато, перкусивні прийоми та коле-легно виконують одночасно ритмічну й образну функції. У камерній та оркестровій практиці піццикато може відсувати мелодичну лінію й створювати образ «розмови», «життєвих кроків» або навіть іронічної дистанції. Bartók-піццикато та інші екстремальні варіанти додали інструментові перкусивних якостей, розширивши спектр образних асоціацій – від народної енергії до агресивних, «побутових» звуконаслідувань. Коле-легно (удар дерев'яною частиною смичка) надає скрипці перкусивного, іноді «архаїчного» звуку, що використовується для створення особливої текстури або театрального ефекту. У сучасній музиці ці прийоми часто поєднуються з неінструментальними жестами (удари по корпусу, струшування струн) для досягнення сильних драматичних акцентів [24].

Багатоголосність (подвійні струни, тріоли, акорди) і специфічні техніки гри (double stops, drones, sustain) дозволяють скрипці фактично виконувати роль мікро-оркестру в межах одного інструмента. Подвійні струни можуть створювати відчуття діалогу або конфлікту, додавати стабільності або, навпаки, напруги. У сольному репертуарі використання подвійних струн часто позначає кульмінаційні, героїчні або контрастні моменти; у камерному контексті вони змінюють баланс і дозволяють скрипці займати як сольову, так і акомпанувальну функцію одночасно. Ця багатоголосність також тісно пов'язана з історією інструмента і його роллю в ансамблевій практиці: від барочного концерто грессо до романтичних концертів і сучасних експериментів, подвійні струни залишаються важливим виражальним засобом.

Контекст історично-інформованого виконання (HIP) значно вплинув на уявлення про образно-виражальні засоби: прагнення відтворити «історичний звук» призвело до переосмислення ролі орнаментатії, тембру та вібрато, акцентуючи на відмінностях між естетиками різних епох. Цей рух не лише повернув до життя старі практики, але й стимулював крос-визначення між «історичною» та «сучасною» інтерпретаціями, породивши гнучкі підходи, де виконавець вирішує, як і коли поєднувати аутентичні прийоми з власною музичною мовою. Унаслідок цього в сучасній європейській традиції спостерігається плюралізм: від суворо реконструктивних інтерпретацій до еклектичних, що використовують історичні й сучасні засоби як рівноцінні виражальні ресурси [22].

Загалом види та функції образно-виражальних засобів скрипкової музики у європейській традиції утворюють розгалужену систему, у якій кожний технічний прийом одночасно виконує акустичну, комунікативну і символічну роль. Від барокової орнаментатії, що надає фразі «мовної» виразності, до сучасних розширених технік, які переосмислюють саму матерію звуку, – скрипка лишається інструментом, що постійно оновлює свої образні можливості.

1.3. Еволюція скрипкової виконавської техніки: від барокового арко до сучасної інтерпретації

У XVII–початку XVIII століття скрипкова школа формувалася в умовах інших вимог до звучання та артикуляції, ніж пізніші класицизм і романтизм. Бароковий арко мав іншу геометрію – коротший, часто зі зворотною (випуклою) дугою, менш напружений волос, ігри зі штрихом були набагато тісніше пов'язані з ритміко-вербальною логікою танцю та вокальної манери. Через особливості дуга й струни (натуральні – кишкові) артикуляція барокового стилю була спрямована на ясність фрази, дихання між словеснісними імпульсами та вибіркоче використання вібрато як прикраси, а не як постійного виразного елементу. Сучасні дослідження відтворення барокової практики підкреслюють, що багато того, що ми сприймаємо як «історичну техніку», насправді було контекстуально гнучким: виконавці застосовували різні форми штриха й прикрас залежно від жанру, місця виконання та традицій школи. Розвідки останніх років, що оглядають відродження барокового інструмента та історично-інформовану інтерпретацію, демонструють важливість розуміння конструктивних особливостей арко й строкових матеріалів для правильного відтворення цих практик [26].

Перехід до класичної й особливо романтичної мовної парадигми пов'язаний із глибинними фізичними змінами інструмента й дуги, які надали виконавцеві нові технічні можливості. Франсуа-Зав'єр Турте (кінець XVIII – початок XIX ст.) консолідував модель сучасного смичка: довший і більш рівномірно відтяжний корпус із «рекурвною» (викривленою так, щоб сприяти сталому тиску) формою та універсальнішим балансом дозволив розвинути довгі, плавні лінії legato, широкі динамічні інтервали і нові штрихові прийоми – наприклад повноцінний spiccato, martelé та широкі portamento, що стали художніми елементами романтичного висловлювання. Саме зміни в архітектоніці дуги дали інструменту «голос», який ідеально пасував до поширених у XIX столітті естетик сили й індивідуальної експресії. Сучасні праці, що аналізують вплив Турте і його нащадків на техніку виконання,

увиразнюють, як конструкція смичка прямо визначає доступні артикуляційні варіанти та інтенціональну палітру виконавця [14, с. 62].

Паралельно з еволюцією смичка відбувалися модифікації конструкції самого інструмента, які мали технічно-методичні наслідки. ХІХ століття принесло подовження грифа та підйом його кута, укріплення басової частини (масивніший бас-бар), а також винахід підборідника (за загальноприйнятою хронографією – винахід Луї Шпора початку ХІХ століття) та пізніше практичне використання опор для плеча; ці зміни дозволили вільніше тримати інструмент без допомоги руки-опори на корпусі, відпустити ліву руку для ширших позиційних переходів та інтенсифікувати вібрацію, шви та вищі позиції. Історіографічні огляди й популярні наукові статті підкреслюють, що ця «ергономічна революція» стала фундаментальною для розвитку техніки в ХІХ–ХХ століттях, оскільки дала змогу розвинути швидкі переходи по щаблях, високі позиції та складні подвійні уточнення, що раніше були або неможливі, або надзвичайно втомливі [25].

У ХХ столітті відбувається ще одна суттєва трансформація – культурна зміна смаку, пов'язана з нормалізацією безперервного вібрато як звичного засобу виразу у великій частині західної традиції. Дослідження історії вібрато, включно з аналізом ранніх записів і їхнім тлумаченням сучасними вченими, показують поступове, але однозначне зростання частоти і стійкості вібрато в оркестровому й сольному виконанні протягом ХХ століття. Якщо у бароковій практиці вібрато було переважно експресивною прикрасою, то до середини ХХ століття воно набуло статусу постійного параметра звучання у багатьох школах. Ця зміна супроводжувалася й технологічними новаціями: індустріалізація виготовлення синтетичних та металевих струн дала більш яскраве, потужне, стійке звучання, що «витіснило» ніжніші відтінки кишкових струн і змінило уявлення про тембр як про постійну величину, доступну для формування. Аналіз записів і сукупна фоно-історична праця доводять, що поява постійного вібрато також корелює з прагненням до більш «вокалізованого» тону, з орієнтацією на проектування звуку в більші концернні зали [32].

Педагогічні школи ХХ століття, що кристалізувалися в працях Айєра, Флеша, Севчика та інших – заклали стандарти техніки правої руки (смичка), лівої руки (положення, аплікатура), систематизували вправи для інтонації й швидкості та ввели методики, що збереглися й донині. Ці системи часто апелюють до гіпотетичних «принципів природної механіки» руху, але кожна школа підкреслює різні елементи: стійкість зап'ястя, гнучкість пальців, градієнти ваги смичка. Сучасна наукова література, що порівнює вплив історичних трактатів і сучасної методики, наголошує на тому, що більшість консерваторських практик ХХ століття – продукт поєднання традиції, технологічних можливостей інструмента та естетичних вимог часу [20].

Паралельно з канонічною технікою розвивалися й «розширені» техніки ХХ–ХХІ століть. Сучасні композитори й виконавці значно розширили тембровий словник скрипки: гармоніки як декоративний або структурний елемент, грубіші й нетрадиційні удари смичка (*col legno*, *col legno battuto*), *percussive* прийоми, флаттер-тон, гліссандо, прилади для мікротональних ефектів, використання луку або інших предметів на струнах, а також розробка нових нотацій для цих прийомів. Модернізація репертуару потребувала появи окремих педагогічних матеріалів і методичної рефлексії: щоб інтегрувати ці прийоми в музичну практику, необхідні спеціальні вправи, розуміння акустики та адаптація до інструмента, який часом модифікують для досягнення бажаного ефекту. Така широта прийомів робить сучасну скрипкову практику поліморфною: однаковою мірою допустимі як риторично «чисті» історичні інтерпретації, так і радикально експериментальні підходи [15].

Ці дві гілки – історично-інформована практика (HIP) та сучасна експериментальна практика – поступово почали перетинатися, породжуючи гібридні стратегії виконання. Виконавці ХХІ століття часто володіють як технікою «періодної» гри на бароковому або модернізованому інструменті, так і повним арсеналом сучасних прийомів на сучасній скрипці. Рухається й сама ідея «автентичності»: сьогодні більшість дослідників і практиків сприймають автентичність не як шаблон «повернення у минуле», а як критичне й

контекстуалізоване застосування знань про минулу практику для створення художнього сенсу сьогодні. Повне виключення вібрато чи тотальна імітація барокового звуку часто менш переконлива, ніж усвідомлене застосування історичних прийомів у контексті сучасного смаку та акустичних умов [26].

Техніко-технологічні інновації й питання здоров'я музиканта теж сильно вплинули на техніку. Популяризація підборідників і опор для плеча, а також вивчення біомеханіки рухів сприяли тому, що сьогодні тримаємо інструмент так, щоб мінімізувати перенавантаження і ризик травм при високій інтенсивності репертуару. Водночас сучасні лютні департаменти й майстерні повертають увагу до історичних майстерень і матеріалів: є відновлення практики виробництва кишкових струн для певних художніх цілей, відроджуються техніки ручного виготовлення дуг, досліджуються властивості різних порід дерев [28].

Важливо підкреслити соціокультурний вимір: зміна концертних залів (більші простори), звукозаписна індустрія й нові платформи впливали на стандарти гучності, тембру й «читабельності» фрази. Розвиток педагогіки та медіа призвів до глобалізації шкіл: зараз студенти вивчають старі трактати, слухають архівні записи, працюють з цифровими ресурсами і поєднують різні техніко-виразні школи в індивідуальний стиль. Сучасна інтерпретація – це не просто технічна адаптація до змін у матеріалі чи конструкції інструмента, це також усвідомлений культурний акт, у якому виконавець вибирає, які елементи традиції зберегти, а які трансформувати в ім'я художньої правди сьогодні.

Отже, еволюція скрипкової техніки від барокового арко до сучасної інтерпретації – це не лінійне «покращення» вправ, а складний, багатовекторний процес: фундаментальні конструктивні зміни (дуга Турте, подовжений гриф, підборідник), зміни в матеріалах (від кишки до металу й синтетики), розвиток педагогічних шкіл, поява та кодифікація розширених технік і культивування історично-інформованих практик – усе це створило сьогоднішню мультипарадигму виконання.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі було розглянуто теоретико-історичні засади формування та розвитку образно-виражальних засобів скрипкової музики, що дало можливість узагальнити ключові етапи становлення скрипкового мистецтва в європейській культурі. Аналіз музики епохи Бароко засвідчив, що саме цей період став фундаментальним для кристалізації естетичних принципів і жанрово-стильових моделей, які визначили подальший розвиток скрипкового виконавства. Барокова музика сформувала уявлення про афект, риторичність та орнаментальність, а також започаткувала технічні підходи, які лягли в основу сучасної школи гри на скрипці.

У межах аналізу образно-виражальних засобів визначено їхню багаторівневу природу, що поєднує інтонаційні, артикуляційні, динамічні, темброві та техніко-виконавські елементи. З'ясовано, що їх функції полягають не лише у формуванні художньої виразності, а й у структурному та семантичному вибудуванні музичного твору. Європейська музична традиція виробила стійку систему цих засобів, яка має історичну наступність, але водночас піддається інтерпретаційним змінам залежно від виконавської практики.

Еволюція скрипкової техніки продемонструвала поступовий перехід від барокового арко, обмеженого конструктивними особливостями інструментів і смичків того часу, до широкого спектра сучасних технік, що забезпечують новий рівень віртуозності й художньої свободи. Розвиток техніки тісно пов'язаний зі змінами композиторських вимог, акустичних можливостей скрипки та естетичних орієнтирів різних епох. Сучасне скрипкове виконавство увібрало історичні традиції, але переосмислює їх відповідно до нових інтерпретаційних моделей.

Отже, теоретико-історичний аналіз дозволив побачити взаємозв'язок між естетичними принципами, образно-виражальними засобами та технічною еволюцією скрипкового виконавства. Сформовані в європейській музичній

культурі підходи до створення та реалізації скрипкової образності становлять цілісну систему, яка зберігає спадкоємність, але водночас динамічно розвивається у відповідь на художні та виконавські виклики часу.

РОЗДІЛ 2.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ

2.1. Образно-виражальна система барокової скрипкової музики. Аналіз Прелюдії з Партити мі мажор для скрипки соло Й. Баха

Образно-виражальна система барокової скрипкової музики функціонує як комплексна мережа взаємопов'язаних засобів – риторичних, метафоричних, тембрових і техніко-виконавських – що разом створюють у слухача цілісні афективні враження. У базисі цієї системи лежить барокова риторика: уявлення, що музика – це «мовлення» звуків, а виконавець – оратор, який через фігури-ймовірності, приклади та інші риторичні прийоми «впливає» на почуття слухача.

Практика «викликання» афекту вимагала від виконавця не тільки технічної майстерності, але й уміння всередині себе переживати потрібний афект, аби переконливо його «переповісти» публіці – принцип, відомий у риторичній традиції як «спочатку відчуй, щоб зворушити інших». У виконавській традиції XVIII століття емоційна залученість і свідоме маніпулювання виразовими засобами стояли на одному рівні з граматиною композиції.

Барокова «образність» – це не тільки декоративність, але й етичний та перформативний акт, спрямований на створення конкретного афективного досвіду слухача.

У музичній мові це риторичне підґрунтя реалізується через низку конкретних образно-виражальних технік (таблиця 2.1).

Таблиця 2.1

Образно-виражальні техніки барокової скрипкової музики

Техніка	Зміст	Функції у музичній мові	Виразовий ефект
Структурні фігури	Послідовності, секвенції, повторення з варіюванням, «запит–відповідь», «піднесення/розрядка»	Організують музичний синтаксис, формують драматургію напруження і розрядки	Створення логічної побудови фрази, риторичної напруги, драматичного розвитку
Артикуляція та штрихи смичка	Короткий/ довгий штрих, легато, легато з натяком, поп legato як «повітряна» пауза	Виконують роль інтонаційних знаків, позначають синтаксичні межі	Передають емоційні відтінки (запитання, оклик, сум, радість, хвилювання), уточнюють фразування
Орнаментика	Обігровки, трелі, мікроредукції	Має інтерпретативний характер, уточнює афект, підкреслює смислові акценти	Поглиблення образності, експлікація прихованих голосових чи гармонічних ліній
Тембр і темброві контрасти	Відкрите/ приглушене звучання, зміна позиції руки, різниця між звучанням на струнах	Використовуються як колористичні засоби створення образів і символів	Створення контрастів (світло/ тінь, прозорість/ густина), посилення колористичної виразності
Поєднання всіх шарів	Риторичний задум, формальна логіка, артикуляція, темброві нюанси	Формує цілісну образно-виражальну систему	Взаємодія прийомів створює комплексний, інтерактивний художній ефект

Технічні і конструктивні особливості інструмента та виконавської практики формували конкретні прийоми виразності. У першій половині XVIII століття скрипка, смичок, струни і лад давали інші темброві й динамічні можливості, ніж сучасний інструмент: слабкіша проєкція в низькому регістрі, м'якший кидок смичка, більш «повітряний» тембр і чітка залежність від позиційних нюансів – усе це спонукало до розвитку артикуляції як основного носія виразу. Виконавці застосовували широкий спектр відтінків штриха та коротких нюансів дотиків у місцях, де сучасний виконавець міг би вдатися до великого портаменто або інтенсивної суцільної вібрації. Сучасні дослідження порівнюють різні практики артикуляції і показують, що не існувало «одного»

барокового стилю: від локально монотонного *moto perpetuo* до складно артикульованого, риторично контрастного виконання – вибір залежав від жанру, мети й локальної традиції. Отже, у бароковому інструментальному виконавстві артикуляція виконує роль первинного засобу смислоутворення, а не лише технічного вияву [36].

Цей загальний контекст дозволяє глибше розглянути сам Prelude з Partita мі-мажор (BWV 1006). Прелюдія відома своєю безперервною фігурацією – постійним рухом «перпетуо» (*moto perpetuo*), де одна й та ж ритмічна одиниця прокладає лінію через усю частину, створюючи ілюзію безперервного потоку. Така текстура – не лише технічний виклик: вона формує образ «руху», «подорожі» або «потoku свідомості», що в риторичній термінології може працювати як метафора невинного мовлення оратора. Аналізисти кінця 2010-х – початку 2020-х відзначали цю рису як центральну для сприйняття прелюдії: постійна рівномірна фігурація створює нерв, одночасно відкриваючи поле для акцентування фразових меж через артикуляцію, дихання (інтонаційну паузу) і акценти, які виконавець може варіювати в залежності від інтерпретації [31].

Композиційно Prelude вирізняється тим, що при всій зовнішній одноманітності ритму та фактури в ній присутні чіткі секвенційні та гармонічні центри, які організовують напруження й повернення. Авторський почерк Й. Баха – це вміння «вирізьбити» поліфонічні відтінки у скрипковій фактурі: арпеджовані акордові блоки, інваріантні фігури та послідовності дозволяють сприймати на один глибинний контрапункт більше голосів, ніж це фізично виконується на чотирьох струнах. Ця можливість поліфонізації лежала в основі подальших переспівів і трансформацій цієї прелюдії: відомо, що Матеріал прелюдії був адаптований самим Й. Бахом для ладового інструмента (версія для лютні/лаутенверку, BWV 1006a) та для інших інструментальних ансамблів, що підтверджує внутрішню гармонічну «повноту» теми й її здатність виступати як автономна гармонічна програма. Перехід твору у версії для лютні чи клавесину підкреслює ту саму архітектоніку – послідовності, каданси та кульмінаційні

моменти – але робить їх іншим засобом (мандрування тембром та поліфонічним розгортанням) [30].

Тонкощі виконавської інтерпретації цієї прелюдії – полем, де перетинаються текстурні, риторичні і тимброві питання. Через однорідність ритму саме артикуляція, варіювання інтонації й динаміки створюють у слухача відчуття фрази та логіки. Тут важливо, що історично-інформовані практики радять уникати «монотонного» однакового штриха; натомість бажана зміна «відтінків дотику» – невеликі розриви, легкі підкреслення певних нот у фразі, навіть субтональні паузи, які в сучасному виконавському дискурсі можуть виглядати як «дихання». Ці інтонаційні жести і є тією мовою, яка робить «перпетуо» розповіддю, а не механічним потоком [36].

Орнаментика і оздоблення в прелюдії – ще одна важлива складова образної системи. Й. Бах дає матеріал, в якому артикуляційні та прикрашаючі елементи можуть служити як локальними «пасажами прикраси», так і смисловими підкресленнями: повторне повернення мотиву може супроводжуватися поступовим нагромадженням орнаментів, що в інтерпретації створює відчуття росту, «накопичення» відчуття. У виконанні це часто виражається шляхом наростання екстравертності звучання в середині фрази та легкого «відкату» в кінці, що відповідає класичній риторичній схемі – пунктуація емоції. Сучасні виконавці стоять перед вибором: дотримуватися мінімалістичних, більш «чистих» оздоблень, або ж використати барокову орнаментальність як інструмент емоційної драматургії; обидва підходи мають історичні і стильові підстави і знаходять своє віддзеркалення у новітніх дослідженнях виконавської практики [36].

Інструментальний аспект теж має важливе значення для образності: бароковий смичок і натягнуті на кишку (gut) струни створювали іншу палітру ударних і резонансних якостей, ніж сучасні металеві струни і сучасний смичок. Це означає, що деякі ефекти (наприклад, м'яка нюансована атака або «повітряний» хвіст фрази) даються легше на автентичних інструментах, тоді як інші (сильна проєкція, великий сустейн) – на сучасних. Вибір інструменту і

техніки – це в першу чергу художній вибір, що істотно впливає на кінцевий образ твору й на спосіб розгортання риторичних фігур [36].

У практичній площині аналіз прелюдії BWV 1006 для виконавця означає поєднати кілька шарів: розпізнати гармонічні опорні точки й секвенції, які задають драматургію; визначити місця для інтонаційних дихань і артикуляційних змін; вибрати стратегію орнаментування, що підсилює обрану інтерпретаційну лінію; і, нарешті, обґрунтувати вибір інструменту та тембрової палітри як частину смислової моделі. Сучасні підходи до інтерпретації пропонують системи, які поєднують детальний гармонічний і контрапунктовий аналіз зі строгою роботою над артикуляцією і диханням, що дозволяє створити живу, риторично скоординовану інтерпретацію [38].

Отже, Прелюдія з Partita мі-мажор – це проєкт «образного мовлення», побудований на взаємодії архітекτονіки (гармонічні центри та секвенції), безперервної фігурації (*moto perpetuo*), артикуляційних нюансів і орнаментики, які разом творять афективну динаміку твору. Барокова образно-виражальна система не лише дозволяє описати ці механізми; вона дає практичну схему інтерпретації: глибоке розуміння риторичних відносин у музиці породжує усвідомлені музично-виразні рішення виконавця.

2.2. Традиції барокової камерної сонати в творчості Г. Генделя

Георг Фрідріх Гендель у своїх камерних сонатах працював у межах усталених барокових традицій, одночасно вносячи особисті риторичні та вокальні елементи, які походили з його сценічного досвіду. Соната ре мажор, BWV 371, традиційно розглядається як одна з пізніших і водночас найвитонченіших сонат для скрипки й басу-бароко у творчості композитора; датування твору відноситься до кінця 1740-х – початку 1750-х років, і в цьому сенсі вона позначає кульмінацію його інтересу до камерно-інструментальної форми. У манускриптах і ранніх виданнях цей твір постає як приклад зрілого синтезу італійської сонатної форми й англійської інструментальної традиції, при цьому сам факт того, що BWV 371 не був опублікований Г. Генделем за

життя, підкреслює його дещо «приватний», камерний характер і певну інтимність музичної мови твору [18].

Форма сонати HWV 371 у загальних рисах відповідає канонічній для барокової сонати *da chiesa* – повільний перший рух, швидкий другий, повільний третій, швидкий заключний – послідовності повільно-швидко-повільно-швидко. Така архітектура походить із італійської традиції, зокрема з практики Арканджело Кореллі та його послідовників, і була широко прийнята англійськими та німецькими композиторами, що працювали у світі прем'єр і камерних зустрічей. Г. Гендель, який у ранній кар'єрі навчався в Італії й сприйняв італійські жанрові моделі, у своїх скрипкових сонатах зберігає цю двочастинну логіку рухів, але наповнює її вокальними мелодичними аріозами, драматичною фразовою будовою та гнучкістю темпо-ритмічних контрастів. У HWV 371 ця модель звучить як поєднання формальної строгості й оперної експресії: повільні рухи мають виразну риторичну архітектуру, а швидкі – виявляють танцювальні риси та імпульсивну енергію [35].

Мелос і тематичні побудови сонати демонструють типову для Г. Генделя вокалізованість інструментального голосу: скрипка часто поводить як соло-співач, що оголошує довгі, співучі мотиви, створює імпровізаційні прикраси та формує вертикалі, прагнучи до певної «лексики» афекту. У відкриваючому русі HWV 371 Гендель використовує мотив, що начебто складається з тонів D–F♯–A (тріада), але замість очікуваного повернення до тоники вводить несподіваний крок – підйом на E, створюючи подвійне враження завершеності й одночасного промовистого напруження; цей жест одразу задає емоційний тон і показує, як композитор вміло працює з очікуваннями слухача. Контрастні рухи в альєгро та фінальному алегро опираються на танцювальні ритмічні фактури й моторні пасажі, де скрипка чергує арпеджіа, послідовності й імпульсивні партії з короткими каденціями, тоді як басовий континуум забезпечує гармоніко-ритмічну опору та часто зазнає імпровізаційної реалізації залежно від харпсихордиста чи мобільного басиста [37].

Гармонічно та текстурно BWV 371 поєднує барокову пунктуацію з елементами концертної письмовості. Г. Гендель, як і його колеги, вдавався до контрапунктових прийомів не для демонстрації чисто академічної техніки, а як засіб драматизації фрази: імпульсні відрізки набувають фуги- або імпровізаційного відтінку, що надає сонаті відчуття «внутрішньої сцени» – діалогу соліста й континууму. Упровадження фрагментів, які нагадують концертну фактуру (швидкі пасажі, сольні розбіги, секції, побудовані на секвенціях), свідчить про те, що жанрові межі між камерним сонатним жанром і інструментальним концертом були для Г. Генделя гнучкими – він умів черпати ресурси з оперної та концертної практики, трансформуючи їх у компактній камерній формі. Ця течія підкреслює інтерактивний характер барокової музики, де «приватна» сторона виконання (віртуозні варіації, особистісні імпровізації) сусідить із загальновідомими формулами стилю [19].

У виконавській практиці сучасного історично-інформованого виконання (HIP) спостерігається подвійний підхід до BWV 371: одні інтерпретатори прагнуть відтворити умовну «оперну» виразність, роблячи акцент на співучості й емоційних орнаментациях, інші – наголошують на танцювальній чіткій ритміці та прозорій фактурі континууму. Дискусії 2015–2025 рр. щодо орнаментации та «емоційного» застосування прикрас у бароковому виконанні показали, що орнаментика не лише відновлює стилістичний шар, а й істотно змінює сприйняття афекту в рухах: вибір типу прикрас (*trill*, *mordent*, *appoggiatura* тощо), їхня тривалість і місце у фразі можуть посилити або послабити вокальний характер мелодії, а також вплинути на динамічний контраст із континуумом. Сучасні дослідження виконавської психології та експерименти зі сприйняттям показують, що слухачі реагують на орнаментальні варіації як на маркери емоційної напруги, що дає підстави виконувати BWV 371 з усвідомленою варіативністю прикрас у повільних рухах і більш суворою ритмічною точністю в алегро [19].

Роль континууму в сонаті не є другорядною: басова лінія й гармонічна реалізація створюють платформу для мелодичного «вислову» скрипки, і

водночас континуум часто пропонує контрапунктивну відповідь або фактурну підтримку, що іноді набуває рис рівноправності. У практиці XVIII століття гармонічна реалізація *thoroughbass* була предметом імпровізації й смаку виконавця, отже сучасний харпсикордист чи органіст, який працює з BWV 371, стикається з необхідністю приймати стилеві рішення: наскільки «повно» відтворювати акомпанемент, коли дозволити собі інтерлюдії, чи підкреслювати басові рухи як самостійну голосову лінію. Ці рішення мають прямий зв'язок із розумінням жанрових традицій: якщо підкреслити оперні риси, супровід може стати більш «співаючим» і гнучким; якщо акцентувати на інструментальній чистоті – континуум набуває ритмо-гармонічної чіткості й підкреслює танцювальні елементи.

Рецепція та сучасне виконавство BWV 371 у 2015–2025 роках демонструють відроджений інтерес: записи історично-інформованих ансамблів та сольні інтерпретації вносять нові погляди на темпо, орнаменти і баланс голосів. Критичні огляди останніх видань і записів підкреслюють, що саме увага до деталей – від точності джерел до сміливості орнаментальних рішень – робить сучасні виконання живими й переконливими для публіки XXI століття. Паралельно з виконавськими інноваціями існує постійний інтерес музикознавців, які досліджують питання хронології, джерел та перетворень творів у публікаціях і виданнях критичного тексту [19].

Таким чином, Соната ре мажор BWV 371 у творчості Г. Генделя втілює ключові традиції барокової камерної сонати: збереження італійської формальної моделі *da chiesa*, використання вокальних, оперних прийомів у скрипковому мелосі, інтеграцію контрапунктових і концертних елементів у камерну форму та широку можливість інтерпретативної свободи в реалізації континууму та оздоблення. У її межах виявляється і характерна для Г. Генделя здатність поєднувати строгу архітектуру з яскравою мелодійною фантазією – те поєднання, що робить цей твір привабливим як для дослідника, так і для виконавця.

2.3. Етапи оновлення скрипкової образності доби класицизму та раннього романтизму. Аналіз Романсу фа мажор Л. Бетховена

Оновлення скрипкової образності в перехідний період між класицизмом і раннім романтизмом слід уявляти не як одномоментну «модернізацію», а як ряд взаємопов'язаних техніко-інструментальних, естетичних і виконавських трансформацій, які поступово звільняли інструмент від суворих раціональних канонів класицизму та надавали йому нових – більш людських, вокалізованих і драматичних – виразних можливостей. Перший вимір цієї трансформації – матеріально-технічний – пов'язаний із зміною інструментальної «інфраструктури»: поширенням туретівського (Tourte) «сучасного» смичка наприкінці XVIII століття, що суттєво розширило палітру штрихів, дозволило довші й більш різноманітні довгі звуки, посилити legato та сформувати основи для більш драматичних акцентів у фразуванні. Ця біомеханічна зміна вплинула прямо на уявлення про скрипку як про інструмент, що може імітувати людський голос у широкому діапазоні динаміки та нюансів артикуляції. Така роль смичка як «технічного каталізатора» змін підтверджується сучасними історико-інструментальними дослідженнями, які аналізують еволюцію форми й поведінки смичка у взаємодії з естетичними вимогами доби [14, с. 64].

Другий вимір – композиторський і жанровий – містить у собі зсув у способі мислення мелодії й фрази: якщо класична скрипкова мова тяжіла до симетрії, прозорої архітектоніки та монументальної ясності, то наприкінці XVIII – на початку XIX століття мелодика дедалі частіше стає «речетативною», промовною, що прагне відтворити інтимні голосові інтонації і суб'єктивні стани. У цьому сенсі Людвіг ван Бетховен виступає ключовим фігурантом процесу: його роботи, написані на межі епох, одночасно успадковують класицистичну чіткість форми й вносять драматичну індивідуалізацію мелодичного вислову – від легкого голосового приспіву до напружених, «внутрішньо-емоційних» розв'язок. Вчення про перехідні естетики в сучасній музикознавчій літературі підкреслює значення композицій цього періоду як мостів між правилами й новою експресією, де «романтичні» риси з'являються

не як різка відмова від класики, а як послідовне поглиблення емоційного спектру в межах вже відомих жанрових форм [27].

Третій аспект – сценічно-виконавський – стосується перетворення уявлень про те, як «говорить» скрипка в публічному просторі. Поступове впровадження прийомів, які сучасники називають «вокальними» (довгі legato-фрази, портаменто як виразний засіб переходу, контрольований вібрато в ролі експресивного засобу), стало результатом змін у педагогіці й естетиці виконання, але також – вимогою нового репертуару, що потребував тоншого палітрування інтонацій. Аналіз сучасних записів і досліджень показує, що хоча практики вібрато й портаменто зазнали подальшої стабілізації вже в пізнішому XIX–XX століттях, їхні зародки та інструменти для вираження емоції були помітні в інтерпретаціях ще на початку романтичної доби; це створило підґрунтя для появи «пісенної» скрипкової образності у творах жанру романсу, елегії, молитви та подібних інтимних жанрах [29].

Четвертий момент – жанрово-формальна спеціалізація: невеликі сольні форми, зокрема «романси» для скрипки з оркестром або фортепіано, стали важливим полігоном для втілення оновленої образності. На відміну від концертної грандіозності концерту чи камерної полеміки сонати, романси пропонували концентрований простір для ліричного монологу, де головним був безпосередній голос соліста, його здатність тримати довгу фразу, створювати нюансований спіч і «розповідати» – іноді без великої драматичної кульмінації, але з тонкими модуляціями внутрішнього стану. Саме в таких жанрах остаточно виявилися зміни, які ми називаємо оновленням скрипкової образності; водночас у них відобразився вплив як техніки (смичкові можливості), так і естетики (нові уявлення про вираз) [34].

Романса фа мажор Людвіга ван Бетховена (Романса №2, Op.50) служить у цьому контексті ідеальним прикладом того, як поетично-інтимна модель скрипкового голосу поєднується зі структурами класицистичної ясності. Твір, написаний у 1798 році і опублікований пізніше, має маркування «Adagio cantabile» і розгортається в одноруховій формі з чергуванням основної

м'якосердечної теми та контрастних епізодів; соло скрипки вступає відразу з головною мелодією, що надає твору характер негайного монологу. Мелодія побудована на простих, вокально сформульованих мотивах, що розгортаються в арочні фрази з характерними апподжатурами й «зітхальними» фігураціями, які підкреслюють людську модуляцію почуттів: ностальгію, ніжність, короткі згасання й відродження інтонації. Така структура демонструє, як у межах класичного лаконізму можна посилити виразові нюанси, не руйнуючи форми.

Гармонічно Романса опирається на традиційні тональні відношення F–C–Bb, проте саме шлях модулювань і обробки теми задає відчуття руху від зовнішньої стриманості до внутрішньої емоційної відкритості. Контрастні епізоди часто переходять у менш мажорні простори або активізують ритмічну діяльність оркестрації, що підкреслює динамічну зміну психологічних відтінків у п'єсі; одночасно часті повтори й варіаційні повернення головного матеріалу створюють враження постійного повернення до центру – голосу соліста як оповідача. Оркестрова фактура, яка у випадку цієї романси включає м'яку підтримку духових і струнних, працює як «сценічна підкладка», що не конкурує з сольним індивідуумом, а підкреслює його вокальний характер [34].

З позиції виконання сучасний підхід до Романси опирається на ті самі перехідні практики, які формувалися наприкінці XVIII – на початку XIX століття: ніжне, співуче *legato*, виважене використання портаменто як акцентного або сентиментального засобу, ергономічні довгі фрази, в яких смичок працює як інструмент «дихання». Аналіз записів і досліджень XX–XXI століть показує, що інтерпретації цього жанру варіюються від більш «класично» стриманих до виразно «романтизованих», залежно від естетичної парадигми виконавця; однак саме баланс між ясною формою і внутрішнім, вокально-напрямленим виразом робить Романс фа мажор типовим зразком оновленої скрипкової образності перехідної епохи [29].

Отже, оновлення скрипкової образності доби класицизму та раннього романтизму було комплексним процесом, в якому матеріально-технічні інновації (насамперед у смичку), нові педагогічні й виконавські прийоми та

естетичні ідеали взаємодіяли у створенні більш вокальної, суб'єктивної і психологічно насиченої мови скрипки. Романса фа мажор Л. Бетховена ілюструє цей перехід на практиці: простота форми поєднується з вокальною мелодикою, лагідною драматургією і тонкою палітрою нюансів, що відкрила шлях подальшому розвитку романтичної скрипкової літератури й виконавської традиції.

2.4. Романтична віртуозність і мініатюра як форма вираження. Аналіз твору Ф. Крейсlera «Прекрасний розмарин»

Романтична віртуозність і мініатюра утворюють цікавий художній дует: перша – прагнення до екстраординарної технічної майстерності і виразної індивідуальності інструментального виконавця; друга – зменшений, сфокусований за обсягом жанр, здатний стиснути великі емоційні та стилістичні наративи в компактний, миттєвий вражальний жест. У сфері скрипкової музики кінця XIX – початку XX століття ці два начала часто переплітаються: мініатюра виконує роль інтелектуальної й емоційної візитки виконавця – демонстрації тембрової барви, шпилькової віртуозності і миттєвої комунікативної здатності. Така конвергенція була властива як самим піонерам віртуозного репертуару, так і тим, хто усвідомлено звертався до «ретро» – до танцювальних, чарівних, сентиментальних жестів минулого, використовуючи їх як сценічні прикраси або як інструменти епатажу та чарівного іміджу. Теоретичні огляди мініатюри як культурного феномену підкреслюють її роль не лише як «малого форми», а як способу мислення – фрагментації, стиснення та іронізації великої форми; мініатюра вбирає в себе тенденцію романтичного фрагментаризму і в той же час апелює до безпосереднього, театрального впливу на слухача. Це квадрат стислої емоції й вишуканої майстерності, що робить мініатюру ідеальною ареною для демонстрації романтичної віртуозності [39, с. 627].

Фріц Крейслер (Fritz Kreisler) – особлива постать у цій традиції: виконавець надзвичайної сценічної чарівності та автор численних «мініатюр»,

що поєднують сентиментальну мелодику, салонні інтонації та віртуозну скрипкову манеру. Його популярні «Liebesleid», «Liebesfreud», «Caprice Viennois» та «Schön Rosmarin» стали частиною виконавського канону не лише як технічні етюди, а як маленькі сценічні оповідання – коштовні вітрини тембральних можливостей. Ф. Крейслер свідомо апелював до старовинної, «вінніської» естетики, створюючи роботи, що виглядають як начебто археологічні знахідки – прості, елегійні мелодії в обрамленні філігранної інструментальної витонченої техніки. У його випадку віртуозність не була метою сама по собі; це був стильний засіб, інструмент виразності та шарму. Виконавська традиція самої постаті Ф. Крейслера, його записи та записи наступних поколінь підкреслюють саме цю теплоту тембру й театральну невимушеність [16].

«Прекрасний розмарин» (Schön Rosmarin), що увійшов до циклу мініатюр Ф. Крейслера, є показовим прикладом того, як маленька форма служить як стиснута оповідь і технічна демонстрація одночасно. Формально це коротке творіння побудоване як ліричний епізод із чітко окресленою темою, що вирізняється пісенною, інтонуючою мелодійністю, і супроводжується елегантним акомпанементом, де піаністична партія виконує роль як ритмічного, так і гармонічного підкріплення, іноді підкреслюючи синкопи й танцювальний пульс. Аналіз формально-структурних особливостей мініатюр Ф. Крейслера показує типову для нього схему: експозиція легкої теми, невелика варіаційна обробка та ефектна кінцівка, що підкреслює артистичну манірність виконавця. У «Schön Rosmarin» ця схема реалізовується через прості, але безпосередні гармонійні підходи й наростання віртуозних фігурацій, що не руйнують мелодичного центру, а, навпаки, підкреслюють його [33, с. 27].

Технічно «Прекрасний розмарин» не вимагає екстремальної, пікантної техніки на рівні Паганіні, але вимагає тонкої майстерності штрихів, вільної інтонації, краси звучання на довгому строці та точної координації із піаністом. Саме тут виявляється типова для романтичної віртуозності «внутрішня форма» – коли техніка підкоряється вираженню, коли кожна швидка фігура, арпеджіо чи

подвійні ноти служать не самодостатнім фокусом, а декоративним підсиленням емоції. У супроводі миттєві динамічні контрасти, акцентні фрази і синкопований пульс піаніно створюють відчуття «маленького театру», де контрасти підсилюють драматургію короткої розповіді. Роль піаніста тут далеко не другорядна: саме від його чутливості залежить, наскільки прозоро і делікатно прозвучить мініатюрний наратив.

Естетично «Schön Rosmarin» є прикладом так званого «ретро» в музичній мініатюрі – зворотного погляду в бік старовинних танцювальних форм і вінніських шлягерів, але перероблених під скрипкову індивідуальність ХХ століття. Такий підхід відповідав масовим музичним смакам початку ХХ століття: публіка хотіла і тепла ностальгія, і відчуття віртуозного сяйва. Ф. Крейслер вміло грав на цій подвійності – створював прості, «сумні» мелодії, які слухачі легко запам'ятовували, але втілював їх у манері, що підкреслювала його артистичну особистість. У цьому сенсі мініатюра виконує роль зручного медіума між камерною інтимністю і концертним ефектом: її легко включити в програму концерту як «перлину», вона миттєво встановлює контакт із слухачем, а за потреби перетворюється на демоверсію більшої драматургії [16].

Інтерпретаційно «Прекрасний розмарин» вимагає не стільки демонстрації швидкості, скільки остаточно виплеканої фрази й уваги до тембру. Записи самого Ф. Крейслера й його послідовників показують, що найрезультативніші виконання роблять ставку на «мовну» виразність: легка рубатована інтонація, «розмовна» артикуляція фрази, дбайливе розкривання довгих строїв. Критичні відгуки на записи підкреслюють, що чарівність Ф. Крейслера – це поєднання «теплого», майже співучого тону та театральної невимушеності, які роблять мініатюру органічною і ненав'язливою одночасно [16].

Загалом «Schön Rosmarin» – типовий приклад того, як мініатюра стає формою вираження романтичної віртуозності: вона зберігає мелодичну простоту й камерну інтимність, але вміщує в себе елементи технічної витонченості, сценічної привабливості і стилістичної ностальгії. Справжня сила цієї мініатюри в умінні поєднати витончену техніку з тембровою красою й

драматичною мініатюрною формою. Отже, романтична віртуозність у такій мініатюрі досягається радше через культуру виконання й інтерпретації, ніж через демонстраційні технічні трюки: вона є манерою мислення й звучання, яка робить невеликий твір повноцінним художнім висловом.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі було простежено багатовіковий процес трансформації образно-виражальних засобів у скрипковій музиці — від барокової риторичності до класичної структурності та романтичної емоційно-віртуозної експресії. Аналіз творів Й. Баха, Г. Генделя, Л. Бетховена та Ф. Крейслера дозволив виявити закономірності розвитку скрипкової образності та специфіку її реалізації в різних стильових епохах.

Барокова традиція, представлена у Прелюдії з Партити мі мажор Й Баха, вирізняється опорою на поліфонічне мислення, риторичні фігури та орнаментальну техніку. Образність формується через інтонаційні формули, регулярні пульсації, характерні артикуляційні моделі та імпровізаційний характер фактури. У творчості Г. Генделя простежується інший аспект барокової традиції — камерно-сонатна жанрова модель, що поєднує танцювальність, кантиленність і чітку структурованість. Генделівська образність вирізняється ясністю форми, гармонічною понятійністю та ансамблевою логікою.

Перехід до доби класицизму та раннього романтизму, розглянутий на матеріалі Романсу фа мажор Л. Бетховена, засвідчив поступове переосмислення барокових принципів. Л. Бетховен надає більшій ваги мелодичній виразності, симетрії фразування, розширенню динамічного діапазону та емоційній насиченості, що закладає основу для романтичного стилю. Образність стає суб'єктивнішою, а виражальні засоби — більш гнучкими й індивідуалізованими.

Романтичний етап, репрезентований «Прекрасним розмарином» Ф. Крейслера, демонструє новий рівень технічної та емоційної свободи скрипкового мистецтва. Мініатюра у Ф. Крейслера — це синтез витонченості, віртуозності, тембрової насиченості та характерної лірично-танцювальної образності. Розширення можливостей скрипкової техніки, поява нових штрихів, динамічних і тембрових ефектів створює іншу модель звучання, що принципово відрізняється від барокових та класичних.

Отже, у межах розділу простежено органічну еволюцію скрипкових образно-виражальних засобів: від риторичних і поліфонічних структур бароко, через врівноваженість і мелодичну логіку класицизму, до індивідуалізованої та технічно розширеної романтичної віртуозності. Цей розвиток зумовлений поєднанням стилістичних трансформацій, зміною інструментальних можливостей та зростанням ролі виконавця як активного співтворця художнього образу.

РОЗДІЛ 3.

МОДЕРНІЗАЦІЯ СКРИПКОВОЇ ОБРАЗНОСТІ У XX СТОЛІТТІ ТА СУЧАСНОСТІ

3.1. Стельові напрямн ХХ століття та їх вплив на оновлення скрипкової виразності

Стельові напрямн ХХ століття створили для скрипкового виконавства не просто нові технічні задачі, а радикально іншу естетику звукоутворення – від розширення палітри тембрів до зміни самої концепції «мелодії» й «виразу». Початок століття приніс із собою відхід від чисто тональної лінії романтизму: імпресіонізм вніс увагу до барв і просторових відблисків звуку, експресіонізм – до внутрішньої драматичної напруги й екстремальних інтонацій, неокласицизм – до чітких ритмічних контурів і оновленої артикуляції; у міжвоєнний і післявоєнний періоди радикальні авангардні практики розширили інструментальний арсенал до того, що здавалося неможливим ще на межі ХІХ–ХХ століть. Ці загальні парадигми мали практичний наслідок для скрипки: з інструмента, який традиційно передавав «людиноподібний» вислов, вона стала генератором нових акустичних явищ – шумів, тональних хмар, мікрополісів і звукових колажів, котрі вимагали переосмислення техніки рук, положення смичка, форми інструмента й способів нотування.

Однією з найпомітніших ліній оновлення була поява й систематизація «розширених технік» гри: *sul ponticello* і *sul tasto*, кол-легно, різноманітні типи піццикато, штрихування, флажолети, мікротональні послідовності й специфічні форми звукового масиву – кластерні звучності, шурхоти, скребки по підставці, удари по корпусу. У другій половині століття ці техніки перестали бути екзотикою й увійшли як до сольного репертуару сучасних виконавців, так і до навчальної практики; сучасні методичні видання та дослідження систематизують їх як частину обов'язкового «контемпорарі» у підготовці скрипалів, показуючи, що вимоги до інструментальної культури змістилися від

одного лише точного інтонування до свободи й варіативності тембрових якостей [15].

Розвиток цієї тембрової логіки особливо добре видно в працях композиторів, які сформували мовні вектори другої половини XX століття. Робота Кшиштофа Пендерецького «Threnody to the Victims of Hiroshima» (1960) не є скрипковим твором соло, але її експерименти зі звучністю струнного ансамблю – кластери, мікротональні зсуви, неортодоксальні джерела звуку (гравіювання по підставці, інтенсивні варіації вібрато) – фактично стали катализатором для поширення подібних прийомів у сольному репертуарі й методиці виконання. У контексті скрипки це означало, що емоційна напруга вже не обов'язково виражається через лінійну мелодію й драматичні фрази, а може народжуватися через «масив звуку», через контраст тембрів і ретельно дозовані акустичні ефекти, які відтворюються інструментально. Зміна семантики звуку – від носія нервового ладу до матеріальної, майже фізичної суті – стала однією з головних інновацій епохи [23, с. 204].

Паралельно з новими тембрами з'явилися й нові принципи тональної організації. Серіалізм і додекафонія відсунули традиційну тональність, але не позбавили скрипку виразності – навпаки, у творах таких композиторів, як Альбан Берг, ми бачимо, як техніка дванадцятитонового письма може служити підсиленню лірико-емоційних імпульсів. Бергівський концерт для скрипки (1935) – показовий приклад: інструмент виступає як суб'єкт людино-подібного голосу, що веде інтонаційний наратив, і водночас система ряду дозволяє створювати «тонально евокативні» моменти завдяки спеціально побудованим рядами та гексахордам. Ця здатність серіалістичних конструкцій зберігати або навіть підсилювати експресію довела, що зміна матеріалу (від тональної до атональної організації) не обов'язково означає емоційну стерильність: навпаки, це відкривало інші шляхи драматургії й «психології інструмента» [11].

Ще одне важливе поле впливу – робота над сольними техніками й віртуозною мовою в контексті авангарду та модерну. Серія «Sequenza» Лучано Беріо, а в ній особливо «Sequenza VIII» для скрипки, показує, як сольний

інструмент перетворюється на сценічний поліфонічний центр: один виконавець вимушений створювати ілюзію багатоголосся, застосовуючи швидкі переходи між техніками, поліфонічні прийоми на одній інструментальній лінії й надзвичайно деталізовану динаміку та артикуляцію. Такий підхід пред'являє нові вимоги не тільки до технічної вправності, але й до сольної інтерпретації як акта створення множинних смислів одночасно – голосів, жестів, шумів і мовчань, які разом формують драму твору.

Іншою величезною зміною стала поява нових засобів нотування й електроніки, що розширили сценарії виконання й взаємодії скрипки з простором та електронним підсиленням. Графічні й анімаційні нотації, реальні часи та електронна обробка звуку дозволили перейти від детермінованої «правильності» до модальностей вибору та імпровізації в межах твору. Це породило нову практику інтерпретації: виконавець стає одночасно інструментом і колаборатором у створенні музики, іноді маючи свободу вибору техніки чи параметрів звуку, які визначаються не традиційними нотнометричними засобами, а графічними або алгоритмічними інструкціями.

Отже, оновлення скрипкової виразності в XX столітті – це сукупний ефект кількох взаємопов'язаних процесів: зміни композиційних парадигм (атональність, серіалізм, мікрополіфонія, соноризм), поширення розширених технік і тембрових експериментів, виникнення нових нотних і технологічних засобів, а також зростання ролі інтерпретатора як винахідника звуку. Наслідком стало те, що скрипка перестала бути лише носієм мелодійного голосу й увійшла до числа найбільш гнучких й експериментально придатних інструментів сучасності: вона здатна одночасно співати, шепотіти, кричати, скреготіти, будувати звукові масиви й генерувати крихку інтимну лінію. Ця множинність означає не розмивання виразу, а, навпаки, його багатовимірність: сучасний виконавець працює вже не з єдиним «голосом», а з цілим палітровим «оркестром» можливих виразів, і це є фундаментальним оновленням скрипкової естетики XX століття.

3.2. Національна інтонаційність у скрипковій музиці: українська традиція XX–XXI століть

Національна інтонаційність у скрипковій музиці української традиції XX–XXI століть постає як складний, багатоаспектний феномен, що поєднує історично накопичені елементи фольклорного та сакрального інтонування з вимогами академічної форми, виконавської манери й експериментальних практик сучасності. Під «національною інтонаційністю» тут розуміється не просто використання народних мелодій як матеріалу, а ціла система музичних смислів – пісенна типологія мелодії, характер ритміко-метричних підходів, специфіка фразування і орнаментативності, певні темброво-артикуляційні прийоми, що у сукупності створюють відчуття «українського» голосу інструмента. У сучасному музикознавстві інтонаційність розглядають як категорію, що стосується і твору, і виконавця: інтонація постає результатом взаємодії композиторської і виконавської інтенцій, історико-культурного контексту та слухацької рецепції. Саме це розуміння дозволяє аналізувати скрипкову традицію не лише як сукупність творів із народними мотивами, а як постійно оновлювану комунікацію між традицією й інновацією [8, с. 241].

Історичний корінь української національної інтонаційності сягає глибше за XX століття: давні церковні наспіви, епічні думи й пісенна мелосність регіональних традицій (коломийка, гопакова ритміка, ліричні думки полісся чи карпатські лемківські інтонації) сформували пласт інтонаційно-емоційних норм, що відбилися в академічній музичній мові композиторів. У першій половині XX століття українські композитори прагнули до «окультурення» фольклору – інтеграції його матеріалів у симфонічну, камерну та вокальну традиції, що заклало перші шаблони народно-інтонаційного письма для скрипки як сольного інструмента та в ансамблі. Протягом другої половини століття розвиток техніки скрипкового виконавства та збагачення гармонічного словника дозволили трансформувати фольклорну інтонацію в більш фрагментовані, метафоричні й полістильові образи, де народна мелосність може виступати і як пряма цитата, і як джерело інтонаційних жестів. Цю траєкторію

історичного становлення та різні способи «націоналізації» звукової мови докладно розглядають сучасні монографічні та дисертаційні дослідження, які підкреслюють роль зміни соціокультурного контексту у формуванні інтонаційних норм [5].

Для скрипкової музики ХХ століття характерна подвійність ролі інструмента: з одного боку – можливість відтворити вокальний, «пісенний» характер української мелодики завдяки природній людській прихильності скрипки до кантиленної фрази; з іншого – здатність скрипки через технічні засоби (швидкі арпеджіо, подвійні струни, суль-понтю, глісандо, специфічна артикуляція лівої руки) створювати інтонаційні імітації інструментів народних ансамблів (трембіта, цимбали, ліра) або голосових манер. У творчості окремих композиторів ця подвійність виявилася особливо помітно: Євген Станкович, наприклад, у своїх скрипкових концертах і сольних циклах поєднував ліричну пісенність із ритмічною експресією, що іноді запозичувала характер народного танцю, водночас трансформуючи інтонаційний матеріал у сучасну авангардну фактуру; сучасні дослідження підкреслюють, що його Другий концерт для скрипки часто розглядають як один із ключових творів, що демонструють можливість інтеграції «національної інтонації» в модерністський дискурс.

Другу важливу лінію становлення національної інтонаційності у скрипковій музиці пов'язують із роботою композиторів, які свідомо формували «мову» ХХ століття через постійне звернення до фольклору як до джерела не буквальных, а алюзивних інтонацій. Микола Лисенко і пізніші класики започаткували манеру етно-рефлексії, але в ХХІ столітті ця традиція отримала нові інтерпретації: Мирослав Скорик, зокрема, у своїй камерній та інструментальній музиці, створив своєрідний пласт інтонаційного мінімалізму, що поєднує прості народноподібні формули з тонкою інтонаційною варіацією. Його підходи стали своєрідною моделлю для наступних поколінь композиторів і виконавців, які прагнули зберегти «пісенну душу» української мелодики в умовах глобалізації стилів. Застосування таких інтонацій у скрипковому виконавстві потребує від виконавця не лише технічної майстерності, а й

внутрішнього знання народної манери фразування та артикуляції, яке часто формується через міждисциплінарні практики – польові записки, спів із носіями фольклору, робота з етномузикологами та використання імпровізаційних прийомів [12, с. 327].

Важливою тенденцією кінця XX – початку XXI століття стало «регіональне» множення інтонаційних пластів: різні області України привнесли в скрипкову мову свої особливості – карпатська мелізматичність і специфіка інтонації гірського співу, поліська ліричність, південна святкова ритміка. Народні ансамблі троїстих музик, традиція кобзарства й локальні виконавські практики впливали не лише на композиторів, але й безпосередньо на виконавців-скрипалів, що формують індивідуальні ідіолекти, інтегруючи народну артикуляцію у академічний репертуар. Цей процес «перенесення» фольклорного жесту на академічний інструмент є неоднорідним: деякі твори прагнуть до фольклорного натуралізму, інші – до семантичної трансформації інтонації в художній символ. Збереження автентичної інтонативної палітри вимагає від виконавця системної педагогічної роботи, інтерпретаційних рішень і часто – міжжанрової компетентності [6, с. 39].

Новітній період (2010-ті – 2020-ті роки) характеризується кількома паралельними трендами: постмодерна інтертекстуальність, коли народна інтонація виступає як цитата або іронічна алюзія; «етно-реанімація», що прагне відтворити фольклорні елементи в оновлених музичних жанрах, іноді з електронними або перформативними доповненнями; і критична ревізія минулого, пов'язана з процесами деколонізації культурної пам'яті, коли музиканти й науковці переосмислюють радянські інтерпретації «народного» та повертаються до першоджерел. Ці процеси віддзеркалюються в сучасних композиційних практиках, де скрипка інколи виступає як «голос нації», інколи – як інструмент метаморфози інтонації, що дозволяє композитору грати з очікуваннями слухача. Сучасні дослідження також вказують на активне використання модальної палітри, нетрадиційних ладів та інтонативних

інтервалів як способу створення «національного кольору» в модерній мистецькій мовленні [2].

У виконавському домені це означає, що для осмислення національної інтонаційності в скрипковій музиці XX–XXI століть необхідний комплексний підхід: історико-типологічний аналіз творів, етномузикологічна робота з джерелами, увага до техніки й артикуляції, а також критичне усвідомлення культурних трансформацій останніх десятиліть. Отже, національна інтонаційність у скрипковій музиці лишається живою, динамічною категорією, що розвивається на перетині історичної пам'яті, виконавської традиції та експериментального пошуку.

3.3. Образно-виражальна естетика Мирослава Скорика

Мирослав Скорик посідає в українській музичній культурі місце сенсотворця, чия естетика сплітає в собі глибоку ліричну інтонацію й сучасну композиторську рефлексію. Його творчість – це не просто набір жанрових вдач (від фільмових тем до симфонічних полотен, опер і камерної музики), а цілісна естетична манера, яка системно репрезентує образний лад української музики другої половини XX – початку XXI століття. В її основі лежить принцип діалогу: діалог між народним джерелом і академічною технікою, між простотою мелодійної інтонації й складністю гармонічно-ритмічних процедур, між емоційною відкритістю та сміливими тимчасовими експериментами. Цю синтетичну природу творчості композитора відображає як офіційна біографія митця, так і низка музикознавчих досліджень останніх років, які підкреслюють його роль як культурного посередника між традицією і модерністю [4].

Ключовим елементом образно-виражальної системи Мирослава Скорика є мелодійність – не як декоративний прийом, а як метод творення смислу. У багатьох його творах простота мелодичної лінії маскує ретельно продуману гармонічну й ритмічну опору: мелодія виявляється носієм художньої істини, що одночасно відкриває емоційний простір слухача і служить точкою опори для більш складних музичних розгортань. Яскравим прикладом цього підходу стала

«Мелодія» ля-мінор, написана для кінематографа та відокремлена ним же як самостійний концертний фрагмент, яка набула статусу символічного музичного образу України в публічній пам'яті: її здатність поєднати інтимність і універсальну здібність викликати співпереживання і є ключовою ознакою скориківської естетики.

Паралельно з ліричним началом у творчості Мирослава Скорика постійно присутній потяг до фольклорної реконструкції, але не як музейна ретроспекція – а як творча переосмислена реконструкція. «Карпатський концерт» та сюїта «Гуцульський триптих» демонструють, як композитор трансформує автентичні мелосо-ритмічні матеріали через призму сучасних композиційних технік: від неокласичних принципів до елементів сонористики й іноді аліаторики, що дає можливість поєднати народну експресію з оркестровою текстурною складністю. Такий неофольклорний підхід дозволяє образності творів залишатися «живою» – вона не фіксує народну пісню в експонат, а відкриває її як живий пласт, здатний до діалогу з європейською музичною думкою ХХ століття.

Оркестрова палітра у Мирослава Скорика часто виступає як самостійний виразний чинник: він мислить тембр у контексті образного втілення, підкреслюючи тонкі психологічні й пейзажні характеристики твору. В оркестрових рішеннях помітна увага до контрасту між прозорими камерними фазами і густими симфонічними хвилями, до використання сольних інструментів як голосів, що промовляють у людській інтонації. Такий підхід наближає його до європейських практик ХХ століття, проте лишається глибоко індивідуальним завдяки орієнтації на мелодійну «оповідальність» – музика у Мирослава Скорика часто веде слухача як оповідач, а не просто демонструє технічні вміння. Цю рису фіксують як музичні критики, так і академічні огляди спадщини композитора [3].

Естетична філософія Мирослава Скорика іноді описується дослідниками терміном «вітаїзм» чи «філософія життєтворчості», де музика постає формою осмислення буття, що цінує енергію життя, його трагічність і водночас святковість. У низці статей останніх років показано, як у різних жанрах – від

кантат і вокальних циклів до великих оркестрових полотен – світобачення композитора реалізується через постійну напругу між екзистенційною рефлексією і експресивною відкритістю. Такий філософський вимір допомагає пояснити, чому багато його творів сприймаються як духовно піднесені і водночас «земні», прив'язані до конкретних людських переживань [1, с. 50].

Не менш важливим для розуміння образно-виражальної естетики є місце Мирослава Скорика в кіномузиці. Його робота з режисерами й кінофільмами відображає вміння створювати музичні образи, котрі не лише супроводжують зображення, але й формують наративний світ фільму. Саундтреки Скорика до класичних стрічок 1960–1970-х років витримані в тій самій естетичній логіці: мелодія як голос героїв, оркестрова фактура як простір, що моделює атмосферу, та використання локальних музичних пластів для підвищення етнічної правдоподібності. Така кінематографічна практика підсилювала загальну доступність його музики й сприяла її широкому резонансу у суспільному сприйнятті [7].

Питання спадщини й інтерпретації Мирослава Скорика актуалізувалися після його смерті 2020 року: його музика продовжує жити в різних контекстах – академічних, сценічних, медійних. Оцінювання естетики Скорика сьогодні переважно узгоджене в одному важливому висновку: його образно-виражальна система якнайточніше демонструє, що національна ідентичність у музиці може бути не статичною категорією, а динамічною творчою практикою – відкритою для інновативних рішень, але вірною своїй мелодійно-інтонаційній суті.

Таким чином, естетичне значення Мирослава Скорика полягає не лише в набутті усталених формул чи мотивів, а в постійному перевизначенні музичного образу через людську інтонацію. Його музика говорить просто і в той самий час виявляє багатшаровість мислення – саме тому вона продовжує викликати інтерес дослідників і відгукати у серцях слухачів, забезпечуючи й надалі діалог між традицією й сучасністю в українській музичній культурі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У третьому розділі було досліджено процеси модернізації скрипкової образності у XX столітті та сучасності, що розгортаються під впливом стильового плюралізму, технічних новацій та національно-культурних традицій. Протягом цього періоду скрипкове мистецтво набуло принципово нового семантичного та акустичного наповнення, поєднавши у собі модерністські експерименти, неофольклорні тенденції й оновлене розуміння ролі виконавця.

Розгляд стильових напрямів XX століття (неокласицизму, експресіонізму, імпресіонізму, авангардизму, мінімалізму та ін.) показав, що саме вони стали рушійною силою трансформації виражально-інтонаційної мови скрипки. Модернізм сприяв розширенню техніки гри, появі нових штрихів і тембрових прийомів, нетрадиційних інструментальних ефектів, а також нової логіки формоутворення. Водночас окреслилася тенденція до індивідуалізації музичної мови, коли образність перестає бути строго жанрово регламентованою та набуває багатозначності.

Окрему увагу було приділено українській національній традиції XX–XXI століть, у межах якої скрипкова музика вирізняється глибинною інтонаційністю, корінням у народній пісенності та ладово-мелодичних моделях. Поєднання модерністських прийомів з національною мелодикою створює унікальну систему образно-виражальних засобів, у якій фольклорна основа переростає у високохудожню професійну форму. Саме в цьому контексті формується українська неофольклористична лінія, що зберігає зв'язок із традицією та водночас модернізує її.

У межах аналізу образно-виражальної естетики Мирослава Скорика окреслено, що композитор став одним із найяскравіших представників цієї модернізованої національної традиції. Його твір «Мелодія» постає синтезом емоційної лаконічності, виразного тематизму та інтонаційної спадковості української пісенності. Скрипкова образність у творі Мирослава Скорика

базується на співучості, світлому ліризмі, прозорій фактурі, а також точному використанні динамічних та тембрових градацій, що забезпечує особливу глибину та камерну інтимність звучання. У цьому творі поєднуються традиційні принципи і сучасна виконавська естетика, що робить його одним із символів українського музичного модерну.

Таким чином, модернізація скрипкової образності у XX–XXI століттях розглядається як інтеграційний процес, у якому взаємодіють національні інтонаційні джерела, стильові течії європейського модернізму та інновації виконавської техніки. Скрипкова музика цього періоду поєднує емоційну глибину, технологічну новизну й індивідуалізацію художнього образу, утворюючи багатовимірну й актуальну систему виражальних засобів.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження трансформації образно-виражальних засобів скрипкової музики від епохи бароко до сьогодення. Виконання поставлених завдань дозволило отримати такі теоретичні та практичні результати:

1. Встановлено, що естетика барокової скрипкової музики базувалася на принципах риторики та афекту: музика сприймалася як «мовлення». Визначено, що ключовими виражальними засобами були артикуляція (як спосіб вимови музичних складів), нерівномірна динаміка та орнаментика, яка виконувала не декоративну, а експресивну функцію. Технічні особливості (коротший смичок, жильні струни) сприяли прозорості звучання та детальній артикуляції, на відміну від сучасної тенденції до безперервного легато.

2. Доведено, що кожен технічний прийом у європейській традиції має чітке семантичне навантаження. Артикуляція формує синтаксис фрази; вібрато еволюціонувало від рідкісної прикраси в бароко до постійного носія емоції в романтизмі та стилістичного маркера в сучасності. Темброві прийоми (*sul tasto*, *sul ponticello*) розширюють колористичну палітру, дозволяючи скрипці імітувати різні емоційні стани та акустичні простори.

3. Аналіз історичних змін конструкції показав, що поява смичка конструкції Турте та модернізація скрипки у XIX столітті (подовження грифа, підборідник) стали каталізаторами появи романтичного стилю гри («*grand style*»). Це уможливило виконання довгих співучих фраз (*legato*), широке використання портаменто та збільшення динамічного діапазону, що змінило саму парадигму скрипкового звучання з «мовленнєвої» на «вокальну».

4. Трансформація образності на прикладі творів.

– на прикладі Прелюдії Й. Баха показано, що барокова образність будується на прихованій поліфонії та риторичній артикуляції в межах *moto perpetuo*;

- аналіз Сонати Г. Генделя виявив синтез суворої церковної форми з оперною вокальністю, що вимагає від виконавця гнучкості в орнаменталізації;

- у Романсі Л. Бетховена простежено перехід до романтичної естетики, де скрипка імітує людський голос, а простота форми компенсується глибиною психологічного нюансування;

- мініатюра Ф. Крейсlera «Прекрасний розмарин» продемонструвала естетику романтичної віртуозності, де техніка підпорядкована створенню шарму, ностальгії та тембрової краси.

5. З'ясовано, що у ХХ столітті відбулося радикальне оновлення скрипкової виразності через розширені техніки (сонористика, перкусивні ефекти, мікротонали). Скрипка перестала бути лише мелодійним інструментом, перетворившись на генератор різноманітних акустичних структур.

6. Визначено, що в українській скрипковій музиці ХХ–ХХІ століть національна інтонаційність є динамічною категорією, що поєднує фольклорні витoki з академічними техніками. Творчість Мирослава Скорика є вершиною цього синтезу: його «образно-виражальна система» базується на діалозі традиції й модерну, використанні неофольклорних ритмів (гуцульські мотиви) та глибокій мелодійності, що апелює до універсальних людських емоцій.

Практичне використання результатів дослідження передбачає відмову від уніфікованої манери гри. Виконавцям рекомендовано:

- у барокових творах (Й. Бах, Г. Гендель) використовувати стримане вібрато як орнамент, зосереджуватися на «мовній» артикуляції та враховувати правила історичної орнаментики;

- у романтичній музиці (Л. Бетховен, Ф. Крейслер) застосовувати більш щільний звук, безперервне вібрато та засоби агогіки (*rubato*) для підсилення емоційної експресії;

- у сучасній українській музиці (М. Скорик) приділяти особливу увагу відтворенню специфічної національної інтонації, яка вимагає розуміння фольклорних першоджерел та вокальної природи фразування.

Подальшого вивчення потребує питання адаптації скрипкової техніки до новітніх електронно-акустичних жанрів, а також глибший аналіз скрипкового репертуару сучасних українських композиторів покоління незалежності в контексті світових тенденцій постмодернізму.

Отже, трансформація образно-виражальних засобів скрипки – це складний, нелінійний процес, розуміння якого дозволяє сучасному музиканту бути не просто технічним виконавцем, а свідомим співавтором художнього образу, адекватного стилю та епосі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко В. П. Філософсько-естетичні виміри вітаїзму у творчості Мирослава Скорика. *Міждисциплінарні дослідження складних систем*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2020. № 17. С. 43–58.
2. Бондаренко А. Ю. Образ Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років. 2025. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51442/1/%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF_%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%90.%D0%AE.%20%28%D0%9A%D0%95%D0%9F%29.pdf (дата звернення 17.04.25)
3. Кавас Р. О. Музично-теоретична спадщина Мирослава Скорика та її відображення в творчості композитора. 2025. URL: <https://surl.li/trzshf> (дата звернення 14.02.25)
4. Мирослав Скорик. URL: https://myroslavskoryk.com/wp-content/uploads/2024/05/myroslav-skoryk_biografiya_2024-1.pdf (дата звернення 11.04.25)
5. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики. 2021. URL: <https://svr.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/06/%d0%94%d0%b8%d1%81%d0%b5%d1%80%d1%82%d0%b0%d1%86%d1%96%d1%8f-%d0%9f%d0%b0%d1%82%d0%b5%d1%80.pdf> (дата звернення 15.05.25)
6. Садовенко С. М. Народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 36–45.
7. Тіні забутих предків (1965). URL: <https://myroslavskoryk.com/spadshchyna/tini-zabutyh-predkiv-1964/> (дата звернення 09.03.25)

8. Чабаненко Н. А. Інтонаційність музики як категорія виконавського мистецтва. *Музикознавство*. 2019. № 36. С. 240–244.
9. 9 thoughts about playing on gut strings. 2021. URL: <https://www.thestrad.com/playing-hub/9-thoughts-about-playing-on-gut-strings/7174.article> (дата звернення 12.05.25)
10. An evaluation of linear and non-linear models of expressive dynamics in classical piano and symphonic music. *Machine Learning*. 2017. № 106. Pp. 887–909.
11. Analysis of Berg's "Violin Concerto". URL: <https://lizhogg.com/wp-content/uploads/2015/08/MUS347W-7.pdf> (дата звернення 09.04.25)
12. Astalosh G. L. et al. Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century. *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*. 2023. Volume 15. Issue 2. Pp. 324–341.
13. Baroque Violinist Monica Huggett on the Poetic Harmonies within Matteis' 'Alla Fantasia'. URL: <https://stringsmagazine.com/baroque-violinist-monica-huggett-on-the-poetic-harmonies-within-matteis-alla-fantasia/> (дата звернення 10.10.25)
14. Ciobanu L. 8. The Tourte Bow and its Effects on Instrumental Technique. *Sciendo*. 2022. № 23. Pp. 61–66.
15. Detwiler M. An Introduction to Contemporary Violin Techniques: A Practical Guide with Exercises for Students and Teachers. 2021. URL: https://digital.library.unt.edu/ark%3A/67531/metadc1808365/m2/1/high_res_d/DET_WILER-DISSERTATION-2021.pdf (дата звернення 03.02.25)
16. Distler J. Schön Rosmarin. Violin pieces by Fritz Kreisler. URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-8700/> (дата звернення 07.03.25)
17. Goldstein C. The Art Behind the Baroque Violin. 2016. URL: https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/honors_capstone/article/1953/&path_info=Carolyn_Goldstein_The_Art_Behind_the_Baroque_Violin.pdf (дата звернення 18.02.25)

18. Handel Sonatas for Violin and Basso Continuo. The Brook Street Band. URL: <https://stor.imslp.org/naxos/booklets/booklet-AV2387.pdf> (дата звернення 14.04.25)
19. Handel: Complete Violin Sonatas (Delphian). 2024. URL: <https://musicwebinternational.com/2024/06/handel-complete-violin-sonatas-delphian-2/> (дата звернення 17.04.25)
20. Hann H. C. The Influence of Historic Violin Treatises on Modern Teaching and Performance Practices. *Ursidae: The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado*. 2015. № 4 (3). URL: <https://digscholarship.unco.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=urj> (дата звернення 14.02.25)
21. Historically informed performance: Baroque revolution. 2022. URL: <https://www.thestrad.com/for-subscribers/historically-informed-performance-baroque-revolution/13471.article> (дата звернення 11.04.25)
22. Historically-informed Performance Encounters Music Education and Examination: the Case of Vivaldi's RV 356. URL: <https://www.musicandpractice.org/volume-5/historically-informed-performance-encounters-music-education-and-examination/> (дата звернення 15.05.25)
23. Kozak M. Experiencing Structure in Penderecki's Threnody: Analysis, Ear-Training, and Musical Understanding. *Experiencing Structure in Penderecki's Threnody*. 2016. № 38. Pp. 200–217.
24. Krewer M. Extended Techniques for Intermediate Violin Students. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/4196/ (дата звернення 09.03.25)
25. Lorenzo J. Italian musical masters took the violin from fiddle to first chair. 2019. URL: <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/invention-of-musical-string-instrument-violin> (дата звернення 12.05.25)
26. Mitchell M. K. The revival of the Baroque violin. 2019. URL: <https://pure.uva.nl/ws/files/31652275/Thesis.pdf> (дата звернення 09.04.25)

27. Moon S. G. The Contrast in Music Aesthetics Prior to the Romantic Era and Its Impact on Music Education. 2022. URL: <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7219&context=doctoral> (дата звернення 10.10.25)

28. Nimeroski E. In the making: François Xavier Tourte and l'Archet de Viotti. URL: <https://www.docartes.be/en/research-projects/in-the-making-francois-xavier-tourte-and-l-archet-de-viotti> (дата звернення 03.02.25)

29. Ornoy E., Cohen Sh. Analysis of Contemporary Violin Recordings of 19th Century Repertoire: Identifying Trends and Impacts. *Frontiers in*. 2018. № 9. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2018.02233/full> (дата звернення 07.03.25)

30. Pedagogical Possibilities Pedagogical Possibilities. 2021. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7472&context=etd> (дата звернення 18.02.25)

31. Perpetual motion in Bach's E major Violin Partita Prelude. 2020. URL: <https://www.ethanhein.com/wp/2020/perpetual-motion-in-bachs-e-major-violin-partita-prelude/> (дата звернення 14.04.25)

32. Philip R. 4 - String vibrato. Cambridge University Press. 2009. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/early-recordings-and-musical-style/string-vibrato/3312AD992841B8947B7061159FD8196E> (дата звернення 17.04.25)

33. Ristea-Ciucu C. Six miniatures for violin and piano composed by Fritz Kreisler. Formal analysis and aspects of the accompaniment technique. *Artes. Journal of Musicology*. 2023. Vol. 27 No. 27–28. URL: <https://www.artes-iasi.ro/index.php/ajm/article/view/30> (дата звернення 14.02.25)

34. Romance No. 2 in F Major, op. 50. Ludwig van Beethoven. URL: https://www.runyanprogramnotes.com/program_note/romance-no-2-f-major-op-50/ (дата звернення 11.04.25)

35. Sadie S., Röhrig K. 7 Sonatas for Violin and Basso Continuo. URL: <https://www.henle.de/7-Sonatas-for-Violin-and-Basso-Continuo/HN-191> (дата звернення 15.05.25)

36. Thorley A. J. Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Works. 2015. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/9661/1/MA%20Thesis%20-%20A.Thorley%20109053048.pdf> (дата звернення 09.03.25)
37. Violin Sonata, HWV 371 George Frideric Handel. URL: <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/4605/violin-sonata-hwv-371#> (дата звернення 12.05.25)
38. Wong M. H. Y. Arrangements as a Creative Tool Towards the Performance of J. S. Bach's Six Sonatas and Partitas for Solo Violin BWV 1001–1006. 2023. URL: <https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/2342/1/Doctoral%20Dissertation%20v2%20%2831%20May%202023%29.pdf> (дата звернення 09.04.25)
39. Yansori A. The Romantic Fragment and the Monumental: The Rise and Fall of the Sublime in Western Music. The European Legacy. 2024. № 29 (6). P. 623–643.

ДОДАТКИ

Додаток А



СЕРТИФІКАТ № 144/25

учасника / учасниці Всеукраїнського науково-практичного
семінару «Мистецька освіта в епоху цифрових технологій:
виклики та перспективи»

Маняхін Андрій Миколайович

Основний напрям підвищення кваліфікації: розвиток професійних
компетентностей (знання навчального предмета (музичне мистецтво /
мистецтво), фахових методик, технологій), використання інформаційно-
комунікативних та цифрових технологій в освітньому процесі

Термін проведення: 17-18 квітня (змішаний формат)

Кількість годин / кредитів ЄКТС: 12 год. / 0,4 кр.



ОКСАНА СТІХАР
завідувач кафедри музичного
мистецтва, доктор педагогічних
наук, професор



ЄВГЕН ТРУШЛЯКОВ
директор національного
університету кораблебудування
ім. адмірала Макарова,
доктор технічних наук, професор



ТЕТЯНА СТЕПАНОВА
директор Навчально-наукового
педагогічного інституту
ім. В.О. Сухомлинського, доктор
педагогічних наук, професор

Ліцензія: наказ МОНмолодьспорту України від 12.10.2012 №2491-л

www.scientia.report

CERTIFICATE OF PARTICIPATION

 ISC № 2511280018

Andrii Maniakhin

participated in the IX International Scientific and Theoretical Conference
**«Modernization of today's science:
 experience and trends»**

 November 28, 2025  Glasgow, Scotland; UK

Academic Workload: 24 hours of participation / 0.8 ECTS credits

Confirmed Outcome: scientific paper published

 10.36074/scientia-28.11.2025  979-8-89660-283-5


 MIRIAM GOLDENBLAT
 President and responsible organizer
 International Center of Scientific Research 
 Unified Register of Public Associations Number: 1499141



 Hosted by
an authorized
Crossref member

 The conference is
registered in the
ResearchBib

 Conference
proceedings
are displayed in
Google Books &
Google Scholar

 Bowker



«International Art Center «All Stars»

Всеукраїнський мистецький конкурс
Всесвітньому Дню захисту дітей

«ВІЛЬНА КРАЇНА – ЩАСЛИВА ДИТИНА!»

ДИПЛОМ

I місце

Андрій Маняхін

**місто Миколаїв, керівник, кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного мистецтва Національного університету
кораблебудування імені адмірала Макарова Ігор Щербак
«Адажіо для струнних»**



Сергій ОСОЛОДКІН

заслужений журналіст України,

заслужений діяч естрадного мистецтва України.

Арт-директор «International Art Center «All Stars»

місто-герой Херсон,
30 листопада 2025 року





Маняхін Андрій Миколайович

здобувач вищої освіти ННПІ імені В.О. Сухомлинського
Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова, Україна

Науковий керівник: Щербак Ігор Вікторович 

канд. пед. наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова, Україна

ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ ВІД БАРОКОВОЇ ДОБИ ДО СУЧАСНОСТІ

***Анотація.** У роботі досліджено еволюцію образно-виражальних засобів скрипкової музики від бароко до сучасності. Розкрито трансформацію інтонаційної, технічної та тембрової системи скрипки, вплив історично поінформованого виконавства, формування віртуозного стилю, модерністських та авангардних технік XX століття. Показано роль української скрипкової традиції та сучасних електроакустичних технологій у розширенні художніх можливостей інструмента. Скрипка постає як універсальний носій багатовимірної музичної образності й динамічної культурної еволюції.*

Скрипкове мистецтво пройшло складний і багатовимірний шлях трансформації – від барокової риторики, орнаментальної виразності й афектних моделей до сучасних експериментальних форм, часто мультимедійного звучання. Еволюція образно-виражальних засобів скрипкової музики від XVII століття до сьогодення відображає не лише розвиток інструментальної техніки, а й глибинні культурно-естетичні зміни, пов'язані з новими уявленнями про красу, драматургію, емоційність і філософське осмислення музики.

Скрипка виявилася гнучким та адаптивним інструментом, здатним передавати широкий спектр емоцій і складні образні структури – від камерної інтимності до масштабного концертного пафосу. Її універсальність проявляється у поєднанні різних стилістичних напрямків: класичної прозорості, романтичної експресії, модерністської експериментальності та інтерактивних, електронних і мультимедійних практик XXI століття. Скрипка слугує не лише засобом самовираження виконавця, а й інструментом культурного діалогу, здатним відображати різні естетичні парадигми, національні традиції та авторські концепції, поєднуючи минуле і сучасне та формуючи неповторний художній досвід для слухачів.

Нова хвиля інтересу до музики XVII–XVIII століть, що поширюється у світовому мистецтві у середині XX століття, до нашого часу продовжує

залучати шанувальників серед широких слухацьких мас, музикантів різних спеціальностей та дослідників [1]. Цей ренесанс барокової музики спричинив не лише відновлення старовинних творів, а й активізацію систематичного вивчення історично поінформованого виконавства, вдосконалення технік барокового смичка, реконструкцію старовинних інструментів та стилістичну переорієнтацію сучасних інтерпретацій. У цьому контексті особливо виразно постає унікальність барокової скрипкової риторики – мови афектів, складних орнаментальних формул, багатій тембрової пластики, контрастності регістрів та гнучкої фразової структури.

Барокова скрипкова музика нині сприймається не як архаїка, а як жива, багатшарова система художніх знаків, що володіє високою виразністю і здатна до адаптації та переосмислення в сучасному музичному середовищі. Виконавці отримують можливість поєднувати історично достовірні техніки з сучасними інтерпретаційними підходами, розширюючи естетичні горизонти барокового стилю та надаючи йому нового, сучасного звучання.

Важливим явищем у цьому стилістичному процесі стало формування скрипкового стилю в *Concerti grossi* А. Кореллі [2]. Саме у творчості А. Кореллі вибудовується усталений тип діалогу між *concertino* і *ripieno*, де скрипка посідає центральне місце як інструмент, здатний поєднувати ансамблеву взаємодію та сольну віртуозність. У *concerti grossi* закладено канонічні риси барокового скрипкового письма: прозорість фактури, орнаментальна витонченість, збалансована емоційність, риторична логічність.

А. Кореллі створив модель, яка надалі вплинула на А. Вівальді, Г. Генделя, Ф. Джемініані та фактично визначила розвиток скрипкового мистецтва на кілька десятиліть. Його музика – приклад органічного поєднання раціональної побудови та виразності, що сформувало фундамент для класичної та ранньоромантичної традиції.

Класичний тип скрипки виробився у XV–XVI ст. одночасно в Італії та Франції [5]. Цей етап розвитку інструмента мав ключове значення: зміни конструкції, форми корпусу, довжини грифа, розташування підставки й душки забезпечили темброву гнучкість, широкий динамічний діапазон та виразову універсальність. Саме ці параметри дозволили скрипці стати провідним інструментом у творчості композиторів наступних епох, від Й. Баха до Н. Паганіні.

Засновником школи скрипкових майстрів у Кремоні став Андреа Амати (1520–1580) [5]. Він заклав основні конструктивні принципи, які згодом довершили його спадкоємці – Антоніо Страдіварі та Джузеппе Гварнері.

Скрипки А. Амати стали еталоном акустичної чистоти, збалансованого тембру та природної співучості, а кременська традиція майстрування визначила стандарти світової скрипкової культури.

Саме завдяки діяльності майстрів цієї школи скрипка отримала свій унікальний голос, який надихав композиторів на створення нових технічних і художніх форм виразності. Конструктивні новації А. Амати та його послідовників дозволяли досягати більшої динамічної гнучкості, чіткої артикуляції та багатогранного тембрового спектра, що відкривало виконавцям нові можливості для виразного, індивідуального трактування музичних творів. Крім того, кременська школа сприяла формуванню високого рівня майстерності скрипкових виконавців і композиторів, закріплюючи за скрипкою статус провідного інструмента європейської музичної традиції.

Подальший розвиток скрипкової музики у класичний період привів до формування витонченої кантилени, тематичної симетрії, структурної ясності. Скрипка стала ключовим інструментом камерного та симфонічного ансамблю, а також носієм солістичної драматургії. У період романтизму її образно-виразальні можливості набули нового змісту: інструмент став засобом суб'єктивної емоційності, експресії, психологічної напруги.

Н. Паганіні, Г. Венявський, П. Сарасате сформували феномен віртуозного стилю, що значно розширив технічний арсенал – подвійні флажолети, піццикато лівої руки, пасажі у високих позиціях, багатоголосся на струнах та арпеджіо у швидких темпах.

У XX столітті світоглядні та художні пошуки композиторів приводять до кардинального переосмислення звучання скрипки. Твори Б. Бартока, А. Шнітке, В. Лютославського, К. Пендерецького та інших представників модерну й авангарду вводять у практику нові техніки – сул понтічелло екстремо, кол легно баттутто, скретч-ефект, мікрохроматику, сонористичні поля та перкусійні прийоми. Скрипка перестає бути лише мелодичним інструментом і перетворюється на джерело художнього шуму, тембрової пластики та акустичного експерименту. Це радикально розширило образний діапазон і забезпечило нову естетику звукового мислення.

Особливого значення у XX–XXI століттях набуває українська скрипкова школа, зокрема творчість Євгена Станковича. Жанровий простір скрипкової музики Є. Станковича відзначається поєднанням фольклорної інтонаційності, симфонічної масштабності, психологічної драматургії та сучасних прийомів звукової організації [4]. Його скрипкові твори розкривають інструмент як носія національної пам'яті, як символічний голос культури й як інструмент

експериментального музичного мислення. Є Станкович поєднує традиційне кантилене звучання зі складною ритмікою, поліфонічними структурами, тембровими розшаруваннями, що формує нові художні моделі в українському музичному просторі.

У ХХІ столітті технічний прогрес суттєво впливає на образність скрипкової музики. Поширення цифрових технологій, електроакустичних засобів, мультимедійних форматів та інтерактивних сценічних технологій радикально змінило підхід до традиційного поняття «живого звучання».

Сучасні скрипалі активно експериментують із луперами, ефект-процесорами, сенсорними системами, електроскрипками та розширеною просторовою акустикою, поєднуючи класичну техніку гри з інноваційними електронними ефектами. Інструмент перестає бути лише носієм мелодії – він стає частиною комплексних аудіовізуальних проєктів, інтерактивних перформансів і сучасних інсталяцій, де звук скрипки взаємодіє з світлом, відео та іншими медіа. Такий підхід відкриває виконавцям необмежені можливості для тембрового моделювання, створення нових звукових шарів, просторових ефектів та динамічних контрастів, формуючи унікальну сценічну естетику.

Завдяки поєднанню традиційної виконавської майстерності і сучасних технологій скрипка сьогодні стає інструментом експериментальної художньої мови, здатної передавати багатовимірні музичні образи і взаємодіяти з аудиторією на принципово новому рівні.

Скрипка – це універсальний інструмент, який поєднує багатовікову традицію та сучасний експериментальний потенціал, акустичну чистоту класичного звучання та можливості цифрової трансформації. Вона продовжує залишатися одним із найвиразніших музичних інструментів, здатних передавати широкий спектр емоцій, тонкі нюанси афектів, складні поліфонічні структури та експериментальні звукові ефекти. Її еволюція від бароко до сучасності засвідчує, що скрипкове мистецтво не лише зберігає історичні моделі виразності, а й постійно адаптується до нових художніх, технічних і технологічних умов, розширюючи горизонти творчого мислення і відкриваючи нові перспективи для композиторів, виконавців і слухачів [3].

Таким чином, скрипка сьогодні є не лише носієм мелодії, але й інструментом багатовимірного звукового досвіду, що включає інтерактивність, просторову акустику, темброву варіативність та медійну взаємодію. Динамічний розвиток образно-виражальних засобів скрипкової музики є закономірним процесом творчого оновлення, який триває й сьогодні, формуючи багатшарову, багатогранну та постійно змінну картину сучасного музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Глазунов О. Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Дземініані та П. Локателлі). 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/385026017_ITALIJSKE_SKRIPKOVE_MISTECTVO_BAROKOVO_I_DOBI_PITANNA_STILU_TA_INTERPRETACII_na_prikлади_tvorcosti_F_Dzeminiiani_ta_P_Lokatelli (дата звернення: 19.11.2025).
2. Гребиса І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. 16 с.
3. Калениченко А. До питання про зародження в Україні скрипкового світового стилю XX століття: Передис. слово. Кароль Шимановський. Твори для скрипки і фортепіано. Київ: Муз. Україна, 2012. С. 5–6.
4. Сіренко Є. І. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 252 с.
5. Скрипка – «королева музики». *Навчальні посібники Вінницького національного технічного університету* : веб-сайт. URL: https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz7.html (дата звернення: 20.11.2025).

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ

Маняхін Андрій Миколайович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Щербак Ігор Вікторович,
канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Скрипка займає особливе місце в історії музики, будучи інструментом, здатним передавати найтонші емоційні відтінки та найскладніші художні образи. Від своїх витоків у бароко до сучасності вона пройшла довгий шлях еволюції, який відбивав не лише розвиток техніки виконання, а й зміну естетичних ідей, культурних впливів та художніх смаків. Вивчення трансформації скрипкового виконавства дозволяє простежити, як технічні новації впливали на художню виразність та формування музичної мови композиторів.

«Бароко» – в перекладі з італійської – «хімерний», «дивний». В естетиці бароко відбилися хиткість і нестійкість «нового» світу [3, с. 113]. Цей період вирізнявся контрастністю, складною декоративністю, експресивністю та розквітом жанрової різноманітності. Скрипка у бароко стала не лише технічним інструментом, а й засобом вираження драматичності, емоційної насиченості та тонких нюансів музичного образу. Саме тоді зародилися принципи барокової

інтерпретації, які включали контраст динаміки, прикрашення мелодій та розвиток поліфонічних форм.

Скрипка почала свій тріумфальний хід не стільки як солюючий, скільки як ансамблевий інструмент (струнне тріо – дві скрипки і бас). Перші італійські скрипкові школи були у Венеції та Болоньї. Один з видатних майстрів болонської школи – Арканджело Кореллі (1653–1713) [4, с. 52]. Його творчість стала основоположною для подальшого розвитку скрипкової музики: Кореллі не лише удосконалив техніку гри, а й визначив художні принципи виконання, які передбачали плавність лінії, витонченість прикрас та виразну поліфонію. В його творах скрипка демонструє здатність передавати різноманітні емоційні стани – від піднесеної урочистості до ліричної інтимності.

Скрипка продовжувала змінюватись протягом XVII–XVIII століть. Найраніші зразки мали лише три струни – четверта струна була додана в середині XVI століття. Спочатку струни виготовлялися з кишок (часто з овечих), поки близько 1700 року до однієї (струни G) не додали срібний дріт, щоб змінити звук [2]. Ці конструктивні вдосконалення дозволили інструменту отримати більш насичене, глибоке звучання, розширили динамічний діапазон та відкрили нові можливості для художньої виразності. Крім того, розвиток ладу, використання смичка та технічні новації в конструкції скрипки створили передумови для появи віртуозного виконання, яке стало характерним для наступних епох.

У добу класицизму та романтизму скрипка набула статусу солюючого інструмента. Композитори прагнули використовувати її для передачі індивідуальних емоцій, драматичних сюжетів та поетичних образів. Завдяки Паганіні скрипкова техніка піднялася на небувалу висоту: подвійні та потрійні ноти, флажолети, піццикато лівої руки, стрімкі пасажі – усе це створило нові можливості для художнього вираження [1, с. 39 – 43]. Паганіні не лише підвищив технічні стандарти, а й довів, що скрипка може бути автономним засобом художнього вираження, здатним передавати внутрішні переживання виконавця та складні психологічні образи.

У XX–XXI століттях скрипкова музика продовжила еволюцію, активно використовуючи сучасні технічні прийоми та інноваційні музичні концепції. Композитори почали експериментувати з альтернативними строями, нетрадиційними способами гри, електронними ефектами та міжджанровими впливами. Нові композиційні методи дозволили скрипці поєднувати класичну гармонійну мову з авангардними ідеями, створюючи образи, які виходять за межі традиційного музичного дискурсу. Сучасна скрипкова музика поєднує спадок минулих епох з прагненням до інноваційності та експресивної свободи.

Особливу роль у розвитку образно-виражальних засобів скрипкової музики відіграє інтерпретація виконавця. Уміння майстерно поєднувати технічні прийоми зі стилістичними особливостями епохи дозволяє створювати неповторний музичний образ. Скрипка стала інструментом, який не лише відтворює ноти, а й передає художнє бачення, емоційний стан та культурний контекст, що робить її незамінним засобом художньої комунікації.

Отже, трансформація образно-виражальних засобів скрипкової музики від бароко до сучасності демонструє тісний зв'язок технічного розвитку інструмента з художньою еволюцією музичної мови. Кожна епоха додавала свої відтінки звучанню скрипки, розширюючи її виразні можливості та збагачуючи музичну культуру. Скрипка, пройшовши шлях від ансамблевого інструмента бароко до віртуозного засобу сучасності, стала символом музичної досконалості та універсальності, здатною відображати найтонші нюанси людських емоцій і естетичних пошуків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

5. Величко О. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 1. С. 39–43.
6. Історія виникнення скрипки: її створення, еволюція та видатні майстри / Блог / Acropolis. URL:

