

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**ПРОБЛЕМАТИКА СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ В КОНТЕКСТІ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАННЯ**

Магістерська робота:

Хайретдінової Ганни Борисівни

Науковий керівник:

Лебєдєв Євгеній Семенович

кандидат мистецтвознавства,

**професор кафедри оркестрових струнних
інструментів**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело

Хайретдінова Г.Б

Харків - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....	5
1.1. Конструктивні особливості та художньо-виразні можливості струнно-смичкових інструментів.....	5
1.2. Стилiстичні ознаки старовинної музики	15
Висновки розділу	26
РОЗДІЛ 2	
ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО НА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	27
2.1. Поняття автентичного виконавства у музикознавстві ХХ століття.....	27
2.2. Автентична інтерпретація у сучасній виконавській практиці.....	34
Висновки до розділу.....	41
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45

ВСТУП

Актуальність дослідження. Однією з базових задач для автентичного виконавства, на сьогодні, стала проблематика історично надійних музичних типів інструментів для виконавства. Автентизм сконцентрував інтерес в інтерпритації музики бароко, віденської школи, але крім того ще і романтизму, Відродження, та інших стилів, передбачаючи не тільки відтворення нотного слова, проте також творчу його реконструкцію (структура, а також число артистів, місце розташування на сцені, експромт з конкретними законами).

Історично інформоване виконавство вважає конкретний зміст, але крім того ще і унікальні інструменти, з більш результативними умовами, зближує нас до древньої музики, також проявляють безцінну підтримку до її інтерпретації. Розшуки автентичного звучання для музикантів, це основа найбагатших образних стимулів, які можуть допомогти пристосувати інструмент. Підсумком робиться вагомий звуковий вигляд - представник серед нашим періодом та античністю.

Зацікавленість до унікального виконання старовинної музики з'явилося на завершенні XIX століття. Один із перших пропагандистів і виконавців став А. Долмеч. У Франції в 1901 року було запроваджено «Товариство концертів на старовинних інструментах», найбільш дієвим співучасником якого був Анрі Казадезюс. У Німеччині подібний соціум створив музикант К. Деберайнер, завдяки якому почали впроваджувати у концертній практиці старовинний струнний інструмент віола да гамба.

Питанням історично компетентного виконавства присвячена праця Н.Харнонкурта, в якій розглядаються різноманітні нюанси виконавської перебудови європейської музики XVII-XVIII століть: інструмент, інтонування, звуковидобування, особливості акустики виконавській практиці віолончелі (у Зокрема, сюїт Також. Баха П. Казальсом) вивчаються в дослідженні А.Кана [30]. Проблеми події розвитку оркестру також його окремих груп, але крім того звукових якостей інструментів оркестру виявляються в праці Д. Блюма [9].

Таким чином, актуальність теми полягає у збільшенні зацікавленості шанувальників музичного мистецтва до автентичного виконавства у XX-XXI столітті, також потребою узагальнення його образних основ.

Мета дослідження – встановлення особливостей автентичного виконання на струнних інструментах. З цією метою слід знайти рішення відповідних проблем:

- розкрити художньо-виразні можливості струнно-смічкових інструментів;
- розкрити поняття «історично інформоване виконавство» та його функціонування у XX століття;
- вивчити питання історично надійного музичного інструментарію;
- підсумувати характерні риси справжньої інтерпретації у нинішній виконавській практиці;

Об'єкт дослідження – історичні пошуки виконавства на струнних інструментах.

Предмет – автентична інтерпретація музичного твору.

Матеріалом дослідження є мистецтвознавчі та науково-методичні праці з історії розвитку струнних інструментів (Д. Блюм [9], Е. Вітачек [14], Л. Гінзбург [16, 17], С. Понятовський [43], Д. Рогаль-Левицкий [47], Б. Струве [53]), Н. Харнонкурт [58]) з проблем виконавського мистецтва (Ю. Башмет [5], Ф. Дружинін [22], О. Величко [13], О. Захарова [24], В. Рабей [46]), з питань художньої інтерпретації барокової музики (Р. Азахрін [1],

А. Глазунов [18], Б. Колчин [31], А. Лазько [33], М. Лобанова [36], О. Філіппова [56]).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Конструктивні особливості та художньо-виразні можливості струнно-смичкових інструментів

Складно визначити дати виникнення тих чи інших музичних інструментів аж ніяк не тільки в давній період часу, але також і в найбільш запізнілий період. Всі різновиди музичних інструментів утримуючи в деяких випадках основний зовнішній вигляд, піддавалися безперервним змінам, регулярно поліпшувалися. Але тільки коли з'явилася партитура, почався етап зміцнення складу оркестру, можливо сказати про найбільш точний етап формування струнних інструментів.

Формування інструментарію пов'язане зі змінними умовами психологічного знаходження музики також з формуванням композиторської техніки; зміни у системах приладів, виникнення їх новітніх різновидів розкривають перед композиторами багато можливостей.

Скрипочка, так само як і інші представники скрипкового роду - виникла у слідстві важкого ходу формування категорії смичкових інструментів. Це обумовлюється єдиним процесом розгортання музичної культури, зміною суспільних обставин, ускладненням питань, які піднімалися перед музикантами, особливо у взаємозв'язку зі виділенням інструментальної музики в незалежну область музичного мистецтва. Походження струнних інструментів почалося ще з давніх давен. Прабатьком нинішніх струнних музичних інструментів є

давньогрецький гітара – кіфара . Прообразом їй став мисливський лук, який видавав при натягуванні тятиви повільне тьмяне звучання. Численні вчені, а також В.Бахман [67,с.54], пояснюють метод смичкового звуковидобування, але таким чином, виникнення початкових різновидів смичкових інструментів з Середньої Азії, інструменти смичкового роду тут утримували в вертикальному положенні. В.Бахман також думав про інше місце виникнення смичкових інструментів, у регіонах арабо-ісламської, а також візантійської цивілізацій.

Але є також інші дані. Таким чином, галльський інструментознавець Ж.Гарно аргументував, що в VI столітті галли вже знали метод гри на смичкових інструментах [53, со.157]. Відкриття на Кавказі, Вірменії, свідчать про те, що вже в X столітті там існували смичкові інструменти.[60, со.181-186].

Початкові письменницькі а також іконографічні, але крім того речові докази застосування смичкових інструментів у Європі належать до межі IX-X століть [28, с.5]. Таким чином, виникнення їх, що передувала відбиття в історичних документах як стабільного історичного дійства, повинно бути зараховане до найбільш раннього етапу. У даному контексті є досить захоплюючі підтвердження про найдавніші інструменти, що знаходяться в літописах, мініатюрах, фресках, але крім того використані матеріалах археологічних досліджень, що дозволяють виявити більш початкову стадію появи предків нинішньої скрипки.

Багаторічне формування смичкових інструментів у практиці різних народів, спонукало до появи різних за конфігурацією, а також за масштабами інструментів, при цьому формування загальної музичної культури цього або іншого виду спровокувало виникнення своєрідних музичних інструментів. Коріння скрипки слід шукати у витоках загальнонародного мистецтва європейських народів, але розвиток її традиційного вигляду - у громадських процесах формування муніципальної висококласної культури.

Кінцеву форму струнних інструментів можна віднести до 16 століття, в якій можна простежити об'єднання багатьох старовинних інструментів: ліри да браччо, ребека, фіделя. Потім сформувалися інші моделі скрипки, деякі були зроблені з товстого дерева, інші були тонкостінні. Таким чином відрізнялося і звучання скрипки, могло бути глибоке та виразне, або загострене насичене обертонами. Незважаючи на всі модифікації, скрипка аж до закінчення XVIII століття не зазнала практично ніяких конструктивних змін згідно звучання.

Величезне число смичкових інструментів у Європі під час середньовіччя, відмінність їх різновидів, найменувань, областей використання закликають до розкриття цих ключових видів, які мали можливість послужити причиною до виникнення дотрадиційної скрипки.

Розглянемо окремо один з видів струнних, це - виола да гамба. Як вважав Н. Харнонкурт [58, с. 64], її родовідне дерево вводиться безпосередньо з фіделя. Ці дві сім'ї - також гамбові, також скрипкові - з'явилися практично в той же час у XVI столітті, вони поділені і також різні. Наявність даного розподілу можливо відзначити внаслідок порад, які є в італійських інструментальних творіннях XVII століття: да гамба, незважаючи на те що її утримували ногами, відзначена так само як віола да браччо також відноситься до роду скрипок, але невеликий галльський *Pardessus de Viole* вважається діскантовою Гамбою, незважаючи на те що її утримували на плечі.

Гамба складається з корпусу і грифа. Корпус - дві деки, з'єднані смужками дерева, обичайками. У середині корпусу знаходиться душка, що передає вібрацію між деками. До верхньої деки кріплять подгріфник, на який кріпляться струни. Значні особливості зняті з лютні: кварто-терцовий лад. В XVI столітті з гамб створювалися хори, і для цього робилися інструменти різних розмірів, по голосам. Дані категорії застосовувалися основним способом з метою виконання співочих творінь, додаючи належні мелодійні барви. Прикладом може послужити вправа Б. Ортіса а також О. Ганассі. В той

час, скрипка застосовувалася в першу чергу в цілому з метою імпровізації в народній музиці. [58, с. 63].

Але найбільш прижилась гамба в Англії, вона дуже подобалась англійцям, про це свідчить дуже багата кількість творів: фантазій, танців, ансамблів. В кожній сім'ї існувала гамба для імпровізування, та музикування. З часом з'являються інші різновиди гамб, наприклад басова гамба in D (Division-Viol), та соло гамба Lyra Viol. Англійці модифікували гамби робили їх великими, маленькими, змінювали кількість струн.

Франція стала для віоли да гамба кінцевим етапом розвитку. Французькі музиканти розширили діапазон віоли да гамба, додовши басову струну "А", для посилення звука перекручували струни срібним дротом. Популярними творами для музикування стали твори М.Маре, А.Форкре, А.Феррабоско.

К Виконання музики епохи бароко слід вважати найбільш автентичним при використанні історичних інструментів. Тембр їх звучання і пристрій істотно відрізнялися від сучасних аналогів. Так, Віола Д'амур, на відміну від сучасного аналога скрипки-альт, мала 6 або 7 струн, а також додаткові резонансні струни, на яких не грали, але, потрапляючи під коливання, вони резонували, створюючи особливий м'який і таємничий тембр звучання. Попередник сучасного фортепіано - клавесин - мав зовсім як інший принцип звуковидобування, так і, відповідно, тембр звучання, а також принципово іншу частоту настройки звуку.

Відомо, що, на відміну від фортепіано, де звук з'являється шляхом удару молоточка по струні, звучання клавесина виробляє щипок металевої пластини про струну. Тембр звучання клавесина принципово інший. Також варто згадати про настройку частоти звуку. Як відомо, загальноприйнята норма нота «ля першої октави, за якою будується камертон в даний час, має биття 440-442 Гц. Однак в різні періоди інструменти налаштовувалися на абсолютно різних частотах. Строй епохи Моцарта - 430 Гц, а епоху Баха це

було 415 Гц, а за часів Ж.Б. Люллі і Ж. Ф. Рамо налаштовували взагалі на 392 Гц. Нам знайомі цікаві дослідження про таємниці частоти 432 Гц, що є, на думку багатьох вчених, альтернативної налаштуванням, яке математично знаходиться відповідно до Всесвіту. У Стародавній Греції, наприклад, музичні інструменти були налаштовані на 432 Гц. Дослідження також показують, що сучасна настройка музики на основі 440 Гц не гармоніює ні на одному рівні і не відповідає руху, ритму або природної вібрації »[3].

Пізніше, коли популярність віоли да гамба пішла на спад, почали викорисовувати *viola d'amore* і *violet*. *Viola d'amore* має сім або шість струн, пізніші види мали сдоєні струни, які розташовувались нижче основних, виходив ефект резонансу [58 с.66].

Велика Частина видів смичкових інструментів, відомих в той період, можна звести до 2 основних, несхожих один на одного є видам фіделя і ревека. Розмова проходить безпосередньо про варіації фіделя та ревека, проте ніяк не про певні інструменти, з цими назвами, наприклад про німецькому інструмент також галльський ребек. Поділ цих двох типів певною мірою умовний, існували інструменти також змішаного типу, наприклад французький смичковий інструмент жиг [28 с.5].

Формування виду фіделя можливо відстежити у різних державах протягом приблизно X-XVI століть. Була велика кількість його видів. Стародавні з їх мали грушоподібну форму, і були виявлені в слов'янських державах. Деякі струнні даного виду були у видозміненому варіанті дійшли аж до наших днів - гусли, слов'янська гдулка. На рубежі XIV-XV століть можливо встановити підставу розшарування фіделеподібних приладів також розкриття 2-ух наочно виявлених напрямків у його формуванні. Один з них, сполучений з практикою народних артистів, суспільний стан яких був низьким, привів до формування скрипки; інший, що був у придворної практиці також стикався з лютнею, привів до формування роду віола. Іншим видом всенародних смичкових інструментів був вид Ревека, виникнення

якого ніяк не досконале чітко з'єднувалося тільки з арабським ревеком, імпортованим маврами до Іспанії у VIII столітті [28 со.6].

Поява скрипки класичного типу, як і розвиток багатьох жанрів скрипкової музики, зазвичай пов'язують з Італією. І дійсно, чудові італійські майстри, видатні виконавці та композитори минулого внесли неоціненний внесок в цей процес. Розквіт скрипкової італійської школи почався в кінці XVI століття, тривав понад два століття і зробив величезний вплив на європейське музичне мистецтво. Разом з тим участь пращурів «цариці інструментів» в культурному розвитку інших країн Європи все ще не досконало вивчено. Це відноситься перш за все до слов'янських народів, а також кельтського круту, котрий був інструментом скандинавських народів, так званої «грецької скрипки». Дослідження останніх десятиріч доводять, що багато виникло в надрах слов'янської культури та було потім органічно поглинуто та перейнято іншими народами Європи, тому і реалізувалось вже в іншому культурному вигляді. Так, дослідники польського мистецтва наводять переконливі дані на користь польського або – ширше – слов'янському походженню скрипки. В. Камінського, «в історії побудови скрипок Польща зіграла осЗа словами обливу роль. Зараз вже важко прийняти без критичних заперечень теорію про італійське походження скрипки» [71, с.11]. Про це також написав свого часу видатний радянський скрипковий майстер та інструментознавець Е. Вітачек [14, с.14]

Дещо пізніше в Польщі відзначена поява ще одного смичкового інструменту. В. Камінський пише, що «вже у 2-й половині XV століття був відомий і популярний у Польщі народний інструмент з назвою скрипиця. Його характерні риси – квінтовий лад і, імовірно, чотири струни» [69, с. 88]. Подібна назва трохи пізніше – в XVI столітті – з'являється і в Росії (до цього попередника скрипки тут називали «скрипель»). Нове ім'я було дано вже не старому, а професійному інструменту, що використовується в міському музикуванні. Про те, що скрипиця в кінці XV століття вже стала розглядатися в Росії як професійний інструмент, відмінний, зокрема, від

генсьле (в якому деякі дослідники бачили безпосереднього пращура скрипки), дає відомості збережений рукопис «Роздуми про життя Христа» (1500): «у мого коханого завжди повно музики і веселощів, орган і солодкий спів, скрипиці і генсьле звучать різноманітними голосами і з ними мій коханий скрипаль» [цит. за: 69, с. 86-87].

Виникнення скрипки традиційного виду, так само як формування безлічі жанрів скрипкової музики, як правило об'єднують з Італією. Також, італійські фахівці, виконавці а також композитори минулого привнесли безцінне вкладення в цей процес. Підйом скрипкової італійської школи виник у XVI століття, тривав більше двох століть, також проявив колосальний вплив на європейське музичне мистецтво[71, со.11].

Спробуємо проаналізувати певні вимоги виникнення традиційного виду скрипки. На рубежі XV століття зрушення у соціальному існуванні Європи повалили до узагальнення націй, напруженому формування населених пунктів, формування літератури, мистецтва, книгодрукування. Всенародний інструмент у нових обставинах знаходить інші властивості, робиться висококласним, що пояснюється становленням композиторських шкіл. Ні в якому разі не можна не вказати, на подібність корпусу скрипки з кухонним приладдям, ковшами, дитячими колисками; головку скрипки поєднували з ручками черпаків, дошкою для прання, де вона слугувала із метою підвішення. Шийка інструменту була схожа на ложку, черпак та інші подібні предмети, які підходили під людську долонь. А контури деки мають схожість з старовинним луком. [28, с.10].

Згідно думці польського науковця С. Шульца, єдиний з виявлених приладів, найближчий північноєвропейському виду канклес, представляється правнуком 1-го з доісторичних польських приладів є мазанка, оболонку якої зазубрювали з єдиного шматка колоди [16, разом с. 8]. Найменування «мазанка» відбувається з античного польського фрази «Мазанний», що означає тягти смичком струни. Найдавніші мазанки мали

мандоліноподібній визубрений вид не дуже великих обсягів, кілкову коробку, гриф. Мали лад вище, ніж у традиційної скрипки (a1-e1-h2), але налагоджувались по квінтам. Дерево, що виступало в їх виробництві, було м'яке, тому надавало звучанню загостреності. У певних приладів в XV столітті виникла перетяжка, що ріднить їх разом з російськими етнічними приладами блазнів. [31, с. 9-10]

Щодо загальнонародних витоків приладів скрипкової родини допускається міркувати згідно багатьох малюнків XVI-XVII століть, в яких, презентовані загальнонародні гуляння, ярмарки, де завжди можна помітити скрипку. А також у випадку відтворення сцен придворно-благородного музикування, але почасти також філістерського мелодійного побуту, як правило бачимо віолу. Воно належало з живих перспектив а також голосових специфік даних приладів: тьмянний, не дзвінкий звук віоли відповідав умовам салону, проте виявлявся бідним проти грі на відкритому повітрі, а також загальнонародних урочистостях. Завдяки великим ступенем загальнонародного приладового мистецтва, музичної виразності, акустичного формування стало тенденцією для розвитку скрипки класичного виду. [28, с. 11].

Принципово, що ж в етап формування дійсної а також внутрішньої культури Ренесансу з'явилася можливість сприйняття нових художніх цінностей великими масами звичайних жителів, де скрипка відповідала новим запитам музичної культури. Вона застосовувалась в ансамблі з іншими інструментами. Загальнонародний інструмент мав цілісність, засновану в нерозривному зв'язку приладів, з поступовим формуванням власної конфігурації висококласних різновидів. Не існувало ходу протидії народного і благородного мистецтва.

В XVI столітті завершилася процедура зміни загальнонародного інструменту, але крім того і інструментів передскрипкового виду, в інструмент, найближчий для традиційного. Разом з цим настає процес стабілізації її конкретної форми, а також професійних способів гри, який

сприяє на народну майстерність, і дає повстох для нового історичного етапу. Колишні інструменти з часом пропадають, численні вчені називають старовинні інструменти, що передували скрипці, «примітивними». Насправді, в порівнянні з скрипкою вони володіли мінімальними здібностями. Проте в власний період вони відповідали потребам мелодійної практики, відповідали естетичним смакам часу. Так само як і в інших типах мистецтв, феноменальні загальнонародні умільці, для збереження класичних якостей, постійно хотіли знайти нове. [28 разом с.15].

З абсолютно всіх використовуваних в нинішній період інструментів тільки скрипкові зберегти власну зовнішню фігуру. Інші види - в узгодженні з часом постійно змінювались і модифікувались за смаком, а також за технічними здібностями. Нинішні скрипки виглядають, так само як колишні, до того ж артисти істотно більше оцінюють старовинні інструменти, ніж вироблені не так давно. Солісти в багатьох випадках вибирають давніші інструменти, які відрізняються своєю виразністю, і можуть показати весь художній образ твору. [58, с.63].

Динамічна сітка скрипок крім того припинила відповідати умовам композиторів а також слухачів. В даний перехідний загальноісторичний період скрипкові фахівці визначили метод, який надав уберегти інструменти (з числа потерпілих цього перехідного часу разом з іншими опинилася також да гамба) - збільшили натяжку струн, що дало змогу повністю використовувати здатності інструменту. Товщина струни безпосередньо співмірна її натягу, і натисканню, що за допомогою підставку переходить в верхню деку. Чим міцніше струна, тим більше у неї натяжка, а також для того більше необхідно здійснювати натиск смичка, щоб вона видавала потрібне звучання. Однак структура древніх інструментів ніяк не мала змоги витримати великого натискання, отже закріпили пружини: старі тонкі, були заминені на більш товщі в декілька разів. Аналогічним способом закріплена верхня дека інструменту мала можливість протидіяти найбільш великому натисканню. Колишню шию крім того замінили. Подібним способом

ускладнювалося напруження в підставку струн, а також в істотні рази підвищувався вплив в верхню деку. Завершив результат даного «зміцнення», винахід нового смичка спроектований Ф. Туртом, що дав можливість грати на знов сформованому інструменті. Такий смичок - мав більш велику вагу, дуже прогнутий, що привносило збільшення натягу волоса, разом з тим, і підвищенні тиску в струну. Він мав більшу кількість волоса, ніж старовинний, а також скріплений на відміну з округленого залізної дужкою, що дає йому фігуру прямий стрічки.

Подібних операцій, включаючи з 1790 аж до нинішнього дня, зазнали всі скрипки (староіталійські інструменти, що застосовуються в нинішній період солістами, модернізовані власне подібним способом). Перероблені скрипки спільно з новим смичком невідомо змінилися. Велике перевагу мало збільшення звуку, яке суттєво сприяло на втрату високих обертонів. Надалі дане дало свої плюси: плавне, круглясте звуковибудування скрипок стало еталоном, неоповіті струни змінені істинними, металевими. Втрата найвищих обертонів - обов'язковий підсумок того що змінилось вага інструментів; фактор аж ніяк не тільки в великому натягу струн, однак і в інших складових, що призначаються з метою регулювання ладу грифа, підгрифом і т.д. Маса значущих колишніх інструментів було винищено - деки ніяк не видержували тиску, і з часом кололися. [58, разом с.65].

Якщо зрівнювати старовинні(барочні) скрипки і скрипки сучасного виду, допускається зробити висновок: «барокове» звучання тихіше. Голосові аспекти домагаються разом з підтримкою різної артикуляції, в найменшій рівня - динамікою. Нинішній механізм, навпаки, круглий, рівний. Голосова гамма звузилася: в нинішньому оркестрі завжди прилади мають круглястий звук, але в бароковому оркестрі відмінності між окремими групами інструментів надавали великі можливості. А також можна виділити те що сучасний вид скрипки, витіснив старовинні види інструментів, приводить к тому що сучасна скрипка більш універсальна в своїх властивостях.

В середині XVI століття скрипка придбала характерну форму з чотирма струнами, а в кінці XVII - початку XVIII століть була доведена до досконалості італійськими майстрами Антоніо Страдіварі і Нікколо Амати.

1.2. Стилiстичнi ознаки старовинної музики

XX століття в мистецтві відзначилося інтенсивними пошуками нового. Один з течією даного ходу вважається запозичення досвіду минулого, але крім того уособлення його у нашого часу. Дане зажадає істотних старань цьому, то що виконавці стародавніх жанрів зобов'язані володіти фундаментальними також багатосторонніми знаннями події музики.

В інтерв'ю, даному відомим австрійським дослідником стародавньої музики Н. Харнонкуртом «Berliner Morgenpost», він розповідає про роки свого навчання грі на віолончелі у Віденській вищій школі музики і пробудження інтересу до мистецтва Бароко. Маєстро згадує: «Перш, ніж грати важку романтичну літературу, зазвичай отримуєш музичний» корм «з барокових творів. Я був дуже зневірений, знаходив їх нудними і стерильними. З іншого боку, я вважав, що сучасники приходили від цієї музики в шаленство - кидалися на підлогу, рвали на собі одяг. Тоді я подумав: ми робимо щось не так» [цит.58, с.1].

«Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики» [58] Н. Харнонкурт затвердив остаточні принципи своєї музичної практики. В цій роботі він розробив нові ідеї інтерпретації давньої музики. Його пропозиція стала широко поширена у музичному колі [13, с.10]. Подібним способом Н. Харнонкурт підкреслив 2 підходи: перший - виносить її у актуальність, другий - прагне продемонструвати її крізь призму періоду, під яку вона з'явилася [58, 4].

Перший метод - природний, затребуваний. Використовувався в усі без винятку періоди. Крім того вважається що постійно був (до появи визначення автентізму) - одним-єдиним допустимим протягом західної музики, з основи появи поліфонії аж до 2 другої половини XIX століття. Також, на сьогоднішній день з числа виняткових артистів, є велика кількість його віданих шанувальників. Така спрямованість обумовлена тим, що мова музики постійно безпосередньо пов'язана з нашим часом. Таким чином, в XVIII столітті вважали, що роботи, прописані у джерелі століття, безвихідно стали неактуальними, в тому числі і в разі якщо вони були реальними шедеврами мистецтва. Давнє мистецтво була тільки підготовчим етапом, у найкращому разі робилося об'єктом дослідження або вирощувалась з метою кожного особливого виконання. Однак на сьогоднішній день аудиторія добре бере на себе його також у відсутності оброблення, що в даний час приймається ніяк як досконала потреба, але так само як і критерій індивідуального присмаку аранжувальника. Диригенти, так само як В.Фуртвенглер та Л. Стоковський сповідували постромантичний еталон, на всю стару музику.

Другий метод, що наголошує відданість роботи, істотно молодше минулого, внаслідок того що з'явився тільки у XX столітті. З цих часів мистецтво минулого відбивалася більше «автентичним» методом, виконавці затвердили його бездоганним. Вони спрямовували розглядати стару музику, а також виконувати її у відповідності з періодом, під яку вона формувалася. Подібне підхід до древньої музики - ніяк не переміщення її у актуальність, але навпаки, пересування найбільш виконавця у далеке минуле - це ознака відсутності даної «живий» сучасної музики. Заключна ніяк не задовольняє артистів, а також слухачів, значна частка якої йде з неї. У заключний період слово «музика» вважається в цілому як старовинна, як до нинішньої музики, дане відноситься тільки до певного моменту. Подібна обстановка стала абсолютно новітньою. У випадку усунення з концертних майданчиків музику

минулого, а виконувати тільки нові твори, в такому випадку дані зали незабаром стали б беззмістовними [58, . 4].

Виходячи з цього практична діяльність нам демонструє:другий метод без винятку найбільш вживаним,а перший стає менш використовуваним. Такого роду аспект відноситься не тільки до західно-європейської музики, але крім того застосовується у народній творчості різних держав.Автентичний спосіб розкриває значно більш широку область з метою досліджень, створює виконання музики найбільш неповторним,унікальним для артиста.

В наш сучасний період, є доступ до багатьох барокових творів які виконані у різних редакціях.Для музиканта вибір цієї або іншої редакції часто вважається нелегким процесом.Редакція - це зміна,чи доповнення в нотному тексті, які спрощують його фактичне застосування.

Індивідуальним способом редакцій вважається уртекст, в такому випадку твір має безперешкодний доступ до неавторських та виконавських переписів. Такий термін був встановлений з метою розрізнення подібних редакцій,а також публікацій давньої музики іншого виду. [38, со.183]. Нинішня текстологія майже ніяк не застосовує слово «уртекст»,бо вносить оману у наукові роботи артистів, замінюючи визначення «оригінал». Термін «редакція» розглядається у взаємозв'язку з питанням «історичних редакцій»: такими є «будь-які публікації, присвячені репертуару минулого» [73].

Велика кількість редакцій,в яких оригінал піддавався змінам були відображені невідповідно. Є кілька різних видань, які показують відмінності підходів до осмислення музики. У безлічі варіантах обробки оригіналу домагаються такого роду рівня, що з'являються музичні твори іншої періоду (вони робляться передовими в цей період, коли були сформовані дані редакції).

В епоху Романтизму зацікавленість до бароко не спадало. М. Михайлов у праці «Про традиційні напрямки в музиці XIX -XX століття» позначив, то що процедура відділення романтичного руху позначився приблизно в 30-х

роках також встановив 2 напрямки подальшого формування романтизму. Один з їх характеризувався прагненням до почергового уявлення більшою мірою цих властивостей, які виступати в ролі антитезу принципу класицизму. Інша сторона, разом із першою мали багато однакових факторів, але недостатньо стрімко-новаторської атмосфери. Ніяк не протиставляючи себе до такої міри радикальної естетики класицизму, данні напрямки прагнули узагальнювати основи романтичного також традиційного мистецтва [38, с. 199-200]. В цей час письменник встановлює: «Поняття про дане мистецтво єднало не тільки безпосередньо стиль, однак також найдавніші жанрі (в більшій мірі аж до XVI століття включно); слово «класична» майстерність почали називати «зразкове», то що належить до, вічних образних цінностей» [38, с. 194].

У творчості Ф.Мендельсона, Ф.Ліста, Г.Форе, К.Сен-Санса можна побачити переклик двох стилів бароко і романтизму. Дані композитори з задоволенням прагнули до різних жанрів бароко (фуга, фантазія, прелюдія та ін.), в яких характерні особливості, втрачали свою унікальність, наповнюючись новою сутністю.

Винятковою маніфестацією до уваги «музичної археології» встановлено розглядати здійснення учням К.Цельтера, Ф. Мендельсоном-Бартольді деяких частин бахівських «Страстей за Матвієм». Але безпосередньо дане виконання, абсолютно підходить у ракурс думок музичного історизму, і в такому випадку демонструє романтизацію музики бароко. В цьому виступі було залученно велика кількість хористів (більше 150 чоловік), також значно збільшився склад оркестру свідчить про нове бачення барокової естетики. [32, с. 117-118]. Потім Ф. Мендельсон став обачнішим до барокового репертуару, в своїй композиторській діяльності висловлював велику зацікавленість до І.С.Баха, його органних творів. [27, с. 465-478]

Творчий шлях Баха почали розглядати, тому що він перевершив свій період, і ніяк не став визнаним у власному часі. Його творче надбання неодноразово визначали як рідкісний прояв. На сьогоднішній день,

володіючи навиком зіставлення відкриттів та досягнень композиторів, які створювали майже 2 століття до Баха і в той же час з ним, можливо здійснити оцінку його майстерності, як розвиток та підсумок надбання минулого етапу. У романтичний період мистецтво попередників І.С. Баха ще ніяк не було популярним, для того щоб виявити взаємозв'язок, справедливо зрозуміти єдину рису формування музичного мистецтва з Ренесансу аж до класицизму.

Основні вчені виконавської мистецтва ХІХ століття володіли спрямованістю спостерігати в окремих проявах цивілізованих дій періоду романтизму початкові прояви поступового розвитку нового сприйняття витворів минулого, дослідження манер мистецтва попередніх століть, які на сьогоднішній день властиві для автентичного виконання [68]. Подібними проявами історичного розкладу розпізнані в «історичних концертах», у яких, здійснювали підсумки власних абстрактних, а також фактичних досягнень знамениті персони старої музичної культури: Ж. Фетисов, П. Байо, Л. Нідермейера [68; 49]. Так само очевидно з відображення концертних проектів, зацікавленність музикою бароко розвивалося одночасно з зацікавленістю до лицарської музики, згодом створюючи у фантазіях вчених а також шанувальників поняття «старовинної» або «ранньої» музики [62, с. 19]. Дослідження подібного значимого компонента європейської музичної культури першої половини ХІХ ст. так само як і «історичні концерти» демонструє, що ренесансний також бароковий запас в них домінує в порівнянні з творами середньовіччя а також класицизму.

Про схильність до глибокого вивчення звичаїв історичного минулого у століття Романтизму каже крім того виникнення в 2-ій середині ХІХ ст. колекцій стародавніх манускриптів. Світові вистави, показували у своїх експозиціях всі без винятку галузі культури, а також музику. Ш. Вуаль відновлював клавесини у 1850-х рр. Також. Фішхоф, Ко. Андре, Але. Пауль прописали у Австрії, Німеччині також Великобританії книжки, що описують дані про найдавніших види клавірних приладів [62, с. 28-29].

З кінця XIX ст. початку XX ст. у варіанті концертних проєктів, з використанням автентичних інструментів, почала звучати барокова камерно-інструментальна музика. Братами Казадезюс було підібрано ряд оригінальних струнних, пізніше пожертвованих у колекцію Бостонського оркестру[24]. У даний проміжок здобули популярність композиторські містифікації: особисті п'єси проголошували партитурами XVII-XVIII ст. Казадезюс з братом змонтував 3 роботи, оголошені в програмах їх концертних подорожей так само як: скрипковий концерт D dur В. Моцарта, під назвою Аделаїда, концерт для віолончелі І. Хр. Баха, а також альтовий концерт Ф. Генделя. Ф. Крейслер у 1910-1911 рр. знайшов 15 п'єс, випустивши їх, як оброблення скрипкових творів виявлених як незнайомі творіння барокових композиторів.

При дослідженні барочного репертуару виконавець зустрічається з великою кількістю питань та завдань. Таким чином, при дослідженні творінь композиторів XIX ст. можливо абсолютно покластися в нотний запис, в якому всі без винятку аспекти написані особисто композитором. З метою здійснення плану композитора нам необхідно тільки лише високоякісно володіти точними знаннями, показуючи їх у практиці.

Н. Харнокурта, вважав що до музики бароко докладалися великі зусилля формування її новітнього стилю, згідно суті - нового розкриття її античного стилю, але конкретніше - показ стилю що є старовинним [58, с. 77]. Різниця артикуляції, ключових мелодійних структур тут до такої міри ясна, що численні артисти розкрили велику безодню між музикою а також манерою її інтерпретації. У випадку якщо відмінності серед творіннями, творцями, наприклад, на завершенні XIX століття а також в період Баха до такої міри значні, в такому випадку, безумовно, повинні застосовуватися абсолютно різні методи інтерпретації. У слідстві активних зусиль знайти рішення даного питання численні артисти розкрили нову мелодійну мову періоду Баха. Подібним способом побудувався музичний лексикон, що став дуже вагомим. Безумовно, будь-яке наступне «відкриття» приводило до

дискусій, обговорення питання, однак, у сфері інтерпретації бароко все таки трапилися зміни.

Проблема в тому, то що у XVII-XVIII столітті мистецтво аж ніяк не існувало як інтернаціональне, зрозуміле, яким воно є зараз, завдяки сучасному інформаційному простору. У різних ареалах створювалися абсолютно самостійні жанрі, які всі без винятку більш відчужуються з ходом періоду. Безумовно, взаємообмін даними був досить великим, що дозволило краще побачити їх своєрідність.

Суперництво звичаїв італійської та французької музики протікає через все становлення барокової музики. Берні у «Музичній подорожі» повідомляє у 1773 р.: «Якщо французька музика така витончена, її вираження безумовно також цікаво, в такому випадку італійська повинна бути навпаки - непривабливою. Зрозуміло то що французи ніяк не мають насолоди переносити італійську музику, тільки лише роблять вид, що отримують задоволення та захоплюються нею, все без винятку дане найчистішої води блюзнірство» [цит. за: 58, с. 150-151]. Але крім «чистого блюзнірства», в італійській музиці завжди можна відшукати захоплення.

Головними жанрами італійської музики бароко можна назвати концерт і опера. Ці жанри застосовують всі без виключення можливості, засновані шаленою уявою: мелодійні фігури прекрасні та розгорнуті, переважає звучання смичкових. Італійці спрямовувалися досягти максимального розкриття голосу італійського артиста, що був прикладом. Рясна орнаментация, імпровізована барвистою уявою артистів у відсутності будь-якої підготовки, абсолютно відповідала несподіваному також незвичайному образу італійців. Цікаво, то що з числа всіх інструментів безпосередньо скрипка була властиво італійським інструментом, але із цим - виключно бароковим. Скрипка в однаковій мірі добре існувала для блискучого сольного виконання, а також для виконання наповненого емоціями *Adagio*. Італійське барокове мистецтво в цілому вважається музикою смичкових інструментів.

Духові - застосовувалися не дуже часто, в основному з метою іншого забарвлення у розмові зі скрипками [58. со.127].

Початковий підйом італійського скрипкового мистецтва мав свої соціальні, цивілізовані передумови, які започатковані ще у суспільно-фінансовому формуванні держави. У країні, яку Ф. Енгельс назвав «Першою капіталістичною нацією», більш завчасно стали удосконалюватися державні особливості культури а також мистецтві.

Неможливо підкреслити головну роль італійських артистів у передчасному бумі скрипкової творчості як першого з сучасних явищ європейської музики. Дане підтверджують звершення італійських скрипалів також композиторів XVII-XVIII століть, які стали головними засновниками скрипкової школи - А. Кореллі, А. Вівальді також Дж. Тартіні, творчий процес яких, має величезну образну значимість.

У XVII столітті кордони музичного існування стали більш розгорнутими, запровадили громадські виступи музики в храмах. Під духовну музику все без винятку найбільш широко просочувався вплив інструментальної музики. Хорові роботи супроводжувалися під звуки оркестру. Почали використовувати такий багатоклавішний інструмент як - чембало [28, с. 51].

Дж. Габріелі в перший раз почав розглядати певні живі способи уособлення театральне станів людини, пов'язаних зокрема, зі естетикою цього періоду. [цит. через Десяти, со.56]. Присутність даному мистецтву, згідно його думці, має базуватися на слові. Затвердивши мажор і мінор, і це означало початок новітнього злагодженого мислення.

У творчості Дж. Габріелі показаний більш широкий діапазон жанрів цього періоду. Найбільш це було показано в його «Священних симфоніях», що найчастіше призначався з метою розваги на відкритому повітрі, в період різних урочистостей. Скрипки у комбінації зі мідними духовими зібрали помітний контраст співучості, виразності тяжких тембрів труб. Цей вираз розкоші, театру, концертності був співзвучний смакам і звичаям Венеції,

виражалося також у яскравості колориту, барвистому виразу полотен венеціанських живописців - Тиціана, Веронезе. Можливо, сказати про конкретний живописно-фресковий вид безлічі інструментальних творінь Дж. Габріеле, а також про передчасне створення його «звукових мас», які прокладають дорогу до подальшого *concerto grosso* [10, со.52].

Саме в передачі афективного сенсу слова засобами музики Дж. Царліно бачив шлях розвитку музичного мистецтва. Він писав: «Нехай кожен прагне в міру можливості так супроводжувати кожне слово, щоб там, де воно містить різкість, суворість, жорстокість, гіркоту і тому подібні речі, і гармонія була б відповідна, тобто більш сувора і жорстка, проте не ображаючи при цьому слуху. Так само, коли певне слово висловлює скаргу, біль, горе, зітхання, сльози і т. п., нехай і гармонія буде сповнена печалі» [цит. за: 10, с.496].

Однак, як музикант Дж. Царліно йшов у пошуках виразних формул не тільки від слова, а й від самої музики, розглядаючи роль живих і спокійних ритмів, розташування терції від основного ступеня вгору, що надає виразності: «Деякі кантилени жваві і повні веселощів, інші ж, навпаки, сумні або виконані томливо». Останні пов'язані з мінором, в якому, на думку Дж. Царліно, «звучить щось сумне і томне, що робить всю кантилену ніжною» [цит. за: 10, с. 497].

Основними особливостями французького жанру була стиснута, конкретно відтворена модель, малогабаритне, досить елементарне виконавство. Безбарвна коротка модель танців нібито сформована, для того щоб бути об'єктом стилізації в музичному мистецтві. Суперечливо, проте обставина - кінцеву конфігурацію, загальноприйняту так само як варіант італійським мелодійним формам, дав композитор, Ж. Люлі. Він цілком освоївся у Франції також привніс в французьку музику італійський колорит.

Відмінність італійської та французької музикою виражається присутністю орнаменталізації. *Adagio* у італійській музиці легко декорували, імпровізували в ньому. У французькій музиці таке було несмаком та

заборонялося, ніяк не приймали імпровізації, але використовували досить важкі мелізми. Навпаки, італійську музику вважали анекдотичною та вульгарною: «Можна відзначити, то що італійське мистецтво схожа на спокусливу одаліску, що неясно для чого кидається під погляд. Французьку музику можна порівняти з чудовою дівчиною, чия безпосередність, а також природна витонченість привертає серця, також що, і породжує захоплення, ніяк не побоюючись, то що педантична дії розпусної конкурентки зіпсує їй» [58, с. 92].

Дані про застосування скрипок в Франції зараховують ще до XVI сторіччя. Але раніше у половині століття Ф. Рабле багаторазово згадує скрипку у своєму романі «Гаргантюа також Пантагрюель». Слід виділити, то що в Франції скрипка існувала триваліше, ніж у інших державах Європи, уживалася з віолою і ребеком у загальнонародному виконавстві.

Досить імовірно, що французька скрипка і французьке скрипкове мистецтво вплинуло на формування класичного типу скрипки. Не випадково радянський скрипковий майстер Е. Вітачек писав, що «у Франції скрипка з'явилася в XVI столітті, чи не раніше, ніж в Італії» [14, с. 131].

Присутність Людовика XIII - фанату музики, виконував в лютні, гітарі також скрипці - музичне мистецтво істотно збільшується. Формуються 3 незалежні категорії виконавців: камерне мистецтво (більшою мірою вокалісти), ансамблі для розваги людей на повітрі. При дворі було дуже багато музикантів з яких потім зробили оркестр який отримав назву «Двадцять чотири скрипки короля».

«Двадцять чотири скрипки короля» складався лише з інструментів скрипкового типу, але відрізнялися вони за розміром та ладом. Виконавці повинні були володіти кожним з інструментів скрипкового типу. Головні партії виконували скрипки, середній голос скрипка схожа на альт, а басову партію інструмент близький віолончелі. Концерти були дуже видовишні, музиканти були одягнені в вишукане вбрання [28, с. 140].

Мала область використання скрипки призвела до розвитку передчасних жанрів як -пісня, з різновидами, також сюїти танців. Аж до цих часів належить також формування знаменитого принципу: першу ноту такту необхідно постійно вести донизу, а другу - наверх. Виникнення даного принципу обумовлена близьким зв'язком з танцем. Музиканту-танцівнику було легше показувати сильну долю такту, але з часом даний прийом став перешкоджати виразності.

«Музична гулянка»-збірник сюїт які написав Й. Шейн. Це один з перших прикладів інструментальної сюїти. Шейн застосовував практично необроблений використаний матеріал, але пов'язав його з суспільними подіями, так з'являлися «набори» танців. З італійськими Павану і гальярдю пов'язав з курантою і аллемандою. Завершувався цикл варіацією – тріп্পю [28, с. 171].

Італійський музикант і вчений О.Чілесотті зробив важливий внесок у видання античної музики. Ця версія "Ballo d'Arpicordo" Дж. Пікі (1621) та "Partita" Ж. Фрескобальді були опубліковані в музиці пізнього Ренесансу та раннього бароко "Biblioteca di rarità musicali" (Бібліотека рідкісних музик), виданою O. Published, загалом 9 томів чілесотті з 1883 по 1915 рік. У коментарях упорядник надає детальну інформацію про автора, інструменти та жанр твору, що публікується, та пояснює його методи редагування. Зокрема, це пояснює, як він «перетворив» стару нотацію у форму, звичну сучасним людям: єдиною зміною, яку він вніс, було пропорційне скорочення часу, використаного композиторами XVI-XVII століття.

Італійське музичне мистецтво привнесло великий вплив на німецьку музичну школу. Бах також попав під це віяння, відходить від колишніх звичаїв, переоцінює їх, формує нові. У нього зовсім немає потреби у використанні значної кількості барв. Широко ґрунтується в насиченість звучання, переважають розкриті струни.

Висновки до розділу.

Прабатьки нинішніх струнно-смичкових приладів мають витоки з багатьох країн. У країнах Сходу аж до цих часів у народній творчості застосовуються смичкові. Величезне число цих інструментів у Європі під час середньовіччя, відмінність їх різновидів, найменувань, областей використання виявили основні види, які мали можливість послужити причиною до виникнення традиційного виду інструменту.

В наш сучасний період, є доступ до багатьох барокових творів які виконані у різних редакціях. Для музиканта вибір цієї або іншої редакції часто вважається нелегким процесом.

Концерт та опера були осередком в італійській бароковій музиці. Італійці були спрямовані в доведенні високого ступеня виразності голосу, що був прикладом. Рясна орнаментация, імпровізована барвистою уявою артистів у відсутності будь-якої підготовки, абсолютно відповідала несподіваному також незвичайному колориту італійців.

Основними особливостями французького манери була стиснута, чітко відтворена модель, досить мале елементарне також нетривале виконання, ніж італійський. В цілому, дане мистецтво, чиї фігури прирівняли до оптимальних форм французької палацової та паркової архітектури. Безбарвна коротка модель танців сформована, для того щоб бути об'єктом стилю в музичному мистецтві Франції.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО НА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

2.1. Поняття автентичного виконавства у музикознавстві XX століття

Аутентизм, автентизм (від лат. *Authenticus*, з грец. *Αὐθεντικός* - даний, точний), спрямованість в музичному виконавстві визначається проблемою виконання музики попередніх століть також в справжній період більш чітким оригінальним поглядам про дану музику. Автентичне виконання розкривається як інтерпретація барочної музики також віденської школи, але крім того романтизму, Ренесансу, та інших історичних епох. В наш час застосовують термін як автентичне виконання так і термін «історично обізнане виконавство», що зосереджує потрібну інформованості артиста у виконавській, технічній, навчально-методичних також абстрактних концепціях, обставин функціонування музики (роль виконання, аудиторія цього періоду, жанри), елементів специфіку цієї або іншої давньої композиції.

Одним з основних елементів автентичного виконавства вважається тлумачення першотвору. Воно має на увазі не стільки відтворення нотного слова, а в першу чергу його творчу побудову. Оригінали, збережених у цій або іншій історичній нотації, музикант намагається тлумачити безпосередньо

під конфігурації табулатури, але ніяк не озвучувати їх в перекладі в традиційній манері тактовою нотації [34].

Завдяки бібліотекам та архівам збереглося багато нотних записів, без яких автентисти не могли би інтерпритовувати і шукати нове звучання музики. Теорія виконання давньої музики у ХІХ столітті, то що автентисти ХХ століття спрямовувалися чітко відтворити сенс стародавньої музики, замість адаптації її до найбільш прогресивних жанрів. Автентисти ґрунтувались не тільки на використанні джерела ХІХ століття, але і на архівні.

Якщо звернутися до Древнього Єгипту, можна знайти такі нотні записи які передаються через малюнок. До подальшого розвитку нотного запису можна віднести буквенний запис нот який означав висоту ноти. Подальший розвиток нотного запису можна віднести до Греції, там він модифікувався з грецької на латинські букви, які використовуються і в наш час.

У середньовіччі виникає невменного нотного запису, єдиний з її видів. Невми-так вони неазивались, були виду рисок, пунктів, ком також їх різних комбінацій, вони позначалися над словом, показували мелодичні проходи голосу, повтор одного й того ж звуку, вид також метод виконання. Невми не мали чіткої висотності, чітко представляли мелодійну лінію, допомагаючи артистам пригадати мотиви народних наспівів. Згодом з цих позначень почала виникати прямолінійна запис, яка з'єднувала доступність невм але допомагала зрозуміти звуковисотність ноти [34].

Цю концепцію доробив італійський музикант Г. д'Ареццо. Він створив метод нового нотного рядка, що складається з 4 горизонтальних ліній. Алфавітні позначки значать висоту, а невми почали заноситися ніяк не тільки в самих напрямках, а також під ними, і в них. Всі без винятки 4 лінії були об'єднані в загальну лінію, що стала прототипом поточного нотного стану, але алфавітні показники височини згодом перетворилися у ключі.

Нотна графіка ще більше вдосконалювалась у ХІІІ-ХVІ ст. Йдоть, розробляючи ментальні символи. Вона чітко передавала тон і тривалість голосу. Була введена спеціальна система графічних символів для запису нот і

пауз різної тривалості, і встановлено точний часовий зв'язок між усіма тривалістю. Спочатку кожен з них буде розділений на три рівні частини. Наприклад, максима складається з трьох дуже довгих нот.

Найбільш довгим був підхід прийняття нинішньої п'ятилінійної нотації у музиці. До закінчення XVII використовувався спеціальні посилення - табулатури. Зображувались як схеми, з алфавітних або числових послідовностей височини звуку також додаткових умовних знаків, які деталізували темп також динамічні відтінки. Під ними відображалися характерні риси нотного послання. Табулатури були з різними позначеннями букви, цифри та ін.[40].

В XVIII ст. табулатури заміщені найбільш легким також комфортним способом нотного письма. З часом, втратив свою популярність і генерал бас, який існував як супровід до мелодії. У зв'язку з цим, концепції написання тексту, розширювалися цифрованими позначеннями, згідно яким виконавці доповнювали всі без винятку голоси. До тепер, ці дві дані концепції застосовуються, тільки як додаткові, при учбовому музикуванні.

Автентист спільно з цим відштовхується з посилань у старому нотному тексті ніяк не присутні значимі елементи фактичної здійснення музики. «Історична обізнаність» у даних посиланнях має на увазі здатність встановлювати структура також число артистів (у цьому кількості виявляти рівновагу співочого та інструментального), розуміння законів інструментарію, підбір відповідних темпів, володіння риторично надійної імпровізацією також орнаментикою, вміння безпосередньо під час виконання розшифрувати цифрований голос. «Реконструюючи» подібним способом нотні монументи, автентисти формують нові, в більшій чи меншій рівня сумнівні, стильові стандарти. У повному тлумаченні стародавнього оригіналу у сукупності зі вищеназваними, а також іншими посиланнями його перебудови, розкривають свободу для різних музичних досліджень.

Більш наочно аутентичне виконання можемо почути, на старовинних інструментах: віоли да гамба, клавесин, молоточкового піаніно, труб також

валторн, древніх видів флейти також безлічі інших. Також історичними автентисти називають як унікальні інструменти, так і інноваційні їх копії, засновані згідно з оригіналом[34].

У випадку збереження технологічних процесів виготовлення старих приладів, у джерелі XX століття не існувало конкретних норм, як само підібрати кращий інструмент. До деяких, які залишилися аж до нинішнього дня, неможливо адекватно відноситись, внаслідок того що властивості музичних інструментів з ходом періоду також під впливом зовнішніх умов зіпсувалися. Н.Харнонкурт у цій проблемі підійшов до конкретної домовленості. Згідно з його промов: «При здійсненні подібної постанови передбачається тільки єдиний аспект: то що правильніше в цілому можливо виконати на цьому інструменті, а що - а що на іншому? Всі без винятку артисти розуміють: ніяк немає абсолютно ідеальних інструментів тому при застосуванні кожного потрібно просто миритися з певними мінусами. У випадку якщо зіставляти недоліки найкращих приладів з різних століть, в такому випадку необхідно виділити: розмова ніяк про звичайний розвиток з жахливих приладів до найбільш найкращих, але тільки про те, що будь-який механізм, аналогічно будь якого періоду його формування має так само як недобрі, а таким чином і відмінні особливості. Дане цілком розуміли так само як артисти, так і майстри музичних інструментів. Таким чином, безумовно, є близька узгодженість серед планами фахівців, також проектами артистів також композиторів - з іншого. Численні популярні «винаходи» фахівців, незважаючи на початкові досягнення, не отримали популярності у артистів [58, з .127].

На думку Н. Харнонкурта, якщо музикант бажає грати музику, створену до 1800 року, де предметом нотного запису був твір, – йому буде не вистачати точної «інструкції до застосування». Щоб її отримати, треба звернутися до інших джерел. Взагалі, це питання піднімає ще й серйозну педагогічну проблему, оскільки в основному спершу вчать читати ноти, а вже після – вникати в зміст музичної матерії; вважається зрозумілим, що

нотний лист слугує всій музиці, і ніхто не говорить учням, що музика, яка виникла перед тим умовно межованим 1800 роком, сприймається та трактується інакше, ніж та, що створювалась пізніше. Дуже слабким, як серед педагогів, так і серед учнів, є розуміння того, що в одному випадку маємо справу з уже поданим засобом гри, а в іншому – з композицією, записаною абсолютно іншим методом. Два різні способи інтерпретації одного і того ж нотного письма – запису твору або інструкції до виконання – повинні бути роз'яснені кожному учневі вже з самого початку його теоретичного, інструментального або вокального навчання. Інакше він в обох випадках буде грати або співати те, що «написано в нотах» (вчителі найчастіше цим висловлюванням формулюють свої вимоги), і не зможе правильно відтворити нотний запис, предметом якої є твір [58 .с 14].

Підготовка багатотомних зібрань творів Й. Баха та Ф. Генделя була пов'язана з особливими складнощами, з якими стикалися видавці при пошуках достовірних текстів. Прижиттєва слава композиторів, велика кількість їх учнів і послідовників, наявність авторизованих і неавторизованих копій творів, а також існування різних видань поставили перед редакторами численні проблеми критики тексту, які навряд чи могли виникнути при виданні музики інших композиторів XVII-XVIII століть. Едиційні техніки, що застосовувалися товариствами при підготовці до публікації збірок творів Й. Баха та Ф. Генделя, безпрецедентні за розмахом і якістю текстологічного опрацювання джерел, стали проявом величезного інтересу і зацікавленості до двох геніїв Бароко. Видавці задекларували неминущу цінність спілкування з авторськими текстами за допомогою відповідальної і коректної редакторської праці [51, с. 178-179].

Також можна розглянути таку сферу до якої належить виконання жіночих партій(арій), прописаних для кастратів - чоловіків з високим тембром голосу. У духовній поліфонії,партії сопрано доручаються хлопчикам з тембром діскант.

Майстерність кастратів набуло просування основним способом у Італії; початкові документальні підтвердження про них належать до середини XVI століття. Вони виспівували в храмах, в яких заборонявся жіночий спів. Тембр кастратів - великий, досить потужний, рівномірний в абсолютно всіх регістрах, виділявся величезною активністю, то що дозволило євнухам співати сопранові та альтові партії, з непростими пасажами. У XVI столітті набули важливого значення такі голоси у італійській барочній опері, а також у жанрі опери-серія. Відомі євнухи - М. Грімальді (Ніколіні), Ф. Бернаккі (Сенезіно), Фарінеллі, Дж. Веллуті, Каффареллі, Дж. Крешентіні. [34].

У сфері музичного театру основи автентизму часто відносяться тільки до музики але немає ніякого відношення до акторської майстерності та хореографії. Також існували сформовані популярні приклади справжніх оперних постановок Н. Харнокурта також Ж. Поннелі, у постановках барокових опер, в яких співаки були в шокуючих костюмах, і декорації були не схожі на традиційні.

У Франції під 1901 року було запроваджено «Суспільство виступів на древніх інструментах», дієвим співучасником цього руху був А. Казадезюс, а основоположником став А. Долмеч. У Німеччині подібний соціум створив музикант К. Деберайнер, який привнес багато спроб для відновлення у концертній практиці віоли да гамба. А. Швейцер в 1900-х роках став організатором виконання органної музики. Ця діяльність пізніше була підхоплена органістами, і вилилася у сильний антиромантичне товариство *Orgelbewegung*, що виступав під девізом «Назад до Зільбермана» [34].

З 1950-х років XX століття максимальну прихильність придбали засновників автентизму Т. Дарт, Г. Леонхардт, Т. Копман, ансамблі барокової музики «Alla Francesca», «Gothic Voices», «Micrologus». Аутентисти бачили як розвивалося їх соціальне прийняття, а також були призначені керівниками, диригентами оркестру давньої музики. З числа популярних - «Pro musica» під керівництвом Грінберга, паризька «La Chapelle royale», «Англійські барокові солісти», «Arts florissants», Берлінська вища школа

давної музики, «Giardino Armonico», Ансамбль століття Просвітництва, Фрайбургський бароковий ансамбль, «Concert des Nations», «Ліричні дарування» [34].

Один з засновників французького автентичного руху бів Анрі Казедезюс. Він став засновником "товариства концертів на стародавніх інструментах". Був учасником квартету Л.Капе, виконував партію альту. Все життя збирав старовинні інструменти, які зараз зберігаються в музеї Бостонського оркестру. В творчу спадщину Казедезюса можна віднести оперети, балети, музику до кіно. Зіно Франческати записав на платівку його "Посвяту Шассону". Казедезюсом написано багато статей про віолу д'Амур, і написана концерта симфонія для віолу д'Амур і контрабаса. Для музикантів було виконано декілька містифікацій барочних творів: наприклад такі як "альтовий концерт Генделя", та "альтовий концерт D-dur К.Ф.Баха" [29].

До кінця XX століття в світі вже не залишилося жодного музиканта, хто не знав б про явище аутентичних, гідно представленого до кінця 40-х і остаточно сформованого до 70-х років XX століття. З тих пір покоління автентичних музикантів змінюють один одного, вражаючи слухача багатством і невичерпністю форм історичного виконавства. Їх концертне життя охоплює не тільки європейський континент, а й нові країни: по всьому світу відкриваються школи, проводяться фестивалі, конкурси та семнари, з'являються товариства любителів давньої музики.

Робота дослідників і музикантів ведеться не стільки в місіонерському просвітницькому ключі, скільки в знаходженні і освоєнні нового музичного матеріалу і інструментальних засобів його втілення. Виявилося, що можливості історично орієнтованого воістину невичерпні, а сфера його досліджень тільки збільшується і фактично не повторюється. З архівів з'являються все нові рукописи, нотні тексти, виконавські концепції стали більш насиченими і численними.

З дев'ятнадцятого століття до дев'ятнадцятого та двадцятого століть наукові дослідження та виконавські роботи мають понад тисячу років

музичної традиції та практичного досвіду. Здібності викладачів та випускників впливають на музичне життя у всьому світі. Тому Schola Cantorum Basiliensis є інноваційним форумом для реалізації ранньої музики та законодавцем моди для відродження музичної індустрії [70].

Західноєвропейські держави сформували висококласну підготовку виконавства, в деяких випадках ізольовано від класичних теоретичних дисциплін. З числа більш впливових вишів - Базельська «Схолії канторум», кафедри давньої музики Гаазької також Амстердамської консерваторії [34].

2.2. Автентична інтерпретація у сучасній виконавській практиці.

Розшуки «вірної» справжньої інтерпретації а також дослідження тривають на сьогоднішній день. Вони можуть не співпадати що призводить до можливої проблеми, як би побачили артисти минулого нашу інтерпретацію музики їх періоду. Що робить музикант для інтерпретатора музичного твору? Він передає думку, концепцію, почуття. Доносить до слухача все те, що намагався висловити композитор в своєму творі. Без цього виконання не буде логічно збудовано, бо те, що намагається показати нам виконавець неминуче вступить в конфлікт з написаним в нотах.

Це і є окремий випадок проблеми автентичного виконання. Якщо ж інтерпретатор (простіше кажучи - музикант-виконавець) досить досвідчений і хоче слідувати авторської волі до кінця, то перед ним постають інші, подібні, але ще більш цікаві проблеми.

Виконання старовинних творів на сучасних інструментах нерідко призводить до явних спотворень. Наприклад, в Мессі сі мінор Баха в № 10 «Quoniam tu solus sanctus» композитором передбачений інструмент Corno da caccia (Мисливський ріг) - барокова валторна, яка грає в яскравому, високому для себе регістрі. Ті ж ноти, зіграні на сучасній валторні

(близькому родича барокової валторни) звучать задавлено навіть у кращих музикантів.

Змінилась техніка гри на інструментах, з'явилися нові прийоми гри, особливо це стосується смичкових інструментів (застосування «стрибаючих» штрихів - *spiccato*, *saltando*, застосування інтенсивної вібрації і т.д.). Вже за часів Моцарта (через 30 років після смерті Генделя) ніхто вже не вмів грати на барокових трубах, і Моцарт для виконавців Генделя переписав ці партії для кларнетів.

Альтернативою став принцип автентичності: виконання музики тільки на інструментах епохи бароко і тільки в манері епохи. Перша умова вирішується, знайшлися люди, які навчилися добре грати на барокових флейтах та валторнах, більш того, при цьому ці люди демонстрували, що старовинні інструменти дозволяють добиватися художніх результатів принаймні не менших, ніж при грі на сучасних інструментах.

Згідно думці Н. Арнонкурта, фактор появи зацікавленості до древньої музики сходиться на тому, що романтизм є заключним активний етапом. Мистецтво Й. Брамса, П. Чайковського, Р. Штрауса також інших композиторів було показом власного періоду, але в ньому нібито застигла вся без винятку музична творчість: також в даний час, безпосередньо, дану музику прослуховують більше також охочіше, але підготовка артистів у консерваторіях проводиться відповідно до методів цього етапу [58, стор.5].

XX також 21 століття відзначився виникненням нових жанрів. Розшуки новітніх креативних думок постійно спрямовувались до перейняття досвіду з попередніх поколінь. Н. Харнонкурт вельми сумнівно спирався до здатності абсолютного осмислення минулого. Необхідно мати розуміння того, що всі без винятку твори XVII або XVIII ст. були створені для єдинодумців нашого покоління, і будь-який письменник в своєму розпорядженні мав відомості, того що його користувач має конкретний розмір очевидних даних, які ніяк не потрібно використовувати у творі. Всі без винятку дані розкривають власне значимість тільки в той час, якщо користувач володіє бездоганними

знаннями, по суті нереально. Таким чином, ненаписане як виявилось в даний час найбільш значуще, ніж безпосередньо документ [58, стор.17].

У 20 столітті барокове мистецтво прийшло до великого розкриття можливостей. Завдяки існуванню великої кількості бібліотек розкриті всі забуті твори обдарованих композиторів. Дана мистецтво було старим та довірливим - однак лише внаслідок того, що його насправді так само комфортно виконувати на традиційних інструментах нашого часу. Зараз у колі автентистів регулярно проходять багатолюдні дискусії, як саме виконувати ті ці інші твори.

Першопрохідцями у виконанні цього жанру став колектив «Concentus Musicus Wien». Фокусувався на репертуарі західноєвропейського стилю а також віденської традиційної школи. Базується в 1953 у Відні. Перший громадський виступ виконувався в 1957 у віденському замку Шварценберг. Н. Харнонкурт керував ансамблем аж до 2015 роки. З 2016 у оркестрі постійно змінюється керуючий, їм по черзі правлять А. Хебарт, А. Бішоф (2-ий акомпаніатор) також музикант Ш. Готфрід. Виступами а також записами ансамблю керував практично тільки Н. Харнонкурт, вже після його смерті запрошували диригентів, з їх числа Д. Фазоліс. З Метою виконання хорової музики залучалися колективи Відня - хор Віденської опери, Віденська капела хлопчиків, «Chorus Viennensis», Монтеверді-хор з Гамбурга. Бере участь крім того у інших інтернаціональних фестивалях, з числа яких, - «Бі-Бі-Сі Промс» (1999).

Практично аутентизм зводиться до питання струнного вібрато - виконувати з ним або без. Саме відсутність вібрато струнних дає те жахливе забарвлення звуку, той неприємний спосіб звуковидобування. Одним із засновників аутентизму Роджер Норрінгтон - зятятий противник вібрато - доводить, що воно не застосовувалося в грі на скрипці аж до 20 століття, і тому правильно виконувати твори тільки без вібрато.

Ансамбль солістів «Мадригал» - один з найстаріших ансамблів старовинної музики. Заснований Андрієм Волконським. З творчістю

«Мадригал» пов'язано відкриття для широкого російського слухача західноєвропейської музики добахівського періоду. Монографічні концерти і звукозаписи «Мадригал» присвячував музиці Франції, Англії, Італії, Іспанії, Німеччини, Нідерландів. Надалі і хронологічні, і культурні рамки діяльності ансамблю були розширені: «Мадригал» почав виконувати візантійську, южнославянську і російську музику, а в західноєвропейській музиці дійшов до творів IX-XII століть, хоча основою репертуару залишаються твори XIV-XVIII століть. Ранній період історії «Мадригал» відзначений роботою в складі колективу ряду видатних музикантів, які в подальшому обрали сольну чи іншу кар'єру: Марко Пекарський, Олексій Любимов та інші [34].

Джуліано Карміньола народився в 1951 році в місті Тревізо. Спочатку він навчався музиці у свого батька, потім - у Венеціанській консерваторії у знаменитого педагога Луїджі Ферро. Завдяки ентузіазму італійських музикантів, інтерес до музики Вівальді спалахнув з надзвичайною силою і з тих пір не згасав. Однак навіть в період свого навчання музикант завжди тяжів до якогось суворого інтелектуального початку. Репертуар музиканта неймовірно великий - від раннього бароко до скрипкової музики XX століття. Виступав з багатьма оркестрами різних стилів.

Один з представників автентичного руху є Жорді Саваль -іспанський віолончеліст та диригент. Під впливом музики Марена Маре почав грати на віола да гамбі. Став засновником старовинного ансамблю Hespèrion XX, в якому вокальні партії відвів своїй жінці Монтсеррат Фігерас. З часом почав залучати хорові ансамблі та капели, заснував хор Capella Reial de Catalunya (Королівська капела Каталонії). Деякий час співпрацював з кінорежисером Аленом Корно, писавши музику до його кіно, за яку отримав премію кіноакадемії "Сезар".

А ще існує дуже велика кількість фестивалів по всьому світі де можна вживу почути твори в виконанні автентичних музикантів. На прикладі можна розглянути фестиваль барокової музики в Амброне, часто скорочено Фестиваль Амброне (фр. Festival d'Ambronay) - міжнародний

фестиваль давньої музики у французькому містечку Амброне (на південному сході Франції, на північ від Провансу) , один з найбільш відомих фестивалів давньої музики у світі. Проводиться щорічно (з 1980, з перервами) у вересні-жовтні. Організатор фестивалю с 2003 - місцевий Культурний центр (Centre culturel de rencontre d'Ambronay), музичний керівник - Леонардо Гарсія-Аларкон. Фестивальні оперні спектаклі як правило ставляться на сцені (що лежить в 30 км на північ від Амброне) містечка Бурк-ан-Брес.

У тематичних програмах фестивалю переважає музика епохи бароко різних жанрів, в тому числі опери та ораторії, концерти барокових оркестрів і солістів (співаків та інструменталістів). Деяка кількість концертів присвячено також музиці Віденської класичної школи (Гайдн, Моцарт) і епохи Ренесансу (Дж. Данстейбл, П. Філіпс, Дж. Габріелі).

Учасниками цього фестивалі були такі відомі аутентисти і ансамблі (барокові оркестри). Серед них Крістоф Руссе, Вільям Крісті, Жорді Савал, Філіп Херревеге, Пол Маккріш.

У 2017 році був створений фестиваль у співпраці з відомим Міжнародним фестивалем старовинної музики «Milano Arte Musica» і з провідними культурними вищими закладами України, серед яких: Національна філармонія України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Одеський академічний театр опери та балету, Харківська та Чернівецька обласні філармонії, Палац культури «Молодіжний» в Маріуполі, Львівський будинок органної та камерної музики, Маріупольський державний університет і Харківський національний університет ім. Каразіна. У програмі фестивалю були твори композиторів А.Кореллі, А.Вівальді, Т.Альбіноні та інших, які викрнували відомі італійські барочні ансамблі і солісти, які грають на автентичних барокових інструментах, таких як теорба, клавесин, гобой і корнет: два ансамблю «La Venexiana» і «Accademia Bizantina», тріо «L'Arte dell ' Arco », диригент і гобоїст Альфредо Бернардіні, органіст Мауріціо Салерно, контр-тенор Раффаеле Пе, диригент і клавесиніст Оттавіо Дантоне.

У барокову епоху було багато інструментів, і кожен існував ще в декількох різновиди. "Арпеджіато" - це ансамбль старовинних барокових інструментів, який був заснований Христиною Плухар в Парижі. Сама вона колишня гітаристка, яка пізніше перейшла в автентичну «віру», тобто стала виконавицею на лютні й барокової арфі (цей інструмент вона викладає в Гаазької консерваторії. У своєму ансамблі вона грає на теорбі- це така величезна басова лютня.

Слухаючи "арпеджіато", думаю, як люди вміють придумувати і розвертати свої творчі проекти так, що в будь-якому випадку програти неможливо. Люди любили музикувати і розуміли в цьому сенс. В "арпеджіато" можна побачити цілу колекцію інструментів того часу (швидше за все, реконструкції): барокова скрипка зі струнами з скручених овечих кишок і вигнутим смичком, різні лютні (щось на зразок гітари з грушоподібним корпусом), маленьку барочну гітару, віоли (що нагадують скрипку-віолончель-контрабас), корнет (вигнутий ріг з сімома дірочками), барокові кларнет і флейту, всякі ударні, клавесин і орган.

Автентичне виконання музики епохи бароко стало мейнстрімом сучасності. Тепер вважається хорошим тоном грати Баха, Вівальді і Генделя на інструментах того часу.

Велику популярність має ансамбль Il Gardellino - засновником якого є гобоїст Марсель Понселе. Назву ансамблю запозичили з концерту для флейти Вівальді D dur "щиглик". Основними творами які входять в концертну програму ансамблю є творіння Йоганна Себастьяна Баха та його сучасників Йоганна Фрідріха Фаша, Карла Генріха Грауна, Генделя, Йоганна Готліба Янич, Телемана і Вівальді.

"Il Gardellino" ніколи не записувався в студії. На думку Дж. Вінна, для отримання найвищої якості запису слід використовувати належний звук. Наприклад, зал або старовинна церква в Антверпені, де ансамбль часто записує. Що стосується монтажу та запису звуку, використовується найкраща новітня технологія, але це не порівнянно з живим звуком у залі [7].

За останні декілька десятиліття в Україні також набирає популярність історико-інформативне виконання. Воно поділяється на два види: фольклор, архаїка; автентичне виконання творів західно-європейських композиторів. Врешті решт вони також мають взаємозв'язок. Так, при досконалому вивченні фольклорних історичних матеріалів різних країн ми отримуємо більш чітке розуміння взаємозв'язків мистецьких традицій між країнами Європи.

У Донецьку також існує бароковий квартет який має співзвучну назву з жанром в якому вони грають - "Бароко". Завдяки ініціативі скрипальки Л.Малафій знову сформувався даний квартет, можна сказати відродився знову. Зараз ансамбль «Бароко» працює над створенням власного репертуару, в який увійде музика композиторів XVII-XVIII століть і твори сучасних авторів в старовинному стилі. Цей творчий колектив має намір зберігати і розвивати кращі традиції виконавського мистецтва, закладені раніше. Головний творчий задум ансамблю «Бароко» – нове звучання старовинної музики [цитата 2].

Формування автентичного виконавства в Україні має певні труднощі. В консерваторіях не існує факультетів які б випускали автентичних артистів, а також проблема з музичними інструментами, та аксесуарами до них: струни, обслуговування фахівців та інше. Ціни на ці інструменти дуже захмарні.

Але, у наше період автентична діяльність не відноситься до чогось нового. В наш час у всьому світі існує багато вузів, де можна освоїти дане мистецтво. Таким чином, Базельська музична школа базується під впливом спільноти «Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel». У місті Базель відкрита Schola Cantorum Basiliensis - установа, призначений в більшій мірі для старовинної музики. У 1954 г. з трьох вузів започаткували Базельську музичну академію, залишивши конкретну незалежність також минулі найменування.

Schola Cantorum Basiliensis вважається неповторним закладом з метою викладання також підготовки співробітників у сфері древньої музики. Крім

цього, навчальний заклад вважається експериментальним осередком історичної практики також чинним ініціатором виступів. Педагоги а також учні прибувають з безлічі країн також формують різномовну також багатонаціональну атмосферу закладу[70].

Музичний центр бароко у Версалі був створений у 1987 р. З ініціативи Міністерства культури. Центр має на меті знайти, відновити, опублікувати та поширити якомога більшу частину французької музичної спадщини XVII — XVIII століть. На базі працює науково-дослідна майстерня, пов'язана з Національним науково-дослідним центром, крім власних досліджень, центр також управляє інформаційною базою даних, яка частково відображається на веб-сайті.

Музична друкарня Центру музичного бароко видала 140 музичних видань і стала першим видавцем французької музики з 17 по 18 століття, що дозволило шанувальникам та професійним музикантам грати цю музику.

З 1988 року відділ музичного виконавства центру організував понад 1500 концертів у Версальському палаці та по всьому світу. Департамент воскресив майже 2000 французьких музичних творів, які виконав найкращий оркестр відродженого стилю бароко на оригінальних інструментах того часу. Музичний центр бароко у Версалі запрошує студентів з усього світу на навчання, поширюючи тим самим французьке автентичне мистецтво [48.с. 15].

Висновки до розділу:

Одним з основних елементів автентичного виконавства вважається тлумачення першотвору. Воно має на увазі не стільки відтворення нотного слова, а в першу чергу його творчу побудову. Оригінали, збережених у цій або іншій історичній нотації, музикант намагається тлумачити безпосередньо під конфігурації табулатури, але ніяк не озвучувати їх в перекладі в традиційній манері тактовою нотації.

У сфері музичного театру основи автентизму часто відносяться тільки до музики але немає ніякого відношення до акторської майстерності та хореографії. .

У 20 столітті барокове мистецтво прийшло до великого розкриття можливостей. Завдяки існуванню великої кількості бібліотек розкриті всі забуті твори обдарованих композиторів. Дана мистецтво було старим та довірливим - однак лише внаслідок того, що його насправді так само комфортно виконувати на традиційних інструментах нашого часу. Зараз у колі автентистів регулярно проходять багатолюдні дискусії, як саме виконувати ті ці інші твори.

А ще існує дуже велика кількість фестивалів по всьому світі де можна вживу почути твори в виконанні автентичних музикантів.

У європейських державах було засновано багато музичних закладів, в яких можна було досконало вивчити "справжнє" мистецтво. Представниками таких закладів була Амстердамська консерваторія, Музичний центр у Версалі та інші.

ВИСНОВКИ

1. Розвиток струнних інструментів у практиці різних народів світу має сотні років історії, що призвело до появи різних форм і розмірів музичних інструментів. Формування того чи іншого типу єдиної музичної культури призвело до появи специфічних музичних інструментів. . Остаточну форму родини скрипок можна знайти в 16 столітті. Вона поєднує в собі багато характеристик попередніх інструментів: форма тіла запозичена у фіделя, ліри та браччо, а натягіння струн від ребека. Скрипка називалася віола і була спочатку чотириструнною. Незабаром, були сформовані різні моделі: одні мали більш чіткі звуки та більш насичені високі відтінки, а інші - більш повні та плавні звуки. Тому, залежно від звуку та техніки, конкретної школи, деякі інструменти виходять більш опуклими і виготовляються з більш тонкого дерева, дерева, а інші - більш плоскими і мають більш товсті стінки.

2. Величезне число барокових творів у наш період дуже доступні у різних редакціях та виданнях. Свідомий вибір цієї або іншої версії редакції нотного слова часто вважається важким для артиста, так як визначено різноманітним нотного матеріалу, таким чином також неусвідомленістю точних критеріїв. Інноваційні публікації припускають факсимільні видання нарівні з редакціями.

3. Аутентизм, автентизм (від лат. Authenticus, з грец. Αὐθεντικός - даний, точний), спрямованість в музичному виконавстві визначається проблемою виконання музики попередніх століть також в справжній період більш чітким

оригінальним поглядам про дану музику. Автентичне виконання розкривається як інтерпретація барочної музики також віденської школи, але крім того романтизму, Ренесансу, та інших історичних епох. В наш час застосовують термін як автентичне виконання так і термін «історично обізнане виконавство», що зосереджує потрібну інформованості артиста у виконавській, технічній, навчально-методичних також абстрактних концепціях, обставин функціонування музики (роль виконання, аудиторія цього періоду, жанри), елементів специфіку цієї або іншої давньої композиції.

4. Більш наочно аутентичне виконання можемо почути, на старовинних інструментах: віоли да гамба, клавесин, молоточкового піаніно, труб також валторн, древніх видів флейти також безлічі інших. Також історичними автентисти називають як унікальні інструменти, так і інноваційні їх копії, засновані згідно з оригіналом[34].

5. Формування також популяризації справжнього виконавства сприяють інтернаціональні фестивалі давньої музики, з числа яких, більш знайомі Інсбрукском тижні давньої музики, карнавал барокової музики у Амброні, Бостонський карнавал давньої музики, Боннський фестиваль барокової опери, «Oude Muziek» у Утрехті, Англійська карнавал барокової музики, раннелетний карнавал барокової також традиційної опери під Дротнінгхольмському що прагнуть театрі, «Lau s Polyphoniae» у Антверпені, «Earlymusic» в С.-Петербурзі, Брайтонський карнавал давньої музики. Концертами автентистів часто супутніх святкові дні також фестивалі, пов'язані з древніми традиціями людей також ареалів Європи, наприклад «Calendimaggio» (Первомайський святковий день) у Ассізі (Італія).

6. 5. Відомі виступи в історії стали важливою музичною практикою, що охоплює Європу та світ з 20 по 20 століття. У 20 столітті було створено багато ансамблів і оркестрів ранньої музики, зокрема "Pro musica" під керівництвом Н. Грінберга, Кембриджської школи ранньої музики та "La Chapel Royal" у Парижі. "Британський бароковий соліст", Стародавня музика

Берлінської академії," Джардіно Альмоніко ", Просвітницький оркестр, Фрайбурзький бароковий оркестр," Концерт всіх націй ", Академія Баха в Японії ", Ліричні подарунки ", Амстердамський бароковий оркестр та хор та інші.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азархин Р. Контрабас. М.: Музыка, 1978. 394 с.
2. Ансамбль старинной музыки «Барокко» Донецкой государственной академической филармонии. URL:http://filarmonia-donetsk.ru/kollektivy/ansambl_starinnoy_muzyki_barokko/
3. Банникова И. И. Гармония и музыкальная форма эпохи барокко: Учеб пособие. Орел: Орловский гос. ин т искусств и культуры, 2012. 99 с.
4. Барсова И. Книга об оркестре. М.: 1969. 232 с.
5. Башмет Ю. Вокзал мечты. Издательство: Вагриус. 2007 г. 598 с.
6. Белова О. Ю. История искусств. М., Издательство «Аквариум», 1997 г. 395 с.
7. Беляев А. Барочный ансамбль il Gardellino:мы никогда не записываемся в студиях. URL:https://stereo.ru/to/1yk2d_barochnyy_ansambl_il_gardellino_my_nikogda_ne_zapisyvaemsya_v_studiyah
8. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Л.; 1961. 568 с.
9. Блюм Д. Краткий курс инструментоведения М: Музгиз, 1947. 40 с.
10. Борисовский Н. И. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. 679с.

11. Бурундуковская Е. В. Органно клавирная культура Италии (конец XVI первая половина XVII века). Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань : КГК, 2007. 284 с.
12. В Киеве пройдет фестиваль итальянского музыкального барокко. URL: https://korrespondent.net/showbiz/culture/3434297_v_kyeye_proidet_festyval_italianskoho_muzykalnoho_barokko
13. Величко. О. Виконавські вектори старовинної музики. Серія: Мистецтвознавство. 2015. 421с.
14. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов 2 е изд. М., 1964. 380 с.
15. Вольдман Я. И. Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII начала XIX века. Саратов, 1981. 585 с.
16. Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки. М., 1971 278 с.
17. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: Русская классическая виолончельная школа. М.: Музыка, 1965. 232 с.
18. Глазунов А. А. Произведения Ф. Джеминиани и П. Локателли и их интерпретация выдающимися скрипачами современности. Автореф. канд. дис. М.; 1987. 289 с.
19. Денисенко Л. Россыпь барокко. URL:<http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/3FC5FF2EAAEF0BA5C2257D8F007108DD?OpenDocument>
20. Дмитриева Н.А. Краткая история музыки. Вып.1. М., 1985. 412 с.
21. Доброхотов Б. Контрабас: история и методика. М.: Музыка, 1974. 235 с.
22. Дружинин Ф. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. М., 435 с.
23. Друскин М. С. Зарубежная музыкальная историография : учеб. пособие. М. : Музыка, 1994. 63 с.
24. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.; 1983. 164 с.
25. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. М.; 1980. 126 с.

26. Зильберман – династия немецких инструментальных мастеров – строителей органов, клавесинов, клавикордов, фортепиано. URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/zilbierman_silbermann
27. Из истории мировой органной культуры VI XX веков : учеб. пособие / [ред. Т. Воинова]. 2 е изд., доп. и испр. М. : Музиздат, 2008. 864 с.
28. История скрипичного искусства в трёх выпусках. Выпуск 1. Гинзбург Л., В.Григорьев. М: «Музыка» 1990. 280 с.
29. Казадеюс Анри.
URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B7%D1%8E%D1%81,%D0%90%D0%BD%D1%80%D0%B8>
30. Кан А. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведанные им Альберта Кану. Перевод с английского. М.: Прогресс, 1977. 231 с.
31. Колчин Б. А . Новгородские древности. Деревянные изделия. М.: Археология СССР. 1968. 365 с .
32. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. М. : Композитор, 2003. 344 с.
33. Лазько А. Виолончель. М.: Музыка, 1965. 187 с.
34. Лебедев С.Н. Аутентичное исполнительство.
URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682>
35. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М: Музыка. 1983 год. 696 с.
36. Лобанова М. Н . Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики . М. : Музыка, 1994. 320 с.
37. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1960. 466 с.
38. Михайлов М. К. О классицистских тенденциях в музыке XIX начала XX века. 1990. 356 с.
39. Національна концертна агенція. Фестиваль «Italia festival barocco». URL: http://ukrartists.com.ua/italia_barocco/

40. Нотная запись и её история. URL:http://orpheusmusic.ru/publ/300_1_0_54
41. Петров Д. Р. Словарь важнейших терминов музыкальной текстологии и критики текста. М., 2003. 564 с.
42. Пономарёв В. Барочный ансамбль Il Gardellino сравнил Баха с Зеленкой. URL:https://newsmuz.com/news/2019/barochnyy_ansambl_il_gardellino_belgiya_sravnil_baha_s_zelenkoy_43243
43. Понятовский С. П. История альтового искусства. М: Музыка 2007. 456 с.
44. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : сб. тр. / [сост. А. М. Меркулов]. М. : Моск. консерватория, 2001. 206 с.
45. Раабен Л. Скрипка. М.: Музыка, 1974. 254с.
46. Рабей В. Сонаты и партиты Баха для скрипки соло. М.; 1970. 249 с.
47. Рогаль Левицкий Д. Р. Современный оркестр. Том 2. М., 1953. 214 с.
48. Теоретические проблемы музыки французского барокко. Сборник статей. Редактор: Зоя Глядешкина. М: Litres, 2017 .274 с.
49. Семенов Ю. Епохи історії музики в окремих викладах. Нова музика. Одеса. Будівельник, 2004. 240 с.
50. Семья французских музыкантов Казадеюс. URL:<https://megabook.ru/article/%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B7%D1%8E%D1%81>
51. Сікорська Н. В. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ століття. НМАУ імені П. І. Чайковського. Кафедра старовинної музики. На правах рукопису УДК 786.2:78.0318. 287 с.
52. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці . К.: Муз.Україна, 1982. 247с.
53. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. М.; 1959. 450 с.
54. Факультет исторического и современного музыкального искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. URL:<http://www.mosconsrv.ru/ru/gallery.aspx?id=152708&s=7263&t=295>
55. Фесечко Г. И. Е. Хандошкин. Л.; 1972. 230 с.

56. Филиппова О. Историческое исполнительство: мифы и реальность. Музыкальная академия. 2002. 460 с.
57. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том 1. Издательство Музыка. Москва 1964. 274 с.
58. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
59. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2 е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
60. Цицикян А. Древние истоки армянской смычковой культуры. М: Музыкальное исполнительство; 1976. Вып. 9. 268 с
61. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества СПб. : Logos, 1999. 440 с.
62. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). СПб. : Наука : Сага, 2008. 256 с.
63. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
64. Юзефович В. В. Борисовский Основатель советской альтовой школы. Издательство: советский композитор. 1977. 763 с.
65. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. М., «Музыка». 1977. 199 с.
66. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. М: «Музыка», 1983. 169 с.
67. Bachman W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. M: Leipzig; 1966. 489 p.
68. Ellis K. Interpreting the Musical Past / K. Ellis. Oxford : Oxford University Press, 2005. 298 p.
69. Kaminski W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Krakow; 1971. 240 p.
70. Music academy Basiliensis. Schola cantorum basiliensis. URL: https://www.musikakademie.ch/schola_cantorum_basiliensis/de/ubersicht/portrait.html

71. Picchi G. Balli d'arpicordo di Giovanni Picchi, trascritti in notazione moderna / ed. O. Chilesotti. Milan : Ricordi & C, 1884. 35 p.
72. Szulc Z. Słownik tutników polskich. Poznań; 1958. 169 p.
- Wolff Cr. Bach, Johann Sebastian.

URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>