

МИРОНОВА Н. О.

Миронova Наталія Олександрівна, начальниця організаційного відділу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

ОРГАНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СКРИПКИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Розглянуто органологічні особливості розвитку скрипки, що допомагає глибше зрозуміти і простежити всі аспекти еволюції інструмента. Здійснено порівняння специфіки будови інструментів провідних європейських шкіл та виконавської скрипкової майстерності їхніх найвагоміших представників. Окреслено різні підходи майстрів до виготовлення скрипок та проаналізовано їхні експерименти стосовно удосконалення скрипки у щільній комунікації з виконавцями, що часом обумовлювало несподівані відкриття. Висвітлено питання створення інструмента нового типу, завдяки удосконаленій конструкції корпусу та смичка якого відбувся неймовірний прорив у виконавському мистецтві романтичної епохи XIX століття. Дефініційовано феномен школи в музичному мистецтві. Виокремлено український контекст в загальній органології скрипки, у тому числі щодо історії будови та культурного значення національних струнно-смичкових інструментів. Визначено сучасні тенденції в органології скрипки.

Ключові слова: органологія, скрипка, еволюція інструмента, європейський досвід, школа в музичному мистецтві, комунікація майстер-виконавець.

Постановка проблеми. Недостатня популярність української скрипкової традиції у світі. Хоча українська школа скрипкових майстрів має унікальні риси та багатовікову історію, вона залишається мало відомою порівняно з італійською, французькою чи німецькою школами. Це створює потребу дослідження та популяризації української скрипкової традиції на міжнародному рівні.

Співпраця між майстрами та виконавцями. Щільний зв'язок скрипкових майстрів і музикантів має важливе значення для вдосконалення конструкції інструмента і його звучання. Проте ця взаємодія в українському контексті залишається недостатньо вивченою та висвітленою у наукових і популярних виданнях.

Вивчення органологічних аспектів. Сучасна органологія скрипки охоплює не лише аналіз конструкції інструмента, а й вплив різних шкіл на еволюцію форми, матеріалів і звучання. У статті порівнюється європейський та український досвід, але українська органологія потребує глибшого висвітлення.

Розвиток народної скрипкової традиції. Унікальна роль скрипки в українському фольклорі, її адаптація до місцевих культурних і побутових умов недостатньо представлена у світовій музичній літературі, що відкриває простір для нових досліджень.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що у сучасних вітчизняних розвідках недостатньо висвітлено проблему органологічних особливостей розвитку скрипки в Україні.

Українська скрипкова школа залишається важливим елементом культурної ідентичності й мистецької спадщини країни. Попри те, що вона ще не здобула такої світової популярності, як італійська чи німецька, українські майстри та виконавці активно демонструють високий рівень професіоналізму і творчих досягнень.

У XXI столітті зростає інтерес до автентичних традицій виготовлення музичних інструментів, що сприяє популяризації скрипкової культури України на міжнародному рівні. Особливо важливо підкреслити, що сучасні українські фахівці створюють інструменти, які не поступаються якістю європейським. Це відкриває можливості для подальшого розвитку української школи майстрування скрипок і її інтеграції в глобальний мистецький контекст.

Пропонована стаття також має практичну актуальність, адже вона здатна привернути увагу до роботи сучасних українських майстрів і виконавців, сприяти їхньому визнанню за кордоном, а також заохотити нові дослідження у сфері органології та скрипкового мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж сучасних європейських публікацій із дослідження смичкових інструментів Європи варто відзначити імена Д. Шенбаума, В. Сендіса, С. Е. Форстера, Е. Хелона-Аллена. Серед українських дослідників скрипкового мистецтва й органології скрипки – Т. Русінова, Ю. Волощук, О. Маркова, К. Кікнавелідзе, О. Станько, І. Буханець, О. Божик, І. Шрамко та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що в статті вперше в українському музикознавстві проаналізовано співпрацю майстрів, композиторів і виконавців; узагальнено не лише відомі дані, а й запропоновано нові інтерпретації історичних процесів, що інтегрують український і європейський досвід у дослідження скрипкової органології.

Мета статті:

- зосередити увагу на важливості комунікації виконавця і скрипкового майстра, що є ключовим чинником розвитку й удосконалення скрипки;
- здійснити порівняльний аналіз провідних шкіл скрипкових майстрів Європи та України, визначити їхні особливості, схожість і відмінність;
- зацентувати на потребі подальшого вивчення власне української традиції скрипкових майстрів, досліджень про яку, на жаль, не так багато;
- сприяти популяризації української школи майстрів і виконавців.

Методологічна основа ґрунтується на комплексі методів, що взаємодоповнюють одне одного, а саме:

- цілісний аналіз, котрий дає можливість досліджувати роботу майстра й виконавця з позиції безпосередньої комунікативної співтворчості;
- теоретичний, що передбачає узагальнення різних наукових думок, які прояснюють суть проблеми органології стосовно розвитку скрипки;
- компаративний – дозволяє простежити різні підходи до вдосконалення інструмента й скрипкового виконавства.

Викладення основного матеріалу дослідження. Скрипка відіграє важливу роль у класичній, народній і сучасній музиці. Її розвиток – результат злиття майстерності ремісників, технічних можливостей виконавців і естетичних вимог композиторів.

Органологія скрипки як наука охоплює не лише конструкцію та еволюцію інструмента, а й міцний зв'язок між скрипковими майстрами та концертуючими музикантами. Така кооперація є вагомим аспектом розвитку інструмента, адже саме завдяки їй скрипка отримала сучасний вигляд і водночас значне розширення виконавських можливостей.

Скрипка, як найдосконаліший музичний інструмент створений людиною, здатна імітувати людський голос, дозволяючи виконавцю передавати найтонші емоційні відтінки, що робить її універсальним засобом комунікації. Органологічні аспекти (форма корпусу, матеріали, конструкція) значно впливають на якість звучання і варіативність технічної взаємодії виконавця зі скрипкою. Тому при виготовленні

інструментів майстри часто враховують фізіологічні особливості музиканта (у випадках, коли скрипка робиться на замовлення), що є істотним фактором забезпечення комфортної гри та виразності звука.

Сучасний європейський та український досвід у створенні скрипок, зокрема, діяльність майстрів, є важливим елементом цього дослідження. Українська традиція виготовлення скрипок, хоча й менш відома у світі, але доволі активно розвивається завдяки фахівцям, які поєднують національні особливості професії з європейськими підходами.

Так історично склалося, що найпотужнішими центрами скрипкового мистецтва у світі стали Італія (Кремона), Франція (Париж) і Німеччина (Міттенвальд). До сьогодні ці країни, продовжуючи багатотисячні традиції, залишаються провідними осередками скрипкового виробництва.

Історія виникнення скрипки налічує багато століть. На одній із фресок Софії Київської, датованій початком XI століття, зображено виконавця на струнно-смичковому інструменті з плечовим способом тримання. Це дає підстави стверджувати, що у слов'янських країнах (як, власне, і на території сучасної України) струнно-смичкові інструменти, подібні до скрипки були поширені ще тисячу років тому.

Дослідники походження сучасної скрипки К. Кузнецов та І. Ямпольський висували припущення, що італійські майстри запозичили будову інструментів віольного типу саме у слов'ян, удосконаливши їхні звукові й технічні властивості. Цьому сприяли географічна близькість Італії до слов'янських земель Істрії та Далмації, а також мандрівні музиканти, котрі бували на італійських теренах. В епоху Середньовіччя в Італії грали лише на щипкових і духових музичних інструментах¹.

Еволюція інструмента мала характерні риси як у Європі, так і в Україні. Скрипка в її сучасному вигляді з'явилася у Північній Італії в XVI столітті. Дуже багато виконавців на струнно-смичкових інструментах тривалий час не сприймали крикливого скрипкового тембру, віддаючи перевагу віолам. Проте з XVIII століття скрипка все ж завоювала абсолютну першість, витіснивши багато видів струнно-смичкових, зокрема фіделі та віоли, ставши головним інструментом камерних ансамблів, оркестрів і сольного виконавства. Для історії європейського інструменталізму це мало дуже велике значення, адже ознаменувало перехід до нового типу мислення в музиці².

Найважливішу роль у процесі зміни й удосконалення скрипки відіграли династії італійських майстрів кремонської школи: Амати, Гварнері, Страдіварі. Завдяки безпосередній взаємодії трьох професій музикантів – майстра, виконавця і композитора, які перебували у єдиному й нерозривному комунікативному полі, вдалося досягти максимальної зручності, покращення динамічних і тембрових характеристик, а сам процес гри на інструменті зробити легшим³.

В цілому, саме поняття школи в музичному мистецтві передбачає взаємовплив, що відбувається «...у певному часовому вимірі та існує у соціально-культурному просторі (середовищі), надаючи стимулу для росту нового покоління послідовників традиційного чи новаторського напрямку, стилю, тощо»⁴.

¹ Кузнецов, К и Ямпольский, И., 1953. *Арканджело Корелли (1653–1953)*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 69 с. С.14.

² Лобанова, М., 1994. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 318 с. С.37, 38.

³ Чистякова, Н., 2014. Органология скрипки: мифы и факты о происхождении инструмента и скрипичного ансамбля. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія: Мистецтвознавство*, 4, сс.72–77. С.74.

⁴ Дмитрієва, О., 2021. *Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах XX–XXI століть*. Дис. док-ра філософії з культурології. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 263 с. С.48.

Скрипкові майстри завжди зважали на потреби виконавців, які прагнули досконалого звучання і технічного комфорту. У цьому процесі можна виділити кілька важливих етапів: ранній (епоха Амати, Гаспаро де Сало) та зрілий, або золотий (Страдіварі, Гварнері).

У XVI столітті Андреа Амати створив перші скрипки, орієнтуючись на запити музикантів при дворах. Скрипки Амати мали м'яке, тепле звучання, що відповідало тогочасним вимогам камерності. Придворні музиканти спілкувалися з майстрами, аби зробити інструменти, які підходили б до різних акустичних просторів камерного типу.

Вже у XVII–XVIII століттях Страдіварі, Гварнері та багато їхніх послідовників працювали в постійному контакті з виконавцями, котрі замовляли інструменти для сольних виступів. Інновації, що полягали у товщині деревини та лаку забезпечили потужне звучання, яке відповідало великим концертним залам.

Гварнері Бартоломео Джузеппе Антоніо є найвідомішим із цілої династії майстрів, за що отримав прізвисько «del Gesu» (у перекладі з італійської означає «від Ісуса»). Він створював скрипки, які особливо полюбилися сольним виконавцям за їхнє драматичне звучання. Н. Паганіні високо цінував його артефакти за силу й багатство тембру. Гварнері виготовляв інструменти з унікальною акустикою. Вони мали товстіші резонаторні пластини, що забезпечували глибший тон і стійкість звука. Його скрипки були меншими за розмірами порівняно зі Страдіварі, але їхня гнучкість у динамічному діапазоні й тембральна насиченість ідеально відповідали потребам Паганіні.

Італійські майстри вдосконалили не лише форму, а й матеріал. Верхню дека вирізували з ялини, а задню – із клена, що забезпечувало максимальне багатство звучання. Такого вибору сировини для інструмента скрипкові майстри усього світу дотримуються й донині. Хоча, наприкінці XX століття почав набувати розповсюдження карбон (вуглепластик), головною перевагою якого є міцність, легкість і стійкість до кліматичних умов (особливо високої вологості). Утім, концертуючі виконавці досі віддають перевагу традиційним інструментам із дерева.

Згодом німецький скрипаль, композитор, педагог і диригент Л. Шпор вигадав підборідник для зручності тримання інструмента, що дозволило у подальшому значно розвинути віртуозність гри на скрипці. Якщо раніше ліва рука тримала скрипку біля корпусу, то з появою підборідника ця потреба відпала, адже інструмент фіксувався за допомогою притискання підборіддям до плеча. Унаслідок цього ліва рука могла вільно рухатися, що сприяло впровадженню переходів і позицій. Винахід повністю змінив стиль гри, який став розкутішим.

Німецький скрипаль В. Крамер ініціював зміни у конструкції смичка, а саме увігнуту тростину, яка до цього була випуклою, схожою на лук. Завершив процес удосконалення смичка французький майстер Ф. Турт, котрий дослідив, що червоний бразильський вид деревини фернамбук підходить найкраще, оскільки є легким, міцним, щільним та еластичним. Нагріваючи деревину, Турт досяг потрібного вигину, зберігши природну пружність тростини. Майстер вирахував оптимальну довжину (74–75 см) і вагу смичка (56–60 г), що дозволило розкрити у повній мірі тембровий потенціал інструмента і розвинути штрихову техніку правої руки.

Саме цей майстер збільшив кількість волосся на смичку, розширивши стрічку до 1 см, прикріпивши її до колодки і зафіксувавши за допомогою гайки, що регулювала натягі. Такий смичок відкрив широке коло можливостей для виконавців – спричинив появу багатьох нових штрихів, зокрема, легато,

¹ Wade-Matthews, M. and Thompson, W., 2003. *The Encyclopedia of Music*. London: Anness Publishing Ltd., 512 p. P.32, 33.

що забезпечував довгі співучі фрази, подібні до вокального виконання, спікато для віртуозного відтворення дрібної техніки, деякі види акцентів тощо. Нововведення стимулювали видатних композиторів-скрипалів Г. Пуньяні, Н. Паганіні, Дж. Віотті, Г. Венявського та багатьох інших до написання шедеврів, котрі відображали основні ідеї доби романтизму. Сучасний смичок досі зберігає конструкцію, яку винайшов Ф. Турт іще наприкінці XVIII століття.

І хоча удосконалення смичка значно сприяло покращенню звука й тембру, та все ж не могло повністю задовольнити потреби скрипалів романтичної епохи. Адже тоді розширювалися площі концертних залів, розвивалася симфонічна музика з більшою кількістю оркестрантів. Це потребувало посилення гучності інструмента. Змінити ситуацію могло лише вдосконалення самої скрипки і її конструкції, а не лише смичка.

Для цього майстрам довелося зробити вищою підставку, а отже підняти й подовжити гриф. Звузивши його, вдалося також значно полегшити й збагатити позиційну гру. Внаслідок цих змін діапазон зріс до 7-ї позиції і далі вгору. Жильні струни замінили на металеві, які звучали яскравіше й голосніше. Корпус же самої скрипки залишався таким самим¹.

Завдяки поліпшенню конструкції скрипки й смичка багато скрипалів-віртуозів того часу здійснили справжню революцію у скрипковому виконавстві, який дотепер надзвичайно складно перевершити. У XIX столітті під впливом романтичної епохи з'явилося чимало нових і революційних прийомів у техніці лівої руки.

Геніальний скрипаль Н. Паганіні, до прикладу, крім феноменального володіння технікою подвійних нот по всьому грифу, додав деякі нові ефекти, такі як одинарні та подвійні флажолети, фінгеровані октави. Поза тим, у власних творах скрипаль широко використовував піцкато лівою рукою, яке рідко застосовували музиканти у XVIII столітті, одинарні й подвійні трелі, а також усі види флажолетів, котрі відтворював бездоганно. Таким чином, ще більше розширив природний потенціал інструмента, який тепер міг імітувати не лише тембри духових інструментів, а й звуки природи і навіть тварин. Безперечно, у цьому відіграло ключову роль унікальне музичне чуття та відчуття щонайменших звукових змін скрипаля-віртуоза й композитора.

Надзвичайно складні з технічної точки зору мініатюри Н. Паганіні стали унікальним явищем в історії світового композиторського і виконавського музичного мистецтва. Йдеться про відомі «Каприси», у яких були втілені «...імпровізаційна свобода та романтична патетика, різноманітні відтінки людського сміху та любовних зітхань, імітації мисливського рогу та азарт полювання. Композитор домігся граничної концентрації виразності у стислих побудовах, втілення в афористичній формі яскравого, самобутнього світосприйняття людини, що відбилося у характеристичній жанровості»². Могутній талант Н. Паганіні дав сильний поштовх для цілої плеяди наступників у жанрі скрипкової мініатюри у Західній Європі, зокрема, Ф. Давід, Л. Еллер, А. В'єтан, Е. Лало, Ф. Лауб, Г. Венявський, П. Сарасате та ін.

Дійсно революційним досягненням було використання прийому *vibrato* (коливання), що дуже збагатив темброву палітру скрипки, додав їй теплоти, виразності й емоційності. Застосування вібрації (особливо у кантилені) робило звучання скрипки подібним до вокального. Отже, природну вібрацію, притаманну людському голосу, запозичили й перенесли на інструмент, і достеменно невідомо

¹ Stowell, R., 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 423 p. P.27.

² Мельник, А., 2016. *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 261 с. С.36.

кому належить ця ідея. Італійський скрипаль, композитор і теоретик музики Ф. Джемініані у праці «Мистецтво гри на скрипці» прийом *vibrato* називав спробою конкурувати з людським голосом¹.

У другій половині XIX століття італійська школа скрипкового виконавства почала занепадати і увагу до себе привернула вже французька, яка базувалася на основних виконавських принципах італійської. Так вийшло багато в чому завдяки італійцю Дж. Баттісті Віотті, який переїхав до Франції, заснувавши там школу виконавства. Представники п'ємонтської школи, до якої належав Віотті, скрипку трактували як співочий інструмент, здатний втілити італійську вокальну традицію *bel canto*. Через це у виконавському арсеналі переважали штрихи легатного типу. Крім того, саме Віотті познайомив Центральну Європу з довершеними скрипками італійських майстрів, які згодом здобули тут величезну популярність.

Його вважали останнім визначним представником класичної італійської скрипкової школи, який продовжився у видатних учнях, серед яких: П. Роде, Р. Крейцер, П. Байо та ін. Їхня виконавська й педагогічна діяльність протягом кількох десятиліть тримала пальму першості, після чого перемістилася до Бельгії, де її розвивали послідовники знаменитої французької трійці Ж. Ф. Мазас, Ш. Данкля, Л. Ж. Массар та ін.

Франко-бельгійська скрипкова школа, якою вона увійшла в історію світового виконавського мистецтва, була представлена такими яскравими іменами, як Ю. Леонар, Л. Ж. Массар, А. В'єтан та його учень Е. Ізаї (один із найяскравіших скрипалів-композиторів кінця XIX – початку XX століття).

Французька школа скрипкових майстрів – теж потужний центр виготовлення смичкових інструментів. Вона сформувалася у XVII–XVIII століттях, значною мірою під впливом італійської школи, але поступово виробила власні характерні риси. Французькі майстри були відомі, насамперед, педантизмом стосовно пропорцій інструмента, високопрофесійним використанням лаків, гармонійним дизайном, який забезпечував інструментам багатий тембр і дзвінкий звук.

Ця школа була міцно пов'язана з розвитком оркестрової та камерної музики у Франції, що сприяло великому попиту на якісні інструменти. Майстри використовували добірну деревину й експериментували з формою і конструкцією скрипки, що додавало їм унікальності.

Основними особливостями французької школи скрипкових майстрів стали:

- точність і симетрія в дизайні. Французькі майстри завжди уважно ставилися до деталей і пропорцій. Їхні інструменти часто мали ідеальну симетрію корпусу, що забезпечувало чудову акустику;
- лакування. Лаки, які застосовували французькі майстри, зазвичай мали більш світле та прозоре забарвлення у порівнянні з густими й темними лаками італійської школи. Це надавало інструментам блискучого вигляду та робило видимою текстуру деревини;
- звук. Французькі скрипки відомі яскравим і чистим звучанням. Вони часто призначалися для гри у великих оркестрах і просторих приміщеннях, тому мали сильний і дзвінкий звук, який добре пронизував інструментальну насиченість симфонічного оркестру;
- смички. Жан Батист Війом (і не тільки він) не лише виготовляв скрипки, а й удосконалював технології створення смичків. Французькі смички вирізнялися гнучкістю і чудовою збалансованістю.

Порівняно з теплим і насиченим звучанням італійських, французькі інструменти зазвичай мали більш холодний і пронизливий тон. Італійці також

¹ Hauck, W., 1975. *Das Vibrato auf der Violine*, Translated as *Vibrato on the Violin* by Dr. K. Rokos, London: Bosworth, 215 p. P.10–19.

² Pougin, A., 1974. *Notice sur Rode, violoniste français*. Paris: Pottier de Lalaine. 64 p.

приділяли увагу лакуванню, роблячи його густішим і насиченішим. Французи ж віддавали першість естетиці та акустиці, тоді як німці зосереджувалися переважно на питаннях міцності й довговічності.

Французька школа XVIII–XIX століть була представлена такими видатними іменами, як Н. Люпо, Ш. Ф. Ганд, О. С. Ф. Бернардель, Ж. Б. Війом та ін.

Нікола Люпо здобув світову славу як найкращий скрипковий майстер після Антоніо Страдіварі. Окрім скрипок, виготовляв також відмінні альти й віолончелі. Він орієнтувався на роботи італійського майстра (через що його й називали деколи французьким Страдіварі), але додав унікальні риси, притаманні французькій школі – характерний стиль зовнішньої обробки і тип звучання:

- дизайн його інструментів мав унікальний візерунок ефів, які були розташовані вище, ніж в італійських;
- матеріали для виготовлення – ялина радіального розпилу з гарним і різноманітним малюнком;
- лак червоного або червонувато-помаранчевого кольору, що стало однією з характерних ознак його інструментів;
- звучання – сильний і блискучий тон, якому, щоправда, деколи бракувало різноманітності тембру та гнучкості, у порівнянні зі скрипками Страдіварі.

Цікаво, що німецький скрипаль і композитор Луї Шпор, почувши скрипки Люпо, був так вражений їхнім звучанням, що відмовився від своїх німецьких інструментів і на гастролях послуговувався скрипками виключно французького майстра.

Діяльність Н. Люпо значно вплинула на подальший розвиток скрипкової майстрової школи Франції. У нього було багато учнів і послідовників. Одними з найвідоміших стали Шарль Франсуа Ганд (якому Люпо передав у спадок майстерню), а також Огюст Себастьян Філіп Бернардель. Утім вони не змогли перевершити вчителя. Як стверджує Є. Вітачек, їм не вдалося повторити успіх лакування Люпо¹.

Жан Батист Війом прославився тим, що навчився дуже вміло дублювати роботи італійських майстрів Страдіварі та Гварнері. Його копії були настільки точними, що дуже часто їх плутали з оригіналами. Він першим із європейських майстрів увів особливий спосіб лакування, який став системним. Для надання старовинного вигляду інструментам у деяких місцях штучно застосовувалися «лисини», які чергувалися зі згущенням лаку в інших деталях конструкції, що створювало живий і досить цікавий ефект. Попри те, що Війом багато реставрував і копіював інструменти, все ж, спираючись на досвід Люпо, він досяг у виробі особливого оригінального звучання, для якого були характерні яскравість, інтенсивність. Окрім того, його інструменти були зручними для відтворення будь-яких технічних труднощів. Усі ці досягнення лягли в основу французької школи скрипкових майстрів².

Таким чином, французька школа скрипкових майстрів має низку унікальних відмінностей від італійської, німецької чи інших європейських шкіл. Вони стосуються конструкції інструментів, використання матеріалів, технологій виготовлення та вишуканого зовнішнього вигляду. Надбання цієї школи значною мірою вплинули на розвиток скрипкового мистецтва у Європі, особливо в XIX столітті. Інструменти, створені французькими майстрами, і донині цінують виконавці за неймовірний і неповторний зовнішній вигляд і красу тембру.

Німецька школа скрипкових майстрів має багатовікову історію, яка бере початок у XVII столітті. Вона відіграла не менш важливу роль у розвитку європейського скрипкового мистецтва, ніж італійська та французька. Німецькі майстри поєднали високу якість звучання, довговічність і естетику.

¹ Вітачек, Е., 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-ое изд. Москва: Музыка, 350 с. Сс.178–182.

² Там само. Сс. 186–189.

Серед характерних особливостей німецької школи – стиль і конструкція. Майстри намагалися створювати скрипки, які вирізнялися міцністю і збалансованим звучанням. Їхні інструменти зазвичай мали більш строгі форми у порівнянні з італійськими зразками, а лакова обробка часто була темнішою. При меншій візуальній витонченості переважала практичність і надійність.

Знаними регіональними осередками виготовлення скрипок у Німеччині стали:

Міттенвальд – невелике містечко, де однією з найвідоміших була майстерня династії Клотц (середина XVII – початок XIX століть). Створювали скрипки у стилі, схожому до інструментів Страдіварі, але зі своїми особливостями;

Маркнойкірхен – ще одне важливе місто, де працювало багато скрипкових майстрів. У XVIII–XIX століттях воно набуло значення центру масового виробництва музичних інструментів;

Берлін і Дрезден. Тут мешкали відомі майстри, які створювали інструменти для професійних музикантів.

Роботи саксонської школи, крім відбору добротного дерева, відрізняли також випуклий корпус і часто відсутність оздоблювального вуса. Її представники часто реставрували або наслідували традиції італійців. Серед найбільш відомих – Йоганн Христіан і Йоганн Готліб Фіккери, Каспар і Давид Гопф, Йоганн Голіб Фречнер (вважається майстром, який завершив епоху індивідуального виготовлення смичкових інструментів) та ін.

Від середини XVIII століття значного поширення набули спочатку невеликі мануфактури, де було багато працівників, кожен із яких виготовляв окремі деталі. Це значно здешевило виробництво, а скрипки, схожі одна на одну, втратили унікальність.

Серед інших європейських шкіл поблизу Німеччини увагу привертає тирольська, основоположником і найяскравішим представником якої вважається Якоб Штайнер. Послідовник Кремонської школи, а саме робіт Ніколо Амати, він намагався досягти відмінного від італійців звучання, що нагадує м'який дитячий голос у поєднанні з тембром дерев'яних духових. Скрипки цього майстра були найбільш випуклими, хоча за основу він і брав моделі Амати, а замість голівки була художньо вирізьблена голова лева. Штайнер – єдиний серед європейських майстрів, який досконало володів секретами лаку та ґрунту кремонської школи. Мав дуже багато прихильників і послідовників не лише в Австрії, а й у самій Італії, Відні, Празі, Англії та ін.

Віденська школа розвивалася під впливом ідеалів Шнайдера. Даніель Ахаций Штадльман, Йоганн Георг Тир, Йоганн Швейцер, Йоганн Гавелка та ін. Скрипки багатьох представників цієї школи відрізняв темний червоно-коричневий колір лаку. У XIX столітті у Відні працювали відомі на той час майстри Антон Гофман і Микола Савицький зі Львова.

На відміну від італійської школи, яка більше зосереджувалася на витонченому дизайні та ідеальному звучанні, німецька приділяла увагу практичності. Це дозволило їй посісти провідне місце у продукуванні скрипок для широкого загалу. Тому, не випадково саме в Німеччині почалося масове виробництво інструментів у XIX столітті, а скрипки з Маркнойкірхена і досі залишаються популярними серед студентів і початківців завдяки доступності та якості.

Голландська школа перебувала під впливом італійської. До Італії приїздило вдосконалювати майстерність багато представників із Голландії – Петер Борбон, його син Гаспар Борбон, Гендрик Якобс, Ян Буместер та ін. Але у XIX столітті голландська школа занепала через появу на ринках Європи дешевих французьких і німецьких фабричних інструментів.

В Англії скрипка довгий час не була популярною, тому школа скрипкових майстрів тут виникла на кілька століть пізніше, ніж в інших країнах Європи. Перші скрипки у середині XVII століття зробили Яков Райман і шотландець Томас Уркхарт.

Їхні інструменти також були орієнтовані на роботи Штайнера. Едмунд Айртон за основу брав моделі Страдіварі. Лак послідовники цієї школи теж намагалися зробити подібним до італійського.

Давні традиції із виготовлення смичкових інструментів мала Чехія. Від XVI століття музично-інструментальні майстерні у Празі займали помітне місце. Батьком празьких скрипкових майстрів називають Томаша Едлінгера. Він створив модель скрипки, яка нагадувала роботу Амати, але ефи розташовувалися ближче до країв, були коротшими і вкритими темно-коричневим лаком¹. Він мав багато учнів, у тому числі трьох синів (Йозефа Йоахіма, Томаша й Гшанса Георга). Його учень Йоган Георг Гельмер був одним із найвідоміших майстрів XVIII століття.

Видатним майстром початку XIX століття став Кашпар Стрнад. Одним із перших він почав пропагувати звучання скрипок Страдіварі. Ще одним талановитим копіювальником зразків Амати й Гварнері був Ян Кулик. Скрипки представників празької школи XIX століття можна розпізнати за прозорим лаком жовтувато-коричневого кольору, вони є точними копіями старовинних італійських інструментів.

Засновниками польської школи скрипкових майстрів є Марцин Гроблич і Балтазар Данкварт (кінець XVI століття). Скрипки їхньої роботи мають прекрасне звучання, лак, схожий на італійський, зовнішнє художнє різьблення. Тембр мають низький, але приємний при достатньо потужній гучності. Майстри часто експериментували з деревиною, використовуючи для верхньої деки сосну, а для нижньої грушу. У XVII столітті – Криштоф Пунецький, Данец Каварський, Томаш Глазовський. У наступній добі, особливо наприкінці XVIII століття виробництво смичкових інструментів у Польщі занепало. У цей період у стилі Штайнера працював Войцех Пилихоський. У XIX столітті у Варшаві практикували Симон і Кароль Тросчинські, Генрик Рудерт і Фридерик Каниговський (славився здебільшого смичковими роботами).

В Україні скрипка отримала широке застосування у народній музиці. Гуцульські, подільські та полтавські майстри створювали інструменти, адаптовані до місцевих музичних стилів. Характерною особливістю було використання місцевих матеріалів, таких як граб чи ясен, а також декоративне оздоблення. У XIX столітті українські майстри почали переймати європейські технології, що значно покращило якість звучання інструментів. Проте, водночас вони зберігали національні риси, такі як орнаментальні елементи й специфічний тембр. Після здобуття незалежності Україна стала відроджувати традиції виготовлення скрипок. Сучасні майстри успішно поєднують класичні техніки з новаторськими підходами, створюючи інструменти як для народної, так і академічної музики.

Органологія скрипки в українському контексті – це вивчення історії, будови та культурного значення смичкових інструментів, що мають місце в народних традиціях України. Скрипка стала невід'ємною частиною фольклорної музики. Вона мала як побутове, так і церемоніальне значення, формуючи особливу музичну культуру.

Скрипка була відома в Україні з давніх часів. До появи класичної скрипки в народі використовувалися інші інструменти, зокрема, гудок (прадавній смичковий інструмент Київської Русі; мав три струни, корпус із дерева та просту конструкцію), кобза та бандура (хоча не є смичковими інструментами, вони часто супроводжували гру на гудку чи скрипці, формуючи ансамблі). Поступово ці інструменти були витіснені скрипкою, яка набула популярності через багатші темброві можливості. Скрипка, що прийшла в Україну з Європи (переважно з Польщі), швидко стала ключовим інструментом у народній музиці.

¹ Витачек, Е., 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-ое изд. Москва: Музыка, 350 с. С.237.

Скрипка на українських теренах побутувала як основний інструмент народних музикантів, таких як троїсті музики (класичний склад українського народного ансамблю, до якого входили скрипка, цимбали і бубон). Як мелодичному інструментові їй належало провідне місце в тріо. Скрипалі часто були самоуками і передавали навички з покоління у покоління. Гра на скрипці в народній традиції мала імпровізаційний характер, залежно від настрою чи події.

Музичний репертуар скрипалів включав танцювальні мелодії (коломийки, козачки, гопаки), обрядові пісні та імпровізації. Скрипка також могла «оповідати» історії через характерні інтонації, які передавали емоції (наприклад, радість чи тугу). Звучання скрипки супроводжувало весільні церемонії, вечорниці, храмові свята (наприклад, Івана Купала) та інші народні ритуали.

Сьогодні народна традиція гри на скрипці продовжує жити завдяки ентузіастам, фольклорним колективам і майстрам, які займаються виготовленням інструментів. Українська народна скрипка мала кілька відмінностей, порівняно з класичною:

- проста конструкція. Народні майстри часто робили скрипки вручну з використанням доступних матеріалів, таких як клен, ялина чи граб. Це надавало інструментам характерного тембру;
- декоративність. Народні скрипки могли мати вирізьблені деталі, розпис чи інші декоративні елементи, які відображали етнічний стиль майстра;
- налаштування струн. У народній музиці інколи використовувалося нестандартне налаштування струн (так звані «розстроєні» скрипки), щоб створити особливий звук для певних мелодій.

Українська народна скрипкова традиція є важливою складовою органології, адже демонструє як інструмент адаптувався до місцевих умов і потреб. Скрипка стала не лише музичним інструментом, а й символом культурної ідентичності українського народу.

Скрипкові майстри України, хоча й не так широко відомі, як представники італійської чи німецької шкіл, але зробили вагомий внесок у розвиток мистецтва виготовлення струнних музичних інструментів. У XVIII–XIX століттях Україна мала потужні ремісничі осередки, включно з фахівцями, які створювали скрипки. Головними такими центрами стали:

у Західній Україні – Галичина, Закарпаття, Буковина, де через географічну близькість із Західною Європою розвивалися традиції під впливом відомих європейських шкіл і майстрів;

Львів, Київ та Чернівці, у яких працювали майстри, котрі часто поєднували класичні європейські техніки з місцевими традиціями.

Високо цінувалися в Європі роботи одесита Л. Добрянського (кінець XIX – початок XX століть). Він експериментував із формою та звучанням – корпус у нижній частині розширений, нижні кути округлі, а верхні взагалі відсутні. Та європейські музиканти цим не переймалися. На його скрипках грали видатні музиканти Ж. Тібо, Ф. Скотт, Я. Кубелик. Також він прославився як неперевершений реставратор скрипок Страдіварі, чим створив величезну конкуренцію майстрам не лише Мюнхена, куди переїхав, а й інших європейських міст. Найвідомішим його учнем став Іван Бітус, який працював у Києві та разом із другом по цеху Флоріаном Юр'євим, котрий теж зажив світової слави, заснував Асоціацію майстрів-художників смичкових музичних інструментів Національної всеукраїнської музичної спілки¹. Серед відомих не лише в Україні, а й за її межами сучасних майстрів – С. Голубокий, В. Мартишук, М. Пуцентела та ін.

¹ Білоусов, А., 2013. Андрій Білоусов. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє. До 1000-ліття української "цариці інструментів". *Світгляд*, 6(44), сс.48–59.

Сергій Голубокий родом із Хмельниччини є заслуженим майстром народної творчості України та членом згаданої асоціації. Протягом кар'єри виготовив понад 350 інструментів, серед яких 22 віолончелі. Його скрипки популярні в багатьох країнах, таких як Франція, Угорщина, США, Іспанія, Німеччина, Велика Британія, Мексика, Люксембург та Італія. Майстер особливо уважний до деталей: він самостійно обирає деревину, яку розпилює та висушує (мінімум 5 років), а ґрунт і лак готує за власними унікальними рецептами на основі натуральних смол та ефірних олій¹. Його внесок у розвиток українського скрипкового мистецтва відзначений численними презентаціями, поміж яких ювілейна персональна виставка, що відбулася 30 березня 2016 року в Іршавському районному будинку культури. Окрім створення інструментів, Голубокий досліджує історію скрипкової майстерності в Україні та є автором довідника «Скрипкові майстри України».

Василь Мартишук з Івано-Франківщини, відомий ще як «гуцульський Страдіварі», походить із родини майстрів: дідусь, Микола Медвідчук (Дупачук), був відомим народним майстром із виготовлення гуцульських скрипок, а батько, Михайло Мартишук, ремонтував інструменти й був столярем. Свою першу скрипку, так звану «долобанку», Василь виготовив ще у шкільні роки з цільного шматка явора. У 1978 році він взяв участь у конкурсі Московської експериментальної фабрики смичкових інструментів, де його скрипка з чорного дерева, інкрустована перламутром, була визнана найдосконалішою, а скрипка «Анна», названа на честь матері, 9 жовтня 1988 року стала переможницею Конкурсу імені Антоніо Страдіварі в Кремоні.

Інструменти Мартишука відомі унікальним звучанням, особливо придатним для виконання гуцульських народних мелодій. Його скрипки використовують музиканти в Україні та за кордоном, зокрема в Канаді, Німеччині, Італії та Польщі. Василь Мартишук також проводить майстеркласи та ділиться досвідом із молодими майстрами і музикантами².

Мирослав Пуцентела народився на Тернопільщині. Після завершення навчання у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка продовжив навчання у Міжнародному інституті імені А. Страдіварі в місті Кремоні (Італія) під керівництвом відомих майстрів, зокрема Вінченцо Біссолотті та Джіо Батта Морассі. Створив понад 300 інструментів, у тому числі альтів і віолончелей. Є членом Асоціації скрипкових майстрів Італії з 2001 року, Асоціації майстрів-художників смичкових музичних інструментів НВМС. Його інструменти звучать у концертних залах багатьох країн, таких як Австрія, Велика Британія, Італія, Канада, США та інші, що забезпечує українській скрипці високий міжнародний авторитет.

Пуцентела відомий ретельністю у виборі матеріалів для інструмента, а також унікальністю зовнішньої естетики й звучання. Майстер зазначав, що колись замовляв сировину з Італії та згодом переконався, що карпатський явір нічим не поступається. Його внесок у розвиток українського скрипкового мистецтва відзначено численними виставками та публікаціями³.

Сучасна скрипка у світі продовжує розвиватися завдяки технологіям і новим матеріалам, а саме:

використання карбону для виготовлення смичків і корпусів. Цей синтетичний матеріал дозволяє утримувати інструмент у різних природних умовах без шкоди для

¹ Сергій Голубокий, [online]. Режим доступу: <<https://skripkovij-majster-serg-j-golubo.webnode.ru/pro-nas/>> [дата звернення: 18.09.2024].

² Крайній, І., 2011. Карпатський Страдіварі. *Україна молода*, [online]. Режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1970/171/70095/?utm_source> [дата звернення: 18.09.2024].

³ Костишин, Л. та Мельничук, Б., 2016. Страдіварі з Босирів, або Як українська скрипка підкорила світ. *Вільне життя*, [online]. Режим доступу: <<https://vilne.org.ua/2016/09/stradivari-z-bosyriv-abo-yak-ukrayinsk/>> [дата звернення: 20.09.2024].

нього. Адже класична скрипка з дерева дуже вразлива до перепадів температур, а також вологого середовища;

електроскрипка – інструменти з підсилювачами для гри у модерних жанрах, таких як джаз, рок, поп-музика. Нині виконавці сприяють створенню електроскрипок та експериментальних інструментів, які відповідають вимогам новітніх музичних стилів;

відновлення старовинних інструментів. Багато скрипок Страдіварі та Гварнері досі активно використовуються у виступах провідних виконавців.

Сучасні майстри часто звертаються до старовинних технологій, щоб відтворити звучання минулого, одночасно вдосконалюючи інструменти задля вимог сучасних музикантів. У ХХ–ХХІ століттях діалог між майстрами та діючими митцями-інструменталістами розвивається далі у таких напрямках:

- реставрація старовинних інструментів. Багато концертантів грають на застарілих інструментах, які потребують постійного догляду та реконструкції;
- використання сучасних технологій. Майстри спільно з виконавцями експериментують із матеріалами, такими як карбон, для створення легших, але міцних смичків і скрипок;
- індивідуалізація. Деякі сучасні майстри створюють інструменти під конкретного музиканта, враховуючи його стиль виконання, технічні та фізичні особливості.

Новітні європейські тенденції із виготовлення скрипок орієнтовані на апробування сучасних засобів, таких як карбон і композитні матеріали, що застосовуються для створення смичків і корпусів, стійких до кліматичних змін. У майстернях вдаються до 3D-моделювання, що допомагає відтворювати точні прототипи скрипок, полегшуючи процес покращення акустики. Лазерне різання сприяє точності продукування деталей. Окрім того, багато хто з майстрів переходить на деревину із сертифікованих джерел, щоби зберегти насадження лісів.

Висновки. Скрипкове виконавство, що досягло піку розвитку у ХІХ столітті завдяки щільній та ефективній комунікативній триєдності майстра інструмента, виконавця й композитора, здобуло абсолютну першість серед струнно-смичкових інструментів і започаткувало новий тип музичного мислення. Діяльність видатних скрипкових династій італійських майстрів Амати, Гварнері, Страдіварі перетворила скрипку на найдовершеніший інструмент, здатний імітувати звучання майже усіх музичних інструментів, у тому числі людського голосу. Сприяли цьому також видатні скрипалі того часу Н. Паганіні, Г. Венявський, Л. Шпор, Дж. Віотті та інші, які були одночасно не менш видатними композиторами. Кожен із представників своєї професії здійснив неоціненний внесок у розвиток, удосконалення і збагачення уявлення про можливість звукової палітри і виконавського потенціалу скрипки.

Історично склалося так, що найважливішими центрами виготовлення скрипок у світі стали Кремона в Італії, Париж у Франції та Міттенвальд у Німеччині. Ці країни, зберігаючи багатовікові традиції, і досі залишаються лідерами у виробництві інструментів.

Завдяки продуктивній міжкультурній і міжособистісній комунікації композиторів, виконавців і майстрів інструментів, із кожним наступним поколінням створювалися умови для подальшої еволюції скрипки, виникнення виконавських шкіл, «перетікання», «переплавлення», переосмислення та поєднання культурних традицій. Ці процеси тривають і дотепер з урахуванням сучасних методів комунікації, що дозволяють досягти ефекту «присутності», осягнення й опанування виконавських новацій, навіть перебуваючи на відстані.

Історія українського скрипкового виконавського мистецтва так чи інакше була позначена культурним тиском імперій, у складі яких перебувала Україна. Наприкінці ХІХ століття сформувався національний віртуозно-романтичний і задушевний скрипковий стиль музикування, на який чималий вплив справили європейські (особливо чеська й польська) та російська культури. Відкриття вищих і середніх

спеціальних навчальних закладів мистецького спрямування у великих центрах України значно активізували та зміцнили розвиток скрипкового виконавства й виробництва струнно-смичкових інструментів.

Європейський досвід визначив загальні стандарти конструкції скрипки, тоді як українські майстри додали інструменту національної ідентичності, що відобразилося у його звучанні, декорі та ролі в культурі.

Органологія дозволяє глибше зрозуміти, як співпраця між майстрами й виконавцями сприяла розвитку інструментів. Ця взаємодія є прикладом живої традиції, що продовжує формувати «голос» скрипки та її місце в музиці.

Стаття надійшла до редакції 16.10.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Білоусов, А., 2013. Андрій Білоусов. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє. До 1000-ліття української "цариці інструментів". *Світогляд*, 6(44), сс.48–59.
2. Витачек, Е., 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-ое изд. Москва: Музыка, 350 с.
3. Дмитрієва, О., 2021. *Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ–ХХІ століть*. Дис. док-ра філософії з культурології. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 263 с.
4. Костишин, Л. та Мельничук, Б., 2016. Страдіварі з Босирів, або Як українська скрипка підкорила світ. *Вільне життя*, [online]. Режим доступу: <<https://vilne.org.ua/2016/09/stradivari-z-bosyriv-abo-yak-ukrayinsk/>> [дата звернення: 20.09.2024].
5. Крайній, І., 2011. Карпатський Страдіварі. *Україна молода*, [online]. Режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1970/171/70095/?utm_source> [дата звернення: 18.09.2024].
6. Кузнецов, К и Ямпольский, И., 1953. *Арканджело Корелли (1653–1953)*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 69 с.
7. Лобанова, М., 1994. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 318 с.
8. Мельник, А., 2016. *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 261 с.
9. Сергій Голубокий, [online]. Режим доступу: <<https://skripkovij-majster-serg-j-golubo.webnode.ru/pro-nas/>> [дата звернення: 18.09.2024].
10. Чистякова, Н., 2014. Органологія скрипки: міфи і факти о походженні інструмента і скрипичного ансамбля. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Серія: Мистецтвознавство, 4, сс.72–77.
11. Hauck, W., 1975. *Das Vibrato auf der Violine*, Translated as *Vibrato on the Violin* by Dr. K. Rokos, London: Bosworth, 215 p.
12. Pougin, A., 1974. *Notice sur Rode, violoniste français*. Paris: Pottier de Lalaine. 64 p.
13. Stowell, R., 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 423 p.
14. Wade-Matthews, M. and Thompson, W., 2003. *The Encyclopedia of Music*. London: Anness Publishing Ltd., 512 p.

REFERENCES

1. Bilousov, A., 2013. Andrii Bilousov. Ukrainiska skrypka: mynule, suchasne, maibutnie. Do 1000-littia ukrainskoi "tsarytsi instrumentiv" [Andriy Bilousov. Ukrainian violin: past, present, future. To the 1000th anniversary of the Ukrainian "queen of instruments"]. *Svitohliad*, 6(44), pp.48–59.
2. Vitachek, E., 1964. *Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov* [Essays on the history of string instrument making]. 2-nd ed. Moskva: Muzyka, 350 p.
3. Dmytriieva, O., 2021. *Borys Lyatoshytsky's school in the cultural processes of the 20th–21st centuries*. Ph.D. in Culturology. Thesis. Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine, 263 p.

4. Kostyshyn, L. and Melnychuk, B., 2016. Stradivarius from Bosyriv, or How the Ukrainian Violin Conquered the World. *Vilne zhyttia*, [online]. Available at: <<https://vilne.org.ua/2016/09/stradivari-z-bosyriv-abo-yak-ukrayinsk/>> [accessed: 20 September 2024].
5. Krainii, I., 2011. Carpathian Stradivarius. *Ukraina moloda*, [online]. Available at: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1970/171/70095/?utm_source> [accessed: 18 September 2024].
6. Kuznetsov, K and Yampol'skii, I., 1953. *Arkandzhelo Korelli (1653–1953)* [Arcangelo Corelli (1653–1953)]. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 69 p.
7. Lobanova, M., 1994. *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: problems of aesthetics and poetics]. Moskva: Muzyka, 318 p.
8. Melnyk, A., 2016. *Tendencies of genre and style dynamics of Ukrainian violin miniature of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 261 p.
9. Serhiy Golubokyi, [online]. Available at: <<https://skripkovij-majster-serg-j-golubo.webnode.ru/pro-nas/>> [accessed: 18 September 2024].
10. Chistyakova, N., 2014. Organologiya skripki: mify i fakty o proiskhozhdenii instrumenta i skripichnogo ansamblya [The organism of the Violin: myths and facts about the origins of the instrument and the violin ensemble]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 4, pp.72–77.
11. Hauck, W., 1975. *Das Vibrato auf der Violine*, Translated as Vibrato on the Violin by Dr. K. Rokos, London: Bosworth, 215 p.
12. Pougin, A., 1974. Notice sur Rode, violoniste français. Paris: Pottier de Lalaine. 64 p.
13. Stowell, R., 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 423 p.
14. Wade-Matthews, M. and Thompson, W., 2003. *The Encyclopedia of Music*. London: Anness Publishing Ltd., 512 p.

MYRONOVA NATALIA

Myronova Natalia, Head of the Organizational Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

ORGANOLOGICAL FEATURES OF VIOLIN DEVELOPMENT: EUROPEAN AND UKRAINIAN EXPERIENCE

Relevance of the study. Organological research on the violin remains one of the most dynamic fields of contemporary musicology, integrating historical, acoustic, and performance-oriented perspectives. In the context of renewed interest in national traditions, the analysis of Ukrainian makers' contributions to European lute-making and violin building is gaining significance. The study is relevant for refining the broader European narrative of violin development and for enriching current organological methodologies.

Main objectives and scientific novelty. The novelty lies in a comprehensive comparison of the violin's technical evolution across Italian, French, German, and Ukrainian traditions, combined with the introduction of underexplored Ukrainian sources into the European discourse. The study aims to reconstruct the organological foundations of the instrument's development and to determine the role of “maker–performer” communication in shaping performance style and technique.

Methodology (how the study was done). The historical-comparative method was applied to juxtapose structural features of violins from various schools through the analysis of archival descriptions, makers' catalogues, and preserved instruments. Morphological examination enabled systematic documentation of body proportions, top-plate construction, varnish types, and bow design, followed by a generalisation of their evolution over time. Elements of discourse analysis were used to trace how treatises and correspondence between makers and violinists formulated expectations regarding sound, timbre, and technical capabilities. Within the cultural-historical approach, the study explored correlations between artistic demands, social conditions, and structural modifications of the instrument.

Results, findings, and conclusions (significance). The research establishes that the modern violin emerged through extensive organological experimentation shaped by the dialogue between master makers (Amati, Stradivari, Vuillaume) and performers whose evolving technical demands stimulated innovation. It demonstrates that nineteenth-century bow reforms and changes in string tension enabled virtuoso performance practices and expanded repertoire possibilities. The Ukrainian tradition, though historically influenced by several European schools, developed its own constructive innovations, acoustic models, and aesthetic principles. The significance of the study lies in deepening the interdisciplinary understanding of violin organology and highlighting the Ukrainian contribution to the development of European instrumental culture.

Keywords: organology, violin, evolution of the instrument, European experience, school in musical art, communication of the master performer.