

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра музичного мистецтва**

**СТИЛІСТИКА СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ЕПОХИ  
БАРОКО**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.  
Спеціальності 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Музичне мистецтво  
Манзик Діана Вячеславівна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент Народний артист України  
Гоноболін О.Ч.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Теоретичні аспекти розвитку стилістичних особливостей скрипкового мистецтва епохи бароко .....	6
1.1. Стилiстичнi особливостi скрипкових творiв у композиторiв епохи бароко .....	6
1.2. Скрипка як один з головних iнструментiв у еволюцiї музики барокової доби .....	11
1.3. Вплив музики бароко на сучасну культуру .....	16
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Стилiвовий аналіз скрипкових творiв композиторiв I.C. Баха та Ж. Леклера .....	20
2.1. Мистецтво орнаментики та iнтерпретацiя у скрипкових творах I.C. Баха .....	20
2.2. Ж. Леклер та жанр сонати у бароковiй музицi .....	29
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	37
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	40
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А. Кодекс академiчної доброчесностi.....	45

## ВСТУП

**Актуальність.** У розвитку музичної культури епохи бароко значну роль відіграло скрипкове мистецтво. Не можна недооцінити провідну роль італійських, німецьких, французьких музикантів в ранньому розквіті скрипкової творчості як одного з передових явищ європейської музики. Про це говорять досягнення виконавців та композиторів XVII-XVIII століть, які очолили найкращі скрипкові школи: Йоганн Себастьян Бах, Жан-Марі Леклер, Арканджело Кореллі, Антоніо Вівальді, Джузеппе Тартіні, творчість яких і започаткувала основні стильові особливості музики епохи бароко. Також у цей період спостерігається розквіт скрипкового мистецтва [10, 494 с.]. Широке визнання в цей період отримала віола (попередниця сучасного скрипкового сімейства), що мала кілька різновидів: віола да гамба, віола д'амур, віола бастарда. Однак незабаром на перший план висунулася скрипка, поступово витіснивши віолу. Успіхам скрипки вельми сприяла діяльність прославлених італійських скрипкових майстрів – Ніколо Амати, Антоніо Страдіварі, Джузеппе Гварнері. Музикознавці і виконавці всього світу ведуть невтомні пошуки, відпрацьовуючи способи реконструкції і розуміння музики минулого. В орбіту уваги потрапляють як питання культурно-історичної епохи, стилю, системи жанрів, так і відомості щодо інструментарію, виконавської практики, прийомів гри і аж до тлумачення інтонації. Ймовірно, саме в XI столітті це стає особливо необхідним в силу розриву зв'язків з багатьма традиціями та бажанням поповнення інформації [36, 40-43 с.].

Актуальність теми дипломної роботи за темою «**Стилістика скрипкового мистецтва епохи бароко**» обумовлена розглядом в музичній літературі інструментальної музики епохи бароко з точки зору еволюційного розвитку головних стильових особливостей, так як для багатьох сучасних виконавців саме тема стилістики являється однією з

найголовніших задач в процесі виконання барокових творів. Слід зауважити, що і скрипка як виконуючий соло інструмент в цей час досягає найбільшого розвитку, що підкреслюється великою кількістю творів барокових композиторів, таких як А. Кореллі, Дж. Тартіні, І.С. Бах [32, 65 с.].

**Метою дослідження** є узагальнення стилевих особливостей музики епохи бароко в історичному, культурологічному контекстах, а також в питанні виявлення взаємодії національних витоків і характерних особливостей музичного бароко.

**Об'єктом дослідження** виступає скрипкова музика епохи бароко.

**Предметом дослідження** є стилістичні особливості скрипкових творів, а саме твори видатних композиторів І.С. Баха та Ж. Леклера.

**Відповідно до мети** даної роботи були поставлені такі завдання:

1. Розглянути основні теоретичні аспекти еволюції і розвитку скрипкових творів барокової епохи;
2. Підкреслити головні стилістичні особливості найвидатніших композиторів цього періоду;
3. Розглянути вплив музики епохи бароко на сучасну культуру;
4. Провести аналіз скрипкових творів І.С. Баха для визначення головних стилевих особливостей та закріпити теоретичні дослідження;
5. Провести аналіз сонати №3 D-dur Ж. Леклера для визначення головних стилевих особливостей та закріпити теоретичні дослідження.

Для того, щоб вирішити поставлені задачі були використані **методи**:

- **теоретичний та описовий методи**, що були залучені під час опрацювання наукової літератури відповідно до теми дослідження;
- **аналітичний метод**, що був використаний для аналізу скрипкових творів композиторів барокової епохи.

**Практична цінність дипломної роботи** полягає в можливості використання її матеріалів у процесі вивчення теоретичних і історичних аспектів будь-яких творів видатних композиторів епохи бароко та у процесі їх розучування та виконання.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що дуже рідко в музикознавчих дослідженнях України розглядаються риси композиторського стилю епохи бароко щодо скрипкових творів з конкретикою синтезуючих властивостей музики цього періоду.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Тема представленої дипломної роботи відповідає сучасним науковим програмам фахової підготовки студентів ступеню вищої освіти «Магістр»; навчальним планам напряму підготовки 025 «Музичне мистецтво», тематиці та науково-дослідницьким планам кафедри музичного мистецтва.

**Апробація.** На основі розглянутих матеріалів було проведено наукове дослідження, за результатами яких було взято участь у таких наукових конференціях:

- Всеукраїнська науково-практична онлайн конференція «Молодий вчений» (28-29 травня 2021р., м. Чернігів) із доповіддю на тему «Стилістичні особливості скрипкових творів І.С. Баха»;
- Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура та сучасність» (22 жовтня 2021р., м. Одеса) із доповіддю на тему «Музична орнаментика у скрипкових творах І.С. Баха»;

Також матеріали представленої дослідження були розглянуті у статті «Мелізматика у скрипковій спадщині І.С. Баха», що надрукована у науковій збірці «Магістерські студії» (м. Херсон 2021р). Результати наукового дослідження було обговорено і схвалено на засіданні кафедри музичного мистецтва.

**Структура роботи.** Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків та списку використаних джерел.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ЕПОХИ БАРОКО

### 1.1. Стилiстичнi особливостi скрипкових творiв у композиторiв епохи бароко

Барокова музика з'явилася наприкінці епохи Відродження і давала продовження музиці епохи класицизму. Саме слово «бароко» має походження з португальської мови «perolabargosa», що перекладається як «перлина чудернацької форми»; з італійської – дивний, або від лат. «baroco» – перлина, що не має симетрії. Твори барокової епохи постійно виконуються і вивчаються у наші часи. Саме у ті часи народилися такі геніальні твори, як сонати та партити для скрипки соло, скрипкові концерти Йоганна Себастьяна Баха, камерні твори для струнних ансамблів Георга Фрідріха Генделя, «Пори року» Антоніо Вівальді, понад 30 сонат Жана Леклера та багатьох інших видатних композиторів і виконавців. Музичне виконання стало вельми витонченим, сильно змінилася музична нотація, стали більш розвинені способи гри на струнних інструментах. Розширилися рамки жанрів, зросла складність виконання музичних творів, з'явився такий вид творів як опера. Велике число музичних термінів і концепцій доби бароко використовуються досі [15, 16-24 с.].

Музика бароко вкладає у собі зазвичай світський характер, іноді навіть можна почути деякі риси демократії; різноманітні прикраси роблять її найбільш яскравою і декоративною, що відповідає бароковій естетиці. Дисонуючі співзвуччя, яскраві переходи, контрастні протиставлення, мелодії, технічно складні, віртуозні пасажі, одночасне

звучання великої кількості інструментів, використання танцювальних ритмів – все це визначало суть барокової музики.

Об'єднання протиріч стало основою доби бароко. Поняття світу сприймалося в розумінні матеріального і духовного, аналізі природного і божественного в людині, об'єднанні розуму і почуттів. Людина епохи бароко визначила вектор розвитку думки в сторону розуміння свідомості. Але завжди виникає інше питання: а чи могла інша філософська парадигма стати основою того часу? У роботі Е. Назайкінського [25, 245-283 с.] з позиції психології музичного сприйняття проблема ставиться в аспекті прочитання і тлумачення стилю композитора, епохи і сучасного мислення, так як саме стилістичні особливості надають нам можливість впізнати твори якого композитора ми зараз прослухали. Він каже, що процес сприйняття музичного твору залежить головним чином від двох факторів: від індивідуальності виконавця, що належить певній епосі, і від об'єктивних умов побутування музичного мистецтва, що змінюються в процесі історичного розвитку.

Спорідненими поглядам Назайкінського є думки науковця Чехуніної, яка з позицій психологічної науки розглядає процес сприйняття музичних творів, розглядаючи його як «...організований, осмислений процес, в якому відчувається взаємозв'язок елементів музичної мови, особливостей форми» [45, с.73]. Цим процесом керують перцептивні індивідуальні установки, що формуються у слухача протягом довгого часу. Науковець доводить, що установка є основою психологічного механізму, який керує незмінністю «...уявлень щодо розвитку музично-історичних епох, стилів, формування жанрів, засобів музичної виразності, традиційних характеристик виконання творів...», в тому числі й впізнавання стилістичних особливостей творів епохи бароко [40, с.56].

У бароковий період інструментальна музика інтенсивно розвивалася і досягла самостійного художнього визнання в небувалих раніше масштабах. Тенденція до еволюціонування скрипкового мистецтва спостерігається вже в XVI столітті, коли деякі музичні жанри потроху знаходили характерний, саме інструментальний вигляд, але все ж в стилістиці, тематизмі, прийомах викладу мелодійного матеріалу простежується взаємозв'язок з вокальною поліфонією, а також не змінюється початкове прикладне призначення. У пошуках головних стильових особливостей інструментальна музика на перших порах спирається і на танець, і на властивості оперної монодії, і на зображальність тематизму, і на сміливі програмні задуми. Але далеко не завжди її образність в XVII столітті настільки проста і конкретна: як правило, вона носить більш узагальнений характер. Однак завдяки контрасту образів в циклі емоційний зміст кожного з них виступає ясніше і чіткіше. Може саме тому через всі композиторські пошуки тієї пори особливо наполегливо проступає прагнення знайти контрасти тематичного матеріалу, руху, загального складу, методів розвитку і т.д.

Епоха бароко піднесла сольне скрипкове виконання на небачену доти висоту, і повинен був з'явитися віртуоз, щоб почали захоплюватися артистом і обожнювати того, хто може достойно відтворити задум композитора. Саме на цьому і будувалися основні тенденції до ствердження стилістичних особливостей творів цього періоду.

Якщо розглянути твори найвидатніших митців того часу, таких як Бах, Вівальді, Леклер та ін., можна зробити висновок щодо основних стилістичних аспектів, що присутні майже у кожному творі:

- наявність basso continuo (безперервний бас, генерал-бас – спрощений спосіб запису гармоній за допомогою басового голосу і проставлених під ним цифр, що позначають співзвуччя у верхніх голосах, а також сам басовий голос з цифрами, що застосовується при цьому способі записи гармоній);



- гомофонія (тип багатоголосся, що характеризується поділом голосів на головний і супроводжуючі);
- нові прийоми гри на струнних інструментах, серед яких тремоло та піцкато;
- майже точний нотний запис твору, з усіма можливими помітками та побажаннями композитора;
- орнаментика (різноманітні прикраси, що були прописані у нотному тексті або, за бажанням композитора, виконавець мав змогу додати свої мелізми);
- розвиток сучасних музичних ладів та використання їх у творах [31, с. 54].

Одним з головних досягнень епохи бароко стало перетворення інструментальної музики в серйозний, незалежний і важливий засіб музичного вираження. Багато великих композиторів епохи бароко написали твори, які досягли олімпійських висот і увійшли в обов'язковий репертуар багатьох конкурсів та фестивалів [7, с. 12].

Найважливіше місце у становленні стилістичних особливостей музики епохи бароко зайняла гармонія. Спочатку вона повністю залежала від поліфонії, але згодом стала незалежною і поступово витіснила поліфонію. З одного боку, епоха Відродження – з домінуючою поліфонічною технікою композиторського письма, а з іншого – епоха віденського класицизму, з міцно сталою гомофонно-гармонійною логікою музичної тканини. Нагадаємо, що сам термін «бароко» в перекладі означає «химерний», «дивний». Ці якості поширювалися і на музичний стиль бароко, усвідомлюваний і спеціально культивований самими музикантами. Розглядаючи гармонійну мову епохи бароко з точки зору загальної картини історії і художніх стилів ми бачимо, що тут взаємодіють два стилеутворюючі процеси. З одного боку, відбувається закладка нормативного фундаменту гармонійного стилю епохи віденського класицизму, де раціонально зроблена будова акордів,

проводиться утворення основних функціональних груп і системи їх тяжіння. З іншого боку, гармонія бароко – це навмисне відхилення від норми, тут багато прикладів зухвалих гармонійних знахідок і «винаходів», які багато в чому передбачили куди більш сміливі і вільні гармонійні прийоми стильових утворень XIX і XX століть [2, с.110-114].

Розглядаючи епохальний стиль бароко в історичному контексті, ми звертаємо увагу і на виникнення в цей час феномена індивідуального композиторського стилю. З культурологічної точки зору це явище також можна пов'язати із загальною бароковою тенденцією, з індивідуалізацією виразного світу музики. Явище авторського стилю включає ті особливості, те коло переваг, які виділяють композитора і на тлі прийнятих норм епохи, і в порівнянні його з іншими музикантами. Прикладом такого порівняння можуть стати композиторські стилі І.С. Баха і Г.Ф. Генделя, в яких при близькості їх творчої проблематики не менше яскраво виражено і відмінність [19, с. 3-16].

Особливим художнім явищем епохи бароко, його кульмінацією і втіленням найбільш характерних рис є творчість І.С. Баха, що справила дуже вагомий вплив на розвиток наступних епох – класицизму, романтизму, XX століття, аж до сучасності. Як зазначає Чехуніна А., «...універсалізм музичного мислення і творчого методу німецького композитора визначили шляхи розвитку європейської музики наступних епох і залишаються актуальними в контексті сучасних загально-художніх тенденцій» [46, с.283-284]. Науковиця впроваджує в музикознавство новий термін «бахіанство» [39], ретельно вивчає вплив творчості Баха, на творчість відомих композиторів XIX – XX століть [41], [42], [43], [44], [49]. І це не випадково, оскільки саме цей композитор персоніфікує епоху бароко в усьому розмаїтті її проявів.

Найбільші твори літератури бароко містять в собі спроби творчо переосмислити підсумки кризи того часу, збагатити в світлі його історичних уроків гуманістичні уявлення про людину і дійсності, так чи

інакше відобразити настрої і сподівання передових громадських об'єднань. Для стилю бароко характерно загострене відчуття суперечливості світу і одночасно - прагнення відтворювати життєві явища в їх динаміці, розвитку, переходах. У центрі уваги музики бароко – особистість в її складних, багатопланових взаєминах з оточуючим світом, втілення багатого внутрішнього світу людини, почуттів, їх розвитку і протиборства. Драматизм, часом трагізм світовідчуття, підкреслена драматична патетика, напружена динаміка, зіткнення контрастів є характерними рисами образного ладу. Музична культура бароко розповідала про прекрасне і потворне, трагедію і комедію. Світ вже не представлявся цілісним, але був поданий як світ контрастів і протиріч, повний трагедії і драматизму. Втім, цьому є історичне пояснення. Навіть зараз можна почути відголос бароко в будь-яких музичних жанрах, популярних донині. Саме цей факт надає змогу у наступному розділі показати цей інструмент як один з найголовніших у процесі формування стилістичних особливостей барокової музики.

## **1.2. Скрипка як один з головних інструментів у еволюції музики барокової доби**

Скрипку завжди називали королевою музичних інструментів. Її форма нагадує витончене жіноче тіло, звук передає інтонації людського голосу, а всі видатні композитори різних часів писали свої найкращі твори будучи натхненними тембром скрипки. Саме в епоху бароко цей інструмент представили у вдалому сольному вигляді, адже теситура та технічний початок давали змогу виконавцям передати правильний задум композитора. Скрипка набула свого зовнішнього вигляду лише в XVI столітті. За сторіччя інструмент досяг небаченої популярності. З одного боку, скрипка і подібні струнно-смичкові інструменти володіли

дивовижними ансамблевими властивостями, гармонійно поєднуючись один з одним.

В Італії часу Клаудіо Монтеверді композиторами ставали виключно скрипалі. Нову музичну мову бароко протягом неймовірно короткого часу привів до появи віртуозної літератури, тривалий час вважали неперевершеною. Перші справжні скрипкові соло написав Монтеверді в своєму «Орфеї», усім відомі твори Вівальді, Тартіні, Кореллі, Баха, Телемана, Леклера виконують сьогодні і вважають еталоном скрипкової літератури. Як і сам бароковий стиль, скрипки були італійським винаходом, і якщо італійське бароко (в народних різновидах) підкорило всю Європу, то і скрипки стали найважливішою частиною європейського інструментарію. Швидше за все вони прижилися в Німеччині: вже в першій половині XVII століття при дворах німецьких князів працювали італійські віртуози. Незабаром там сформувався самостійний стиль сольної скрипкової музики [32].

Дуже багато штрихів, прийомів гри та елементів постановки скрипкового апарату були засновані та сформовані саме за часів бароко. Дуже багато технічних елементів сучасної гри, таких як *vibrato*, *spiccato*, літаюче *staccato* і ін., були остаточно сформовані саме композиторами-скрипалями цієї епохи. Також був винайдений так званий «бахівський смичок», який в місцях різноманітної артикуляції, властивою стилю бароко, надає абсолютної одноманітності: він є заокругленим, завдяки чому було комфортніше грати акорди, що було притаманно саме Й.С. Баху у його сонатах та партитах для скрипки соло. Опублікована робота в 1626 році «*Capriccio stravagante*» Карла Фаріні (учня Монтеверді) є просто неперевершеним каталогом скрипкових ефектів. Багато з них вважалися досягненням значно більш пізнього часу, деякі ж думали, що їх відкрили тільки в XX столітті. Саме це є підтвердженням, що багато прийомів були започатковані саме у період бароко. Тут була описана гра на скрипці в високих позиціях на низьких струнах як спеціальний ефект,

що надавав емоційності твору. Прийом гри *col legno* описано так: «ноти треба витягувати, б'ючи деревом смичка, як в бубон, при цьому смичок не може довго залишатися нерухомим, а повинен повторювати рух». Тобто, деревко смичка має відскакувати, як палички барабана. К. Фаріна радить прийом гри *sul ponticello* (поблизу підставки) для імітування звуку духових інструментів. Часто використовується прийом барокової гри на смичкових інструментах смичкове *vibrato*, що імітує органний тремулянт: «тремоло імітується за допомогою пульсуючої руки, яка тримає смичок (подібно тремулянту в органі)» [31, с. 54].

Слід зазначити, що барокова техніка лівої руки відрізнялася від сучасної тим, що скрипалі намагалися уникати високих позицій на низьких струнах. Винятком були місця з прийомом гри *bariolage*, в яких відмінність фарб між високо притиснутою низькою і порожній високою струнами давала бажаний звуковий ефект. Використання порожніх струн не тільки допускалося, але часто навіть було потрібним, адже порожні жильні струни не так відрізнялися по звуку від притиснутих, як нинішні металеві.

У сучасному світі можна побачити у лімітованому варіанті барокову скрипку, яка була зроблена по усім канонам і вимога того часу. Відмінності між бароковою скрипкою і сучасним інструментом полягають у розмірі і матеріалі грифу, підставки, бас-панелі і хвостовика. Скрипки в стилі бароко майже завжди забезпечені внутрішніми струнами, на відміну від більш поширених металевих і синтетичних струн на сучасних інструментах, і на них грають смичком, який зроблений за зразком барочного, а не смичка сучасного. На скрипках в стилі бароко немає підставки для підборіддя і на них грають без плечового упору. Як правило, на скрипці в стилі бароко грають в «історичній манері», з використанням техніки і музичного стилю, покликаних максимально нагадувати реальне виконання в стилі бароко. Оскільки цей стиль вийшов з ужитку задовго до того, як була винайдена

технологія звукозапису, сучасні виконавці в значній мірі покладаються на документальні свідчення для відтворення техніки стилю бароко, тобто на композиторський запис у нотному тексті. Потім вони застосовують цю техніку до музики того періоду, шукаючи, зокрема, факсимільні або критичні редакції музики для відтворення, оскільки багато пізніші видання включають редакційні поправки, які відходять від практики бароко [37, с. 23-24].

Скрипкові твори – це найвища точка розвитку музичної епохи бароко. В епоху бароко пріоритет у розвитку скрипкової музики належить італійській скрипковій школи. Її основоположником по праву вважають Арканджело Кореллі. Він є автором жанру концерто гресо. Також композитор зробив великий внесок в розвиток тріо-сонати і старовинної скрипкової сонати. У цей список обов'язково треба внести Антоніо Вівальді, завдяки якому був створений жанр сольного інструментального концерту. Найбільший представник італійської скрипкової школи, Джузеппе Тартіні зробив значний внесок в розвиток інструментальних жанрів сонати і концерту. Його стиль відрізняється особливо розвиненою технікою, багатством штрихів та орнаментики. Якщо розглядати французьку школу, то слід виділити Ж. Леклера. Композитор та скрипаль зіграв важливу роль в історії скрипкового виконавства. Маючи видатну майстерність, він дав поштовх розвитку нової школи. Леклер вважався визнаним майстром сонатного жанру, творцем французького скрипкового концерту. Серед прийомів, які він використовував, були подвійні трелі, тремоло лівою рукою, гра в високих позиціях і ін. Незважаючи на те, що стиль його виконання часто однозначно позначається як «французький», деякі риси явно вказують на вплив італійської школи, наприклад, використання довгого, «тартінієвського» смичка. У Леклера було багато учнів, які стали згодом відомими скрипалями. Особливе і найголовніше місце у еволюції музичного і скрипкового розвитку епохи бароко займає І.С. Бах. Його

неповторні сонати та партити для скрипки соло стали вершиною скрипкового мистецтва. Цікаво те, що скрипкові партити об'єднані з сонатами в величезний опус з шести багаточастинних творів для скрипки без супроводу (*Senza basso accompagnato*). Структура цього «циклу циклів» свідчить про своєрідну органічність задуму. Соната g-moll, партита h-moll. Соната a-moll, партита d-moll. Соната C-dur, партита E-dur. Отже, за кожною сонатою слідує партита. Спільна тональність для всього збірника відсутня, проте тональний план виявляє цілком певну ладо-гармонічну закономірність: крайні «пари» написані в тональностях терцового, середня – квартового співвідношення (I-IV ступеня). Остання зберігається також між крайніми сонатами (g-C) і крайніми сюїта (h-E); перші чотири цикли мінорні, в заключній парі настає розв'язання в мажор [28, 53 с.].

Кожен з композиторів-новаторів намагалися донести важливість власного відкриття, саме тому для епохи бароко була дуже характерна велика кількість різноманітних циклічних форм. До найбільш поширених інструментальних циклів XVII – 1-ої половини XVIII століть відносяться прелюдія і фуга, сюїта, соната та інструментальний концерт. Всі циклічні форми бароко так чи інакше відображають загальну музичну закономірність даної епохи – співіснування і змішання поліфонічного і гомофонно-гармонійного складів [26, 67 с.].

Якщо розглядати інструмент загалом, то такого вигляду, як вона є зараз, надали їй представники італійського бароко. Вони одягли інструмент в ідеальну форму і наповнили кращими матеріалами. Першим майстром, який виготовив скрипку, що схожа на сучасну, вважається Гаспаро Бертолотті. Головний внесок у перетворення і проєкцію італійських скрипок вклало сімейство Амати. Вони зробили тембр звучання скрипки глибоким і ніжним, а характер звучання став більш багатограним. Основне завдання, яке закріпили перед собою майстри, вони виконали чудово – скрипка, як і голос людини, повинна

була в точності передавати емоції і почуття через музику. Трохи пізніше в Італії над удосконаленням звучання скрипки працювали всесвітньо відомі майстри Гварнері і Страдіварі, чий інструменти на сьогоднішній день оцінюються в величезну купу грошей, адже пограти на такому інструменті мріє майже кожен скрипаль [30, 34 с.].

У XVII столітті поступово скрипка стає одним з головних учасників оркестрового складу. У сучасному оркестрі налічує близько 30% скрипалів від загального числа музикантів. Діапазон і краса звучання музичного інструменту настільки широкі, що для скрипки пишуться твори всіх жанрів музики. З самого початку доби бароко і на сьогоднішній день скрипка пройшла багато етапів повноцінного формування як інструмент. Та композитори барокового мистецтва змогли відкрити її як сольний інструмент, показати всю красу та насиченість звуку, витонченість та неповторність.

### **1.3. Вплив музики бароко на сучасну культуру**

Як ми знаємо, культура бароко є не до кінця дослідженим полем, який привносить свої корективи. Тому цю тему можна визначити не тільки як «стиль епохи», а й як відкрити щодо канонів і правил програму діяльності, яка містить в собі за мету і нескінченне різноманіття засобів її досягнення. Бароко змінило світ музичної культури, самі уявлення про неї. Це аутентичні усвідомлення просторовості як найважливішого чинника досягнення всієї барокової культури. Вплив, який відобразила епоха бароко на культуру в цілому, дозволяє встановити нові зв'язки і паралелі в процесі виникнення і розвитку нових художніх образів, не тільки в музиці, а і в літературі, кінематографі, театрі. Притаманні бароко контрастність, багатоликість і динамічність образів, прагнення до злиття мистецтв, до поєднання ілюзії та реальності свідчать про багатоплановість, поліфонічність, про діалогічність бароко. Ця епоха



залишається засобом міжнаціонального і міжкультурного спілкування [29, 112 с.].

Особливої уваги треба приділити проблемам цілісності історичної епохи, що пов'язано з відчуттями кризи сучасної культури. На першому плані виявляється трагічне сприйняття навколишньої дійсності. Саме образи бароко в такі періоди стають духовно близькими. Ми можемо побачити яскраві приклади у творах Баха, Вівальді, Кореллі, Тартіні. Вони часто перетинаються у наших сучасників, як мінімум – використання деяких мелодій композиторів епохи бароко у нових творах. Ця тенденція взяла початок в музиці необароко. Це один з різновидів музики неокласицизму, що характеризуються зверненням до принципів і жанрів, що були типовими для музики бароко. Зокрема, це можна віднести до поліфонічної техніки І.С. Баха і його попередників. Необароко не є самостійним напрямом у музичному світі та зазвичай поєднується у творчості композиторів ХХ ст. з використанням елементів раннього класицизму або форм і стилів минулих епох [27].

Таким чином, розкриваються об'єктивні структури епохи і образи бароко як діалогу суті в сучасній культурі. Виникнення рис бароко на різних етапах історії ініціювали «моделі культури». Ця особливість робить бароко надзвичайно рідкісним історико-культурним феноменом. Добре відомо, що ХХІ століття – також епоха великої гостроти, що дозволяє пояснити сутність часу, під час якої відбувається революційний переворот і відбувається тривалий діалог «минулого» і «справжнього» в культурі, що змушує по-новому поглянути на культурну динаміку. Система барокової ментальності, світорозуміння і образного освоєння дійсності визначила плідну роботу, напрямок розвитку сучасного суспільства [23, с. 182].

В барокову добу простежується спільність основних культурних тенденцій і філософської думки, а також формування художньо-образного мислення як за змістом, так і за формою його відображення.

Представлений аналіз дозволяє не тільки глибше зрозуміти бароко як культурну цілісність, але і більш об'єктивно і адекватно оцінити явища сучасної культури, що стосуються саме музичних напрямків. Можна додати, що поглиблене вивчення культури бароко, з притаманним їй універсалізмом, дає можливість по-новому усвідомити саме становлення бароко, зрозуміти його як передбачення формування цінностей культури сучасності [14, 32 с.].

На сьогоднішній день музика бароко отримує гідне і своєчасне визнання. Реконструкція культурних ликів бароко, з'ясування механізмів формування його образів сприяє глибокому осмисленню характерних рис світової культури. Підхід до досліджуваного виконавського і композиторського стилю, феномену з позиції культурології необхідний ще і як ефективний шлях оновлення, відновлення порядку і гармонії в існуючих уявленнях. Епоха бароко, що розділяє собою два виняткових періоду духовного життя людства - ренесанс і класицизм, виявляється синтезом несумісних, здавалося б, різнорідних явищ і прагненням до максимальної свободи почуттів, властивих розвитку сучасної культури.

Музика бароко представлено як культурно-історичний процес, в якому опинилися втягнутими багато країн. Разом з тим, підкреслюється його демократична спрямованість і органічний зв'язок з глибинними шарами національних культур. На прикладі бароко показаний діалог «духовних територій», який об'єднує різнорідні виконавські практики, об'єднані відповідними стильовими ознаками. Такого роду ознаки витягнуті з самого твору мистецтва як такого собі формальної освіти, що народжує високі маніфестації духу, який виступає свого роду «генофондом» культури. Бароко як форма діалогу різних країн розкриває діалогічний тип відносин протилежних по установкам лінії культур. Діалогічні прояви бароко відрізнялися особливою толерантністю, в зв'язку з чим культурно-історичний напрямок і стало тим продуктивним початком. Це можна побачити, насамперед, різними

виконавськими стилями творів композиторів цієї епохи. Кожна школа підходить до цієї теми зі свого боку. Наприклад, за думкою деяких німецьких виконавців, таких як Таубіца А. та Гаррета Д., найкращий варіант гри сонат, партит та концертів Й.С. Баха буде саме за рукописним текстом, без зайвих рухів і орнаментики, статична та поліфонічна гра. Відомі американські виконавці, серед яких можна виділити Менухіна І., Белла Дж., віддають перевагу образному наповненню, що дозволяє відобразити усю палітру почуттів та хвилювання. На відміну від вище згаданих представників, наша вітчизняна школа, що представлена такими музикантами як Которович М., Шутко О., Попадюк В., дотримується позиції «рефлексивно-філософської гри», яка дозволяє відтворити змістовну глибину творів Баха. Тому можна зробити висновок, що робота над творами композиторів епохи бароко передбачає ретельний попередній аналіз як над нотним записом, так і над власним усвідомленням образно-змістовної глибини твору, яка потребує опрацювання кожної ноти, мотиву та речення [24, с. 35].

Представлене дослідження підтверджує, що історична епоха музики бароко на сьогодні є областю подальших пошуків, наприклад, таких як стиль бароко в культурі постмодерну або епоха бароко діалог культур, що цікаво відобразиться на сучасному музичному просторі.

## РОЗДІЛ 2

### СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ І.С. БАХА ТА Ж. ЛЕКЛЕРА

#### 2.1. Мистецтво орнаментики та інтерпретація у скрипкових творах І.С. Баха

Йоганн Себастьян Бах – великий німецький композитор, органіст, музичний педагог, майстер поліфонії. Творчість Баха включає в себе більше 1000 творів різних жанрів. Бах є головним представником музичного напрямку «бароко». Він був музикантом, що зібрав і поєднав у своїй творчості традиції і найбільш значимі досягнення європейського музичного мистецтва, а також збагатив все це віртуозним застосуванням контрапункту і тонким почуттям досконалої гармонії. У творчості І.С. Баха відбився розквіт скрипкового мистецтва, який обіймав одне з провідних місць в західноєвропейській культурі 17-18 століть. Більшість скрипкових творів написано в Кетені (1717-1723); сольні сонати і партіти закінчені в 1720 році. Бах писав свої твори практично у всіх, крім опери, відомих в той час музичних жанрах. У складеному каталозі його творів числяться: 247 творів для органу, 526 вокальних твори, 271 твір для клавесина, 19 сольних творів для різних інструментів, 31 концерт і сюїта для оркестру, 24 дуету для клавесина з будь-яким іншим інструментом, 7 канонів та інші твори. Незважаючи на дуже тяжкі ситуації у житті, Йоганн Себастьян Бах написав величезну кількість дивовижних творів. Справу композитора продовжили його знамениті сини, але ніхто з них так і не зміг перевершити батька ні в композиторському мистецтві, ні у виконанні музики. Ім'я автора пристрасних і чистих, неймовірно талановитих і незабутніх творів стоїть на вершині світу музики, а його визнання як великого композитора триває і донині. Відомо, що сам Бах в ранній юності починав концертну діяльність як скрипаль. Ще в 1703 році він грав в Веймарі, а переїхавши

туди надовго з 1708, займав деякий час посаду скрипаля у капелі герцога. У Кетені і Лейпцігу він виявляв особливий інтерес до альту, щоб перебувати в самому центрі струнної групи. На початку зрілого періоду в Веймарі було зроблено багато транскрипцій скрипкових концертів Вівальді, Бенедетто Марчелло і фуги на теми Кореллі, Легренци, Альбіноні [34].

Важливо зазначити, що твори композитора є одними з обов'язкових під час навчання у музичній школі, училищі, консерваторії, академії і т.д. З самого малечку кожна дитина грає на скрипці концерт а-moll або твори з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах». Вже з того періоду йде процес становлення правильної гри мелізмів [31, 54 с.].

В епоху бароко орнаментика займала виключно важливе місце в композиторській та виконавській творчості. Фундамент орнаментального мистецтва бароко був закладений ще в кінці XVI-початку XVII ст. У зв'язку з поступово переглянутими стилістичними засадами музичної мови в мистецтві орнаментики того часу відбувалися істотні зміни. У сучасних дослідженнях накопичився величезний матеріал, що стосується проблеми виконання музики бароко і зокрема музики Й.С. Баха. Тим часом актуальність даної теми не знята, занадто багатовимірною і суперечливою особистістю Баха, а також епохою, в якій він творив. Створені чудові праці з опрацювання цієї теми, такі як перша монографія Йоганна Ніколауса Форкеля «Про життя, мистецтво та твори Йоганна Себастьяна Баха» 1802 р монографія Альберта Швейцера в перекладі на російську мову 1934р., Роботи Ю. Петрова про «Символіку і діалектику чисел у творах Баха», наукові дослідження Б.Л. Яворського по «Добре темперованийий клавір», В.Б. Носіна «Орнаментика музики І.С. Баха», монографія М.С. Друскіна, а так само численні публікації музикознавців і виконавців барокової музики і зокрема музики І.С. Баха:

Пауля Бадур-Скода, Олексія Любимова, Ервіна Бодкі, Олександра Майкапара тощо [33, 51 с.].

Орнаментика та різноманітні прикраси є однією з головних особливостей творчості композитора. Орнаментика – це та частина інтерпретації музики бароко і, зокрема, Баха, яку не оминає жодне наукове дослідження, присвячене стилістичним проблемам виконавства. Як правило, будь-яке обговорення цієї теми починається з огляду джерел бахівського часу, присвячених виконанню різних прикрас. Існує більше двохсот книг і таблиць по мелізматичі, які були написані в XVI - XVII століттях, тобто в той час, коли ці джерела могли так чи інакше впливати на творчість Баха або відображати його практику. Бах використовує природні акустичні можливості скрипки, в основному звучання відкритих струн в органних пунктах, в голосах акордів, баріолаж. Для цього застосовуються тональності, де основні звуки можуть бути взяті на відкритих струнах. При модуляції композитор не затримується в тьмяних тональностях з великою кількістю ключових знаків. Завдяки цьому досягається яскравість, блиск, повнота звучання, що усуває необхідність у підтримці збоку інших інструментів. Тому будь-які спроби «збагатити» музичну тканину шляхом додавання фортепіанного супроводу обертаються крахом [5, 147 с.].

Періодично в творах Баха деяких студентів напружує виконання різного виду мелізмів та прикрас. Найчастіше можна зустріти їх у п'єсах старовинних французьких, німецьких, італійських композиторів, але їх твори в загальному мало використовуються в роботі. Про використання музичних прикрас зазначено у великій кількості наукової музичної літератури. Книги та висловлювання старовинних музикантів використовуються сучасними виконавцями, однак у багатьох з них часом виникає подив через бажання знайти непорушні правила. У старовинних роботах К.Е. Баха йдеться більше про те, як і де застосовувати ці прикраси. Сфери композиції і виконавства в той час не

розмежовувалися різко. Автором також говориться про те, які прикраси виконавці мають право вносити в текст, від яких слід утриматися і т.п. Старовинні автори не були занадто педантичні. Вказівки у нотному записі не є правилами, а закономірностями, в яких прихований сенс прикрас, мета їх використання [6, 105 с.].

Приблизно до середини XVIII століття відбувається, з одного боку, деталізація способів тлумачення прикрас, закріплення принципів їх виконання, класифікація за видами і поява нових форм, з іншого – в цей же час намічаються тенденції, які приведуть в 1780-90-і роки до чергової зміни принципів виконання орнаментики.

Як відомо, у добу бароко розрізняли обов'язкові прикраси, які повинні були записуватися самим композитором, і довільні, що повинні були дограватися самим виконавцем у інтерпретації. Сам Бах не надто дотримувався цього методу. З одного боку, він додає багато обов'язкових прикрас, такі як трелі в каденції: їх повинен додати сам виконавець; ставити основні прикраси тільки при першому проведенні фрази, залишаючи за виконавцем право грати їх щоразу, коли фраза проводиться знову. З іншого боку, Бах нотує багато додаткових прикрас, причому основними нотами, не довіряючи інтерпретації виконавців. Тут необхідно звернути увагу на те, що Бах дає нам яскраві приклади того, як він перетворював власний запис: він надавав прикрасам, що були записані основними тривалостями, початковий варіант або змінював фігурації в повільних частинах творів інших композиторів, коли створював їх транскрипції. Саме така варіативність стала початком основних закономірностей виконання мелізмів у подальших творах епохи Бароко [16], [18].

Розглядаючи нотації у нотному записі самого композитора та редакційних варіантів, можна зробити такі висновки, щодо закономірностей виконання мелізмів та прикрас:

1. Орнаментика Баха є «діатонічною», тобто вона використовує тільки звуки основного ладу. Хроматичні звуки зустрічаються лише при модуляції або в разі виникнення недопустимих інтервалів.

2. Починаючи розучування твору з численними мелізмами, корисно спершу повчити його без прикрас з метою розкриття мелодійної лінії. Коли вона представлена вірно і отримала відповідну виразність, можна приступити і до її «прикрашення».

3. Усі прикраси виконуються за рахунок тривалості основної ноти. Це можна зробити на скрипці за допомогою маленького акценту або сфорцато.

4. Вся орнаментика, що виписана спеціальними знаками і продовжується довгими нотами, повинна укладатися в такт, трактуватися як важлива частина мелодики і виконуватися відповідно до пульсації (без метричних або темпових змін). Орнаментика, яка з'являється в паузах або в каденціях, може виконуватися у вільній манері (в довільному темпі і метрі).

5. Трелі використовуються дуже часто і починаються з верхньої ноти, особливо в тому випадку, якщо основна нота була взята безпосередньо перед треллю. Форшлаг частіше використовуються короткі, ніж довгі.

6. Нахшлаг – це завершення трелі. Нахшлаг слід виконувати переважно тоді, коли він виписаний композитором в нотах або вказані графічно в самому зображенні мелізма.

7. Мордент, що перекреслений в нотах, повинен виконуватися за рахунок того звуку, над яким він поставлений. Зазвичай складається з трьох звуків: основний - нижній допоміжний - основний. Чи буде хід вниз на тон або півтон залежить від будови пануючого в даному епізоді лада.

8. Мордент, що неперекреслений, слід грати як коротку трель. Прикраса найчастіше має складатися з чотирьох звуків, починаючись з



верхнього допоміжного звуку. Виконується такий мелізм і у вигляді трьохзвучного варіанту: основний - верхній допоміжний - основний. Цього треба дотримуватися, коли перед нотою, над якою написаний неперекреслений мордент, вже стоїть в тексті верхній допоміжний звук. Іноді рухливий темп і вимога виразності також схиляють виконавця до трьохзвучного варіанту мелізма.

9. Группетто здебільшого виконуються так: верхній допоміжний - основний - нижній допоміжний - основний.

Слід також зазначити, що усі музичні прикраси повинні завжди виконуватися так, щоб закріпити своє місце – вони мають прикрашати мелодію. Якщо вони не мають мелодійного або гармонійного значення, їх слід грати швидко і легко, щоб не навантажувати інформаційне наповнення [21, 56 с.].

Розглядаючи важливе питання інтерпретації, ми бачимо зовсім інший підхід до особистості самого інтерпретатора. «Его» сучасного виконавця, композитора є надзвичайно високим, воно ставить його в центр всесвіту, показуючи, що він – творець. В епоху бароко поняття інтерпретатор було невіддільне від поняття музикант. Воно ще не мало того значення, яке набуло пізніше. Тут скоріше можна сказати виконавець, ніж інтерпретатор. Виконавець – це всього лише складова поняття «музикант» епохи бароко поряд з поняттям композитор, педагог, диригент і ін. Сам виконавець йде в іншу площину значущості. Все було підпорядковане самій музиці в ім'я Господа. Все свідомість музиканта було підпорядковане йому і в ім'я його. Бахівський текст настільки багатий звуковою палітрою, що будь-яка інтерпретація тисне одні шари, випинаючи інші. Але і багато спроб реконструкції інших композиторів – це лише проекція на Баха нашого розуміння культурного процесу. Через це інтерпретація музики Й.С. Баха буде знаходити нові і нові варіанти сприйняття і прочитання генія [33, с. 55].

В останні десятиліття XX століття був широко поширений метод реконструкції найрізноманітніших явищ минулого: від побуту віддалених епох до складних феноменів художньої культури. Цьому підходу властиво поєднання глибокого знання історичного контексту і аналізу жанрів. У музичному мистецтві останнього часу розрізняються автентична і вільна інтерпретація творів: першу відрізняє наближення до умов виконання і тлумачення музики минулого часу; друга спирається на традиції сучасного виконавства. Розкриття музичного твору несе сутність в його виконанні, в розкритті задуму композитора за допомогою інтонування, а також в багаторазовому його відтворенні. Як художній феномен воно постає у вигляді ідеального варіанта. Однак музика епохи бароко передбачає, що в процесі підготовки до виступу виконавець повинен не тільки відчувати стиль епохи і вибудувати власне трактування композиторського тексту, а й продемонструвати здатність до імпровізації безпосередньо під час виступу перед публікою. Найчастіше ця імпровізація в основних рисах підготовлена заздалегідь. Сфера імпровізаційної майстерності як віддалених епох, так і сучасного мистецтва, допускає досить сміливі трактування. Та виноситься за дужки лише одне – строго регламентоване виконання прикрас в одному і тому ж заданому вигляді [18, 317 с.].

Починаючи роботу над творами Баха та над відпрацюванням орнаментики, слід приділити увагу розбору нотного тексту, ознайомитися із особливостями штрихів та аплікатури, артикуляції, голосоведіння, темпу та динаміки, загальної структури твору. Важливе значення в епоху бароко мала музична артикуляція, яку викладали на рівні з ораторським мистецтвом. Саме артикуляція допомагає правильно виконувати мелізми, щоб прикрасити мелодію, а не навантажувати її. Це стало важливим етапом становлення музиканта, якому виконавці приділяли значну увагу, а саме: плавному руху смичка, поєднанню акордів та подвійних нот, яке не повинно було бути різким, а ніби з

маленькою цезурою. Серед важливих виконавських стилістичних особливостей можна відмітити гру майже без вібрації, широкий та насичений звук. Звуковидобування не повинно бути поверхневим, бо це заперечує композиторському стилю. Всю концентрацію уваги виконавець повинен направити на головну тему, її розвиток, кульмінацію та логічне завершення. Також важливе значення відіграють особливі тематичні зв'язки, які виникають між частинами твору, що додає йому монолітність [21, 55 с.].

В бібліотеках та музичних виданнях є велика кількість редакторських прочитань скрипкових творів Баха. У одній з головних редакцій К. Флеша пропонується грати все у першій позиції по можливості, без зайвих рухів, не додавати власну орнаментику та динаміку. Флеш максимально наблизив свій редакторський текст до композиторського задуму та виконавського стилю. У наш час скрипалі грають за редакцією К. Мостраса, радянського скрипаля і педагога, який написав дуже багато чудових перекладів відомих творів, а також написав низку наукових робіт, які стосуються музичного становлення скрипаля: роботи над ритмом та інтонацією, засобами музичної виразності, самостійною організацією домашніх занять [38, 2 с.].

Однією з головних стилістичних особливостей фактури скрипкових творів Баха є так звані «приховані голоси», які несуть в собі яскраве навантаження: збагачення фактури, варіативний розвиток тематизму, програмна трансформація, внесення ладової різнобарвності. Оскільки Бах був композитором-поліфоністом, велику увагу потрібно звернути на проведення тематичного матеріалу: поступовий рух інтонації, мелодичне фразування повинно бути гармонійно побудовано та логічно обумовлено; проведення поліфонічної теми повинно бути опуклим, змістовним, підкресленим, вагомим звуком та штрихами. Усі ліги, що з'являються, повинні виконувати роль більше фразувальну, ніж поєднувальну. Для Баха поліфонія була не тільки як засіб вираження

музичних роздумів, а як справжня наука: він був майстром поліфонії, досконалим і унікальним у своєму роді. Важливим стилістичним аспектом, який передбачено у прихованому багатоголоссі, є ідея поліфонізація музичного інструмента скрипки, який за своєю природою є мелодичним і конструктивно не призначеним для поліфонічного багатоголосся [39].

Жанрова різноманітність творчості композитора майже всеосяжна (крім опери), вона поєднує у собі емоційне і раціональне, логічне і фантазійне, а також сприяє остаточному ствердженню ладової темперації у творах Майстра. Семантична стійкість риторичних фігур у творчості Баха стала головним показником певних почуттів і понять: низхідний рух мелодії – це відображення печалі, смерті, висхідний рух – воскресіння; паузи в усіх голосах – завершення життя, постійні паузи в мелодії – відчуття страху; низхідні секунди – інтонації зітхання, страждання; різкі скачки вниз – немічність. Інтонацію людської мови можна було передати висхідною секундою (питання), висхідною секстою (окрик), трель в високому регістрі (сміх) [28, 48 с.].

Підводячи підсумок, можна сказати, що інтерпретація творів та гра будь-якої орнаментики Й.С. Баха – це витончене мистецтво, яким треба володіти досконало, технічно. Дуже важливо зберігати основну думку композитора, метричні і темпові особливості, помітки у нотному записі. Скрипкова спадщина майстра – це найвища точка барочної музики. У творчості композитора сформовано основні закономірності виконання стилістичних моментів та завершено розвиток скрипки як сольного інструменту. Баха намагалися наслідувати у образному та емоційному сенсі, але всі головні загадки він залишив на багато часів вперед. Він складав твори не стільки для скрипки, скільки для якогось ідеального інструменту, що володіє потужним тоном органу, гнучким фразуванням, особливою теплотою і експресією людського голосу. «Універсалізм» бахівського скрипкового стилю аж ніяк не означає його

знеособлення. Навпаки, зберігаючи майже завжди в тій чи іншій мірі властиву йому важливість інструментального мислення, Бах виробив для скрипки особливу, своєрідну сферу виразності, фактуру і зосередився головним чином на одному етапі, надавши йому домінуюче значення – це сольне виконання.

## **2.2. Ж. Леклер та жанр сонати у бароковій музиці**

Жан-Марі Леклер – французький скрипаль і композитор, основоположник французької скрипкової школи XVIII століття. Його сонати і концерти надзвичайно цікаві з точки зору стилю, жадібною фіксації інтонацій, характерних для французької, німецької та італійської скрипкової музики. У Леклера деякі частини сонат звучать зовсім «по-бахівські», хоча в цілому він далекий від поліфонічного стилю; виявляється маса інтонаційних оборотів, запозичених у Кореллі, Вівальді, а в патетичних «аріях» і в іскристих фінальних рондо він справжній француз. Недарма сучасники так цінували його творчість саме за національну характерність. Від національних традицій йде і «портретність», зображальність окремих частин сонат, ніж вони нагадують клавесинні мініатюри Куперена. Синтезуючи ці настільки різні елементи мелосу, він сплавляє їх так, що досягає виняткової монолітності стилю. Леклер писав тільки скрипкові твори (виняток – опера «Сцилла і Главк», 1746) – сонати для скрипки з басом, тріо-сонати, концерти, сонати для двох скрипок без баса і т.д. Як скрипаль Леклер досконало володів тодішньою технікою гри і особливо славився виконанням акордів, подвійних нот, абсолютною чистотою інтонування. Один з друзів Леклера і тонкий знавець музики називає його «глибоким генієм, який перетворює в мистецтво саму механіку гри». Дуже часто по відношенню до нього вживають слово «вчений», що свідчить про інтелектуалізм його виконавства і творчості, змушує думати, що багато в

його мистецтві зближувало з енциклопедистами і намічали шляхи до класицизму. «Його гра була мудрою, але в цій мудрості не було ніякої нерішучості; вона була наслідком виняткового смаку, а не від нестачі сміливості або волі » [50].

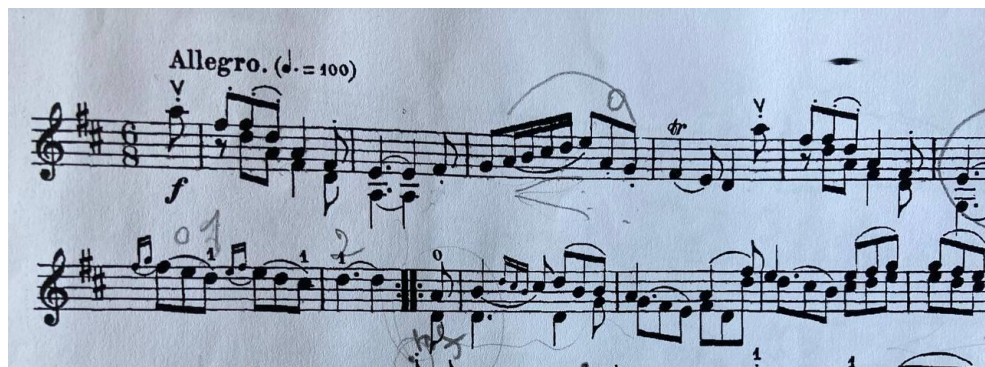
**Аналіз музичної форми Сонати №3 D-dur.** Жан-Марі Леклер був дуже витонченим скрипалем. Його твори відрізнялися певною «аристократичністю», вишуканістю, власним стилем та шармом. Соната для скрипки та цифрованого басу №3 D-dur не є виключенням та стала одним з найпопулярніших творів композитора. В цій сонаті виконавець має змогу проявити себе з різних сторін: показати свій характер, володіння інструментом з технічної та мелодійної сторони, представити обізнаність у різних жанрах барокової доби.

За назвою твору розуміємо, що соната має 4 різнохарактерні частини: за жанром це є танці (andante, allegro, sarabande, tambourin). Представлена соната дуже яскраво показує усі головні стилістичні особливості музики доби бароко, а також пов'язана з попереднім розділом про орнаментику. У той час було дуже характерним написання творів, що за жанрами є танцем. Наприклад, сонати та партити Баха на половину складаються з різноманітних старовинних танців.

**Перша частина** і сама соната починається дуже урочисто одночасним вступом у скрипки соло та фортепіано, достатньо повільно у темпі Un poco andante на форте. Можемо допустити, що це зустріч короля у величезному палаці. Тональність твору – ре мажор: дуже сонячно, енергійно, апофеозно. За виключенням деяких мотивів у першій частині, весь час зберігається цей урочистий характер. Частина написана так, щоб показати усю фактуру та багатство звуку скрипки: подвійні ноти, акорди, октавні переходи, поєднання з відкритою струною для посилення звуку, мелізми:



**Друга частина** за стандартом йде різнохарактерна, у темпі *allegro*. В цій сонаті вона представлена у вигляді народного танцю чи наспіву. Дуже часто порівнюють з тим, ніби це ілюстрування простого народу, що служить тому самому королю. Головна стилістична особливість – поєднання мелодії з відкритою струною для ефекту народного інструменту (нагадує волинку). Дуже важливо постійно підкреслювати цей хід відкритих струн, адже саме за допомогою ефекту створюється відчуття танцю та народності. *Allegro* написано у формі рондо: головний мотив повторюється, щоб сповістити про появу нової мелодійної лінії:



**Третя частина** написана у жанрі повільного танцю сарабанди, змінивши тональність на однойменний мінор (d-moll). За стандартом, написана у дуже повільному темпі (в даному випадку *Largo*) та має два проведення різних мелодій з репризою. Це зроблено як раз для того, щоб виконавець мав змогу долучити свої орнаментичні дописи. Перше проведення – завжди без змін і так, як написано у нотах композитором. При повторенні репризи можна додати прикраси, щоб це було влучно і не заперечувало композиторському стилю. Найчастіше додають на довгих нотах додаткову трель, певні морденти до чверті. Частина дуже



повільна, націлює на філософські роздуми, дає виконавцю можливість показати мистецтво володіння звуком на своєму інструменті.



Четверта частина сонати і заключна – це танок тамбурін. Ми повертаємось у тональність D-dur, але маємо дуже швидко перемкнути увагу з повільного темпу на темп Presto. Представлена частина чудово показує технічне володіння інструментом, особливо техніку подвійних нот та гру мілкою технікою. За складом можна відмітити, що уся частина поділена на 5 реприз, де основна тема проходить двічі: спочатку реприза та в кінці. Та найголовніша тема звучить з самого початку та завершує усю сонату, як обрамлення та ствердження тоніки. Тамбурін також є народним танцем, але у Леклера він написаний більш вишукано. Ненав'язливий акомпанемент фортепіано дає змогу солісту показати усю яскравість танцю, та у той самий момент тримає у ритмі, допомагає у збереженні колориту:



Соната завершується на тоніці, підкреслюючи у всій красі головну тональність твору, його витонченість та неповторність мелодичного наповнення.

**Тональний план та гармонія.** Загальна тональність твору D-dur. Але протягом твору вона іноді змінюється, проходячи через можливі



відхилення у тональності, завдяки різноманітній гармонії та композиторському стилю написання, що характерно для епохи бароко. Гармонійна лінія є класичною для тієї доби. Іноді Леклер зупиняє увагу на додатковій гармонії, але загалом в кожній частині ми можемо почути ствердження основних акордів у тональності. Виключення складають кульмінаційні моменти, де автор створює ефект напруження. Такі моменти показують не традиційну гармонію.

**Динамічні та агогічні характеристики.** Динамічні відтінки цієї сонати є невід’ємним елементом у розвитку тем. Вони демонструють майже всю палітру відтінків і коливаються в межах від *pp* до *ff*. Саме назва вже дає розуміння того, що чотири різнохарактерні частини будуть дуже відрізнятися за динамікою та наповненням.

Основна тональність твору *D-dur*. Вона не про щось веселе, а про вишуканість, порядність та класичність. Композитор дуже часто звертається саме до тонічного тризвуку, з якого і була побудована основна тема для розвитку у всіх частинах: спочатку чвертями, потім оспівування, акордова фактура і т.д.

Динамічні особливості не складні у представленому творі, але дуже важливо їх показати: саме від динаміки та штрихів буде залежати характер та подача твору. Початок сонати – більш яскравий, масивний, широкий. Тут буде форте. Початок алегро – трохи стриманіший за динамікою, адже це характер старовинного танцю, що можна підкреслити динамікою «*mf*», але не менше. В сарабанді ми акцентуємо увагу на дімінуендо та крещендо у стурбовані моменти або лінії розвитку, щоб показати напругу або повернення до тоніки. Тамбурін повинен бути яскравим, сонячним, щоб затвердити тоніку та завершити сонату.

**Музично-виконавські труднощі.** Під час виконання представленої сонати скрипаль може зіштовхнутися з такими труднощами:

- Зміна штрихів. Так як частина різнохарактерні, виконавець повинен досконало володіти штриховою технікою від детаşe до спікато. Це найголовніші основи тому, що найкраще відображають стилістичні особливості творів епохи бароко.

- Особлива увага до динаміки. Для того, щоб показати особливості старовинних танців потрібно уважно слідкувати за динамікою, адже це головна прикраса твору (кульмінаційні моменти, підкреслення мелізмів).

- Зміна темпу та характеру. Кожна частина сонати є особливою за допомоги варіювання між темпами. Важливо концентруватися на змінах темпу, адже від цього залежить характер та стилістика танцю.

- Технічне наповнення. Для багатьох скрипалів є проблемою виконання швидких місць, гра подвійних нот та акордової фактури, пасажів. Слід приділити ретельну увагу під час розучування твору, щоб у подальшому працювати більше над образним значенням.

- Робота у ансамблі «соліст-концертмейстер». Не зважаючи на те, що солістом є скрипаль, треба бути у тандемі з піаністом, адже це важлива підтримка як у образному значенні, так і у гармонійному. В той самий час концертмейстер не повинен затьмарити соліста. Під час роботи над твором потрібна достатня кількість репетицій разом з піаністом.

- Артикуляція та агогіка. У епоху бароко важливим аспектом було саме підкреслення артикуляційних моментів, що передалося з вокального мистецтва. Кожен пасаж, мелодійний зворот, кульмінація повинні бути особливо виділені.

- Чітка робота під час етапу розучування. Для того, щоб у фінальному виконанні концентруватися на образному значенні, треба з самого початку опрацювати моменти інтонації, аплікатури, фразування та штрихів.

**Музично-естетичні та художньо-виконавські характеристики твору.** Леклер був майстром скрипкової сонати. Він приділяв велику увагу стилістичним та естетичним особливостям інструмента, щоб показати його з найкращої сторони. Композитор створює надзвичайно яскравий, самостійний твір. Ймовірно, в атмосфері музичної насиченості і пошуків нових форм, що панувала в барокову епоху, твори Жана-Марі Леклера звучали дуже свіжо.

Чітко вивірений ритм, підкреслена насиченість штриха деталя та маркато припускають виконання сонати як би на одному широкому диханні. Цьому ж сприятиме і ненав'язлива, що переходить з ноти в ноту, вібрація, більш насичена на кульмінаціях. Дуже важливо, вслухаючись в точні зміни смичка, поєднувати їх з ритмічно організованим падінням і зняттям пальців на струнах. Особлива увага повинна бути приділена підготовці 4-го пальця і рульовому руху ліктя лівої руки. Головна тональність затверджується в кожній частині сонати, прагнення до широкого та безперервного розвитку, великі інтервали, що асоціюються з гігантськими кроками. Створюється враження, що рухається велика маса людей. Фортепіанний супровід стилізовано під орган або цифровий бас.

Підводячи підсумок аналізу твору, можна зробити висновок, що Жан-Марі Леклер був дійсно майстром своєї справи і королем скрипкової сонати. Розглянутий твір чітко відображає головні стилістичні особливості музики доби бароко. Його гра на інструменті відрізнялася ніжністю і виразністю звучання. Особливо вражало слухачів віртуозна майстерність гри подвійними нотами і акордами. Виконання Леклера характеризувалося красою звучання і ритмічною свободою. Критики назвали гру композитора «ангельською». У своїх сонатах і концертах, відштовхуючись від форми і стилю Арканджело Кореллі і Антоніо Вівальді, відповідно, він формує власну манеру письма. Гармонія його барвіста і яскрава – він застосовує хроматичні

послідовності акордів і енгармонічні модуляції. Його музика відрізняється витонченістю і благородством звучання.

## ВИСНОВКИ

У представленій роботі було поставлено п'ять завдань. Всі питання були опрацьовані та логічно обгрунтовані. У дослідженні було розглянуто основні теоретичні аспекти еволюції і розвитку скрипкових творів барокової епохи, щоб довести актуальність представлених задач.

1. Епоха бароко для багатьох композиторів є точкою натхнення та вишуканості. В цей час були написані найкращі твори, які звучать і у наш час. Не можна недооцінити провідну роль італійських, німецьких, французьких музикантів в ранньому розквіті скрипкової творчості як одного з передових явищ європейської музики. Про це говорять досягнення виконавців та композиторів XVII-XVIII століть, які очолили найкращі скрипкові школи. Епоха бароко піднесла сольне скрипкове виконання на небачену доти висоту, і повинен був з'явитися віртуоз, щоб почали захоплюватися артистом і обожнювати того, хто може достойно відтворити задум композитора. Розглядаючи епохальний стиль бароко в історичному контексті, ми звертаємо увагу і на виникнення в цей час феномена індивідуального композиторського стилю. З культурологічної точки зору це явище також можна пов'язати із загальною бароковою тенденцією, з індивідуалізацією виразного світу музики.

2. Скрипка є дійсно важливим інструментом у процесі становлення музики епохи бароко. Одним з головних досягнень епохи бароко стало перетворення інструментальної музики в серйозний, незалежний і важливий засіб музичного вираження. Багато великих композиторів епохи бароко написали скрипкові твори, які досягли олімпійських висот і увійшли в обов'язковий репертуар багатьох конкурсів та фестивалів. Саме в епоху бароко цей інструмент представили у вдалому сольному вигляді, адже теситура та технічний початок давали змогу виконавцям передати правильний задум композитора. Скрипка набула свого зовнішнього вигляду лише в XVI

столітті. За сторіччя інструмент досяг небаченої популярності. З одного боку, скрипка і подібні струнно-смичкові інструменти володіли дивовижними ансамблевими властивостями, гармонійно поєднуючись один з одним. Діапазон і краса звучання музичного інструменту настільки широкі, що для скрипки пишуться твори всіх жанрів музики. З самого початку доби бароко і на сьогоднішній день скрипка пройшла багато етапів повноцінного формування як інструмент. Та композитори барокового мистецтва змогли відкрити її як сольний інструмент, показати всю красу та насиченість звуку, витонченість та неповторність.

3. Вплив музики бароко на сучасність – це питання, яке турбує багатьох науковців та музикантів. Воно стосується не тільки музики, а й культурного простору загалом. Вплив, який відобразила епоха бароко на культуру в цілому, дозволяє встановити нові зв'язки і паралелі в процесі виникнення і розвитку нових художніх образів, не тільки в музиці, а і в літературі, кінематографі, театрі. Притаманні бароко контрастність, багатолікість і динамічність образів, прагнення до злиття мистецтв, до поєднання ілюзії та реальності свідчать про багатоплановість, поліфонічність, про діалогічність бароко. Ця епоха залишається засобом міжнародного і міжкультурного спілкування. На сьогоднішній день музика бароко отримує гідне і своєчасне визнання. Реконструкція культурних ликів бароко, з'ясування механізмів формування його образів сприяє глибокому осмисленню характерних рис світової культури. Підхід до досліджуваного виконавського і композиторського стилю, феномену з позиції культурології необхідний ще і як ефективний шлях оновлення, відновлення порядку і гармонії в існуючих уявленнях. Епоха бароко, що розділяє собою два виняткових періоду духовного життя людства - ренесанс і класицизм, виявляється синтезом несумісних, здавалося б, різнорідних явищ і прагненням до максимальної свободи почуттів, властивих розвитку сучасної культури. Представлене дослідження підтверджує, що історична епоха музики

бароко на сьогодні є областю подальших пошуків, наприклад, таких як стиль бароко в культурі постмодерну або епоха бароко діалог культур, що цікаво відобразиться на сучасному музичному просторі.

4. Орнаментика у скрипкових творах Й.С. Баха – це одна з найважливіших тем, яку торкаються не стільки науковці, скільки виконавці-скрипалі. Багатство мелізмів, які використовує композитор у своїх творах, не має меж. Як правило, будь-яке обговорення цієї теми починається з огляду джерел бахівського часу, присвячених виконанню різних прикрас. В епоху бароко поняття інтерпретатор було невіддільне від поняття музикант. Воно ще не мало того значення, яке набуло пізніше. Тут скоріше можна сказати виконавець, ніж інтерпретатор. Виконавець – це всього лише складова поняття «музикант» епохи бароко поряд з поняттям композитор, педагог, диригент та ін. Сам виконавець йде в іншу площину значущості. Все було підпорядковане самій музиці в ім'я Господа.

5. Сонати Ж. Леклера – одні з найкрасивіших творів доби бароко. Вони чітко відображають головні стилістичні особливості того часу. Леклер був майстром скрипкової сонати. Він приділяв велику увагу стилістичним та естетичним особливостям інструмента, щоб показати його з найкращої сторони. Ймовірно, в атмосфері музичної насиченості і пошуків нових форм, що панувала в барокову епоху, твори Жана-Марі Леклера звучали дуже свіжо. Розглядаючи сонату для скрипки та фортепіано №3 D-dur, було проаналізовано музичну форму твору, тональний план та гармонійну складову, динамічні та агогічні характеристики, музично-виконавські труднощі, музично-естетичні та художньо-виконавські характеристики. Все це дало змогу краще зрозуміти на конкретному прикладі які саме стилістичні особливості скрипкової музики епохи бароко.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Импровизация как основа исполнительского искусства ХУ1-ХУШ веков. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории скрипичного искусства. М. Л., 1952. 5-15 с.
2. Ансерме Э. Музыка и её исполнение. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. 110-114 с.
3. Асаф'єв Б. Музична форма як процес. - Л.: Музыка, 1971. 379 с.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. 68 с.
5. Бондаренко Т. Динамическое равновесие мелодического и гармонического начал в музыке И.С. Баха как фактор воспитания слуха / И.С. Бах и современность. Сб. статей. Киев, 1985. 136-148 с.
6. Брянцева В. Орнаментика. Музыкальная энциклопедия. Т.4. М., 1978. 105-108 с.
7. Вельфлин Х. Основні поняття історії мистецтва. Проблеми еволюції стилю в сучасному мистецтві. М.-Л.: Academia, 1980. 290 с. Спб., 1898. Вып. IV. 12 с.
8. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. М. Музыка, 1967. Вип.1. 295 с.
9. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. М., 1968. 67 с.
10. Гнедич П. Всемирная история искусств. М.: Современник. 1996. 494 с.
11. Григорьев В. Советские мастера игры на струнных смычковых инструментах интерпретаторы музыки И. С. Баха // Русская книга о Бахе. Сб. статей. М., 1986. 298-311 с.
12. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Л., 1988. 44 с.



13. Захарова О. Музыкальная риторика XVII первой половины XVIII века *Проблемы музыкальной науки*. М., 1975. Вып. 3. С. 345-378.
14. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVIII первой половины XIX века: Принципы, приёмы. М., 1983. 32 с.
15. Катунян М. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко / Музыка: Научная конференция. сб. МЛ, 1980. Вып. 4. С. 16-24.
16. Копчевский Н. Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике / Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М, 1978. С. 299-310.
17. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях И.С.Баха / № 18. 1995. С. 89-99.
18. Кройц А. Орнаментика в скрипичных произведениях И.С.Баха / Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М, 1978. С. 311-318.
19. Лобанова М. Музыкально-эстетическое учение эпохи немецкого барокко / Музыка: Научно-реф. сб. М., 1980. Вып. 4. 3-16 с.
20. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. М., 1986. 28 с.
21. Макаров В. Про деякі риси сонатної форми у музиці І.С. Баха: От барокко к классицизму: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений», Монографія, 1993. 56 с.
22. Манзик Д. В. Стилiстичнi особливостi скрипкових творiв І. С. Баха / Д. В. Манзик / «Теоретические и практические аспекты развития науки» (г. Чернигов, 28-29 мая 2021 г.). — Херсон: Издательский дом Гельветика, 2021.
23. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. К.: Музична Україна, 1990. 182 с.
24. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 35 с.
25. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие, / Эстетические очерки. М., 1967. Вып.2. С. 245-283.
26. Науман Э. Всеобщая история музыки. / Ред. Н. Финдейзен. Спб., 1897. 67 с.

27. Науман Э. Иллюстрированная всеобщая история музыки: Развитие музыкального искусства с древнейших времён до наших дней. В 15-ти вып.
28. Носіна В. Символіка музики І.С. Баха: Класика-XXI: монографія. Київ, 2011. 53 с.
29. Панкевич Г.И. Искусство музыки. М, - 1987. 112 с.
30. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Музыка, 1967. С. 34-45.
31. Раабен Л. Музыка барокко. Вопросы музыкального стиля. Музыка., 1978. 54 с.
32. Раабен Л. Скрипка. Музыка, 1963. 65 с.
33. Рабей В. К вопросу о современном исполнительском прочтении скрипичных сонат и партит И.С. Баха (на примере интерпретации Г. Шеринга) / № 64. 51-60 с.
34. Рабей В. Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. Музыка., 1970. 32 с.
35. Семёнов Ю. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко / Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1986. Вып. 84. С. 56-90.
36. Струве Б. Нариси з історії смичкових інструментів. Л., 1938. 40-43 с.
37. Струве Б. Процесс формирования виол і скрипок. М., 1959. 23-24 с.
38. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т.1. М., 1964. С. 2-3.
39. Чехуніна А. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX–XX сторіччя: вебсайт ХДУ. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13684/1.%20> (дата звернення: 20.08.2021).
40. Чехуніна А. О. Психологічна настанова як базовий аспект музичного навчання. Педагогіка формування творчої особистості у

вищій і загальноосвітній школах. 2021. Вип. 76. Т. 3. С.54-59. URL: [http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part\\_3/12.pdf](http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part_3/12.pdf), с.56 (дата звернення 14.10.2021).

41. Чехуніна А. Баховские знаки в творчестве немецких композиторов XIX века. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової «Музичне мистецтво і культура». / головн. ред. Сокол О.В. Вип. 17. Одеса: «Астропринт», 2013. С. 138-147. URI: <http://eKhSUIR.kspu.edu/123456789/13347> (дата звернення 14.10.2021).

42. Чехунина, А. Бахианство как интонационная идея романтизма в контексте музыкальной культуры XIX–XX столетий. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти культура, мистецтво педагогіка. / гол. ред.Т. Б. Веркіна та ін. Харків : 2012. Вип. 34. С. 16-25. URI: <http://eKhSUIR.kspu.edu/handle/123456789/2196>

43. Чехунина, А. Баховские знаки в искусстве романтиков XIX века (на примере творчества Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона) Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура» / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: «Астропринт», 2012. Вип. 16. С. 253-262. URI: <http://eKhSUIR.kspu.edu/handle/123456789/2195> (дата звернення 14.10.2021).

44. Чехунина, А. А. Влияние наследия И. С. Баха на композиторский стиль Ф. Шуберта. Матер. за X междунар. науч. практ. конф. «Бъдешите изследвания – 2014», (София, 17-25 февруари 2014 г.). Музыка и живот. София: «БялГРАД-БГ» ООД, 2014. Т. 35. С. 57-61. URI: <http://eKhSUIR.kspu.edu/123456789/13348> (дата звернення 14.10.2021).

45. Чехунина А. Значение установки в восприятии и оценке музыки XX века. Materiały IV międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Naukowy potencjal świata-2008», (Przemysl, 12-20 wrzesnia 2008 r.). Тум

4. Pedagogiczne nauki. Muzyka i zycie.– Przemysl: Nauka I studia, 2008. – С. 71- 74. URL: <http://eKhSUIR.kspu.edu/123456789/13308> (дата звернення 14.10.2021).
46. Чехунина А. Феномен бахианства в контексте психологии музыкального творчества (к проблеме психологической установки). Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка. / гол.ред. Алленов М.М.таін.Вип.15.Луганськ:2010.283.295с.URI: <http://eKhSUIR.kspu.edu/123456789/13346> (дата звернення 14.10.2021).
47. Як грати Баха: Класика ХХІ: Збірник. Львів, 2007. С. 14–38.
48. Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И.С. Баха / И.М Ямпольский. Избранные исследования и статьи. М., 1985. С. 52-83.
49. Chekhunina, A. C. Orff’s stage cantata “Carmina Burana” as an example of Bach tradition set in music of the XX century. Harvard Journal of Fundamental and Applied Studies. Editor-in-Chief: Prof. Ronald Hall, D. G. S. (USA).– No.1. (7) (January-June). Volume VII. «Harvard University Press», 2015. P. 811-817. URI: <http://eKhSUIR.kspu.edu/123456789/13349>
50. Біографія Жана-Марі Леклера. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Леклер.,\\_Жан-Мари](https://ru.wikipedia.org/wiki/Леклер.,_Жан-Мари) (дата звернення 12.09.2021).
51. Галацька В. Бах. Скрипкова творчість: вебсайт BelCanto. URL: [https://www.belcanto.ru/bach\\_violin.html](https://www.belcanto.ru/bach_violin.html) (дата звернення: 19.08.2021).
52. Музика доби бароко. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка\\_эпохи\\_барокко](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_эпохи_барокко) (дата звернення 14.09.2021).
53. Науковий збірник «Молодий вчений» URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/58may2021/4.pdf> (дата звернення 13.10.2021).