

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра оркестрових інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво**

на тему:

**СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ ФУГИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
У ТВОРЧОСТІ БАРТОЛОМЕО КАМΠΑЇОЛІ**

Виконала: студентка магістратури
заочної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Шульга Олена Олексіївна
Науковий керівник: Косенко Г. Г.,
кандидат мистецтвознавства
Рецензент: Гайденко І. А.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____	Снедков І. І.
(підпис)	(прізвище та ініціали)
Члени комісії _____	Большакова Т. В.
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	Рощенко О. Г.
(підпис)	(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИСТЬ Б. КАМΠΑНЬОЛІ У КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ	7
1.1. Життєвий та творчий шлях Б. Кампаньолі. Дослідження музичної та теоретичної спадщини	7
1.2. Творчі впливи жанрів та стилів італійського музичного мистецтва XVIII – початку XIX століття на формування особистості Б. Кампаньолі.....	12
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2 ЦИКЛ «ШІСТЬ ФУГ» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Б. КАМΠΑНЬОЛІ: АНАЛІТИЧНИЙ ЕТЮД	19
2.1. Фуга як найдосконаліший вираз поліфонічної музики: короткий екскурс в історію та теорію жанру (від зародження до початку XIX століття).....	19
2.2. Структурний та стильовий аналіз циклу «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі.....	23
2.3. Виконавські традиції у Фузі № 1 <i>D-dur</i> для скрипки соло Б. Кампаньолі: Д. Амодіо, А. Дюбо та Р. Е. Вонг (досвід порівняльного аналізу).....	27
Висновки до Розділу 2.....	30
ВИСНОВКИ	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	39
ДОДАТКИ	44

Вступ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Бартоломео Кампаньолі – є одним з видатних представників італійської скрипкової школи. Його творча спадщина є досить значною для виконавців на струнних інструментах, адже він за довгі роки праці вивів та систематизував свої педагогічні принципи, котрі виклав у школі «Нова метода скрипкової техніки» (1792) [3].

На жаль, його твори для скрипки соло на сьогодні в Україні маловідомі. У навчальних програмах студентів музичних училищ та вишів частіше використовуються поліфонічні твори Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана. Але збірка «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі не поступається їм у технічному та естетичному плані та варта уваги.

Оскільки твори з даного циклу знаходяться у репертуарі автора представленого дослідження, то йому особливо важливим є детальне вивчення творчого стилю Б. Кампаньолі, його художнього мислення, специфіки втілення поліфонічних жанрів у сольо-скрипковому виконавстві задля глибшого їх розуміння та точності інтерпретації. Це є додатковим фактором актуальності обраної теми.

Отже, актуальність дослідження зумовлена:

- бажанням розширити інформаційну базу стосовно життя та творчості видатного італійського композитора, скрипаля, методиста та популяризувати його твори у вітчизняному скрипковому виконавстві;
- необхідністю розуміння композиторської концепції, змісту скрипкових творів Б. Кампаньолі, зокрема його фуг для скрипки соло.

Мета дослідження – охарактеризувати специфіку втілення жанру фуґи для скрипки соло у творчості Б. Кампаньолі.

Мета зумовила вирішення наступних завдань:

- зробити огляд науково-дослідницьких джерел з питань музичної та теоретичної спадщини Б. Кампаньолі;

- розглянути творчі впливи жанрів та стилів італійського музичного мистецтва XVIII – початку XIX століття на формування особистості Б. Кампаньолі;
- провести огляд наукових розвідок з питань історії та теорії жанру фуги (від зародження до початку XIX століття);
- виявити специфіку трактування жанру фуги для скрипки соло у композиторській творчості Б. Кампаньолі;
- охарактеризувати структурні та стильові риси збірки «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі;
- порівняти виконавські версії Фуги № 1 *D-dur* для скрипки соло Б. Кампаньолі в інтерпретації трьох музикантів – Д. Амодіо, А. Дюбо та Р. Е. Вонг.

Об'єкт дослідження – жанр фуги для скрипки соло, **предмет** – специфіка втілення жанру фуги для скрипки соло у творчості Б. Кампаньолі.

Серед **методів дослідження** виокремимо:

– *історичний*, що дозволяє виявити творчі впливи жанрів та стилів італійського мистецтва XVIII – початку XIX століття на формування особистості Б. Кампаньолі;

– *біографічний*, що надає змогу розглянути формування творчої особистості Б. Кампаньолі крізь призму впливу соціального оточення та життєвих обставин;

– *теоретичний*, без якого неможливо виявити основні теоретичні засади поліфонічних жанрів, зокрема, жанру фуги для скрипки соло;

– *жанровий*, необхідний для виявлення принципів, котрими керувався композитор у розкритті музичного змісту жанру фуги для скрипки соло;

– *стильовий*, спрямований на виявлення суб'єктивного, індивідуально-авторського начала у трактуванні жанру фуги для скрипки соло Б. Кампаньолі;

– *структурний*, необхідний для аналізу циклу «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі;

– *виконавський*, що передбачає спеціальний розгляд технічного комплексу Фуги № 1 *D-dur* для скрипки соло Б. Кампаньолі;

– *компаративний*, завдяки якому здійснюється порівняльний аналіз виконавських версій Д. Амодіо, А. Дюбо та Р. Е. Вонг Фуги № 1 *D-dur* для скрипки соло Б. Кампаньолі.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з наступної проблематики:

– *історії італійської музики XVIII – початку XIX століття* (В. Конен [19], Б. Левик [21], П. Луцкер [23], Р. Роллан [37], А. Семікозов [38]);

– *досліджень життя, творчості Б. Кампаньолі та методична праця «Metodo della Meccanica Progressia per suonare il Violino» композитора та виконавця* (G. Atti [1], R. Bragantini [2], V. Campagnoli [3]);

– *теорії жанру та стилю в музиці* (М. Арановский [8], В. Медушевский [26, 27], М. Михайлов [28], Є. Назайкінський [33], С. Скребков [41], А. Сохор [44], В. Цуккерман [52]);

– *питань аналізу музичної форми* (Н. Горюхіна [11], В. Золотарьов [15], М. Мазель [24], І. Способін [45], В. Холопова [51]), зокрема, *питань аналізу поліфонічних творів* (М. Бонфельд [9], Н. Сімакова [39], С. Скребков [40], Ю. Тюлін, Т. Бершадська [49]);

– *проблем виконавства на струнно-смічкових інструментах* (В. Москаленко [29, 30], К. Мострас [31], В. Стеценко [46], В. Третьяченко [47], Ю. Янкелевич [57]).

Матеріал дослідження: «Шість фуг» *op. 10* для скрипки соло Б. Кампаньолі.

Наукова новизна дослідження. Дане дослідження являє собою один з перших досвідів аналізу циклу «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі у сфері теоретичного та виконавського музикознавства. У дослідженні виявлено індивідуально-авторську трактовку жанру фуги для скрипки соло; надано виконавський аналіз Фуги № 1 *D-dur* для скрипки соло Б. Кампаньолі.

Набуло подальшого розвитку вивчення композиторської творчості та методичної спадщини Б. Кампаньолі.

Уточнено положення з питань фуги соло в скрипковому мистецтві.

Практичне значення дослідження. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених питанням скрипкового мистецтва, виконавської культури, історії поліфонічної музики; в навчальних курсах «Історія виконавського мистецтва на струнно-смичкових інструментах», «Методика викладання гри на струнно-смичкових інструментах», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія», «Інструментознавство», «Основи музичної інтерпретації» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України. Положення дослідження можуть бути корисні і для виконавців, які звертаються до творчості Б. Кампаньолі.

Апробація дослідження. Матеріали дослідження стали основою для доповіді на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (листопад, 2020).

Публікації. Матеріали дослідження стали основою для публікації тез доповіді на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (листопад, 2020).

Структура і об'єм дослідження. Дана робота складається зі Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку. Загальний об'єм складає 45 сторінок; з них основного тексту 36 сторінок. Список використаних джерел включає 57 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ Б. КАМΠΑНЬОЛІ У КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ

1.1. Життєвий та творчий шлях Б. Кампаньолі. Дослідження музичної та теоретичної спадщини

Одним з представників італійської музичної культури XVIII – початку XIX століття є Бартоломео Кампаньолі, якого можна сміливо назвати одним з останніх представників італійської скрипкової школи означеного періоду. Будучи віртуозним скрипалем, він написав безліч творів для та за участі цього інструменту. Та, незважаючи на досить об'ємний спадок, його творчість, на жаль, майже не досліджена і твори не мають великої популярності в Україні. Можливо, саме тому, детальним аналізом ніхто не займався.

Спираючись на дослідження *G. Atti* [1], *R. Bragantini* [2], можна стверджувати, що Б. Кампаньолі (1751–1827) народився в Ченто, поблизу Болоньї, в сім'ї професійного купця. Перші знання гри на скрипці він отримав від А. Далл-Окки, учня А. Лоллі. Б. Кампаньолі був дуже обдарованим та кмітливим учнем і через деякий час йому стало недостатньо знань, які міг запропонувати цей вчитель. Тому у 1763 році, за наказом батька, Б. Кампаньолі вирушає до Модени, щоб навчатись у П. Гуадаробба – скрипаля школи великого Д. Тартіні. В цей час він знайомиться з композицією і отримує перші знання з теорії. Заняття у П. Гуадаробба були досить плідними і вже в 1770 році він вперше поїхав в Рим з концертом, де його талант був високо оцінений публікою та прийнятий з бурхливими оваціями. Звідти Б. Кампаньолі вирушає до Фаенци, де його призначає капельмейстером на шість місяців П. Альбергі.

Але переломним моментом в житті молодого скрипаля стало навчання у видатного скрипаля П. Нардіні, який вражав красою та співучістю гри на

своєму інструменті. Б. Кампаньолі вирушив у Флоренцію для того, щоб послухати цього великого майстра. Його гра надихнула молодого Бартоломео на навчання і ще п'ять років він навчався у самого П. Нардіні. І, хоча П. Нардіні не був великим віртуозом, але своєю майстерністю звуковидобування він все ж таки вплинув на формування стилю гри Б. Кампаньолі, про якого потім будуть казати: «митець на скрипці, який грає з німецьким знанням та італійською душею» [18]. Також саме в цей час він познайомився з Л. Керубіні, який вже був концертмейстером других скрипок в театрі Перголі. Співпраця з цим музикантом мала досить помітний вплив на подальшу творчість композитора. І в 1775 році композитор повернувся у Рим, де був призначений концертмейстером других скрипок і мав чималий успіх у глядачів.

Як відомо з дослідження *R. Bragantini* [2], за своє життя, Б. Кампаньолі набув значної популярності як гастролуючий скрипаль. У 1776 році він відвідав Польщу разом з видатним фаготистом Е. Райнертом, де давав концерти протягом трьох місяців. Згодом Б. Кампаньолі грав на сценах Копенгагену, Гамбургу і Потсдаму. Безліч концертів він провів також в Лейпцизі, Веймарі, Байройті, Регенсбурзі, Мюнхені, Зальцбурзі, Інсбруці, Вероні та Мантуї і отримав за цей час безліч почесних грамот та визнання публіки.

Варто відзначити, що «<...> в цей час багато композиторів працювали камерними музикантами та капельмейстерами при дворах королів та місцевої аристократичної знаті: Й. Гайдн, наприклад, працював при дворі князя Естергазі, В. Моцарт – у зальцбургського архієпископа» [21, с. 51]. Б. Кампаньолі не був виключенням. Хоча він і не залишався довго на одному місці, все ж деякий час працював у єпископа Фрейзинга в Баварії (був першою скрипкою та капельмейстером).

У 1780 році Б. Кампаньолі отримав посаду директора музики при дворі Карла Саксонського в Дрездені, а згодом, 1783 року, навіть, був почесно прийнятий до Королівської академії музики у Стокгольмі. Не враховуючи

двох поїздок до Італії, аж до самої смерті Карла Саксонського, Б. Кампаньолі працював у Дрездені, а в 1796 році був призначений капелмейстером і першою скрипкою оркестру Гевандхауза у Лейпцизі, де пробув на цій посаді по 1818 рік.

В цей період (в кінці 1801 року) Б. Кампаньолі вирушив до Парижу, де мав змогу знову зустрітися зі своїм старим другом Л. Керубіні. Вони разом відвідали концерт французького скрипаля, єдиного якого йому вдалося послухати, Родольфа Крейцера (1766 – 1831). Б. Кампаньолі був вражений його блискучою та живою грою. Повернувшись у Лейпциг, він пробув там ще декілька років, а потім був запрошений у резиденцію Нойштреліц у якості музичного керівника, де й знаходився до самої смерті 6 листопада 1827 року.

За все життя Б. Каманьолі написав чимало творів для різних інструментів, але саме струнним приділяв особливу увагу. Здебільшого точні дати публікацій творів невідомі, вказані лише міста, де в цей час перебував композитор. Але це лише зайвий раз підтверджує факт його численних гастролей. Серед таких творів можна виокремити шість дуетів для флейти та скрипки (ор. 1, Берлін), шість сонат для скрипки та басу (ор. 2, Берлін), два дуети для флейти та скрипки (Венеція), Концерт для флейти, що супроводжується різними інструментами (ор. 3, Берлін), три дуети для флейти та скрипки (ор. 4, Берлін), Концерт для скрипки з супроводом великого оркестру, (ор. 15, Лейпциг).

Чимало композицій було створено у Лейпцизі і серед них цикл «Тридцять прелюдій» для скрипки соло (ор. 12), що написаний у 24 тональностях та «Шість фуг» для скрипки соло (ор. 10). Особливо ці твори презентують Б. Кампаньолі як сміливого композитора та вправного скрипаля, адже дані досить складні поліфонічні композиції він виконував сам. Музикант умів майстерно підбирати різноманітні гармонічні звороти, що супроводжувались неабиякою імпровізаційністю та використанням незвичних для того часу співзвучь і каденцій.

Під час гастрольних виступів Б. Кампаньолі публіка неодноразово підкреслювала імпровізаційні та інтерпретаційні здібності музиканта. А видатний скрипаль і композитор Л. Шпор, відвідавши концерт Б. Кампаньолі, записав у своєму щоденнику: «Його прийоми, це правда, відносяться до старої школи, але його гра чиста і довершена» [7, с 72]. Свої творчі принципи Б. Кампаньолі поклав в основу колекції з 246 оригінальних пізнавальних творів для скрипки – «*L'art d'inventer a l'improviste des Fantasies et Cadenses Pour de violon formant un Recueil de 246 Pieces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs*» (op. 17, Лейпциг) [4].

Окрім цих творів, композитор залишив після себе дуже вагомий творчий спадок. Це – Сорок один каприс для альту (або скрипки) op. 22, шість дуетів для скрипки з флейтою op. 2, сто одна легка та прогресивна п'єса для двох скрипок op. 20, «*Sinfonia Concertante*» для флейти, скрипки і оркестру op. 3, сім дивертисментів для скрипки соло op. 18, три теми з варіаціями для двох скрипок op. 7, шість сонат для скрипки з віолончеллю op. 6, шість скрипкових дуетів op. 14, шість квартетів для флейти і струнних, Романс для скрипки/альту/віолончелі та фортепіано *A-dur*, Соната-ноктюрн для скрипки та альту, Метод для скрипки op. 21 тощо.

Примітно, що Б. Кампаньолі активно використовував у своїх творах, особливо в дуетах, старовинні танці. Наприклад у Шести дуетах для скрипки з флейтою op. 2 можна зустріти сициліани, полонези та менуети, які використовуються як одна з трьох частин дуету. Це показує вміння автора відтворювати стилістику різних жанрів та вміло пристосовувати її до різних інструментальних умов.

Слава Б. Кампаньолі не обмежується лише його талантом композитора та виконавця-скрипаля. Адже також він являється автором методичній праці «*Metodo della Meccanica Progressia per suonare il Violino*» («Нова метода скрипкової техніки»), опублікованої у Мілані 1797 року. Цікаво, що «назва і видання на італійській мові (навмисно збережені на мові оригіналу) свідчить про бажання Б. Кампаньолі бути частиною традиції італійської школи,

отриманої від Д. Тартіні. Важливість цієї роботи, відомої в Європі як “Новий метод розвитку мистецтва” відтворена в публікації 1824 року *Breitkopf & Härtel*, полягала у демонстрації перехідного стилю від бароко до класики. Цей метод являється основним текстом для школи скрипалів ХІХ століття. Він буде завжди дуже популярним саме завдяки ясності викладення та музичній якості його вправ» [18].

Акцент на особливій значимості даної праці Б. Кампаньолі знаходимо в статті, в котрій зазначено, що «метод працює як трактат, пропонуючи зрозумілий стиль та підхід, включаючи баланс між текстом, музичними прикладами і зовсім новими композиціями, які представляють старі та сучасні стилістичні штрихи» [17]. Б. Кампаньолі посилається на важливість *messa di voce* та описує удари смичком, який підскакує на струнах (*arcadas sueltas*) з величезною легкістю. Композитор називає акцент «необхідним жестом для музичної виразності» і описує удар «вільним смичком, граючи на кінці і атакуючи струну з живістю» аналогічно удару молотка [7, с. 73]. Схожість порівняння з ударом молотка в ХІХ столітті було настільки вдалим, що при першому перекладі на англійську мову в 1856 році додають назву «*Martele*» (з фр. – «карбований») на початку початкового абзацу.

Важливість цього удару як педагогічного механізму інтонації та керування смичком зберігається і по цей день, але особливо помітна в трактатах П. Байо, П. Роде і особливо Р. Крейцера, чії 42 каприси для скрипки були написані за рік до метода Б. Кампаньолі – в 1796 році. Згодом їхні роботи були опубліковані разом у 1807 році та стали основою для подальшої плідної праці у педагогіці скрипкової гри. Ці дослідження були написані, щоб продемонструвати можливості смичка зразка Ф. Турта, тепер загально призаного, але в той час – інноваційного.

Спираючись на відомості з музичної енциклопедії під редакцією Ю. Келдиша можна стверджувати, що «використання смичків конструкції Ф. Турта зіграло величезну роль в розвитку скрипкової і віолончельної

техніки, дозволило розширити можливості виразності цих інструментів, сприяло широкому використанню летючих та стрибаючих штрихів» [12, с. 653]. Адже до цього смичок мав дугообразну форму, волос його не мав можливості сильного натягнення, а тому дуже обмежував штрихові можливості виконавця. І тільки Ф. Турт удосконалив смичок: «замінив трость на ввігнуту, розташував волосся не пучком (як це було раніше), а в вигляді смужки, <...> ввів для натягнення волосу металічний гвинт» [12, с. 652].

Винахід Ф. Турта у сукупності з працями Б. Кампаньолі, П. Байо, П. Роде та Р. Крейцера стали стандартами педагогічного та виконавського мистецтва гри на скрипці з першої третини ХІХ століття. А вклад Б. Кампаньолі як методиста та композитора, яким користувалися й будуть користуватися майбутні покоління скрипалів, взагалі важко переоцінити. Як скрипаль він навчався у великих майстрів свого часу та, акумулюючи їх знання і пропускаючи через себе, сформулював свою власну методику, що стала фундаментом для майбутніх методичних праць, а його твори стали матеріалом, на якому будуть підвищувати свою майстерність ще не одне покоління юних скрипалів.

1.2. Творчі впливи жанрів та стилів італійського музичного мистецтва ХVІІІ – початку ХІХ століття на формування особистості Б. Кампаньолі

Одна із найзначніших епох в історії музичної культури – це ХVІІІ століття. Минув час таких видатних композиторів, як Г. Гендель та Й. С. Бах, а на зміну їм прийшли не менш видатні генії. Формуються нові жанри оперної, вокальної та інструментальної музики. Як і в інші епохи, поява чогось нового відбувається у запеклій боротьбі напрямків. Перед молодими творцями постало завдання подолати все застаріле, все те, що не відповідало естетичним поглядам передових демократичних прошарків

суспільства. Це потребувало від них втілення нового змісту, а для цього необхідно було знаходити нові форми його вираження.

З'являються новатори, які привертають увагу слухачів своїми геніальними творами – Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Д. Скарлатті, Д. Фріскобальді, А. Вівальді, А. Кореллі, Д. Тартіні, Н. Паганіні та багато інших. Б. Левик наголошує: «Особливою ознакою цього часу було поєднання композиторської та виконавської практики, адже Д. Тартіні та А. Вівальді були видатними скрипалями, Д. Скарлатті – геніальним клавесиністом, а В. Моцарт вражав слухачів майстерністю гри та імпровізації на клавесині та фортепіано» [21, с. 51].

В Італії, як і в провідних країнах Європи, на початку XVIII століття у сфері музичного театру панувала *opera seria* (серйозна опера). В основу такої опери, зазвичай, лягали історичні та історико-легендарні сюжети. Небувалих висот досягла майстерність італійських вокалістів: Фарінееллі (справжнє ім'я – Карло Броскі), Г. Гваданьї, на яких рівнялись національні школи інших країн, відбулась кристалізація культури *bel canto*. Але *opera seria* була створена не для широкої аудиторії, а для придворної аристократії, «що змушувало її існувати у досить жорстких рамках естетичних смаків такої публіки, починаючи від примітивного сюжету та зверхньої віртуозної претенційності і закінчуючи сталою кількістю різноманітних арій, завданням яких було показати технічні можливості виконавця, а не саму драму» [там само, с. 6].

У сфері *opera seria* працювали багато італійських композиторів: Дж. Бонончіні, Й. Гассе, А. Кольдара, А. Лотті, а також так звані «неонеаполітанці» – Н. Йомеллі (1714–1774) та Т. Траєтта (1727–1779). Саме «неонеаполітанці» намагалися подолати слабкі сторони *opera seria* і зробити музику все ж таки засобом передачі драматичного дійства та оздобити оркестрову партію. Подібні зміни помітні в опері Н. Йомеллі «Фаєтон» (1751), яку згодом переробили і поставили у Штутгарті (Німеччина) в 1768 році <...>. В багатьох операх другої половини XVIII століття

драматична складова здобуває все більшої гнучкості», але, все одно, така опера не влаштувала передові демократичні прошарки і «в 30–х роках XVIII століття в Неаполі, в протидію *opera seria*, виникає новий напрям – *opera buffa* (комічна опера). Беручи початок від народної італійської *comedia del arte* (комедія масок), яка виникла ще у XVI столітті» [21, с. 9], *opera buffa* мала реалістичні тенденції і повністю відповідала смакам народу.

Одним з перших композиторів, який написав італійську *opera buffa*, був Дж. Перголезі (1710–1736). Його інтермедія «Служниця-господиня» стала раннім класичним зразком *opera buffa*. У ній були основні ознаки *opera buffa*: побутовий сюжет із сучасного життя; швидкість та живість дійства; проста, доступна музика та місцевий неаполітанський діалект» [21, с. 11].

У цей час творили також майстри двох провідних італійських шкіл: неаполітанської та венеціанської. Успіх їх чекав найчастіше вже з першої вистави. До представників «неаполітанської школи відносились: А. Скарлатті (1660–1725) – оперний реформатор, автор 65 оперних партитур, Н. Порпора (1686–1768), Л. Вінчі (1696–1730), Дж. Перголезі (1710–1736), венеціанську школу найяскравіше репрезентували: <...> Ф. Гаспаріні (1661–1727), А. Кальдара (1671–1736), Б. Галуппі (1706–1785), Т. Альбіноні (1671–1750/1751)» [38, с. 160].

Інструментальна музика розпочала свій новий період історії вже в першій третині XVIII століття. В. Конен відмічає, що: «своєрідне переплетіння рис нового, світського і старинного, духовного мистецтва являється основою музичного мислення початку XVIII століття і має такі характерні риси:

- акордове звучання по вертикалі як підтримка верхньому мелодичному голосу, гомофонно-гармонічна структура музичної тканини, а не рівноправність безлічі самотійних голосів;
- мелодика як головний носій завершеної музичної думки; сольний спів та солюючий інструмент виходять на перший план;

- індивідуалізований тематизм, наявність в мелодії сконцентрованих інтонаційних мотивів, які додають певного емоційного колориту;
- функціонально-гармонічна організація всієї музичної тканини:
- особливий тип ритмічного мислення, який спирається на мотивний принцип і на прийом періодичної повторності акцентів» [19, с. 240].

Змінюється також і підхід до використання деяких інструментів, відокремлення їх від групового музикування. Так скрипка, клавесин та орган поступово перетворюються у сольні інструменти, що дало змогу як композиторам, так і виконавцям більш повноцінно проявляти свої творчі задуми та виконавські таланти. Зрештою, стали з'являтися віртуозні твори (такі як, наприклад, скрипковий концерт), що потребували великої майстерності виконавців.

Жанр скрипкового концерту початку XVIII століття яскраво представлено у творчості італійських композиторів Т. Альбіноні (1671–1750/1751), Дж. Перголезі (1710–1736), П. Нардіні (1722–1793) та Дж. Тореллі (1658–1709). Не дивлячись на те, що ця музика створювалася три століття тому, вона наповнена ліричною відкритістю, відчуттям юності, що являється невід'ємною частиною уявлення про національний характер і самого духу італійського мистецтва.

До середини XVIII століття інструментальна музика була представлена високою та розгалуженою культурою з яскраво вираженими самостійними школами, напрямками та завершеними жанрами, такими як: токката, фантазія, прелюдія, фуга, сюїта і варіації, тріо-соната та кончерто грассо. Але з приходом епохи класицизму все це було витіснено новим жанром, який став господарюючим – а саме сонатно-симфонічним циклом.

Становлення сонатно-симфонічного циклу в різних жанрових проявах (соната, тріо, квартет, концерт, симфонія) було абсолютно новаторським явищем. І як зауважив Б. Левик: «якщо в попередню епоху основними формами інструментальної музики були фуга і сюїта, то тепер нею стає соната, яка відображає діалектичність свого формотворення більш високий

рівень суспільної свідомості. Сонатно-симфонічний цикл виявився настільки життєздатним, що зберіг своє значення і до нашого часу у самих різних національних музичних культурах і стилях» [21, с. 6].

Звичайно, сонатно-симфонічний цикл не виник несподівано, а був історично підготований. По-перше, витoki циклу можна знайти у італійській та французькій оперній увертюрі, де помітне чергування швидких та повільних частин. По-друге, чималу роль у становленні сонатно-симфонічного циклу зіграла старовинна танцювальна сюїта (Ф. Куперен, Ж. Рамо, Й. С. Бах). Також, вагомий вплив на подальшу долю цього циклу мав оркестровий концерт.

Перехід від старосонатної форми до сонатного *Allegro* добре представлений у творчості Д. Скарлатті (1685–1757). У деяких пізніх одночастинних сонатах помітна диференціація між головною та побічною партіями.

«Чималу роль зіграв у становленні сонатно-симфонічного циклу вчитель Х. Глюка – Дж. Саммартіні (1698–1775), адже саме він відділив увертюру від опери (в італійській опері цього часу увертюра мала назву «*sinfonia*») і зберіг її тричастинність, перетворивши в самостійний жанр.

Творчість А. Вівальді (1680–1743), Д. Тартіні (1692–1770), Л. Локателлі (1695–1764), Ф. Джемініяні (1687–1762) сприяла формуванню сонатно-симфонічного циклу у сфері сонати і скрипкового концерту» [21, с. 53].

Хоча поліфонія залишалась складовою частиною гомофонно-гармонічного складу, саме гомофонно-гармонічний склад став особливою рисою інструментальної музики XVIII століття.

Висновки до Розділу 1.

Композиторська, виконавська та методична діяльність італійського композитора Б. Кампаньолі припадає на другу половину XVIII і початок

XIX століття. Цей рубіж століття яскраво виражений у його творах і являється перехідною ланкою, котра об'єднує бароко і класицизм.

В цей час ще продовжують жити стилеві та жанрові напрямки XVIII століття і, водночас, активно відбувається пошук нових течій та нових засобів виразності. Так, інструментальна музика, яка здобула самостійність та мала безліч розгалуджень і жанрів (токата, фантазія, прелюдія, fuga, сюїта і варіації, тріо-соната та концерто грассо) до середини XVIII століття поступово відходить на другий план.

З'являється сонатно-симфонічний цикл, заповнивши собою весь музичний простір і думки композиторів. Відбувається його становлення як такого жанру, без якого ми вже не можемо уявити більшість відомих нам музичних творів, а соната поступово забирає першість у сюїти та фуґи. Виникають школи (неаполітанська та венеціанська) композиторів світового масштабу, які займалися цим жанром.

Крім того, модифікації Ф. Турта смичка стали вагомим підґрунтям для появи нових технік та прийомів гри на скрипці. Видатні скрипалі-методисти П. Байо, П. Роде та Р. Крейцер, на чолі з Б. Кампаньолі, використовуючи ці нові можливості, змогли підняти рівень майстерності гри на цьому інструменті до небувалих на той час висот. І саме Б. Кампаньолі у своїй методичній праці «Нова метода скрипкової техніки» заклав основні положення італійської скрипкової школи, які почерпнув у талановитих вчителів-скрипалів XVIII століття (А. Лоллі, Д. Тартіні, П. Нардіні) та, пропустивши через призму власного виконавського досвіду, зміг сформулювати власний методичний труд.

Взагалі, Б. Кампаньолі, творчість якого формувалась в таку значну епоху, варто вважати фундатором італійської скрипкової школи та більшості прийомів гри на скрипці, якими користуються виконавці-скрипалі й до сьогодні.

Зважаючи на таку малу кількість інформації про цю справді видатну особистість і разючу необізнаність сучасних виконавців та музикознавців

України щодо цієї персони, хочеться привернути увагу і відмітити вагомий вклад у педагогічну та виконавську практику талановитого композитора Б. Кампаньолі.

РОЗДІЛ 2

ЦИКЛ «ШІСТЬ ФУГ» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Б. КАМΠΑЇОЛІ: АНАЛІТИЧНИЙ ЕТЮД

2.1. Фуга як найдосконаліший вираз поліфонічної музики: короткий екскурс в історію та теорію жанру (від зародження до початку ХІХ століття)

Фуга (від лат. *Fuga* – біг, втеча) – це самостійний за жанром музичний твір, що базується на прийомах імітаційної поліфонії і у своєму розвитку пов'язаний з багаторазовим проведенням однієї або декількох тем у всіх голосах.

Дуже цікаво висловлюється О. Должанський стосовно суті фуґи. Так, він пише: «Будова фуґи подібно до тези з доказом, певному твердженню з подальшим його тлумаченням, поясненням його змісту, поглибленням у нього. Музичним втіленням тези є тема фуґи, а все інше, тобто фуґа в цілому, являє собою розкриття суті теми, утвердження її змісту» [13, с. 151].

Стосовно теорії жанру фуґи Н. Сімакова зазначає, наступне: «Фуґа складається з трьох основних розділів: 1) експозиції, 2) розробки (середня частина), 3) заключної частини (реприза). Експозицією називають послідовність перших проведенень теми в усіх голосах фуґи. Це чергування теми (*dux*) в основній та домінантовій (відповідь, супутник, *comes*) тональностях почергово. Між проведеннями існують мелодичні побудови, які називаються інтермедіями – це проміжний епізод, де відбувається відмінний від поліфонічного варіювання тематичний розвиток. Кожне проведення теми, крім першого, супроводжується протискладненнями (італ. *controsoggetto*) – це контрапункт (у вигляді мелодії, підголоску, лінії), який супроводжує відповідь і наступні проведення теми» [39, с. 157–159].

У залежності від кількості тем, розрізняють:

- 1) просту фуґу;

2) подвійну фугу – дві одноголосні теми з роздільною або спільною експозиціями;

3) потрійну фугу – три одноголосні теми з роздільною або спільною експозиціями.

У залежності від кількості голосів, фуга може бути: двоголосною, триголосною, чотириголосною, п'ятиголосною.

Основи теорії фуги мали відправну точку з трактатів, присвячених поліфонії. «Із одного трактату в інший передавали перелік правил і методики вивчення контрапункту, а на завершення обов'язково залишали завдання з пошуку особливої техніки письма з темою, що остінатно повторюється – спочатку в умовах одного голосу, а потім і в умовах декількох голосів. Все це, безумовно, сприяє шліфовці техніки фугованого письма» [39, с. 30].

Н. Сімакова у своїй роботі звертає увагу, що «вочевидь, найбільш рання згадка слова “фуга” зустрічається у трактаті “Дзеркало музики” (“*Speculum musicae*”, приблизно 1330 рік)» [39, с. 91], який приписує Куссмакер Іоанну де Мурісу, та згідно останніх даних, він все ж належить Я. Л'єжському. У ньому фугу включено у перелік ряду вокальних жанрів – як еквівалент італійського слова «качча» (погоня, переслідування) – назви різновиду вокального канону XIV століття.

Безліч трактатів можна назвати, в яких фігурує фуга, але до середини XVIII століття всі ці формулювання мають на увазі фугу добахівського часу (трактати Фукса, Шейбе, Маттезона та інших). До того ж, цей жанр там розглядається лише як один з окремих питань музичної теорії та практики.

Одним з перших розглянув фугу окремо і назвав в її честь свій трактат Ф. В. Марпург («*Abhandlung von der Fuge*», 1753/1754 рік). «Трактат про фугу» ввібрав в себе уявлення про фугу часу Й. С. Баха, її художньо-естетичну значущість і її структуру.

Стосовно витоків фуги як жанру у енциклопедичному словнику Ф. Брокгауза та І. Єфрона зазначено, що: «прийом проведення теми, встановленої у фузі (а саме імітація теми в строю на квінту вище строю теми,

тобто відповідь), з'являється у вигляді натяків вже у К. Меруло (XVI століття), в органних ричеркарах, а також у Дж. Габріелі, представника венеціанської школи, в його французьких канцонах (*Canzone alla francese*)» [43, с. 851]. Ю. Юцевич зазначає, що «до XVII ст. fuga – назва канонічної імітації. У XVII – XVIII ст. – назва музично-риторичної фігури, що зображує біг» [55, с. 297].

Слід відмітити постать А. Польєтті, який підготував повний розквіт фуги і помер за два роки до народження Й. С. Баха. Його фуги, за зрілістю форми, приближаються до фуг Й. С. Баха. Фуга, що зародилася та склалася у Італії, завдячує подальшим своїм розвитком німецьким композиторам.

Н. Сімакова виділяє такі етапи розвитку фуги [39, с. 99]:

- Перший етап (переважно XV і перша половина XVI століття, здебільшого це згадка самого слова «*fuga*»);
- Другий етап (друга половина XVI – перша третина XVII століття; становлення конкретної техніки написання);
- Третій етап (XVII століття – раннє та середнє бароко, використання фуги як частини твору так і у вигляді самостійного жанру);
- Четвертий етап (перша половина XVIII століття – пізньобарочна фуга Й. С. Баха та Г. Генделя; ствердження типового для того часу тематизму та «високий» період розвитку фуги);
- П'ятий етап (друга половина XVIII – XIX століття; фуга в творчості віденських класиків та романтиків, використовується здебільшого у якості частини симфонії, квартету, і рідше як самостійний жанр);
- Шостий етап (XX століття і по теперішній час; фуга розвиває досягнення минулих століть і вносить новий підхід до техніки письма).

Фуга отримала свій найбільший розвиток у Г. Ф. Генделя і, особливо, у Й. С. Баха, а пізніше у В. Моцарта. Творчість Й. С. Баха являється еталонним прикладом найвищого розквіту цього жанру. Композитор написав близько 400 фуг, які є зразками його неперевершеної майстерності. Найбільш відомі

цикли фуг Й. С. Баха – «Добре темперований клавір» та «Мистецтво фуги» для клавесину. Оскільки в епоху бароко fuga стає центральним жанром, до нього звертаються Дж. Фрескобальді, Й. Фробергер, Д. Букстегуде, А. Кореллі та інші.

З початком епохи класицизму, fuga втрачає своє центральне значення. Композитори, здебільшого, використовують її не як самостійну форму, а як частину інших музичних форм. Й. Гайдн, наприклад, використав форму фуги у «Сонячних квартетах» (ор. 20, 1772 р.). Він обрав її для завершення трьох квартетів з циклу. Слід відмітити Б. Кампаньолі, італійського композитора, який перший після Й. С. Баха написав цикл «Шість фуг» для скрипки соло (ор.10) і звернувся до цього жанру.

Епоха романтизму відродила інтерес до музики композиторів бароко, а саме до творчості Й. С. Баха та Г. Генделя. Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, Й. Брамс, Г. Берліоз – всі ці геніальні композитори включали в свої твори fuga. Р. Шуман написав шість фуг для органу (ор.60), які базуються на темі *B-A-C-H* та сім фортепіанних п'єс у формі фугет (ор.126). З композиторів пізнього романтизму, виявив найбільший інтерес до фуги М. Рeger, який активно використовував її форму у своїх творах.

Не дивлячись на те, що розквіт цього жанру припав на XVIII століття, нині fuga продовжує своє життя у творчості різноманітних композиторів. В. Золотарьов у своїй праці наголошує: «Fuga ніяк не може вважатися застарілою, мертвою схоластиком; навпаки, fuga і тепер не втратила своєї значущості, з'являючись то епізодично, у вигляді фугато, то являючись повноправною, самостійною частиною того чи іншого твору» [15, с. 9]. І справді, після Й. С. Баха безліч відомих композиторів, у тому числі і російських (М. Глінка, М. Римський-Корсаков) використовували багатогранність цього жанру з великим успіхом.

М. Римський-Корсаков, підкреслюючи значення для послідувачих поколінь творчості Й. С. Баха, сказав: «Вся наша сучасна музика у всьому завдячує Баху» [15, с. 285].

В XIX столітті активно використовували жанр фуги віденські класики і романтики. В кінці століття вийшов підручник Е. Праута «Фуга» [35]. Автор досконало дослідив творчість Й. С. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана у цьому жанрі, що дозволило йому дуже достовірно скласти обґрунтовану теорію фуги.

В XX столітті форму фуги активно використовували такі композитори, як П. Гіндеміт, М. Скорик, Р. Щедрін. Особливо слід відмітити Д. Шостаковича (24 Прелюдії і фуги) та В. Бібіка (24 Прелюдії і фуги для фортепіано (ор.2), 34 Прелюдії і фуги (ор.16).

2.2. Структурний та стильовий аналіз циклу «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі

Цикл «Шість фуг» для скрипки соло ор. 10 Б. Кампаньолі – яскравий приклад поліфонічного твору. Оскільки немає точних дат написання його творчого здобутку, ми можемо тільки приблизно назвати період творчості композитора. Це відрізок з 1796 року по 1818 рік, адже відомо, що цей цикл був написаний у Лейпцигу, коли Б. Кампаньолі займав посаду капельмейстеру і першої скрипки оркестру Гевандхауза. Виходячи з цього, ми можемо стверджувати, що «Шість фуг» для скрипки соло були створені у досить зрілий період творчості композитора і вмістили в себе весь його досвід та майстерність, набуті за життя.

Варто відмітити, що до жанру фуги для скрипки у XVIII столітті майже ніхто не звертався. З попередників Б. Кампаньолі тільки Й. С. Бах використовував фугу як обов'язкову другу частину чотиричастинної Сонати для скрипки соло, яка нам добре відома. Адже «Сонати та Партити» для скрипки соло Й. С. Баха стали невід'ємною складовою учбових програм ВУЗів та міжнародних конкурсів. І хоча в це важко повірити, але зацікавленість скрипковою сонатою з'явилася лише у кінці XIX на початку XX століття.

К. Жигалова у своїй статті відмічає: «практично ніхто із композиторів епохи класицизму не відважився наслідувати приклад Баха і створювати фуги для скрипки соло. За такий величезний період часу твори, написані у даному жанрі, представлені лише «Шістьма фугами» op.10 італійського композитора і скрипаля епохи класицизму» [14, с. 68], що ще раз підкреслює значущість творчості цього композитора.

Характеризуючи фугу, як жанр, М. Бонфельд пише: «Фуга (*fuga* з іт. – біг) – поліфонічний твір, і якому поєднуються досягнення контрапунктичної, імітаційної та контрастної поліфонії; це найбільш розвинута поліфонічна форма, основана на тоніко-домінантовій (кварто-квінтової) імітації теми у викладенні і тонально-контрапунктичному її розвитку» [9, с. 3]. Формування фуги відбулося вже в XVI столітті, але класично завершений вигляд вона отримала у творчості Й. С. Баха.

Цикл «Шість фуг» для скрипки соло складається з шести фуг і невеликих за обсягом вступів, які за ознаками нагадують нам прелюдії. Вони мають єдину фактуру, написані в однойменній або однаковій тональності з фугою та мають більш імпровізаційний характер (використання секстолей, тріолей, форшлагів, яскравих висхідних та низхідних пасажів), на відміну від самої фуги, яка має строго упорядкований принцип розвитку.

Б. Кампаньолі, як і більшість композиторів XVIII століття, котрі писали поліфонічні твори, спирався на досвід Й. С. Баха, який і затвердив тип великого циклу прелюдій і фуг. Тому не дивно, що в цьому циклі він використав також тандем прелюдії та фуги. Структуру циклу надано у вигляді таблиці (див. Додаток схема №1).

Як можна помітити, всі фуги і прелюдії мають приблизно однаковий об'єм, що позиціонує цикл як збалансовану структуру. Не випадковим, на нашу думку, є розподіл на мажорні та мінорні тональності (перші три фуги написані у мажорному ладі, а решта – у мінорному). Слід відзначити, що у темповому плані також є градація: 1–3 фуги написані у повільних або

помірних темпах, 4–6 – в швидких. Це нашо́вхує на думку, що автор поділив цей цикл на дві частини.

Композитор жив і творив переважно в другій половині XVIII століття. В цей час у всьому світі починає панувати епоха Класицизму і fuga перестає бути провідним та самостійним жанром, а використовується, здебільшого, як частина інших музичних форм: фортепіанних сонат, струнних квартетів, симфоній, тощо.

Не дивлячись на це, цикл має характерні риси бароко. Серед них:

- 1) становлення тональності та співставлення мажору та міно́ру;
- 2) ототожнення низького та високого регістру зі сходженням у пекло та підйомом у рай;
- 3) незмінно пульсуючий ритм, як образ відліку часу;
- 4) приховане багатоголосся, яке додає одноголосній темі гармонічно повного звучання;
- 5) сталий розмір протягом всього твору;
- 6) використання пунктирного ритму та маркованих штрихів для підкреслення патетичного характеру.

Всі ці риси доводять нам, що у цьому циклі Б. Кампаньолі звернувся до стилю минулої епохи.

Фуга №1 *D-dur (Tempo giusto)* має прелюдію, яка написана в однойменній тональності – *d-moll*. Але протягом всієї прелюдії спостерігаємо декілька відхилень у тональності: *G-dur* (7 такт), *A-dur* (12 такт). Вона має величний і, водночас, скорботний характер, що нагадує Сарабанду з Партити №2 *d-moll*, для скрипки соло (BWV 1004) Й. С. Баха. Тематизм прелюдії складається з двох елементів – потужного та величного двохголосся та жалібно-скорботної тривожної теми.

Тема першого елемента викладено переважно половинними та четвертними нотами, рух помірний. Нагадує повільну, та, водночас, урочисту ходу. Діапазон невеликий, тематичний матеріал розвивається у межах

інтервалу квінти. Висхідний рух секстолями зображає певну непримиримість з цією ритмічною ходою. (див. Додаток. *Приклад №1*)

Починаючи з восьмого такту, з'являється другий елемент. Інтонації малої низхідної секунди та пунктирний ритм додають відчуття тривоги. Діапазон викладення тематичного матеріалу збільшується, звучать октави, децими подвійними нотами, а згодом і чотиризвучні акорди. Закінчується прелюдія на розгорнутому домінантовому тризвуку в тональності *d-moll*. (див. Додаток. *Приклад №2*)

Далі слідує, безпосередньо, двохголоса fuga в *tempo giusto (D-dur)*. Починається тема (т. 1–3) в нюансі *p* і тому звучить таємничо, ніби здалеку, але рішуче з перших нот. Характер яскраво підкреслюють штрихи, обрані композитором: стаккато, марковане деташе, легато. Тема викладається половинними та четвертними нотами. Рух помірний, без пунктиру, що демонструє спокійний і рішучий, але водночас суворий характер. Тематизм будується по принципу оспівування головних ступенів тонічного тризвуку, аби затвердити головну тональність. Це ще раз доводить відповідність даної фуґи до барочного стилю.

В четвертому такті з'являється відповідь у верхньому голосі, в тональності домінанти. Одразу з відповіддю звучить протискладення, мелодія якого базується на елементах теми і, ніби продовжує її. Діапазон протискладення – мінімальний. Воно лише відтіняє відповідь до теми. Динаміка поступово зростає через насичення фактури. (див. Додаток. *Приклад №3*)

Після кодетти, проводиться знову тема у тональності домінанти та в *E-dur* і одразу з'являється інтермедія, повністю побудована на прихованому багатоголоссі. Написана в нюансі *p*, легка та стрімка. Композитор використав комбінований штрих «дві ноти легато і дві окремо». Тональна основа всієї інтермедії – тональність домінанти (*A-dur*). (див. Додаток. *Приклад №4*)

Протягом інтермедії помітне зростання динаміки від *p* до *f*, щоб у цьому нагнітанні відбулася кульмінація і розв'язання було більш очікуваним.

І тема лунає знову, у тональності домінанти, патетично і захоплено, в нюансі *f*.

Далі відбувається модуляція і каданс у паралельну тональність *h-moll* (т. 62). Так закінчується експозиція і починається розробка фуги. Звучить знову тема акордами з трьох нот, що додає їй більш грандіозного характеру. І одразу відповідь у тональності паралельної домінанти *fis-moll* (див. Додаток. *Приклад №5*).

Середня частина фуги наповнена відхиленнями у тональності І ступеню спорідненості, варіюваннями теми, оспівуваннями основних ступенів тональностей та різноманітням динамічних відтінків.

У 86-тому такті з'являється тема у субдомінантовій тональності (*G-dur*) і знаменує початок репризної частини фуги. На зміну їй звучить тема у основній тональності на октаву вище і одразу починається інтермедія. Вона структурно і гармонічно схожа на інтермедію з експозиції. Базується на тонічному тризвучку тональності *A-dur* (*S*), композитор використовує ідентичні штрихи, але вона звучить в динаміці *f*, на відміну від минулого разу. Такий вибір динаміки змінює її початковий характер. Зникає її легкість та прозорість і з'являється відчуття натиску (див. Додаток. *Приклад №6*).

В подальшому розвитку цієї частини, варіювання тематичних фрагментів та поява інтермедій нагадують сніговий ком, що збільшується з кожною хвилиною. Перед завершенням фуги виникає контрастний епізод з кадансовими зворотами, який натякає нам на кінець. Цей епізод побудований на поступовому русі терціями в динаміці *p* і стрімкому крещендо з трьоголосним акордом в кінці. Завершається fuga в нюансі *p* октавою тоніки.

2.3. Виконавські традиції у Фузі № 1 *D-dur* для скрипки соло Б. Кампаньолі: Д. Амодіо, А. Дюбо та Р. Е. Вонг (досвід порівняльного аналізу)

Вже багато років виконання поліфонічної музики для скрипки соло є показовим для музикантів з точки зору техніки володіння інструментом,

відчуття форми твору та стилю епохи. Для виконавця-скрипаля цікавою знахідкою є цикл «Шість фуг» для скрипки соло оп. 10 Б. Кампаньолі. Для глибшого розуміння всіх композиційних та виконавських особливостей циклу, пошуку оптимальної інтерпретаційної версії твору у дослідженні здійснений порівняльний аналіз виконавських версій Фуги № 1 *D-dur* трьох музикантів – Давіде Амодіо, Анжели Дюбо та Рейчел Елен Вонг.

У першій з аналізованих інтерпретацій (виконання твору італійським скрипалем Д. Амодіо) слід відзначити точність та вибудованість музичної форми. Це вдається скрипалю завдяки витримуванню точних темпів, мінімальним уповільнюванням, навіть у зоні кадансів, нетривалим цезурам.

Фуга Б. Кампаньолі насичена різнобарвними прийомами гри на скрипці, ускладнення теми здійснюється насиченням фактури прохідними звуками, на що Д. Амодіо свідомо своєю грою не акцентує увагу слухача. Протягом всього твору відчувається незвичний виконавський підхід до тексту фуги. Це помітно у м'якому акцентуванні басу, особливо у моментах, де з'являється приховане багатоголосся. У кінці фуги Д. Амодіо майстерно використовує техніку баріолаж (фр. *Bariolage* – строкато розмальовувати [55, с. 23]), майже переходячи на легке сальтандо. Не дивлячись на те, що Б. Кампаньолі наповнив цей твір великою кількістю акордів, майстерність виконання Д. Амодіо після прослуховування залишає відчуття легкості та граційності.

Також хочеться звернути увагу на філігранність виконання різного виду технічних моментів: трелювання подвійними нотами, контрастна зміна динаміки між темами та інтермедіями і дуже зібране спікато в моментах поєднання струн. Все це свідчить, що у Д. Амодіо бездоганний музичний апарат та володіння інструментом. Але у порівнянні з іншими виконавцями, його інтерпретація саме цієї фуги в досить вільній манері позбавляє музику Б. Кампаньолі рішучості та напористості. В той же час манера гри Д. Амодіо найбільш влучна для виконання повільної прелюдії, яка передує фузі.

Незважаючи на бездоганність гри та володіння інструментом, музика набуває деяких романтичних рис та сучасності звучання.

Стосовно інших варіантів інтерпретації фуги, що досліджуються, слід відзначити таких виконавців як Р. Е. Вонг та А. Дюбо. Перше, що привертає увагу при аналізі – це принципова різниця у звуковидобуванні та втіленні музичного образу. Найбільш класичним варіантом є виконання А. Дюбо. Виконавиця дотримується золоті середини з точки зору контрастів, досить стримано використовує агогічні відхилення, в той же час не позбавляючи гру виконавської свободи, а музичну форму – завершеності. В інтерпретації А. Дюбо Фуга №1 для скрипки соло Б. Кампаньолі звучить дуже впевнено та рішуче, з підкресленням філософського змісту фуги, адже сам цикл «Шість фуг» для скрипки соло ор. 10 являється яскравим зразком барокової музики і містить безліч прихованих філософських алюзій. Підкреслимо, що саме ця виконавська інтерпретація найближча автору даного дослідження.

Ще одне виконання, котре вирізняється серед всіх інших – це версія Р. Е. Вонг, адже виконавиця дуже сумлінно підійшла до процесу інтерпретації барокової фуги. На записі можна помітити, що вона обрала саме барокову скрипку, повністю виконуючи прелюдію та фугу без підборідника, а також тримала смичок трохи вище, ніж звичайно, що відповідає стилю бароко. Всі ці деталі, хоча й додали автентичності звучанню, але і створювали додаткові незручності для виконавиці. Це помітно, особливо, в місцях «дрібної» техніки, яку складно виконувати, тримаючи смичок саме так високо.

Р. Е. Вонг дійсно вправно володіє інструментом, має кристально чисту інтонацію, але швидкі та віртуозні місця звучать недостатньо переконливо, можливо, саме через специфічну автентичну постановку. Водночас, ця постановка сприяє більш розлогому звучанню акордів, що виконавиця успішно демонструє, та вправному філіруванню звуку. Слід відзначити емоційність та запал, з якими Р. Е. Вонг виконує фугу. Вона мінімально

використовує агогічні відхилення, але водночас, дуже активно застосовує динамічні контрасти, що додає яскравості та блискучості її виступу.

Висновки до Розділу 2.

Жанр фуги має свої витoki з XVI століття і хоча її формування відбулося ще в XVI столітті, класично завершений вигляд вона отримала у творчості Й. С. Баха. Його здобуток являється еталонним прикладом найвищого розквіту цього жанру. Протягом століть до жанру фуги зверталось чимало композиторів. Деякі з них удосконалювали її форму як самостійного жанру, а деякі здебільшого використовували як частину твору. Але до сьогодні цей жанр привертає увагу композиторів своєю багатогранністю, чіткістю структури, варіативністю та безмежністю. Можна стверджувати, що fuga – дійсно найдосконаліший вираз поліфонічної музики.

Цикл «Шість фуг» для скрипки соло відноситься до поліфонічних творів зрілого періоду творчості Б. Кампаньолі. За складністю виконання та насиченістю фактури його можна порівнювати з «Сонатами та Партитами» для скрипки соло Й. С. Баха. Адже композитор використовує безліч різних характерних прийомів гри – дещими, подвійні ноти, трелювання подвійними нотами, акорди, приховане багатоголосся.

Вивчаючи дослідження з історії виконавства на струнних інструментах та, зокрема, скрипки, стає очевидним, що ній виконується переважно одноголосна музика з елементами двоголосся, а іноді й акордами. Тим не менш, Б. Кампаньолі наповнює фактуру циклу такою кількістю акордів та двоголосся, що тільки дуже досвідчений виконавець може в повній мірі розкрити все різноманіття та багатство гармонічного змісту. Виконання акордів потребує вправної координації смичка, аби вони звучали цілісно.

Окрім досить складної фактури, інтонаційна сторона також ставить перед виконавцем непрості задачі. Адже композитор використовує велику

кількість відхилень у різні тональності (здебільшого у тональності I ступеню спорідненості), що вимагає чіткого слухового орієнтиру в поліфонічній мелодиці.

Б. Кампаньолі вказує досить мало динамічних відтінків (переважно на «стиках» фраз). Це зумовлено стилем бароко, який будується на динамічних контрастах. Однак, такі чіткі переходи від одного нюансу до іншого потребують неабиякої майстерності збоку виконавця, адже смичок – дуже вибагливий «інструмент». Для якісного звуковидобування важливо і швидкість ведення смичка, і сила натиску його на струну. При зміні динаміки, виконавець має урахувати всі ці складові і вміти швидко аналізувати ситуацію.

З огляду на те, що композитор використовує в циклі невеликі за розміром прелюдії, котрі передують кожній з фуг, ми можемо відмітити, що Б. Кампаньолі є чудовим мелодистом. Вступи з дуже глибоким та імпровізаційним характером налаштовують слухача на початок самої фуґи.

Проаналізувавши фуґу №1 *D-dur*, важко виявити характерний стиль письма композитора. За всіма ознаками, фуґа являється прикладом класичної фуґи епохи Бароко:

1) тональний план (проведення теми в основній та відповідь в *D* тональності, початок розробки у паралельній тональності та початок репризи у тональності *S*);

2) чітко розмежована контрастна динаміка.

Жанр фуґи вимагає чіткої ритмічної організації та вдало підібраних штрихових засобів виразності. Композитор цілком впорався з поставленою задачею і використав максимальний спектр доступних прийомів гри на скрипці. Зважаючи на те, що Б. Кампаньолі був видатним скрипалем, це вдалося йому дуже вдало. Він зміг розкрити красу тембру інструменту, показати себе, як гідного продовжувача традиції Й. С. Баха і продемонструвати жанр фуґи, як вершину поліфонічної композиції для скрипки соло.

У виконавському аспекті розгляду фуги № 1 з циклу «Шість фуг» для скрипки соло op.10 Б. Кампаньолі були обрані варіанти виконання видатних скрипалів сучасності – Д. Амодіо, А. Дюбо та Р. Е. Вонг. Треба відмітити блискуче виконання цих музикантів, адже fuga – найскладніший твір для гри на скрипці.

У версії виконання фуги видатним італійським скрипалем Д. Амодіо можна побачити нетипові звороти в сфері характеру музики та відзначити блискуче володіння технікою гри на скрипці. Особливу увагу він приділяє вибудовуванню музичної форми, яка в руках виконавця стає справжнім скарбом. Також, гра Д. Амодіо відрізняється благородністю, інтелектуальністю та втіленням широкого спектру почуттів та емоцій, незважаючи на сценічну стриманість.

Варіант виконання А. Дюбо являється більш класична. Виконавиця вдало користується динамічними контрастами на «стиках» фраз та влучно застосовує агогічні відхилення, не руйнуючи при цьому структуру та характер твору і, тим самим, максимально втілюючи те, що заклав автор в даному творі.

Окремо стоїть виконання фуги № 1 Р. Е. Вонг, яка спробувала максимально автентично відтворити цей твір, обравши для виконання барокову скрипку. Її гра насичена динамічними відтінками та дуже рішучим і запальним характером. Розлогі акорди, котрі розгортаються поступово за рахунок барочної постановки правої руки, додають певної імпровізаційності звучанню фуги та показують всю майстерність Б. Кампаньолі як генія композиції.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки відображають основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. У дослідженні зроблено огляд науково-дослідницьких джерел з питань музичної та теоретичної спадщини Б. Кампаньолі. Виявлено, що літератури, присвяченої творчості композитора досить мало. В основному інформація була почерпнута з іноземних джерел: дослідження спирається на автобіографічні записи Л. Шпора – німецького скрипаля, композитора та диригента та праці іспанських музикознавців *G. Atti* і *R. Bregantini*. Також значну частину інформації про життєвий та творчий шлях Б. Кампаньолі було отримано з електронних ресурсів.

2. У роботі здійснено побіжний огляд основних стилевих напрямків розвитку жанрів італійської музики XVIII – початку XIX століття, що тією чи іншою мірою впливали на формування особистості Б. Кампаньолі. Зазначено, що творчість Б. Кампаньолі охоплює 50-ті роки XVIII століття та 20-ті роки XIX століття. Досліджуваний нами цикл – «Шість фуг» для скрипки соло – був написаний композитором у зрілий період творчості – 90-ті роки XVIII століття. Це актуалізувало необхідність прослідкувати передумови, котрі сприяли його написанню.

Зазначено, що до середини XVIII століття в музиці панувала епоха бароко, котра змінилася епохою класицизму (друга половина XVIII – початок XIX століття). У цей час творили такі геніальні композитори як Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Д. Скарлатті, Д. Фріскобальді, А. Вівальді, А. Кореллі, Д. Тартіні, Н. Паганіні та інші.

Підкреслено, що значною подією означеного періоду було становлення сонатно-симфонічного циклу в його жанрових різновидах: соната, тріо, квартет, концерт, симфонія. Зазначено, що чималу роль зіграв у становленні сонатно-симфонічного циклу вчитель Х. Глюка – Дж. Саммартіні, який відділив увертюру від опери, перетворивши її у самостійний жанр.

Відзначено, що новатори, які були в пошуках нових жанрів, нових ідей та засобів їх втілення мали протидію збоку консерваторів. Саме в цій запеклій боротьбі течій та напрямків формувалась творчість Б. Кампаньолі, спершу як скрипаля, а згодом – як композитора та методиста.

Вказано, що Б. Кампаньолі спробував свої сили у багатьох жанрах, але найбільшу увагу приділяв творам для струнних інструментів. Так Б. Кампаньолі являється автором:

- сонат для скрипки з іншими інструментами – з басом (шість), з віолончеллю (шість) та однієї з альтом;

- трьох тем з варіаціями для двох скрипок оп. 7;

- дуетів – з флейтою (близько сімнадцяти) та скрипкових (шість);

- концертних творів (Концерт для скрипки з супроводом великого оркестру оп. 15 та «*Sinfonia Concertante*» для флейти, скрипки і оркестру оп. 3);

- циклів для скрипки соло («Тридцять прелюдій» оп. 12, «Шість фуг» оп. 10, «Сім дивертисментів» оп. 18);

- шести кuartетів для флейти і струнних;

- п'єс («Сто одна легка та прогресивна п'єса для двох скрипок» оп. 20,

- Романс для скрипки/альта/віолончелі та фортепіано *A-dur*);

- творів для вдосконалення технічних навичок (Сорок один каприс для альту (або скрипки) оп. 22, «*L'art d'inventer a l'improviste des Fantasies et Cadenses Pour de violon formant un Recueil de 246 Pieces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs*» оп. 17 – двісті сорок шість пізнавальних творів для скрипки);

- методичної праці «*Metodo della Meccanica Progressia per suonare il Violino*» («Нова метода скрипкової техніки»).

Виявлено, що, не дивлячись на чималий композиторський спадок, творчість Б. Кампаньолі не отримала належного висвітлення та оцінки збоку вітчизняних музикознавців. У дослідженні зацентровано на величезній

заслузі композитора, яка полягає у створенні поліфонічних творів для скрипки, котрих існує не так і багато, а тим більше фуг для скрипки соло.

Наголошено також на вагомий вклад композитора у педагогічну та виконавську практику. Б. Кампаньолі був одним з фундаторів італійської скрипкової школи. 1797 року у Мілані було видано його працю «Нова метода скрипкової техніки». В ній Б. Кампаньолі заклав основні прийоми та штрихи гри на скрипці, які використовуються й досі.

3. У дослідженні проведено огляд наукових розвідок з питань історії та теорії жанру фуґи від зародження до початку XIX століття. Після розгляду та аналізу досліджень, присвячених жанру фуґи, з'ясовано інформацію стосовно його витоків (XVI століття) та творчості композиторів, які підготували підґрунтя для становлення та розквіту фуґи як жанру поліфонічної музики. Зокрема, відзначено вагомий вклад італійського композитора А. Польєтті в розвиток жанру фуґи, завдяки чому в подальшому мистецтво фуґи досягнуло неабияких висот у руках «майстра фуґи» – Й. С. Баха, внесок якого у світову музичну спадщину важко переоцінити. Особливо це стосується творчість Й. С. Баха у жанрі фуґи та його методичних вказівок, котрі допомогли композиторам наступних поколінь повному відкрити цей жанр та збагатити його.

4. Цикл «Шість фуґ» для скрипки соло Б. Кампаньолі – яскравий приклад поліфонічних творів композитора. Разом з тим, він являється єдиним зразком барочної фуґи для скрипки соло, окрім Й. С. Баха. Але навіть Й. С. Бах використовував фуґу не як самостійний жанр, а як складову частину чотиричастинної сонати. І це ще раз підкреслює вагому роль творчості Б. Кампаньолі для скрипкової музики. Характерною рисою цього циклу є вибір композитора жанру прелюдії для вступу перед фуґою.

Аналіз Фуґи №1 *D-dur* для скрипки соло з точки зору автора як виконавця, дозволив констатувати бездоганне відчуття і знання скрипки Б. Кампаньолі, її технічних можливостей та діапазону. Створюючи поліфонічний твір, композитор не скупився на різноманіття гармонічних барв

та прийомів гри – стаккато, марковане деташе, форшлаги, подвійні ноти, трелювання подвійними нотами та акорди.

Надихнувшись творчістю Й. С. Баха та його стилем, композитор зміг якнайкраще передати це у своєму циклі. Це проявилось у загальному характері фуг, досить патетичному та суворому, а місцями, навіть, скорботному та задумливому. Відчувається філософський підтекст творів, що являється однією з характерних рис барочної музики.

5. З'ясовано, що виконання циклу «Шість фуг» для скрипки соло потребує віртуозного володіння інструментом, а тому являється прекрасним прикладом технічного матеріалу для виконавської практики скрипалів. Хоча збірки поліфонічних творів для скрипки Й. С. Баха та Г. Ф. Телемана, які справді геніальні, постійно виконуються на конкурсах та у програмах вишів, цикл Б. Кампаньолі міг би скласти їм гідну конкуренцію і привнести новий подих у вже звичні для всіх програми.

6. Проаналізувавши декілька виконавських версій Фуги № 1 з циклу «Шість фуг» для скрипки соло op.10 Б. Кампаньолі, автором даного дослідження обрано інтерпретацію А. Дюбо як найбільш цікаву в плані точності розкриття авторського задуму. Не дивлячись на те, що fuga являється досить складним твором для виконання на скрипці, А. Дюбо блискуче впоралася із поставленим завданням. На відміну від Д. Амодіо, який у своєму виконанні наближається до імпровізаційної манери, вона зберегла класичний (зразковий) вигляд фуги. Її характер виконання являється більш влучним та підкреслює основні риси барочного стилю, в якому, власне, і написана fuga.

Виконавська версія Д. Амодіо відзначена досить вільним трактуванням динаміки та темпів фуги, що конфліктує з характером, який заклав у цей твір композитор. Так як навіть саме слово «fuga» дослівно з латинської мови перекладається як «біг, втеча», це закладає певний характер у її виконання (повинен відчуватися постійний рух уперед). Тож різного роду затримки у інтерпретації скрипаля (довільне сповільнення та прискорення темпу)

являються недоречними, адже зникає рішучий та цілеспрямований характер твору. Але, водночас, ця легкість та філігранність виконання є дуже влучною для гри прелюдії, що передує фузі.

Виконання ж Р. Е. Вонг, на відміну від інших варіантів вирізняється гіперболізованою емоційністю. Скрипалька постійно використовує випукле філірування звуку, що звучить не досить доречно для музики епохи бароко. Та, можливо, цьому посприяла саме барокова постановка правої руки (права рука знаходиться значно вище на деревці смичка). Така постановка створює додаткові незручності, що можна помітити неозброєним оком (недостатньо визвучені швидкі та віртуозні місця, поява призвуків під час звуковидобування). Втім її жага наблизитись стилістично до автентичності у виконанні та максимально втілити задум композитора теж помітна – на відміну від Д. Амодіо, Р. Е. Вонг зберегла рішучий характер фуги. Не можливо не помітити й майстерність виконавиці у грі подвійними нотами та акордами (акорди у її виконанні звучать широко і розлого, але при цьому не порушують ритмічної структури фуги).

Але такі різні інтерпретаційні версії хоча й привносять кожна свої відтінки та нюанси (іноді дещо не зовсім точні за стилістикою), все ж спираються на певну композиторську модель жанру. А, оскільки даний цикл створений саме практикуючим скрипалем, що знається на всіх тонкощах технічного та виражального потенціалу інструмента та знає як найвигідніше його представити слухачеві, така модель являється максимально комфортною для сольного скрипкового виконавства.

Таким чином, всі виконавські версії в цілому розкривають майстерність Б. Кампаньолі не тільки як виконавця-скрипаля, що досконало знає можливості свого інструменту, а й як геніального композитора, що вдало демонструє широту спектру застосування скрипки у різних жанрах, зокрема у одному з найскладніших – фузі для скрипки соло.

Підсумовуючи дане дослідження, виокремимо основні ознаки специфіки трактування жанру фуги у «Шести фугах для скрипки соло» ор. 10

Б. Кампаньолі, котрі можна згрупувати у декілька пунктів. Отже, для циклу характерне наступне:

- орієнтація на барокову модель жанру;
- виокремлення фуги для скрипки соло у самостійний жанр;
- розширення технічних задач для виконавця-скрипаля;
- наявність невеликих вступів у вигляді прелюдій до кожної з фуг;
- продуманість структури усього циклу в темповому та ладо-тональному відношенні (перші три фуги написані у мажорному ладі, у повільних або помірних темпах; решта фуг (4–6) – у мінорному ладі та швидких темпах).

Все це підтверджує індивідуальність підходу композитора до жанру фуги для скрипки соло, та сприяє унікальності та цінності даного циклу для скрипалів, що наштовхує на доцільність його використання не лише в навчальному процесі, але й у вітчизняному концертному виконавстві.

Список використаних джерел

1. Atti G., Biografia di B. Campagnoli, Bologna, 1852, 126 p.
2. Bragantini R. Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 17, 1974. 812 p.
3. Campagnoli B. Metodo della Meccanica Progressia per suonare il Violino, op. 21. Milan : Ricordi, 1852, 164 p.
4. Campagnoli B. L'art d'inventer a l'improviste des Fantasies et Cadenses Pour de violon formant un Recueil de 246 Pieces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Leipsie : Breitkopf & Hartel. 1817. 59 p.
5. Duffin Ross W., How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care), W. W. Norton & Company, 2008, 208 p.
6. Fetis François-Joseph Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Volumen 3; Leroux, 1837 (1974), P. 28.
7. Spohr L., Louis Spohr's Autobiography: Translated from the German, Cambridge University Press, 2010, 692 p.
8. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. [ред. В. В. Задерацкий, сост. С. С. Зив]. М., 1987. Вып. 6. С. 5–44.
9. Бонфельд М. Ш. Анализ фуги. Вологда «Русь», 1995. 20 с.
10. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. М. : Музыка, 1990. Вып. 1, 284 с.
11. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
12. Доброхотов Б. В. Турт / Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. М. : «Советская энциклопедия». 1981. С. 652–653.
13. Должанский А. Н. Относительно фуги. Избр. статьи. Л. : Музыка, 1973. С. 151–162.

14. Жигалова Е. Классика против постмодерна: скрипичные сонаты И. С. Баха в XX веке // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 41. С. 67–74.
15. Золотарев В.А. Фуга. Руководство по практическому изучению. М. : Музыка, 1965 г. 3-е издание, 500 с.
16. Кампаньоли Б. Прелюдии и фуги. Полифонические этюды для скрипки соло / Ред. и предисл. К. Мостраса. М. : Музгиз, 1960. 45 с.
17. Кампаньоли Б. // [es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Campagnoli). URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Campagnoli (дата звернення 20. 02. 2020).
18. Кампаньоли Б. // [https://ru.knowledgr.com](https://ru.knowledgr.com/04312568/БартоломеоКампаньоли). URL: <http://ru.knowledgr.com/04312568/БартоломеоКампаньоли> (дата звернення 10. 02. 2020).
19. Конен В. Театр и симфония. М. : Музыка, 1975. 376 с.
20. Крунтяева Т. Словарь иностранных музыкальных терминов. Изд. 7-е. Л. : Музыка, 1988. 136 с.
21. Левик Б. В. История зарубежной музыки // М.: Музыка, 1975. 304 с.
22. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 224 с.
23. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2. М. : Классика–XXI, 2004. 768 с.
24. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М. : Музыка, 1978. 351 с.
25. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 528 с.
26. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
27. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. С. 16–45.

28. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, 1981. 264 с.
29. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. ін-т муз. ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. С. 4–15.
30. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: (к проблеме анализа): исследование. Киев, 1994. 157 с.
31. Мострас К. Очерки по методике обучения игры на скрипке: вопросы техники левой руки скрипача. М. : Музгиз, 1960г. С. 153–167.
32. Мюллер Т. Ф. Гармония : учеб. для исполн. факультетов муз. вузов. / Т. Ф. Мюллер. 3-е изд. М. : Музыка, 1982. 289 с.
33. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. М. : Владос, 2003. 248 с.
34. Пихль В., Нардини П., Кампаньоли Б., Стамиц Я., Давид Ф. Полифонические пьесы. Для скрипки соло. М., 2005. 64 с.
35. Праут Э. Фуга. Перевод с английского под редакцией Г. Конюса, с предисловием С. И. Танеева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1922. 238 с.
36. Риман Г., Энгель Ю. Кампаньоли Б. // Музыкальный словарь Римана. Москва, Лейпциг, 1904. 582 с.
37. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8 вып. Вып. 1 : История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / пер. с франц. Е. Гречаной, с итал. З. Потаповой; ред. и коммент. В. Брянцевой. М. : Музыка, 1986. 301 с.
38. Семікозов А. А. Опера та інструментальна музика в Італії першої половини XVIII століття: розбіжності функціонування та аспекти взаємодії. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2012. №1 (14). С. 155–163.
39. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика. М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. 800 с.

40. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е. М. : Музыка, 1982. 268 с.
41. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.
42. Соколов А. Н. Теория стиля. М. : Искусство, 1968. 220 с.
43. Соловьёв Н. Ф. Фуга // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб, 1890–1907, 72 т. 956 с.
44. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. М. : Музыка, 1971. С. 292–309.
45. Способин И. В. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1980. 400 с.
46. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 2. Київ: Музична Україна, 1982. 117 с.
47. Третьяченко В. Ф. Скрипичный учебник: ретроспективы и перспективы развития // Культурная жизнь Юга России: сб. ст. Новосибирск, 2010. Вып. 4. с. 23.
48. Турт Ф. // dic.academic.ru. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7706/Турт_Ф. (дата звернення 24.03.2019).
49. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1974. 361 с.
50. Фуга // Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/fuga.html> (дата звернення 21.03.2020).
51. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 2-е., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
52. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 158 с.
53. Шульга О. Цикл «Шість фуг» Б. Кампаньолі як яскравий зразок поліфонічної музики для скрипки соло // Культурологія та соціальні

комунікації: інноваційні стратегії розвитку : тези Міжнар. наук. конф., 26–27 листопада 2020 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 340–341.

54. Южак К. Практическое пособие к написанию и анализу фуги. Изд. 3-е. СПб. : издательство Политехнического университета, 2006. 32 с.

55. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2009. 352 с.

56. Ямпольский И. М. Кампаньоли Б. // Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1973–1982. 6 т. 958 с.

57. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. М. : Музыка, 1983г. 251 с.

ДОДАТОК

Схема №1

Фуга №1 D-dur	Фуга №2 F-dur	Фуга №3 Es-dur
Прелюдія – <i>Largo</i> ; (15 тактів)	Прелюдія – <i>Adagio</i> ; (8 тактів)	Прелюдія – <i>Adagio</i> ; (15 тактів)
Фуга – <i>Tempo giusto</i> ; (163 такти)	Фуга – <i>Moderato</i> ; (131 такт)	Фуга – <i>Maestoso</i> ; (123 такти)
Фуга №4 g-moll	Фуга №5 a-moll	Фуга №6 e-moll
Прелюдія – <i>Adagio con moto</i> ; (11 тактів)	Прелюдія – <i>Larghetto</i> ; (13 тактів)	Прелюдія – <i>Andante sostenuto</i> ; (12 тактів)
Фуга – <i>Allegro non troppo</i> ; (146 тактів)	Фуга – <i>Allegretto</i> ; (162 такти)	Фуга – <i>Tempo alla breve</i> ; (156 тактів)

Приклад №1



Приклад №2



Приклад №3



Приклад №4



Приклад №5



Приклад №6

