

## ВПЛИВ ІТАЛІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ПЕДАГОГІКИ У XVIII СТОЛІТТІ

Бура Марта Ярославівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри скрипки  
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка  
ORCID ID: 0000-0003-4245-7511  
Scopus-Author ID: 60284591500

*У статті розглядається вплив італійської виконавської та педагогічної традиції на формування французької скрипкової педагогіки XVIII століття на основі праць провідних тогочасних французьких скрипалів-педагогів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнення механізмів міжнаціональної взаємодії у процесі становлення європейських скрипкових шкіл ранньомодерного періоду, а також переосмислення ролі французької традиції у контексті загальноєвропейського розвитку скрипкового мистецтва.*

*У центрі уваги перебуває трактат Л'Аббе «Скрипкові принципи» як один із перших систематизованих педагогічних джерел французької скрипкової школи, що відбиває складний синтез італійських та національних естетичних принципів. Аналізуються основні положення трактату, пов'язані з постановкою правої руки, використанням смичка, артикуляцією, штриховою технікою та питаннями звуковидобування. Особлива увага приділяється концепції рухової свободи пальцевого апарату, яка, з одного боку, зберігає зв'язок з італійською виконавською традицією, а з іншого — сприяє формуванню характерної для французької школи витонченості звучання та орієнтації на вокалізований тип інтонаційного мислення.*

*У статті простежується, яким чином італійські виконавські ідеали – кантіленність, гнучкість фразування, увага до природності звуку – були адаптовані у французькому культурному середовищі та трансформовані відповідно до естетики галантного стилю. Показано, що трактат Л'Аббе не є механічним запозиченням італійських педагогічних моделей, а демонструє процес їх творчого переосмислення, що згодом визначило подальший розвиток французької скрипкової педагогіки та виконавської практики XIX століття.*

*Отримані результати розширюють уявлення про еволюцію педагогічної думки у скрипковому мистецтві XVIII століття та можуть бути використані у наукових дослідженнях, присвячених історії виконавства, а також у навчальних курсах з історії музичного мистецтва і методики гри на скрипці.*

**Ключові слова:** французька скрипкова школа, італійська традиція, XVIII століття, скрипкова педагогіка, Л'Аббе, виконавська практика, трактат.

### ***Bura Marta. The Influence of the Italian Tradition on the Formation of French Violin Pedagogy in the Eighteenth Century***

*The article examines the influence of the Italian performing and pedagogical tradition on the formation of French violin pedagogy of the eighteenth century, based on the works of leading French violinist-pedagogues of the period. The relevance of the research lies in the need to clarify the mechanisms of intercultural interaction in the development of European violin schools of the early modern period, as well as to reconsider the role of the French tradition within the broader context of European violin performance history.*

*The focus of the study is L'Abbé's treatise "Principes du violon" as one of the earliest systematic pedagogical sources of the French violin school, reflecting a complex synthesis of Italian models and national aesthetic principles. The article analyzes key aspects of the treatise related to right-hand technique, bow hold, articulation, bowing patterns, and sound production. Particular attention is given to the concept of motor freedom of the finger joints, which, while rooted in Italian performing practice, contributes to the formation of the refined sound quality and vocalized type of musical thinking characteristic of the French violin school.*

*The study traces how Italian performing ideals – cantabile playing, flexibility of phrasing, and attention to the natural quality of sound – were adapted within the French cultural environment and transformed in accordance with the aesthetics of the galant style. It is demonstrated that L'Abbé's work does not represent a mechanical borrowing of Italian pedagogical models but rather a process of creative reinterpretation that later played a decisive role in shaping French violin pedagogy and performance practice of the nineteenth century.*

*The results of the research expand current understanding of the evolution of violin pedagogical thought in the eighteenth century and may be applied in further studies on performance history, as well as in educational courses on the history of music and violin performance practice.*

**Key words:** French violin school, Italian tradition, 18th century, violin pedagogy, L'Abbé, performance practice, treatise.

**Вступ.** Від початку XVIII століття формування французької скрипкової педагогіки перебувало під впливом різних національних традицій, передусім італійської. Цей факт був зумовлений тим, що в Парижі публікувалися майже всі найважливіші європейські методичні праці того часу. Французьким скрипалям були добре відомі роботи Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, Б. Кампаньолі. Теоретичні трактати провідних

французьких скрипалів другої половини століття М. Корретта, Л'Аббе-сина, Е. Бріжона, Ж.-Б. Картьє, спираючись на досвід зарубіжних колег, підготували підґрунтя для створення «Скрипкової методики» (*Méthode du Violon*, 1802) П. Байо, П. Роде та Р. Крейцера – фундаментальної праці, що стала основою виховання кількох поколінь скрипалів різних країн упродовж XIX століття.



**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження є трактат Л'Аббе *Principes du violon* та праці провідних італійських і французьких скрипалів-педагогів XVIII століття. У роботі застосовано історико-музикознавчий, джерелознавчий та порівняльний методи, що дозволяють простежити вплив італійської виконавської традиції на формування французької скрипкової педагогіки та виявити специфіку її національної адаптації.

**Результати.** У становленні французької педагогіки умовно можна виділити кілька тенденцій. На найранішому етапі – тісний зв'язок із танцювальною музикою (традиції Ж.-Б. Люллі). Згодом, із посиленням італійських впливів, виразно окреслилося прагнення, з одного боку, до розкриття віртуозно-виразових можливостей скрипки, а з іншого – до наближення з вокальною стилістикою під впливом оперної арії. У пізніших трактатах промовисто відбилися передові естетичні ідеї кінця XVIII століття, а також зросла роль концертного начала у виконавстві.

До найперших французьких педагогічних посібників початку XVIII століття належать «Легка методика навчання гри на скрипці зі стислим викладом музичних засад, необхідних для цього інструмента» (1712) Мішеля Монтеклера (1667–1737) [9], а також «Принципи гри на скрипці у формі запитань і відповідей, за допомогою яких кожен може самостійно опанувати цей інструмент» (1718) П'єра Дюпона (?–1740) [5]. Обидва трактати становлять значний інтерес у контексті історії виконавства, оскільки в них уже виразно окреслюються риси, що згодом визначатимуть специфіку концертної практики французьких скрипалів на межі XVIII–XIX століть. Зокрема, Монтеклер формулює на той час доволі новаторські зауваження, пов'язані з тілесними та м'язовими відчуттями виконавця, наголошуючи: «Не слід надмірно стискати шийку інструмента, адже це спричинятиме напруження пальців і кисті» [9, с. 2]. Подібну увагу до принципу свободи руху він виявляє і щодо володіння смичком, застерігаючи від зайвого стискання пальців та перенапруження кисті й ліктя під час швидких пасажів, підкреслюючи, що «сама легкість рухів є запорукою формування якісного штриха» [9, с. 2].

Таким чином, з одного боку, він передбачає прогрес в розвитку техніки лівої руки, де пізніше, приблизно через двадцять років, значну роль відіграють каденції-каприччо до 12 концертів Локателлі, а з іншого – відображає суто французьке захоплення витонченою штриховою технікою, яка з особливим блиском проявилася у фінальних частинах концертів Віотті, Крейцера та Роде. Монтеклер робить суттєвий крок уперед в напрямі методик Л'Аббе (1761) і Байо (1834), оскільки порушує в питаннях постановки та координації рухів обох рук фізіологічний аспект, вважаючи, що «у цьому, власне, й зосереджується як технічна складність, так і художня привабливість скрипкового виконавства» [9, с. 3].

П'єр Дюпон, спираючись на виконавські принципи, сформовані Ж.-Б. Люллі та тісно пов'язані з французькою танцювальною культурою, у своєму методичному

посібнику не обмежується механічним відтворенням усталених у Франції норм ведення смичка – *tiré* (рух униз на сильну долю) та *poussé* (рух угору), – а пропонує ширше осмислення виконавського процесу, акцентуючи увагу на формуванні естетичних критеріїв гри. У його підходах уже простежується прагнення до свідомого, змістовного виконання, що є свідченням інтерпретаційного мислення. Відповідаючи на запитання щодо обов'язковості дотримання правил ведення смичка, Дюпон зауважує, що на початковому етапі навчання вони є необхідними, оскільки сприяють виробленню вічуття стилю та розумінню характеру арій, однак після їх засвоєння виконавець може дозволити собі певну свободу, керуючись художньою доцільністю [8, с. 11].

Вплив італійської скрипкової традиції набуває більш виразних обрисів у трактаті «Школі Орфея» (1738) Мішеля Корретта (1701–1795), у якому автор порівнює «французьку» та «італійську» манери гри [4]. Перша частина праці являє собою роздуми про музику, а друга, що складається із шести розділів, служить безпосередньо методикою навчання гри на скрипці. Автор пропонує два способи, якими можна тримати смичок: перший передбачає яскраве й наспівне звукоутворення, тоді як другий орієнтований на виконання легких і витончених штрихів. Корретт уперше робить спробу узагальнити ці дві традиції, водночас чітко окреслюючи різницю між ними.

Також вперше у французькому скрипковому виконавстві Корретт звертає увагу на скордатуру – прийом тимчасового перенастроювання інструмента, добре відомий ще з творів італійських та німецьких скрипалів XVII століття. Цей прийом отримав значний розвиток в добу романтизму у творчості Байо, Шпора, Паганіні, Беріо та інших. Італійський вплив також проявився у прагненні розшифрувати часто вживані в музиці терміни. Таким чином, процес, спрямований на розкриття смислового аспекту твору, вже був започаткований у Франції в першій половині XVIII століття.

Потужний вплив досягнень італійської національної школи простежується в педагогіці другої половини XVIII століття. Ймовірно, саме з появою 1752 року в Парижі французького перекладу знаменитої праці Франческо Джемініані «Мистецтво гри на скрипці» (*The Art of Playing on the Violin*, 1751) у французькому скрипковому мистецтві починає активно формуватися віртуозно-концертний стиль із загостреною увагою до виразового начала. Очевидним стає вплив італійського вокального мистецтва. Джемініані, дотримуючись популярної на той час теорії афектів, згідно з якою музичний зміст відображає різні стани людської душі, висунув нові для свого часу вимоги до естетичного виховання соліста: «Справжнє покликання музики полягає не лише в тому, щоб приносити слухове задоволення, але й виражати почуття, пробуджувати уяву, справляти інтелектуальний вплив і керувати емоційними станами. Мистецтво скрипкової гри передбачає надання інструментові такого звучання, яке могло б змагатися з красою людського голосу, а також виконання кожного твору з належною точністю,

правильністю та делікатністю художнього висловлювання, що відповідають цій меті» [6, с. 2]. Через пів століття ці передові погляди видатного італійського скрипаля розвиватиме Байо: «Її [скрипки] тембр, що поєднує ніжність і красу, надає їй перевагу й панування над усіма іншими інструментами; а завдяки притаманній їй властивості утримувати, наповнювати й змінювати звуки, зображати пристрасть, ніби наслідуючи рухи душі, вона досягає суперництва з людським голосом» [2, с. 1].

Високий рівень виконавської культури, яким позначені концертні твори французьких скрипалів на межі XVIII–XIX століть, формувався протягом кількох десятиліть. Виразність і наспівність скрипкового тону, характерні для творів Віотті, Крейцера та Роде, були однією з ключових проблем, окреслених Тартіні у «Листі до синьйори Мадалени Ломбардіні, що слугує важливим уроком для тих, хто грає на скрипці» (1760) [12]. Його вислів «Щоб добре грати, потрібно добре співати» (“Per ben suonare bisogna ben cantare”) [14, с. 14] знайшов відображення у творчості французьких сучасників і залишається актуальним донині. Значення досягнень Тартіні важко переоцінити. Разом із творчістю Віотті паризькі скрипалі перейняли від падуанського маестро специфічну скрипкову манеру гри, яка являє собою органічний і глибокий синтез виразного й віртуозного начал.

Виконавські настанови Тартіні були втілені на сторінках консерваторської методики. Аналізуючи акустичні можливості скрипки, її автори спиралися на «Трактат про музику» (повна оригінальна назва – “Trattato di musica secondo la vera scienza dell’armonia”, 1754). У міркуваннях про виконання форшлага, трелі, тремоло, мордента й каденції вони цитували «Трактат про прикраси» (“Trattato delle appoggiature”, бл. 1750), копію якого привіз до Парижа учень Тартіні – П’єр Лауссайє (1735–1815) [7, с. 63]. Цей трактат був уперше надрукований в Парижі французькою мовою в 1771 році в перекладі П’єра Дені (“Le Traité des agréments de la musique de Giuseppe Tartini”) [10]. Байо, надихнувшись «Мистецтвом смичка» (“L’arte del arco”) Тартіні, створив як додаток до методики п’ятдесят штрихових варіантів. Однак якщо твір Тартіні є варіаціями на тему гавота Кореллі (із сонати F-dur op. 5 № 10), у яких майстерно представлено основні типи скрипкових штрихів, використовуваних у тогочасній виконавській практиці, то французький скрипаль, демонструє вишуканий смак, винахідливість та неймовірну фантазією, опрацьовуючи штрихову майстерність на матеріалі гами Es-dur.

Незважаючи на інтенсивне проникнення до паризького музичного середовища другої половини XVIII століття численних іноземних трактатів і «шкіл»,

французька педагогічна традиція, засвоюючи й переосмислюючи їхні найцінніші здобутки, формувала власний масив теоретико-методичних праць. Їх аналіз дає можливість простежити становлення провідних напрямів, що згодом визначили риси концертного стилю Віотті, Крейцера та Роде.

Характерною рисою французьких трактатів і навчальних посібників цього періоду є виразна самобутність, що проявляється у множинності методичних підходів і різній спрямованості педагогічних принципів, попри наявність спільних тенденцій. Зокрема, особливою системністю й ґрунтовністю відзначаються педагогічні праці Л’Аббе-сина (1761) та Ж.-Б. Картьє (1798). Навчальні посібники, орієнтовані насамперед на початківців-скрипалів, репрезентовані роботами Ж.-І. Тарада (1774) і А. Байо (1798). Водночас показовими прикладами різноспрямованих педагогічних концепцій є трактат Е. Бріжона (1763) та «Школа» М. Корретта (1782): Бріжон в основному зосереджувався на естетичному аспекті виховання музиканта-виконавця, тоді як Корретт робив наголос на розвиток віртуозності скрипаля. В 1972 році в Женеві було опубліковано факсиміле маловідомих трактатів Е. Бріжона, Ж.-Б. Тарада, А. Байо та Дж. Камбіні [3].

Трактат Л’Аббе-сина (справжнє ім’я – Жозеф Барнабе Сан-Севен, 1727–1803) «Скрипкові принципи для вивчення аплікатури цього інструмента та різноманітних прикрас, на які він здатний» (присвячені панові маркізу де Родуан де Дамартен) (1761) [1] посідає одне з провідних місць нарівні з методикою Ф. Джемініані (1687–1762) і вважається найвизначнішою педагогічною працею до «Мистецтва скрипки» (1798) Жана Батиста Картьє [8, с. 51–58], і повною мірою відображає виконавський стиль середини XVIII століття [11; 13]. Серед основних проблем трактату виразно простежується потужний вплив італійських традицій. Їхній слід виявляється як в аналізі найбільш актуальних і прогресивних для свого часу прийомів гри, пов’язаних із розвитком віртуозного стилю (високі позиції, пасажна техніка, флажолети, штрих staccato), так і в новому для французької педагогіки підході до вдосконалення рухів правої руки.

Л’Аббе зарекомендував себе як блискучий педагог-практик. У процесі формування техніки лівої руки він уже на початковому етапі прагнув до впорядкування її переміщення по грифу шляхом його чіткого поділу на позиції. Першу позицію Л’Аббе визначав через виконання гами B-dur, що починалася з першого пальця на струні G (*bourdon*). За допомогою спеціально розроблених вправ Л’Аббе приділяв особливу увагу опануванню напівпозиції, розглядаючи її як необхідну передумову інтонаційної точності й технічної зручності виконання [13, с. 65] (приклад 1).

#### Приклад 1.



Л’Аббе. «Скрипкові принципи». *Gamme dans le Ton de Sol Dièse*

Подібний підхід до опанування грифа пропонував і Джемініані, рекомендуючи вправи в позиціях на всіх струнах і називаючи їх «сходами».

Стосовно техніки виконання подвійних нот, то у французькому скрипковому виконавстві, вона була значно розвинена, зокрема Леклером (наприклад, сонати 1740-х років вражають багатством інтервальних поєднань). Водночас, як це не парадоксально, навіть у консерваторській «Скрипковій методиці» Байо, Роде, Крейцера 1802 року цій проблемі (опанування

подвійних нот) приділялося надто мало уваги. Можливо, це було пов'язано з тим, що у концертах Віотті, Крейцера та Роде вони не мали такого масштабного концертного втілення, як, наприклад, у творах Паганіні. В цьому аспекті трактат Л'Аббе виявляється передовим: саме тут вперше у французькій педагогіці детально опрацьовується техніка виконання подвійних нот. Автор не лише подає приклади всіх інтервалів (аж до децими), а й ґрунтовно закріплює прийом за допомогою висхідних арпеджованих вправ (приклад 2).

### Приклад 2.



#### Л'Аббе. «Скрипкові принципи». *Arpeggio*

Л'Аббе також звертає увагу на ще один суттєвий елемент вдосконалення техніки лівої руки, а саме на практику виконання флажолетів (*les sons harmoniques*).

Особливо новаторською є робота над штучними флажолетами на прикладі хроматичної гами (приклад 3), що буде характерно для Паганіні.

### Приклад 3.



#### Л'Аббе. «Скрипкові принципи». Штучні флажолети на прикладі хроматичної гами

Також Л'Аббе утверджує горизонтальне положення скрипки зліва від підгрифка як норму, що стало важливою віхою в розвитку французького скрипкового виконавства [13, с. 1]. Такий сучасний спосіб тримання інструмента не лише давав змогу віртуозові продемонструвати найкращі виконавські якості, а й значною мірою сприяв формуванню нового образу скрипача-соліста, за яким в добу класицизму закріпилася провідна роль у жанрі концерту.

Розв'язуючи складні виконавські завдання, пов'язані з технікою звуковидобування, Л'Аббе приділяє особливу увагу естетичному аспекту рухів правої руки. Попри те, що Л'Аббе залишається прихильником французької манери постановки правої руки, тобто міцного тримання смичка кінчиками гнучких пальців, він робить важливе зауваження щодо необхідної рухової свободи зап'ястя, яка сприятиме красі звучання [13, с. 1–15]. Підкреслюючи спадкоємність з традиціями італійських скрипалів – Кореллі, Тартіні, Нардіні, – він називає смичок «душею інструмента», що «надає звуку виразності, філірує його, розширює та пом'якшує» [13, с. 1].

Вперше у французькій скрипковій педагогіці Л'Аббе застосовує термін *filer un son*, тобто «тягнути звук». Розвиваючи у сфері звуковидобування традиції італійського *bel canto*, Л'Аббе фактично закладає підґрунтя одного з ключових процесів, що сформувався в жанрі сольного скрипкового концерту, – вокалізації музичної тканини, яка стане визначальною ознакою французької скрипкової школи XIX століття.

Удосконалюючи техніку правої руки, Л'Аббе опрацьовує найтонші віртуозні штрихи. Зокрема, у прелюдях – своєрідних музичних замальовках, якими він прикрашає свій трактат, – містяться послідовності витонченого штриха *staccato*, позначеного як *coup d'archet articulé*. Цей прийом блискуче використовував у своїх капричю Локателлі. Скрипалі ж французької класичної школи залучали його у власних творах доволі лаконічно, проте завжди вишукано та з бездоганним смаком.

**Висновки.** У другій половині XVIII століття вплив італійської скрипкової традиції (Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, Б. Кампаньолі) на формування французької класичної скрипкової педагогіки був визначальний. Він позначився насамперед у переосмисленні техніко-виконавського апарату, розширенні арсеналу віртуозних прийомів та засобів художньої виразності, а також у новому ставленні до звукового образу інструмента, що передбачало його зближення з вокальною природою музичного висловлювання.

Трактат Л'Аббе «Скрипкові принципи» постає показовим прикладом адаптації італійських педагогічних ідей у межах французької традиції, де поєднуються національні виконавські особливості з новими вимогами до якості звуку, свободи і пластичності скрипкової техніки. Саме в таких працях закладалися передумови формування естетичних і методичних засад французької скрипкової школи XIX століття.

Методичні здобутки XVIII століття отримали подальший розвиток в інструктивно-художніх працях провідних професорів Паризької консерваторії, тісно пов'язаних із концертною практикою. Вони не лише слугували основою професійної підготовки скрипалів,

а й відображали індивідуально-стильові риси виконавської манери їхніх авторів, що дозволяє розглядати ці праці як важливу складову творчої спадщини окремих музикантів і французької класичної скрипкової школи загалом.

#### Література:

1. L'Abbé le fils [J.-B. Saint-Sevin]. *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différents agréments dont il est susceptible, dédiée à Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin*. Paris, 1761. 73 p.
2. Baillot, P., Rode, P., Kreutzer, R. *Méthode du violon*. Paris: Au Magasin de Musique du Conservatoire, 1802. 167 p.
3. Brijon, E. R. *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. In: *Méthodes pour le violon / Tarade : Traité de violon / Bailleux : Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon / Cambini : Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*. Genève: Minkoff Reprints, 1972. 240 p.
4. Corrette, M. *L'École d'Orphée: méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*. Paris: Chez l'Auteur, Mme Boivin, M. Le Clerc, 1738. 43 p.
5. Dupont, P. *Principes de violon par demandes et par réponses*. Paris, 1718. 17 p.
6. Geminiani, F. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751. 61 p.
7. Huet, F. *Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*. Châlons-sur-Marne, 1880. 152 p.
8. La Laurencie, L. de. *L'École française de violon de Lully à Viotti*. Paris: Delagrave, 1924. Vol. 3. 319 p.
9. Monteclair, M. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris, 1711–1712.
10. Pertobelli, P. Giuseppe Tartini. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Vol. 11. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529>
11. Stowell, R. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 411 p.
12. Tartini, G. Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini. *L'Europa Letteraria*. Venezia, 1770. Vol. V, II, 74–79.
13. Wirsta, A. Introduction to L'Abbé le fils: *Principes du violon*. Paris: Centre de documentation universitaire, 1961. 81 p.
14. Yim, D. *Viotti and the Chinnerys: a relationship charted through letters*. London: Routledge, 2004. 320 p.
15. Zaslav, N. Dupont, Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Vol. 7, 724.

#### References:

1. L'Abbé le fils [Saint-Sevin, J.-B.]. (1761). *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différents agréments dont il est susceptible, dédiée à Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin*. Paris, 73 p. [in French].
2. Baillot, P., Rode, P., & Kreutzer, R. (1802). *Méthode du violon*. Paris: Au Magasin de Musique du Conservatoire, 167 p. [in French].
3. Brijon, E. R. (1972). *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. In *Méthodes pour le violon / Tarade : Traité de violon / Bailleux : Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon / Cambini : Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*. Genève: Minkoff Reprints, 240 p. [in French].
4. Corrette, M. (1738). *L'École d'Orphée: méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*. Paris: Chez l'Auteur, Mme Boivin, M. Le Clerc, 43 p. [in French].
5. Dupont, P. (1718). *Principes de violon par demandes et par réponses*. Paris, 17 p. [in French].
6. Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London, 61 p. [in English].
7. Huet, F. (1880). *Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*. Châlons-sur-Marne, 152 p. [in French].
8. La Laurencie, L. de. (1924). *L'École française de violon de Lully à Viotti*. Paris: Delagrave. Vol. 3. 319 p. [in French].
9. Monteclair, M. (1711–1712). *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris. [in French].
10. Pertobelli, P. (2001). Giuseppe Tartini. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. 11. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529> [in English].
11. Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 411 p. [in English].
12. Tartini, G. (1770). Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini. *L'Europa Letteraria*. Venezia. Vol. V, II, 74–79. [in Italian].
13. Wirsta, A. (1961). *Introduction to L'Abbé le fils: Principes du violon*. Paris: Centre de documentation universitaire, 81 p. [in English].
14. Yim, D. (2004). *Viotti and the Chinnerys: a relationship charted through letters*. London: Routledge, 320 p. [in English].
15. Zaslav, N. (2001). Dupont, Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. 7, 724. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026