

Ольга Володимирівна Вороновська  
Igor Ігорович Івах

## Вокалізація скрипкової партії у французькому скрипковому концерті доби Просвітництва крізь призму естетико-риторичної традиції

УДК 787.1.082.4(44)»17»:78.01  
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.8>

Ольга Володимирівна Вороновська  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
та хореографії  
ДЗ «Південноукраїнський національний  
університет імені К.Д. Ушинського»  
ORCID: 0000-0001-7181-996X

Igor Ігорович Івах  
аспірант кафедри історії музики  
та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії  
імені А.В. Нежданової  
ORCID: 0009-0000-6304-6557

Дата першого надходження статті до  
видання: 30.01.2026  
Дата прийняття статті до друку після  
рецензування: 16.03.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті:  
20.04.2026

У статті здійснено комплексне дослідження процесу вокалізації скрипкової партії у французькому скрипковому концерті XVIII ст. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення генезису інструментального стилю крізь призму міжвидової взаємодії музичного театру та інструментального концерту. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що включає історико-стильовий, герменевтичний методи, інтонаційно-типологічний та виконавський аналіз. Обґрунтовано, що доба Просвітництва стала переломним етапом у подоланні абстрактної технічної віртуозності на користь інтонаційно змістовного висловлювання, де скрипка перебирає на себе функції людського голосу. Доведено, що художня концепція французького інструменталізму базується на рівновазі між афектом і раціональною мірою, що була виплекана в надрах оперної традиції. Риторичність фрази, симетрія періодичності та логіка побудови музичного вислову розглядаються як параметри, що визначили творчість провідних майстрів французької композиторської школи XVIII ст. Розкрито значення філософської категорії *timesis* як ключового естетичного орієнтиру епохи. Доведено, що прагнення скрипалів до імітації вокальних тембрів привело до трансформації виконавської техніки: появи специфічних штрихів, особливого контролю «дихання смичка» та впровадження «шляхетного тону». Наукова новизна дослідження полягає у застосуванні риторичного аналізу до структури скрипкового соло. Продемонстровано, як класична схема ораторської промови (*dispositio*) – від вступу (*exordium*) до висновку (*peroratio*) – адаптується у формі концерту. Окремий акцент зроблено на аналізі повільних частин (*Adagio*), що трактуються як «інструментальні арії». У висновках підкреслено, що французька скрипкова школа доби Просвітництва створила унікальну модель музичного вислову, що інтегрувала раціоналізм класицистичної поетики та емоційну безпосередність передромантичної чутливості. Матеріали статті мають практичне значення для виконавців-інструменталістів, що прагнуть автентичного прочитання репертуару XVIII ст., та дослідників історії європейської музики.

**Ключові слова:** скрипковий концерт, доба Просвітництва, французька скрипкова школа, музична риторика, оперна естетика, вокалізація.

**Постановка проблеми.** Доба Просвітництва стала переломним етапом для європейського інструменталізму, висунувши нові вимоги до змістовності музичної мови. У французькій культурі XVIII ст., де домінувала оперна естетика та культ слова, скрипковий концерт опинився в епіцентрі пошуку природного висловлювання. Центральною проблемою цього періоду стало подолання абстрактної віртуозності через вокалізацію інструментальної партії. Скрипка мала не просто демонструвати технічні можливості, а «промовляти» та «співати», наслідуючи людський голос. Дослідження цього процесу крізь призму риторичної традиції дає змогу розкрити глибинні механізми формування французького класичного стилю, де музична форма підпорядковується логіці ораторської промови та емоційній безпосередності вокального інсценування.

**Аналіз актуальних досліджень.** Питання розвитку європейських скрипкових шкіл доби Просвітництва доволі ґрунтовно висвітлюється у сучасних фундаментальних музикознавчих працях (М. Черкашина (1991), В. Ракочі (2021), Д. Шевченко (2024), В. Павлова (2017), Н. Гуральник

(2005), Л. Скрипник (2009)). Українські дослідники докладно вивчають стильові витоки творчості скрипалів цієї доби, зокрема французьких, а саме Ж. Леклера, Дж.Б. Віотті, П. Роде, Р. Крейцера, П. Гавіньє, вказуючи на їхній зв'язок з майбутніми романтичними тенденціями. Також значний внесок зроблено у дослідження жанру скрипкового концерту різних національних композиторських шкіл (І. Успенська (2020), А. Голяка (2020), Г. Лаптева (2010), Н. Самострокова (2021), А. Городюк (2023)).

Серед зарубіжних праць особливу цінність має тритомна робота Л. де Ла Лорансі «Французька скрипкова школа від Люлли до Віотті» (1922–1924), у якій представлено унікальні біографічні відомості про відомих і маловідомих у наші дні французьких скрипалів (La Laurencie, 1922–1924). Дослідник здійснив огляд творчості кожного з них та навів стислий аналіз деяких творів. У третьому томі розглянуто педагогічні трактати XVII – XVIII ст. Загалом у зарубіжних дослідженнях розглянутого історичного періоду можна окреслити два напрями – біографічні праці: монографії Р. Джазотто (Giazotto, 1956), М. Деллаборри (Dellaborra, 2006), В. Лістера

(Lister, 2009) та аналітичні дослідження: праці, у яких представлено аналіз окремих творів французьких скрипалів-композиторів XVIII–XIX ст. (King, 1984; Tung, 2001), розкрито феномен смаку як естетичної категорії французької музичної культури XVIII ст. та його впливу на формування композиторської індивідуальності (Tung, 2001).

Глибоким аналітичним підходом вирізняється фундаментальна праця британського дослідника Р. Стоуелла, присвячена аналізу виконавської техніки (Stowell, 1985). У низці розвідок, що мають вузьку педагогічну спрямованість, варто відзначити дослідження Л. Сон (Sohn, 2003), що розкриває проблеми вивчення інструктивно-художніх творів П. Байо, Р. Крейцера та П. Роде. Детальні аспекти музичної риторики та естетики Просвітництва розглядалися у роботах вітчизняних (А. Попова, 2015; О. Холодкова, 2023; Н. Башмакова, 2017; Л. Касьяненко, 2024) та зарубіжних науковців (А. Моcek, 2019; Р. McCreless, 2008; В. Karosi, 2014; D. Bartel, 2003; J.L. Dissmore, 2017; U. Golomb, 2008), що дають фундаментальне розуміння того, як риторика працювала в ролі «етичного жеста» і «мови емоцій».

Проте, незважаючи на значну кількість розвідок, феномен вокалізації скрипкової партії як цілісний естетико-риторичний аспект французького концерту потребує додаткового теоретичного осмислення, особливо в контексті безпосереднього впливу оперних жанрів на інструментальну кантилену.

**Мета статті** полягає у виявленні та аналізі естетико-риторичних чинників, що зумовили вокалізацію скрипкової партії у французькому концерті доби Просвітництва, а також у дослідженні виконавських механізмів реалізації «співучого стилю» у творчості майстрів паризької скрипкової школи.

**Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, що включає такі методи: історико-стильовий – для реконструкції мистецького контексту доби Просвітництва та еволюції жанру концерту; герменевтичний – для інтерпретації музичних текстів як риторичних структур та виявлення прихованих смислів інструментальної «мови»; інтонаційно-типологічний аналіз – для порівняння вокальних жанрів з мелодикою скрипкових концертів; виконавський аналіз – для вивчення специфічних технічних прийомів (артикуляція, штрихи), які забезпечували ефект вокалізації звуку.

**Результати та їх обговорення.** У філософії та мистецтві XVIII ст. ключовим критерієм естетичної досконалості став принцип *mimesis* (наслідування природи). При цьому для мислителів Просвітництва природа розумілася передусім як втілення гармонії, розуму й природного порядку. Відповідно, й мистецтво мало не просто копіювати видиме, а відтворювати **природні закони вираження**

**почуттів.** У музиці це наслідування проявилось передусім у прагненні відтворити інтонаційну природу людського голосу – його дихання, фразування, гнучкість, здатність передавати афекти через тональні відтінки.

Згідно з поглядами Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, краса мистецтва полягала в «природності» вираження, тобто в наближенні до способу, яким почуття проявляються у живій людській мові. Так, Ж.-Ж. Руссо в трактаті «Про виникнення мов» писав, що саме **мелодія є мовою пристрастей**, оскільки повторює інтонаційну логіку голосу, перші звуки якого зумовлені саме пристрасстю (Rousseau, 1782). Таким чином, *mimesis* у музиці Просвітництва означав втілення природної експресії людини, насамперед у звуці. Цей ідеал безпосередньо вплинув на розвиток європейського інструменталізму, особливо розвитку скрипкового мистецтва, тому що скрипка розглядалася як найближчий аналог людського голосу, як інструмент, здатний наслідувати весь спектр афектів людської душі. У трактатах скрипалів XVIII ст. – Ж.-М. Леклера, Дж. Джемініані, Л. Моцарта – наголошується на тому, що ідеальний виконавець має грати так, як співає гарний співак. Для Ж.-М. Леклера «краса звуку» (*la beauté du son*) і «шляхетність тону» (*le ton noble*) були невід'ємними від уміння імітувати природне звучання людського голосу (King, 1984). Це наслідування визначало саму логіку побудови фрази: кожен мотив повинен «дихати», кожна каденція – мати пунктуацію, як у мові. У французькій скрипковій традиції цей принцип ґрунтувався на тому, що виконавець повинен володіти технікою, але приховувати її за природністю інтонації. Отже, звукоутворення, штрихи, динаміка й тембр підпорядковувалися мовній риторичі.

Для реалізації ідеалу *mimesis* скрипалі XVIII ст. виробили особливу виразову техніку, спрямовану на природність і пластичність звуку. Засадничими прийомами цієї техніки стали контрольоване вібрато, що наслідує мікроколивання голосу; легке legato як аналог вокального дихання; динамічна гнучкість і плавні crescendo, що імітують живе мовлення; артикуляційна виразність, подібна до дикції співу; використання кантилени як вищої форми музичного вислову. Саме через ці засоби скрипкове мистецтво набувало рис «музичного красномовства», у якому кожна фраза ставала актом мовлення.

При цьому наслідування голосу не було самоціллю, а мало глибший зміст: воно мало передати щирість афекту, природність людської емоції. Відповідно до теорії афектів, музика мала пробуджувати в слухачеві такі ж почуття, які переживає виконавець. Проте, на відміну від італійського експресійності, французький стиль вимагав емоційної стриманості, «просвітленої» почуттєвості. Таким чином, у скрипковому мистецтві доби

Просвітництва *mimesis* набув значення етично-естетичного принципу, де природність була мірилом істини, простота – проявом краси, а інтонація людського голосу розумілась як універсальна модель музичного вислову.

Французький класичний інструменталізм XVIII ст. не виник ізольовано – його формування відбувалося у тісному зв'язку з еволюцією оперного мистецтва. Саме в надрах оперного жанру визріла та художня концепція, що згодом визначила характер французької класичної музики, а саме рівновага між афектом і мірою, між риторичною виразністю та структурною ясністю.

Біля витоків цього процесу стоїть Ж.-Б. Люллі. Переконаючи сучасників, що музика має бути дзеркалом живої мови, він розробив принцип ритмічно структурованої мелодії, що максимально наближена до природної мовленнєвої інтонації. Цей принцип, що первинно виник як вокальна техніка, згодом став концептуальним фундаментом для формування французької інструментальної стилістики. Риторичність мелодії, логічна побудова фрази, симетрія і періодичність музичного вислову – усе це стало моделлю, якою керувалися французькі композитори-інструменталісти XVIII ст. (Ж.-М. Леклер, Ф. Куперен, Ф. Госсек). Реформує оперу, Ж.-Б. Люллі водночас заклав підвалини музичної риторики, де кожна інструментальна фраза починає функціонувати як вагомий аргумент або репліка в уявному діалозі.

Наступний етап еволюції пов'язаний з К.В. Глюком, який виступив послідовним продовжувачем ідей Ж.-Б. Люллі. К.В. Глюк утвердив принцип неподільної єдності дії, емоції та музичного втілення, що остаточно зблизило оперну сцену з ораторською промовою. Саме ця ідея – підпорядкування музичної форми логіці внутрішнього розвитку почуття – також безпосередньо вплинула на французьку скрипкову школу. Концерт, як і опера, починає сприйматися водночас як демонстрація техніки і як драматичний дискурс, де соліст веде діалог з оркестром за законами музичної логіки. Глюківська концепція природності переходить у інструменталізм як вимога ясності фразування, тематичної органічності, інтонаційної мови, близької до людського мовлення.

Виходячи з цих обставин, можемо стверджувати, що французький концерт XVIII ст. успадкував від опери афектну риторику, тобто систему музичних жестів, фігур і тембрів, що виражають конкретні емоції. Французькі скрипалі-композитори орієнтувалися на оперну модель діалогу, де соліст виступає аналогом вокального персонажа, а оркестр – його сценічним середовищем. У цьому контексті виконавський стиль також зазнав реформування: замість надмірної віртуозності з'являються ораторська ясність звуковедення, інтонаційна дикція, гнучке дихання

фрази. Французький інструменталізм стає «мовою без слів» – продовженням риторичних принципів Ж.-Б. Люллі та К.В. Глюка, але вже у сфері інструментального звуку. Зрештою, саме завдяки цій спадкоємності французька скрипкова школа XVIII ст. набула ознак, які визначають її своєрідність: логічна побудова, гармонія форми, емоційна міра, інтелектуальна культура виконання.

Однією з найважливіших особливостей музичного мислення доби Просвітництва є глибоке проникнення риторичних принципів у музичну композицію та виконавство. У цей період музика усвідомлюється як різновид мовлення, а композитор і виконавець – як оратори, що промовляють до розуму й серця слухача. Такий підхід визначає й внутрішню логіку побудови музичної форми, зокрема у жанрі скрипкового концерту.

Риторична теорія, заснована ще в античності, пропонувала чітку структуру публічного виступу – *dispositio*, тобто організацію промови у послідовні частини: *exordium* (вступ), *narratio* (виклад), *confirmatio* (аргументація), *refutatio* (спростування) та *peroratio* (висновок). Соліст у скрипковому концерті діє подібно до оратора. Його вступ (*exordium*) має привернути увагу слухача, встановити емоційний контакт, створити довіру. Зазвичай це короткий вступний період, у якому музикант ніби «виходить на сцену» і подає свій голос – стримано, шляхетно, але виразно. Далі йде *narratio* – виклад музичного «тезису», тобто головної теми, яка формулює зміст подальшої аргументації. Вона має бути ясною, співучою, інтонаційно зрозумілою, бо саме тут формується «тема промови», те, що скрипаль буде розвивати протягом усієї п'єси. У центральних розділах концерту (*confirmatio*, *refutatio*) музикант переходить до переконання слухача за допомогою розгортання технічних і виразових засобів. Ці частини зазвичай насичені діалогами між солістом і оркестром, контрастами регістрів, тематичними трансформаціями. Вони нагадують диспут, де скрипаль «доводить» правоту своїх музичних аргументів, а оркестр може або підтримувати, або «заперечувати» їх. Саме тут народжується драматична напруга у риторичному полі діалогу, що апелює до уваги й емоцій слухача. Фінал концерту – *peroratio* – виконує функцію узагальнення. Це емоційно-підсумковий висновок, де скрипаль повторює основну ідею, але з вищим ступенем переконливості. Тут може з'явитися імпровізаційна каденція – своєрідна ораторська кульмінація, у якій соліст демонструє здатність імпровізувати, підсумовуючи емоційно-інтелектуальний зміст твору. Каденція в цьому сенсі є не «прикрашенням», а риторичним жестом, який завершує промову з максимальною переконливістю.

Таким чином, будова соло у скрипковому концерті XVIII ст. ґрунтується на принципах *dispositio*: послідовності аргументів, логічній єдності частин,

інтонаційній мотивації кожного елемента. Завдяки риторичній організації концерту скрипаль стає не тільки інтерпретатором, але й співтворцем музичного смислу, веде слухача до нього, переконує, залучає у співпереживання. Саме ця комунікативна функція – здатність промовляти до душі через звук – стала однією з визначальних рис французької скрипкової школи Просвітництва. Вона перетворює концерт на «ораторію без слів», у якій звучить ідея гуманістичного діалогу між виконавцем і світом. Провідна роль у цьому процесі належить діалогічній природі концертного жанру, що базується на риторичних принципах античної диспуатації. Подібно до промови оратора, концерт розгортається як логічно мотивований обмін репліками між двома голосами: оркестром, який представляє колективне начало – розум, міру, стабільність, і солістом, який уособлює індивідуальність, емоційність, творчий імпульс. У результаті музична структура стає риторично осмисленою: кожен тематичний елемент має свій «тон голосу», аргумент та інтонаційне забарвлення.

Однією з найхарактерніших рис французького скрипкового концерту доби Просвітництва є його глибока вокалізація, прагнення надати інструментальному вислову властивостей людського голосу. У цьому виявляється дія головного естетичного принципу епохи – *mimesis*, наслідування природи, а отже, й людського мовлення. Повільні частини концертів, зазвичай позначені темпами *Adagio* або *Andante*, перетворюються на простір інтимної декламації, стають своєрідними інструментальними аріями, у яких скрипка постає як співочий голос, здатний передавати найтонші емоційні стани.

У скрипкових концертах Ж.-М. Леклера, Дж.Б. де Сен-Жоржа, а пізніше Дж.Б. Віотті *Adagio* часто відкривається співучою кантиленою соліста, що супроводжується стриманою гармонічною підтримкою оркестру. Такий тип письма безпосередньо наслідує аріозну форму, у якій головним є «дихання» фрази, її природна інтонаційна логіка. Тут скрипка звучить як голос співака, що виголошує монолог, повний внутрішньої стриманості, але емоційно насичений. Типовим прийомом стає використання речитативних зворотів, невеликих імпровізаційних каденцій, інтонаційних повторів, що нагадують риторичні паузи у вокальній мові. Композитори ніби «оживлюють» скрипку, дозволяючи їй говорити у формах, звичних для оперного вислову. У результаті *Adagio* постає емоційним центром усієї драматургії, своєрідним моментом зупинки часу, коли технічна віртуозність поступається емоційній широті.

Особливістю французької традиції є також тяжіння до елегантного тону. Багато *Adagio* наближаються до жанру романсу з його простою мелодикою, плавною гармонією, камерною ширістю.

Це не риторичне пафосне висловлення, а ніжна сповідь, «музика почуття». Замість контрастів тут панує безперервна лінія співу, що вимагає від виконавця контролю дихання смичка, вміння створювати динамічні градації, подібні до інтонацій живого голосу.

Таким чином, повільні частини французьких скрипкових концертів доби Просвітництва функціонують як інструментальні арії, у яких скрипка набуває ролі співака-оратора. Ці *Adagio* репрезентують синтез двох естетичних ідеалів: вокального – «виразний спів» (*chant expressif*) та інструментального – «шляхетна манера виконання» (*jeu noble*), що зливаються у єдину форму співучої декламації. Через таке жанрове зближення народжується новий тип концертного вислову – лірико-драматичний монолог без слів, у якому емоційна стриманість французького стилю поєднується з експресивністю італійської кантилени. Отже, *Adagio* французького концерту XVIII ст. втілює ідеал «музичної мови почуття», у якій скрипка відтворює інтонації людського серця. У цьому явищі можна побачити справжній «міст» між вокальною естетикою барокової опери й камерно-ліричним висловом романтичної доби.

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Проведене дослідження дає змогу стверджувати, що доба Просвітництва стала вирішальним етапом у подоланні абстрактної віртуозності через цілеспрямовану вокалізацію скрипкової партії. Провідним чинником цього процесу став естетичний принцип *mimesis*, згідно з яким скрипка почала сприйматися як найближчий аналог людського голосу, здатний відтворювати природну інтонаційну логіку та дихання.

З'ясовано, що французький класичний інструменталізм визрів у межах оперної естетики, де панував ідеал рівноваги між афектом і структурною ясністю. Принцип *déclamation mesurée* Ж.-Б. Люллі, початково розроблений як вокальна техніка, став концептуальним фундаментом для інструментальної стилістики. Він трансформував музичну фразу, надавши їй функції аргументу або репліки в уявному драматичному діалозі. Своєю чергою, реформи К.В. Глюка щодо єдності емоції та вислову остаточно закріпили за жанром концерту статус «драматичного дискурсу», де соліст взаємодіє з оркестром за законами театральної логіки.

Обґрунтовано, що побудова скрипкового соло у XVIII ст. спиралася на закони класичної риторики (*dispositio*). Виконавець у концерті виступає в ролі оратора, чия промова розгортається від вступу (*exordium*) до підсумкового узагальнення (*peroratio*). Це перетворює інструментальний твір на «ораторію без слів», де кожна інтонація спрямована на логічне переконання та емоційне залучення слухача. Доведено, що повільні частини

французьких концертів (Adagio) функціонують як інструментальні арії, стаючи моментом найвищої емоційної широти.

Таким чином, французька скрипкова школа доби Просвітництва сформувала унікальний лірико-драматичний тип вислову. Завдяки риторичній осмисленості та вокальній природі звуку цей стиль став історичним «мостом», що поєднав раціональну естетику бароко з камерно-ліричною сповіддю майбутньої романтичної доби.

Подальше вивчення порушеної проблематики відкриває декілька стратегічних напрямів для поглиблення наукового дискурсу, як-от: порівняльний аналіз національних шкіл доби Просвітництва для виявлення специфічних механізмів адаптації оперної риторики в різних національних контекстах; поглиблений аналіз інструктивно-педагогічної літератури XVIII ст. задля практичної реконструкції специфічних штрихів, динамічних градацій та вібрато, що забезпечували ефект вокалізації звуку в автентичному виконавстві.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Башмакова, Н. (2017). Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 57, 7–16. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2017\\_57\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_57_3).
2. Голяка, А. (2020). *Скрипкові концерти Анрі В'єтана в контексті романтичної традиції XIX століття*: кваліфікаційна робота. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка.
3. Городюк, А. (2023). *Жанр скрипкового концерту у творчості Дж.Б. Віотті*: кваліфікаційна робота. Львів: Львівська національна музична академія імені М. Лисенка.
4. Гуральник, Н. (2005). *Розвиток скрипкової школи Східної Європи XX століття: історія, теорія, методика*: навчально-методичний посібник. Київ: НПУ імені М. Драгоманова.
5. Касьяненко, Л. (2024). Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 84–92. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>.
6. Лаптева, Г. (2010). Український сольний скрипковий концерт та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*, 11, 372–379.
7. Павлова, В., Дідок С. (2017). До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *Молодий вчений*, 8 (48), 67–72. URL: <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2017/8/17.pdf>.
8. Попова, А. (2015). Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 16, 171–177. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss\\_2015\\_16\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25).
9. Ракочі, В. (2021). *Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*: дис. ... докт. мист. наук. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. Нежданової. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf>.
10. Самострокова, Н. (2021). *Етнопсихологічні засади розвитку польського скрипкового концерту XX століття*: дис. ... докт. мист. наук. Львів: Національна музична академія імені М. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/aref-%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-2021-09.pdf>.
11. Скрипнік, Л. (2009). *Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття)*: автореф. дис. ... канд. мист. наук. Київ: Національна музична академія України ім. П. Чайковського.
12. Успенська, І. (2020). Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 57, 150–164. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.09>.
13. Холодкова, О. (2023). Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 69, 7–39. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01>.
14. Черкашина, М., Куколь, Г. (ред.-упоряд.). (1991). *Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та між-культурних контактів)*. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського.
15. Шевченко, Д. (2024). Скрипкові виконавські школи крізь призму музично-історичного контексту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 49, 80–87. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.839>.
16. Bartel, D. (2003). *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures*, *The Musical Times*, 144 (1885), 15–19. DOI: <https://doi.org/10.2307/3650721>.
17. Dellaborra, M. (2006). *Giovanni Battista Viotti*. Palermo: L'Epos.
18. Dissmore, J.L. (2017). *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. *The Research and Scholarship Symposium*, 18, 17 p.
19. Golomb, U. (2008) Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, 56–67. URL: [https://www.academia.edu/65870264/Uri\\_Golomb\\_Rhetoric\\_in\\_the\\_Performance\\_of\\_Baroque\\_Music](https://www.academia.edu/65870264/Uri_Golomb_Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music).
20. Giazotto, R. (1956). *Giovan Battista Viotti*. Milano: Curci.
21. Karosi, B. (2014) *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (DMA thesis), Yale School of Music, New Haven, 84 p. URL: [https://www.academia.edu/6743642/Schemata\\_and\\_Rhetoric\\_Improvising\\_the\\_Chorale\\_Prelude\\_in\\_the\\_18th\\_century\\_Lutheran\\_Tradition](https://www.academia.edu/6743642/Schemata_and_Rhetoric_Improvising_the_Chorale_Prelude_in_the_18th_century_Lutheran_Tradition).
22. King, R. (1984). *Les gouts reunis and Leclair's Concertos* (diss. PhD). The University of Alberta.
23. La Laurencie, L. de. *L'École française de Violon de Lulli à Viotti*. Paris: Delagrave, 1922. T. 1. 440 p. 1923. T. 2. 516 p. 1924. T. 3. 319 p.
24. Lister, W. (2009). *Amico: the life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195372403.001.0001>.

25. McCreless, P. (2008). *Music and rhetoric*. The Cambridge History of Western Music Theory, Cambridge University Press, 847–879. DOI: <https://doi.org/10.1017/chol9780521623711.029>.

26. Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII – XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego. Kraków.

27. Rousseau, J.-J. (1782). *Essai sur l'Origine des Langues*. Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, tome 8: *Théâtre, poésie et musique*, 357–395. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Essai\\_sur\\_l'origine\\_des\\_langues](https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_l'origine_des_langues).

28. Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode* (diss. PhD). University of Miami. URL: <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-study-of-the-technical-aspects-of-the-French-school-of-violin-playing-as-exemplified-in-the-works-of-Baillot-Kreutzer-and-Rode/991031447135902976>.

29. Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press. URL: [https://archive.org/details/isbn\\_0521232791](https://archive.org/details/isbn_0521232791).

30. Тунг, М. (2025). Творча діяльність Ж.-М.Леклера та “les goûts-réunis” у французькій музичній культурі XVIII століття. *Музичне мистецтво і культура*, 43, 90–100. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>.

31. Tung, M. (2001). *The pedagogical contributions of Rode's caprices to violin mastery*. (diss. PhD). University of Texas. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/aad8d55e-ecfd-4d71-a40e-042a41ac4509>

## REFERENCES

1. Bartel, D. (2003). *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures, The Musical Times*, 144 (1885), P. 15–19. DOI: <https://doi.org/10.2307/3650721>.

2. Bashmakova, N. (2017). Muzychna rytoryka v mandolinnykh kontsertakh A. Vivaldi: hermenevtychnyi pidkhid [Musical rhetoric in A. Vivaldi's mandolin concertos: A hermeneutic approach]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 57, 7–16. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2017\\_57\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_57_3).

3. Cherkashyna, M., & Kukul, H. (Eds.). (1991). *Muzychna kultura Italii ta Frantsii: vid barokko do romantyzmu (problemy stylu ta mizhkulturnykh kontaktiv)* [Musical culture of Italy and France: From Baroque to Romanticism (problems of style and intercultural contacts)]. Kyiv State Conservatory.

4. Dellaborra, M. (2006). *Giovanni Battista Viotti*. L'Epos.

5. Dissmore, J.L. (2017). *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. The Research and Scholarship Symposium, 18. 17 p.

6. Golomb, U. (2008) Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, P. 56–67. Retrieved from [https://www.academia.edu/65870264/Uri\\_Golomb\\_Rhetoric\\_in\\_the\\_Performance\\_of\\_Baroque\\_Music](https://www.academia.edu/65870264/Uri_Golomb_Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music).

[edu/65870264/Uri\\_Golomb\\_Rhetoric\\_in\\_the\\_Performance\\_of\\_Baroque\\_Music](https://www.academia.edu/65870264/Uri_Golomb_Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music).

7. Giazotto, R. (1956). *Giovan Battista Viotti*. Curci.

8. Holiaka, A. (2020). *Skrypkovyi kontserty Anri Vietana v konteksti romantychnoi tradytsii XIX stolittia* [Henri Vieuxtemps' violin concertos in the context of the 19th-century romantic tradition] [Master's thesis]. Sumy State Pedagogical University.

9. Horodiuk, A. (2023). *Zhanr skrypkovoho kontsertu u tvorchosti J. B. Viotti* [The genre of the violin concerto in the works of G. B. Viotti] [Master's thesis]. Lviv National Music Academy.

10. Huralnyk, N. (2005). *Rozvytok skrypkovoi shkoly Skhidnoi Yevropy XX stolittia: istoriia, teoriia, metodyka* [Development of the Eastern European violin school of the 20th century: History, theory, methodology]. NPU.

11. Karosi, B. (2014) *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (DMA thesis), Yale School of Music, New Haven, 84 p. Retrieved from [https://www.academia.edu/6743642/Schemata\\_and\\_Rhetoric\\_Improvising\\_the\\_Chorale\\_Prelude\\_in\\_the\\_18th\\_century\\_Lutheran\\_Tradition](https://www.academia.edu/6743642/Schemata_and_Rhetoric_Improvising_the_Chorale_Prelude_in_the_18th_century_Lutheran_Tradition).

12. Kasianenko, L. (2024). Fenomen rytoryky v oratorskomu mystetstvi ta muzychnomu vykonavstvi [The phenomenon of rhetoric in oratory and musical performance]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, (1), 84–92. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>.

13. Kholodkova, O. (2023). Systemy rytoryky ta semiotyky v analizi svitskoi instrumentalnoi muzyky epokhy Baroko [Systems of rhetoric and semiotics in the analysis of secular instrumental music of the Baroque era]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 69, 7–39. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01>.

14. King, R. (1984). *Les gouts reunis and Leclair's Concertos* [Doctoral dissertation]. The University of Alberta.

15. La Laurencie, L. de. (1922–1924). *L'École française de Violon de Lulli à Viotti* (Vols. 1–3). Delagrave.

16. Laptieva, H. (2010). Ukrainysky solnyi skrypkovyi kontsert ta suchasnist [Ukrainian solo violin concerto and modernity]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 11, 372–379.

17. Lister, W. (2009). *Amico: The life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195372403.001.0001>.

18. McCreless, P. (2008). *Music and rhetoric*. The Cambridge History of Western Music Theory, Cambridge University Press, P. 847–879. DOI: <https://doi.org/10.1017/chol9780521623711.029>.

19. Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII–i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego. Kraków.

20. Pavlova, V., & Didok, S. (2017). Do problemy skrypkovoho vykonavstva: istorychnyi aspekt [On the problem of violin performance: Historical aspect]. *Molody vchenyi*, 8 (48), 67–72. Retrieved from <http://molodyvchenyi.in.ua/files/journal/2017/8/17.pdf>.

21. Popova, A. (2015). Doslidzhennia problem muzychnoi rytoryky v ukrainskomu muzykoznavstvi

[Research on the problems of musical rhetoric in Ukrainian musicology]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 16, 171–177. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss\\_2015\\_16\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25).

22. Rakochi, V. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental concerto of the 17th–18th centuries: Genesis, classification, orchestra] [Doctoral dissertation]. Odesa National Music Academy. Retrieved from <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochi-doctor-of-art-thesis.pdf>.

23. Rousseau, J.-J. (1782). *Essai sur l'origine des langues*. In *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau* (Vol. 8, pp. 357–395). Retrieved from [https://fr.wikisource.org/wiki/Essai\\_sur\\_l'origine\\_des\\_langues](https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_l'origine_des_langues).

24. Samostrokova, N. (2021). *Etnopsychologichni zasady rozvytku polskoho skrypkovoho kontsertu XX stolittia* [Ethnopsychological foundations of the development of the 20th-century Polish violin concerto] [Abstract of Doctoral dissertation]. Lviv. National Music Academy.

25. Shevchenko, D. (2024). *Skrypkovi vykonavski shkoly kriz pryzmu muzychno-istorychnoho kontekstu* [Violin performance schools through the prism of the musical-historical context]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 49, 80–87. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.839>.

26. Skrypnik, L. (2009). *Spetsyfika proiaviv pryntsyypiv dialohu ta hry u skrypkovomu kontserti (na prykladi tvoriv XX stolittia)* [Specificity of manifestations of the principles of dialogue and play in the violin concerto (on the

example of 20th-century works)] [Abstract of PhD dissertation]. National Music Academy of Ukraine.

27. Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode* [Doctoral dissertation, University of Miami]. Retrieved from <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-study-of-the-technical-aspects-of-the-French-school-of-violin-playing-as-exemplified-in-the-works-of-Baillot-Kreutzer-and-Rode/9910314-47135902976>.

28. Stowell, R. (1985). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge University Press. Retrieved from [https://archive.org/details/isbn\\_0521232791](https://archive.org/details/isbn_0521232791).

29. Tung, M. (2025). *Tvorcha diialnist J.-M. Leclair ta "les goûts-réunis" u frantsuzkii muzychnii kulturi XVIII stolittia* [Creative activity of J.-M. Leclair and "les goûts-réunis" in the French musical culture of the 18th century]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, (43), 90–100. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>.

30. Tung, M. (2001). *The pedagogical contributions of Rode's caprices to violin mastery* [Doctoral dissertation]. University of Texas. Retrieved from <https://repositories.lib.utexas.edu/items/aad8d55e-ecfd-4d71-a40e-042a41ac4509>.

31. Uspenska, I. (2020). *Typolohiia zhanriv kontsertnoi muzyky dlia skrypky: kryterii klasyfikatsii* [Typology of genres of concert music for violin: Classification criteria]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 57, 150–164. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.09>.

## Vocalization of the violin part in the French violin concerto of the enlightenment through the prism of the aesthetic-rhetorical tradition

Olga Volodymyrivna Voronovska  
PhD in Art History,  
Associate Professor at the Department  
of Music and Choreography  
The State Institution "South Ukrainian  
National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky"  
ORCID: 0000-0001-7181-996X

Ihor Ihorovych Ivakh  
Postgraduate Student at the Department  
of Music History and Musical Ethnography  
A.V. Nezhdanova Odesa National  
Academy of Music  
ORCID: 0009-0000-6304-6557



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

*The article provides a comprehensive study of the process of vocalizing the violin part in the 18th-century French violin concerto. The relevance of the topic is driven by the need to rethink the genesis of instrumental style through the prism of intergeneric interaction between musical theater and the instrumental concerto. The research methodology is based on an integrated approach that includes historical-stylistic, hermeneutic, intonational-typological methods, and performance analysis. It is substantiated that the Enlightenment era became a turning point in overcoming abstract technical virtuosity in favor of intonationally meaningful expression, where the violin assumes the functions of the human voice. It is proved that the artistic concept of French instrumentalism is based on a balance between affect and rational measure, nurtured within the opera tradition. Rhetorical phrasing, symmetry of periodicity, and the logic of musical utterance are considered parameters that defined the work of leading masters of the 18th-century French school of composition. The significance of the philosophical category of mimesis as a key aesthetic landmark of the era is revealed. It is demonstrated that the violinists' aspiration to imitate vocal timbres led to a transformation of performance technique: the emergence of specific bow strokes, specialized control of "bow breathing", and the introduction of a "noble tone" (son noble). The scientific novelty of the study lies in the application of rhetorical analysis to the structure of the violin solo. It is demonstrated how the classical scheme of an oratorical speech (dispositio) – from the introduction (exordium) to the conclusion (peroratio) – is adapted within the concerto form. Particular emphasis is placed on the analysis of slow movements (Adagio), which are interpreted as "instrumental arias". The conclusions emphasize that the French violin school of the Enlightenment created a unique model of musical expression that integrated the rationalism of Classicist poetics with the emotional immediacy of pre-romantic sensibility. The materials of the article are of practical importance for instrumental performers seeking an authentic interpretation of the 18th-century repertoire and for researchers of European music history.*

**Keywords:** violin concerto, Age of Enlightenment, French violin school, musical rhetoric, opera aesthetics, vocalization.