

КЛЕНДИЙ А. Ю.¹¹ Харьковского Национального университета искусств имени И. П. Котляревского

РОЛЬ СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТОВ Н. ПАГАНИНИ В ОБНОВЛЕНИИ ЖАНРА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Аннотация.

Целью исследования является стремление проследить степень действия шаблонов традиционного мышления в жанре скрипичного концерта, а также механизмов их преодоления в композиторско-исполнительском творчестве.

Методология исследования предложенной статьи базируется на совмещении исторического подхода к рассматриваемым явлениям и сравнительного анализа редакций Концерта № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини

Результаты: на основе анализа редакций Концерта № 1 Н. Паганини были выявлены признаки традиционного подхода композитора к выстроенности цикла, выбору арсенала художественных средств, использованию мелодических, ритмических, гармонических «формул», позволяющие рассмотреть инерционное действие законов «скрипичного» в творчестве итальянского скрипача XIX века, признанного современниками ярким новатором.

Научная новизна: Творчество Н. Паганини уже в условиях современной концертной практики актуализировало проблему «нескрипичного», вследствие технической сложности его сочинений для исполнителей. Анализ вариантов редакций Концерта № 1, созданных в последнюю треть XIX – начало XX столетия, позволяет рассмотреть процесс постепенной адаптации первоначального «нескрипичного» исполнительского варианта к нормам своего времени, перехода в область «скрипичного».

Практическая значимость: основные положения и выводы статьи могут быть использованы в научной и педагогической деятельности при выборе исполнителями необходимой редакции, а также создания своего собственного видения авторского текста с выбором соответствующего подхода к драматургии и максимального раскрытия композиторского замысла.

Ключевые слова: скрипичный концерт, скрипичное искусство, «скрипичное», «нескрипичное», Н. Паганини, редакция, виртуозность.

Для цитирования: Клендий А. Ю. Роль Скрипичных Концертов Н. Паганини в Обновлении Жанра в Первой Трети XIX Века // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 58–65. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-52-59>

Введение

К началу XIX столетия жанр скрипичного концерта претерпел ряд существенных изменений, в которых не последнюю роль сыграло расширение границ исполнительских возможностей вследствие разнообразия арсенала технических средств. Этот этап стал своего рода переломным, выявив симбиоз барочной, классической и романтической моделей концерта. Со-существование устойчивой «классической» традиции с тенденцией к ее обновлению отражено в паре

Дж. Б. Виотти – Л. ван Бетховен. С одной стороны, Дж. Б. Виотти, выступившему в роли основоположника классического скрипичного концерта, развитого впоследствии его учениками П. Байо, Р. Крейцером, П. Роде, удалось адаптировать установки прошлого к исполнительским нормам своего времени.

С другой стороны, новаторское видение концертности Л. ван Бетховенным проявилось в доминировании драматургического начала над виртуозно-сольным. Не прибегая к дополнению исполнительских

средств, композитор в художественном плане нашел тот баланс оркестрово-сольного звучания, при котором скрипач и оркестр находились на равных лидирующих позициях, одновременно дополняя друг друга. Данное качество, названное *симфоничностью*, стало предвестником нового уровня скрипичной исполнительской культуры, перешагнувшей границы своего времени, наметив перспективы ее дальнейшей эволюции в XIX в. Это подтверждает факт споров, развернувшихся после премьеры Концерта для скрипки с оркестром Л. ван Бетховена. По существу, это была дискуссия о «скрипичном» (т.е. привычном, закрепившимся в сознании) и «нескрипичном» (по-другому – новом), поскольку музыкальное сообщество, мыслявшее привычными шаблонами, оказалось неподготовленным к иным принципам взаимодействия солиста и оркестра.

Для более полного понимания борьбы тенденций в исполнительско-композиторском искусстве начала XIX столетия обратимся к творчеству выдающегося скрипача Н. Паганини, не имевшего предшественников, но породившего плеяду последователей, основателя виртуозного направления в скрипичном искусстве. При рассмотрении его сочинений в аспекте «скрипичного» и «нескрипичного», становится очевидным, что паганиниевская «нескрипичность» выражена завышенными исполнительскими задачами, которые, на тот момент, были неразрешимы для большинства музыкантов. Не случайно, виртуозная составляющая его искусства оказывается в центре внимания большинства работ о его творчестве [1-8]. Недостаточность имевшихся у его современников навыков и умений для овладения сверхсложными приемами скрипичной игры послужила поводом для такого рода суждений. Однако, внешние факторы «нескрипичного» полностью нивелируются при более тщательном изучении структуры скрипичных концертов Н. Паганини, их драматургии. «Нескрипичность» выявляется ложной, поскольку технические новшества сочетаются с абсолютно канонической для того времени «скрипичной» моделью, сформировавшейся еще в произведениях Дж. Б. Виотти в конце XVIII ст. Н. Паганини, активно задействует ее, на что указывает музыкальный текст его сочинений, не отличавшийся особенным подходом к выбору художественных средств. На это указывают: маловы-

раженность индивидуального в музыкальном материале (как виртуозного, так и лирического характера), отсутствие оригинальности аранжировок оркестровых партий. Верный традициям предшественников, автор оставляет право первенства за солистом, при аккомпанирующей роли оркестра. Не отказывается Н. Паганини и от законов барочного концерта, чередуя оркестровые *tutti* с сольными эпизодами.

Таким образом, еще раз подчеркнем, что понятие о «нескрипичности» концертов Н. Паганини, фокусируется исключительно в плоскости исполнительского искусства, поскольку новации коснулись непосредственно технического арсенала (введены флажолеты, штрихи - *ricochet*, *staccato volant* (*saltato*, *sautillé*), усложнена техника игры двойными нотами). В отношении структуры, драматургии произведений, качества тематизма и приемов его развития, Н. Паганини был достаточно предсказуем, продолжая традиции французской скрипичной школы конца XVIII – первой трети XIX вв.

Однообразие и перенос из произведения в произведение одних и тех же найденных им исполнительских средств стали своего рода «формулами», активно развитыми его последователями в лице Г. Венявского¹, Л. Шпора, А. Вьетана, К. Липинского, Ш.-О. Берио, - представителей виртуозно-романтического направления в скрипичном искусстве середины XIX столетия. И в этом обнаруживается еще одна прочная связь с традициями Дж. Б. Виотти, для скрипичных концертов которого также было характерно наличие устойчивых интонационных-ритмических рисунков и фактурно-технических приемов, что кочевали из одного сочинения в другое. Исходя из вышесказанного, *объектом исследования* выступает в статье скрипичное творчество Н. Паганини. *Предметом* - выявление новаторских и традиционных черт в концертах Н. Паганини сквозь призму соотношения понятий «скрипичное» и «нескрипичное», осуществляемое на *материале* Концерта для скрипки № 1 (1815) как наиболее показательного для творчества автора и наиболее исполняемого.

Результаты исследований

К творчеству Н. Паганини обращалась плеяда зарубежных и отечественных музыковедов. Интерес к скрипачу, его феноменальным умениям, «загадкам» виртуозности был наиболее высоким во второй

¹ Факт преемственности Г. Венявским традиций Н. Паганини подчеркнут в статьях R. Stowell, D. Baе.

половине XX столетия первой трети XXI столетия. Так, N. K. Nunamaker (1968), X. Rey (1999), M. Kawabata (2013), O. Zavialova (2022) однозначны в оценке виртуозного начала и неповторимости Н. Паганини. Авторами предложены различные версии появления феномена «демонического» и сверхвозможностей музыканта. В свою очередь, отечественные и западноевропейские авторы - P. Borer (1995), П. Чорний, Г. Кухар (2016), K. Uhde (2017) – детально рассматривая «элитность» Н. Паганини на примере его произведений, в частности Каприса № 24. описывали безграничные возможности скрипача-виртуоза, считая его каприс средоточием скрипичных приемов [7, с. 112]. Технічний прорив Н. Паганіні, за словами авторів, проявився у використанні максимального арсеналу художніх засобів, динамічних, артикуляційних можливостей інструменту та виконавця.

Для того, чтобы осознать сложность происходивших процессов в исполнительской и композиторской практике того времени, увидеть вызревание ростков «нескрипичного» в условиях тотального действия законов «скрипичного» обратимся к Концерту для скрипки № 1 Н. Паганини и его редакциям.

Концерт № 1, ор. 6, D-dur написан в 1815 г. Следует отметить, что итальянский скрипач сочинял его «для

себя», не слишком придерживаясь и не опираясь на возможности исполнительской скрипичной элиты, которая к тому моменту не имела достаточного арсенала умений для его воспроизведения. По нашему мнению, Н. Паганини смог соединить импровизационность и свободу нотного письма, позаимствованных из барочной традиции, с четкой структурированностью тематического материала, свойственной классическому концерту. Соединение устоявшихся ключевых наработок в жанре с виртуозностью особого, «трансцендентного» уровня легли в основу оригинального виртуозно-романтического стиля Н. Паганини.

Концерт Н. Паганини имеет ряд редакторских версий, которые активно создавались в период со второй половины XIX и до первых десятилетий XX столетия. Относительно, современных редакторских решений, то, в большей степени их можно увидеть не столько в нотном варианте, сколько в момент исполнения, что свидетельствует о новом витке редактирования, которое вышло за пределы письменной фиксации вносимых авторами уточнений в область визуализации.

Факсимиле рукописи скрипичной партии (рис. 1) и партитуры (рис. 2) Концерта № 1 было сделано в 1851 г.



Рисунок 1. (Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1851]. Plate 11368)

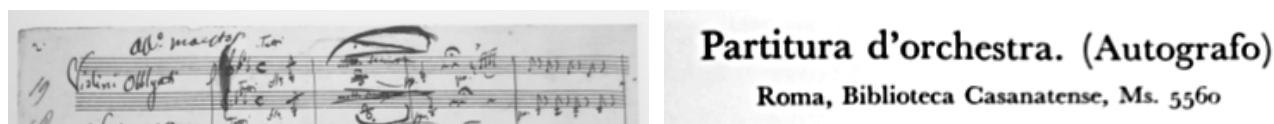


Рисунок 2. (Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1851]. Plate 11368)

При ознакомлении с ним становится очевидным, что сольная партия выписана Н. Паганини аскетично. Она ограничена лишь темповыми обозначениями (*tempo giusto*, *adagio*, *allegro spirituoso*), минимальным количеством динамических (*piu piano*, *forte*, *diminuendo*, *crescendo*), агогических (*ritardando*, *longa*, *tenuto dolce*), аппликатурных (в основном они касались выбора струн – 3^a *corde*, *trecorde*, 4^a *corde*) и штриховых¹ указаний (*staccato* в виде точек над нотами). Можно предположить, что в интерпрета-

ции самого Н. Паганини именно так они были и выполнены, однако, запись нотного текста сочинения не давала никакой ясности в решении технических задач, поставленных композитором-исполнителем, скорее открывая простор для исполнительской интерпретации технических сложностей. Один из примеров – прием *armonici* (пер. с ит. - флажолетные звуки), часто используемый скрипачом в сольной партии Концерта. Наличие лишь термина в нотах без более подробной расшифровки не дает скрипа-

¹ Единственные штриховые рекомендации автора дают представление о способе воспроизведения нотного текста - отрывисто или плавно, благодаря выставленным точкам над нотами.

чу точного понимания технологии процесса: как это играть. Поэтому уже в первых редакциях (Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц) можно видеть внимание именно к этим эпизодам. С каждой последующей редакцией авторы усовершенствовали подачу текста Н. Паганини, максимально адаптируя его для исполнителей. Мы склонны приписывать подобные авторские загадки желанию Н. Паганини быть недосягаемым на «исполнительском» олимпе, окружая себя ореолом загадочности. Однако, с другой сто-

роны, минимизация авторской редакции текстов Концертов, которая порой ограничивалась лишь намеком на виртуозные обороты, может рассматриваться тенденцией того времени, следствием барочно-классицистских традиций.

В том же году (1851) была сделана первая редакция Концерта Л. Массаром¹. В ней видно влияние исполнительских тенденций середины XIX ст., которые проявились в некоторых штриховых, аппликатурных и динамических уточнениях (рис. 3).



Рисунок 3. (Paris: Schonenberger, n.d. [1851]. Plate S. 1801)

К таковым отнесем: выставленные лиги, облегчающие выполнение игры пассажных виртуозных элементов (игра шестнадцатых штрихом *legato* позволяет объединить пассажные элементы в одно целое, не фокусируясь на координации и взаимодействии обеих рук, которые необходимы при выполнении подобного рода эпизодов отдельными смычками (*detache*)); аппликатура, выполненная по принципу исполнительского удобства и тембровых предпочтений (например, игра двойными нотами с указанием аппликатуры в главной партии, в ряде пассажей в разработке I части, в эпизодах *Rondo*); более подробные указания динамических и агогических замечаний (*largamento*, *sforzando*), дополнительные акценты на протяжении всех частей цикла.

Емкие рекомендации Л. Массара стали связующим звеном между недостижимой виртуозностью Н. Паганини, зашифровавшего в нотах скрипичный потенциал и музыкантами последующих поколений. Даже те немногие указания в штриховом, аппликатурном планах, сделали трудноисполнимые элементы более доступными, приблизив их к «техническому языку», понятному в тот период. Параллельно с созданием такого рода адаптационного варианта

Концерта № 1, была воспитана плеяда скрипачей – солистов-композиторов (Л. Шпор, А. Вьетан, Г. Венявский), благодаря которым технический и художественный уровень скрипичного искусства достиг вершины, позволившей решить трудноисполнимые задачи паганиниевского письма.

Следующий всплеск активности создания редакторских версий Концерта № 1 Н. Паганини приходится на последнюю треть XIX начала XX столетия: Ж. Беккер (1880), А. Шульц (1880), А. Вильгельми² (1880-1884), К. Флеш (1913).

Как было сказано выше, во второй половине XIX столетия опыт импровизационной игры барочного периода уже практически не использовался, поэтому выписанные штриховые нюансы, аппликатура, динамические и агогические изменения, показательные для исполнительской практики того времени, стали неотъемлемой частью в прочтении нотного, текста, о чем свидетельствует уже редакция Л. Массара. Его последователи в лице Ж. Беккера³, А. Шульца продолжили внесение более дифференцированных редакторских правок в сочинении Н. Паганини, что позволяет признать их *хрестоматийным*, если понимать под этим максимальное

¹ Массар Л. (1811-1892 гг.) – французский скрипач, воспитанник у Р. Крейцера. Его учениками в Парижской консерватории были: Г. Венявский, М. Марсик, Ф. Ондрижчек.

² Вильгельми А. создал несколько редакторских версий концерта.

³ Беккер Ж. (1833-1884) – немецкий скрипач, воспитанник Парижской консерватории, ученик Д. Аляра.

удобство для исполнителей. Так в сравнении с Н. Паганини и Л. Массаром, авторы применили лиги к большинству пассажей, что значительно облегчило игру в быстром темпе. Новыми стали и аппликатурные решения, дополнившие находки Л. Массара, ценность которых стала очевидной в эпизодах двойными нотами, сложных технических пассажах.

В свою очередь, редакции А. Вильгельми и К. Флеша, несмотря на достаточную разницу во времени их создания (1880 и 1913 годы), относятся по времени к расцвету *неоромантическое* направление в исполнительстве. В редактировании это отразилось в утверждении творческого подхода скрипачей к самому процессу корректировки. Новое понимание сочинения дают вносимые правки в нотный материал, а именно: введение в оригинал новых импровизационных вставок (дополнительные пассажи у А. Вильгельми, К. Флеша); использование и замена нотных фигураций флажолетами в экспозиции и разработке I части (К. Флеш)¹; оригинальная группировка штриховых ритмических элементов (главная партия, побочная партия, разработка и реприза I части - у двух редакторов); новое видение аппикатурного пласта (особенно у К. Флеша). В данном контексте, редакторские задачи не сводятся к сугубо исполнительским уточнениям, а имеют более глубинный характер, представляя редактора в роли *соавтора* сочинения, дополняющего музыкальный материал.

Что могло спровоцировать подобную ситуацию «свободного обращения» с авторским оригиналом? Причин, на наш взгляд несколько. Во-первых, это могло быть отражением общих тенденций эпохи, когда нотные тексты оперных и балетных сочинений спокойно подвергались «вмешательству со стороны», нередко дополняясь фрагментами музыки из сочинений других авторов (особенно это было показательно для балетного театра). Во-вторых, незафиксированность нотного текста, характерная для эпохи барокко, в условиях романтического времени приобретала черты мистификации. В-третьих, формульность интонационно-ритмических оборотов, упрощенность музыкального развития в произведениях Н. Паганини, дававшая возможность для редакторского вмешательства. Представляется, что последний довод может рассматриваться как решающий.

Интересно, что в чистом виде не используется ни одна из перечисленных редакций. В современных условиях редактирование сочинения стало новым витком в адаптации нотного текста к исполнительским потребностям. Появление оригинальных редакторских версий, реализуемых именно во время исполнения на концертной сцене, и существующих не в нотном варианте, а визуально ни в коей мере не отрицают ценного вклада редакторов прошлого. Благодаря работе Л. Массара, Ж. Беккера, А. Шульца, А. Вильгельми, К. Флеша, уровень «нескрипичного» в Концерте № 1 Н. Паганини был переведен в статус «скрипичного». Благодаря редакторским уточнениям стало возможным приспособление игрового аппарата исполнителей к овладению ими комбинированными техническими оборотами, которыми насыщены произведения Н. Паганини, требующие повышенной скорости реакции.

Выводы

Наряду с Л. ван Бетховенным и Дж. Б. Виотти, творчество Н. Паганини связывают с прорывом в исполнительском искусстве начала XIX столетия, поскольку, именно им был осуществлен переход от классического к романтическому концерту, благодаря обогащению скрипичного инструментария более сложными, усовершенствованными техническими средствами, закрепившихся на уровне «формульности». Скрипичные концерты Л. ван Бетховена (1806) и Н. Паганини (1817-1825) могут считаться вехами концертного жанра, связываясь с определенным новаторством. В первом случае, это коснулось изменением подхода к драматургии произведения, во втором – выработкой нового виртуозного стиля в произведениях Н. Паганини, получившего широкое распространение в середине XIX столетия в творчестве Л. Шпора, Г. Венявского, К. Липинский, Ш.-О. Берио.

Как известно, суть редакционной деятельности в ситуации исполнительского прогресса, заключалась в адаптации музыкального текста к виртуозно-техническим нормам своего времени. Говоря о скрипичных предпочтениях второй половины XIX столетия, следует выделить симбиоз виртуозного и технически удобного, который, одновременно и парадоксален, и закономерен. Исполнительская недосыгаемость виртуозной составляющей в тандеме с удобством и «скрипичностью» сольных партий позволили пре-

¹ Флеш К. подает собственный вариант второй строкой, оставляя возможность выбора авторского варианта либо редакторского

одолеть технические сложности, учитывая все тонкости игрового аппарата. Рассмотренные редакции отражают эту закономерность.

Н. Паганини создал своего рода прецедент элитарного искусства, в котором только скрипач-виртуоз прочитывал свой текст, делая лишь намеки в нотах.

Так, ни одна из перечисленных редакций не может быть отвергнута исполнителями современности, поскольку каждая из них аргументировано дополняла последующие, используя тот «плацдарм для маневров», которые оставил для последующих поколений Н. Паганини.

Список литературы

1. Conestabile G. Vita di Niccolò Paganini da Genova. Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1851.– 332 p.
2. Honeyman W. C. Real Violin Romances: Paganini's Magical Guarnerius. The Lotus Magazine,– Vol. 9.– No. 2. 1917.– P. 84, 86–90.
3. Stowell R. Henryk Wieniawski: The True Successor of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices., Germany: Argus Schliengen,– Vol. 3. 2011. URL: https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70-90_Stowell.pdf.
4. Park J. Comparing Musical Expression in Teresa Millanollo's "Grand Fantaisie Elegiaque". Opus 1 with Niccolò Paganini's Compositions. (PhD Diss.) University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. 2020.– 66 p.
5. Melrose M. L. The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve Caprices with supporting video and audio recordings. (PhD Diss.). University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music. 2020.– 330 p.
6. Яропуд Т. Новаторство Ніколо Паганіні – композитора-скрипаля та виконавська інтерпретація його інструментальних творів. Актуальні питання гуманітарних наук.– Вип. 35.– Том 6. 2021.– С. 73-80. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-11>
7. Wolf P. Creativity and chronic disease. Niccolò Paganini (1782–1840). The Western Journal of Medicine,– 175(5). 2001.– 345 p. Doi:10.1136/ewjm.175.5.345.
8. Чорний П., Кухар Г. Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи: Зб. м. наук-практ. конф.– Баку, Ужгород, Дрогобич: Посвіт, 2016.– С 111-112.
9. Nunamaker N. K. The virtuoso violin concerto before Paganini: The concertos of Lolli, Giornovich and Woldemar. (PhD Diss.). Graduate School, Indiana University, 1968.– 240 p.
10. Rey X. Niccolò Paganini: Le romantique italien. Paris: L'Harmattan, Univers musical, 1999.– 352 p.
11. Kawabata M. Paganini: The 'demonic' Virtuoso. Boydell Press, 2013.– 303 p.
12. Zavialova O., Stakhevych O., Kalashnyk M., Savchenko H., & Stakhevych H. Formation of romantic instrumental performance and violin art of Niccolò Paganini. Amazonia Investiga,– 11(50). 2022.– P. 180–187. URL: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.18>
13. Borer P. The twenty-four caprices of Niccolò Paganini: their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era. (PhD Diss.), University of Tasmania, 1995.– 290 p.
14. Uhde K. Score Review (Niccolò Paganini. 24 Capricci per Violino solo op. 1; 24 Contradanze Inglesi per Violino solo. Edited by Daniela Macchione. Bärenreiter-Verlag Urtext. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH und Co. KG, 2013). Nineteenth-Century Music Review,– 14(1). 2016.– P. 153–157. Doi:10.1017/S1479409816000665

Информация об авторе

Клендий Александра Юрьевна, аспирант кафедры истории украинской и зарубежной музыки, Харьковского Национального университета искусств имени И. П. Котляревского
 Адрес: 60001, г. о, пр. Гагарина 43, кв. 117,
 E-mail: sashader2018@gmail.com; Тел.: +3 (80) 507474379
 ORCID: 0000-0002-5478-1653

O. Y. KLENDII¹

¹ *Department of History of Ukrainian and Foreign Music, Kharkiv
National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine*

THE ROLE OF N. PAGANINI'S VIOLIN CONCERTOS IN THE UPDATE OF THE GENRE IN THE FIRST THIRD OF THE 19TH CENTURY

Abstract

The purpose of the analysis is to trace the degree of influence of traditional thinking patterns in the genre of the violin concert and the mechanisms of overcoming this in composer-performer creativity.

The research **methodology** of the proposed article is based on a combination of a historical approach to the considered phenomena and a comparative analysis of the editions of N. Paganini's Concerto No. 1 for violin and orchestra.

Results: based on the analysis of the editions of Paganini's Concerto No. 1, was identified as a sign of the composer's traditional approach to the construction cycle, the selection of an arsenal of artistic tools, the use of melodic, rhythmic, harmonic "formulas", which allow abandoning the inertial action of the laws of the "violin" in the work of the Italian violinist of the 19th century, recognized by the participants as an innovator.

Scientific news: N. Paganini's creativity according to the conditions of modern concert practice, actualized the problem of the "non-violinist", due to the technical complexity of his work for performers. The analysis of versions of the editions of Concerto No. 1, created in the last period of the 19th early 20th century, makes it possible to solve the process of adaptation of the original "non-violin" version of the performance version to the norm of the time, transitioning to the violin field.

Practical significance: the main thesis and conclusions of the article can be used in scientific and pedagogical practice when the performers choose the necessary edition, as well as the creation of their own author's text with the choice of an appropriate approach to dramaturgy and the maximum disclosure of the composer's intention.

Keywords: violin concerto, violin art, "violin", "non-violin", N. Paganini, edition, virtuosity.

References

1. Conestabile G. Vita di Niccolò Paganini da Genova. Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1851.– 332 p.
2. Honeyman W. C. Real Violin Romances: Paganini's Magical Guarnerius. The Lotus Magazine,– Vol. 9.– No. 2. 1917.– P. 84, 86–90.
3. Stowell R. Henryk Wieniawski: The True Successor of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices., Germany: Argus Schliengen, 2011.– Vol. 3. URL: https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70–90_Stowell.pdf.
4. Park J. Comparing Musical Expression in Teresa Millanollo's "Grand Fantaisie Elegiaque". Opus 1 with Niccolò Paganini's Compositions. (PhD Diss.) University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. 2020.– 66 p.
5. Melrose M. L. The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve Caprices with supporting video and audio recordings. (PhD Diss.). University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music. 2020.– 330 p.
6. Yaropud T. Novatorstvo Nikolo Pahanini – kompozytora-skrypalia ta vykonavska interpretatsiia yoho instrumentalnykh tvoriv (Innovation of Nicolo Paganini as Composer-Violinist And Performance Interpretation Of His Instrumental Works). Humanities science Current issues,– Issue 35.– Vol. 6. 2021.– P. 73–80. URL: <https://doi.org/10.24919/2308–4863/35–6–11/> (in Ukrainian).
7. Wolf P. Creativity and chronic disease. Niccolò Paganini (1782–1840). The Western Journal of Medicine,– 175(5). 2001.– 345 p. Doi:10.1136/ewjm.175.5.345.
8. Chorny P., Kukhar H. Fundamentalni ta prykladni doslidzhennia: suchasni naukovo-praktychni rishennia ta pidkhody (Fundamental And Applied Research: Modern Scientific And Practical Solutions And Approaches): Collected papers. Baku, Uzhhorod, Drohobych: Posvit, 2016.– P. 111-112. (in Ukrainian).

9. Nunamaker N. K. The virtuoso violin concerto before Paganini: The concertos of Lolli, Giornovich and Wolde-
mar. (PhD Diss.). Graduate School, Indiana University, 1968.– 240 p.
10. Rey X. Niccolò Paganini: Le romantique italien. Paris: L'Harmattan, Univers musical, 1999.– 352 p.
11. Kawabata M. Paganini: The 'demonic' Virtuoso. Boydell Press, 2013.– 303 p.
12. Zavialova O., Stakhevych O., Kalashnyk M., Savchenko H., & Stakhevych H. Formation of romantic instru-
mental performance and violin art of Niccolo Paganini. Amazonia Investiga,– 11(50). 2022.–P. 180–187. URL:
<https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.18>
13. Borer P. The twenty-four caprices of Niccolo Paganini: their significance for the history of violin playing and the
music of the Romantic era. (PhD Diss.), University of Tasmania, 1995.– 290 p.
14. Uhde K. Score Review (Niccolò Paganini. 24 Capricci per Violino solo op. 1; 24 Contradanze Inglesi per Vi-
olino solo. Edited by Daniela Macchione. Bärenreiter-Verlag Urtext. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle
GmbH und Co. KG, 2013). Nineteenth-Century Music Review,– 14(1). 2016.– P. 153–157. Doi:10.1017/
S1479409816000665

Information of author

Alexandra Yurievna Klendii, Postgraduate student of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Address: 60001, Gagarina avenue 43, fl. 117

E-mail: sashader2018@gmail.com; Tel.: +3 (80) 507474379

ORCID: 0000-0002-5478-1653