

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УСПЕНСЬКА ІННА ОЛЕГІВНА

УДК 780.614.331.082.4:78.071.1(477.54)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ
**КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ В СКРИПКОВІЙ ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. О. Успенська

Науковий керівник – Ігнатченко Георгій Ігорович,

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Успенська І. О. Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Універсальні органологічні якості скрипки сприяють освоєнню музикою за її участі розгорнутої системи жанрів, ключовим словом для яких є «концертність». Саме концертний діалог з такими його атрибутами як віртуозність та імпровізаційність лежить в основі скрипкового стилю як сукупності композиторських, виконавських та слухацьких інтенцій, детермінованих звукообразом інструменту.

Творчими осередками функціонування концертуючої скрипки були і лишаються скрипкові школи – системи парадигмального рівня, де колективне органічно співіснує з індивідуальним. Однією з таких шкіл є харківська скрипкова школа як творчий анклав, котрий займає достойне місце у світовій музичній практиці.

Мета даного дослідження – виявити особливості втілення концертних жанрів у скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть, *об'єкт* дослідження – жанри концертної скрипкової музики, *предмет* – їхнє відтворення у творчості харківських композиторів.

Методологію дослідження складає послідовний розгляд трихотомії «концертність – концерткування – концерт» стосовно жанрів скрипкового музикування. Ще в епоху концертуючого стилю Бароко скрипка отримала статус одного з визнаних лідерів у практиці суспільного музикування. Теоретики того часу, виходячи з теорії афектів, визначали її стиль як «веселий, жвавий».

Одночасно формувалися і засади теорії концертності, яку етимологічно виводили з латинських понять – *concerto* (змагання, суперечка) та *concerere* (з'єднувати, сплітати). Визнання діалогу як музично-культурного феномену (О. Самойленко) відбувалося на тлі риторичної диспозиції, в межах якої виникала вимога *Sprechendes Spiel* – «мовленневої гри», зразком для якої слугувала оперна монодія.

Скрипкова концертність у своїй еволюції пройшла наступні етапи, позначені в даній дисертації як: 1) початковий (у його генезі – відтворення ефектів відлуння); 2) стабілізаційний (показ гри звукової «світлотіні»); 3) диференціюючий (персоніфікація окремих інструментів як учасників діалогу); 4) завершальний (остаточна кристалізація ідеї діалогу в жанрі сольного концерту з оркестром).

Створювані під егідою принципу концертного діалогу, музичні жанри, репрезентовані скрипкою, у даній дисертації розподілені на наступні групи: 1) такі, що містять жанрове ім'я «концерт» (концерт для солюючого інструменту з оркестром, концерт для оркестру, концертштюк, *concerto grosso*); 2) такі, що не мають прямої вказівки на це ім'я (симфонія з солюючим інструментом, сюїтний цикл, окрема віртуозна п'єса).

Однією з найпоказовіших рис виконавського звукообразу (Н. Рябуха) скрипки, втілюваного у харківській школі, виступає симбіоз етико-філософського (*Homo ludens*) та техніко-емпіричного начал (власне скрипкова гра). Наразі харківська школа скрипкового музикування у своїх різноманітних жанрово-стилістичних проявах відображує у стислому вигляді процес еволюції цього інструменту, який пройшов довгий шлях вдосконалення і налічував ще у XVIII столітті 12 видів (Л. Моцарт).

Скрипкова жанровість еволюціонувала паралельно зі змінами у конструкції інструмента та його функціонування у соціумі. В даній дисертації виділено три її основні форми: 1) сольну (скрипка домінує протягом усього твору); 2) однорідно-ансамблеву (скрипкові консорти різного кількісного складу); 3) різнорідно-

ансамблю (т. з. «ламані консорти» – діалоги скрипки з інструментами інших оркестрових груп).

Скрипкове концертування у більшості випадків співіснує з камерністю як системою жанрів (І. Польська), які характеризуються рівнопотенційністю учасників виконавського процесу. Виявити різницю між цими родами музичного мислення допомагає запропонований в даній дисертації фактурний підхід, використовуваний при аналізі конкретних зразків.

Досягненням харківської композиторської скрипкової школи у великій мірі сприяла виконавська та педагогічна діяльність таких представників кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, як К. Горський, А. Лещинський, О. Юр'єв, С. Кочарян, Г. Авер'янов, О. Щелкановцева, Л. Холоденко, І. Шаповалов, Е. Купріяненко, М. Удовиченко, А. Мельник та інших. Саме для них, а також для їх учнів (часто – персонально) композитори Харкова створювали репертуарну базу, представлену в межах широкого діапазону жанрово-стильових ознак і композиційних форм. Найпоказовішим і найвідповідальнішим у сфері скрипкового музикування був і залишається концерт для скрипки з оркестром, цілісний аналіз яких вперше здійснено у даній роботі.

Одним з ранніх для харківської композиторської школи зразків цього жанру є Концерт для скрипки з оркестром *op. 22* С. Борткевича (1915), де вдало поєднуються принципи віденсько-класичної школи з постромантичною семантикою в галузі тематизму та його розробки. У партитурі Концерту відчутні впливи фортепіанної концертності, близької С. Борткевичу як піаністу, що відображено у різноманітній пасажній техніці скрипкової партії, а також у детально розробленій оркестровці, яка постійно тяжіє до *tutti* на кшталт концерту-симфонії.

У Концерті для скрипки з оркестром №2 Д. Клебанова (1951) головна ідейно-художня установка полягає у своєрідному «вивільненні лірики від пасивності» (М. Черкашина) за рахунок впровадження і розробки героїчних образів. Головне

сміслові навантаження припадає на розгорнуту першу частину, а провідним засобом у створенні динаміки розвитку усієї форми виступають жанрові модуляції – від ліричного споглядання, скерцозності до героїчно-помпезного маршу. Детальна розробка оркестрової фактури не затьмарює домінуючої ролі сольуючої скрипки, яка завжди виступає в якості лідера у всіх фактурно-тематичних перетвореннях, що унаочнюється у розгорнутій сольній каденції I частини, заснованій на елементах гуцульських народних зразків.

Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна (1996) репрезентує одночастинно-поемну модель концертної форми. Її ознаками для композитора слугують: 1) лірико-драматична концепція з великою роллю особистісного психологічного підтексту; 2) наскрізний розвиток у формі, яка є стислим відображенням моделі тричастинного концертного циклу і містить контрастні розділи, поєднані декількома керуючими мотивами; 3) наявність узагальненої програми, зміст якої розкривається як боротьба сил добра і зла з кінцевою перемогою перших над другими, що унаочнено у «тихій» коді-катарсисі.

У *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна (1989), представлена осучаснена модель барокового жанру з виділенням наступних рис авторського стилю: 1) інвенційності у трактовці парадигм жанру (Г. Ігнатченко); 2) наративності у використанні різних форм концертного діалогу; 3) контрольованої імпровізаційності у чергуванні розділів *grosso* та *solì*.

Глобальність принципу концертного діалогу дозволяє відшукати його риси у іншій великій формі – сюїті у таких її варіантах, як: 1) програмний цикл за мотивами літературного твору (Сюїта для двох скрипок з оркестром «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна); 2) цикл п'єс-мініатюр з дидактичним надзавданням (10 п'єс для скрипки і фортепіано Л. Шукайло); 3) мікроцикл (Дві п'єси для скрипки і фортепіано В. Борисова).

У п'ятичастинній Сюїті В. Птушкіна (2018) головною смисловою ідеєю є показ різних відтінків комічного у поєднанні з театральністю та ліризмом. Цілісність циклу досягається за рахунок лейтмотивної техніки, тематичних та

фактурних «арок», загального варіантно-варіаційного методу розвитку матеріалу. У циклі Л. Шукайло (2008) поєднуються принципи циклу-мініатюр і маленької програмної сюїти на зразок дитячого альбому, де поряд з пізнавальними, вирішуються і спеціальні дидактичні завдання скрипкової техніки та гри в ансамблі з фортепіано. Диптих В. Борисова (1972) репрезентує зразок поєднання двох контрастних музичних образів в межах моноінтонаційної двочастинної композиції, де вимальовуються риси цілісної концертної форми.

Особливим зразком втілення принципу скрипкової концертності є Рапсодія для скрипки з оркестром Е. Тавакколя (2015) – вихідця з Ірану, учня по класу композиції професора В. Птушкіна. Обираючи цей жанр, автор керувався можливістю поєднанням східної та західної інтонаційної лексики, знаходженням у ній констант та змінних. Етико-філософську концепцію твору унаочнено цитатою молитви перського царя Дарія I, патріотичний зміст якої екстраполюється на реалії сучасної України. В партитурі Рапсодії представлені партії солюючого сопрано і вокального ансамблю, що надає їй рис камерної кантати.

Таким чином, здійснений у даній дисертації комплексний розгляд концертних жанрів у скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть показав, що автори проаналізованих творів, залежно від власних стильових уподобань, використовують весь спектр відповідних до цього різновидів – від масштабного сольного концерту з оркестром, різних форм концертної сюїти до барокового *concerto grosso* і романтичної рапсодії. Апробуючи та стилістично модифікуючи жанри концертної скрипкової музики, харківські автори мислять свою регіональну школу не ізольовано, а у широкому контексті світових та українських національних надбань, що дозволяє розглядати досліджуваний феномен як повноцінну складову сучасної світової скрипкової практики.

Ключові слова: концерт, концертування, концертність, скрипка, концертно-скрипковий стиль, жанри музики для концертуючої скрипки, регіональна

композиторська школа, харківська скрипкова школа, особистість художника як прояв індивідуального, харківський скрипковий концерт, скрипкова концертність у сюїтному жанрі, скрипкова концертна форма, концертність і камерність, скрипка і фортепіано, програмність, фактуротворення у концертно-скрипкових жанрах, виконавська атрибутика скрипкового концертування.

ANNOTATION

I. O. Uspenska Concert genres in the violin works of Kharkiv composers of the 20th - 21st centuries. – Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and arts”). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The universal organological qualities of the violin contribute to the exploration of music through its involvement in a diverse range of genres, characterized by the keyword 'concerto'. It is precisely the concertante dialogue, encompassing attributes such as virtuosity and improvisation, that forms the foundation of the violin style as a culmination of compositional, performance, and listening intentions, influenced by the instrument's sound.

Violin schools, as paradigmatic systems, have been and remain the creative centers for the functioning of the performing violin. They represent a harmonious coexistence of collective and individual aspects. One such school is the Kharkiv Violin School, which serves as a creative enclave and holds a significant position in the world of musical practice.

The *aim* of this research is to identify the peculiarities of incorporating concert genres in the violin compositions of Kharkiv composers of the 20th and 21st centuries. The *object* of the research is the genres of concert violin music, while the *subject* is their representation in the works of Kharkiv composers.

The research methodology consists of a sequential examination of the triad "concertness – concertizing – concert" regarding violin music genres. Even during the Baroque era of concertante style, the violin attained the status of being one of the recognized leaders in the practice of social music-making. The theorists of that time, based on the theory of affects, characterized its style as "lively and animated". Simultaneously, the foundations of concertante theory were being established, etymologically derived from the Latin concepts of "concerto" (competition, dispute) and "concerere" (to unite, to intertwine). The recognition of dialogue as a musical-cultural phenomenon (O. Samoilenko) occurred within the framework of rhetorical disposition, where the demand for "Sprechendes Spiel" – "expressive play" emerged, with operatic monody serving as a model for it.

The evolution of violin concertante style, as identified in this dissertation, can be divided into the following stages: 1) Initial stage (originating from the reproduction of echo effects); 2) Stabilizing stage (demonstrating the play of sonic "illumination"); 3) Differentiating stage (personification of individual instruments as participants in the dialogue); 4) Final stage (the definitive crystallization of the dialogue concept in the genre of the solo concerto with orchestra).

Under the principle of concertante dialogue, the musical genres represented by the violin in this dissertation are categorized into the following groups: 1) Those containing the genre name "concert" (concerto for a solo instrument with orchestra, concerto for orchestra, concertino, concerto grosso); 2) Those without direct reference to this name (symphony with a solo instrument, suite cycle, individual virtuosic piece).

One of the most characteristic features of the performing sound (N. Ryabukha) of the violin, embodied in the Kharkiv school, is the symbiosis of ethical-philosophical (Homo ludens) and technical-empirical elements (the actual violin playing). Currently, the Kharkiv school of violin music, in its various genre-stylistic manifestations, succinctly reflects the process of evolution of this instrument, which has undergone a long path of refinement and, as mentioned by L. Mozart in the 18th century, encompassed twelve varieties.

The genre diversity of the violin has evolved in parallel with changes in the instrument's construction and its functioning in society. In this dissertation, three main forms of violin genre are identified: 1) Solo form (the violin dominates throughout the composition); 2) Homogeneous ensemble form (violin ensembles of varying sizes); 3) Heterogeneous ensemble form (so-called "broken consorts" – dialogues between the violin and instruments from other orchestral groups).

In most cases, violin concertizing coexists with chamber music as a system of genres (I. Polska), characterized by the equal importance of all performers in the performance process. To identify the difference between these modes of musical thinking, the dissertation proposes a textural approach, which is utilized in the analysis of specific examples.

The achievements of the Kharkiv school of composition for violin owe much to the performance and pedagogical activities of representatives from the Department of Orchestral String Instruments at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, such as K. Horsky, A. Leshchinsky, O. Yuriev, S. Kocharyan, H. Averyanov, O. Shchelkanovtseva, L. Kholodenko, I. Shapovalov, E. Kupriyanenko, M. Udovichenko, A. Melnyk, and others. It was for them, as well as for their students (often on a personal level), that Kharkiv composers created a repertoire base that encompasses a wide range of genre-stylistic features and compositional forms. The most representative and significant genre in violin music has been and remains the violin concerto, which is comprehensively analyzed for the first time in the analytical sections of this dissertation.

One of the early examples of this genre for the Kharkiv school of composition is the Concerto for Violin and Orchestra, Op. 22 by S. Bortkevich (1915), where the principles of the Viennese classical school are successfully combined with post-Romantic semanticism in terms of thematic material and its development. The score of the Concerto reflects influences of piano concertos, which were close to S. Bortkevich as a pianist. This is evident in the diverse passage technique of the violin part and in the meticulously developed orchestration, which constantly tends towards *tutti*, resembling a concerto-symphony.

In the Concerto for Violin and Orchestra No. 2 by D. Klebanov (1951), the main artistic concept revolves around a unique "liberation of lyricism from passivity" (M. Cherkashyna) through the introduction and development of heroic imagery. The first movement carries the most significant thematic weight, and the genre modulations play a crucial role in creating the dynamics and overall structure of the piece, transitioning from lyrical contemplation to playful scherzo-like passages and finally to a heroic and pompous march. The detailed orchestration does not overshadow the dominant role of the solo violin, which always acts as a leader in all thematic and textural transformations. This is exemplified in the extensive solo cadenza in the first movement, which is based on elements of Hutsul folk tunes.

The Concerto for Violin and Orchestra by V. Ptushkin (1996) represents a one-movement, poem-like model of the concerto form. The composer employs the following characteristics in this work: 1) a lyrical-dramatic concept with a significant emphasis on personal psychological subtext; 2) continuous development within a condensed form that serves as a concise reflection of a three-movement concerto cycle. It consists of contrasting sections connected by several guiding motifs; 3) the presence of a generalized program that unfolds as a struggle between the forces of good and evil, culminating in the ultimate victory of the former. This is portrayed in a "quiet" code-catharsis.

In V. Zolotukhin's Concerto grosso for Four Violins (1989), an updated model of the Baroque genre is presented, showcasing the following characteristics of the composer's style: 1) inventiveness in interpreting genre paradigms, as highlighted by G. Ignatchenko; 2) narrative quality in the utilization of various forms of concert dialogue; 3) controlled improvisation through the alternation of sections between "*grosso*" and "*solì*."

The comprehensive nature of the concert dialogue principle allows us to identify its characteristics in another large-scale form, the suite, in various variations, including: 1) programmatic cycle based on literary works (Suite for Two Violins and Orchestra "The Merry Wives of Windsor" by V. Ptushkin); 2) cycle of miniatures with didactic

overtask (10 Pieces for Violin and Piano by L. Shukaylo); 3) microcycle (Two Pieces for Violin and Piano by V. Borisov).

In V. Ptushkin's five-movement Suite (2018), the main conceptual idea revolves around showcasing various shades of comedy in combination with theatricality and lyricism. The unity of the cycle is achieved through the use of leitmotif technique, thematic and textural «arcs», and a general variation-based approach to material development. In L. Shukaylo's cycle (2008), the principles of a miniaturistic cycle and a small programmatic suite are combined, resembling a children's album. Alongside educational elements, specific didactic tasks related to violin technique and ensemble playing with the piano are addressed. The diptych by V. Borisov (1972) represents an example of combining two contrasting musical images within a monotonous two-part composition, highlighting the characteristics of a unified concert form.

A notable embodiment of the principle of violin concertism is the Rhapsody for Violin and Orchestra by E. Tavakkoly (2015), who hails from Iran and was a student of Professor V. Ptushkin in the composition class. In choosing this genre, the composer aimed to combine Eastern and Western intonational lexicons, exploring both constants and variables within them. The ethical and philosophical concept of the composition is exemplified by a quote from the prayer of Persian King Darius I, with its patriotic meaning extrapolated to the realities of contemporary Ukraine. The score of the Rhapsody includes parts for a solo soprano and vocal ensemble, giving it the characteristics of a chamber cantata.

Thus, the comprehensive examination of the concerto genres in the violin compositions of Kharkiv composers of the 20th and 21st centuries, conducted in this dissertation, has revealed that the authors of the analyzed works, depending on their stylistic preferences, utilize the entire spectrum of corresponding forms – from large-scale solo concertos with orchestra, various forms of concert suites, to baroque concerto grosso and romantic rhapsodies. By exploring and stylistically modifying the genres of violin concerto music, the Kharkiv composers conceive their regional school not in isolation but within the broader context of global and Ukrainian musical traditions. This

allows us to consider the examined phenomenon as an integral component of contemporary world violin practice.

Keywords: concerto, concertizing, concertness, violin, concert-violin style, genres of music for the concert violin, regional composer school, Kharkiv violin school, artist's personality as a manifestation of the individual, Kharkiv violin concerto, violin concerto in the suite genre, violin concerto form, concertness and chamberness, violin and piano, programness, invoicing in concerto-violin genres, performance attributes of violin concerts.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188.

http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_prob1_11_uspenska.pdf

2. Успенська І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 150–164.

https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_9_uspenska.pdf

3. Успенська І. Concerto grosso для чотирьох скрипок Володимира Золотухіна: нова інтерпретація барокового жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 60, т. 4. С. 75–81.

http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_4/11.pdf

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ANNOTATION	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	13
ВСТУП.....	16
 РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ СКРИПКОВОГО МУЗИКУВАННЯ	
1.1. Концертність як принцип музичного мислення: понятійно- семантичний дискурс	23
1.2. Скрипка як концертуючий інструмент: генеза, основні тенденції еволюції	33
1.3. Жанрові різновиди концертної музики для скрипки: досвід класифікації.....	43
Висновки до Розділу 1.....	51
 РОЗДІЛ 2. КРУПНІ ФОРМИ КОНЦЕРТНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ СКРИПКИ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ	
2.1. Феномен Харківської скрипкової школи: композиторська, виконавська та навчально-дидактична складові	60
2.2. Скрипкові концерти харківських авторів в аспекті жанрової стилістики.....	71
2.3. Концерт для скрипки з оркестром <i>op. 22</i> С. Борткевича: модифікована класицистська модель жанру.....	77
2.4. Концерт № 2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова: симфонізована концептуальна модель	85
2.5. Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна: поемна одночастинна модель	95

2.6. <i>Concerto grosso</i> для чотирьох скрипок В. Золотухіна: ансамблево-оркестрова модель.....	101
Висновки до Розділу 2	109
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ІДЕЇ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУВАННЯ В СЮЇТНИХ ЦИКЛАХ ТА ОКРЕМИХ ЗРАЗКАХ	
3.1. Сюїта для двох скрипок з камерним оркестром «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна: літературна програмна модель	115
3.2. Десять п'єс для скрипки і фортепіано Л. Шукайло: цикл мініатюр з дидактичним надзавданням	125
3.3. Дві п'єси для скрипки і фортепіано В. Борисова: зразок концертного диптиху	132
3.4. Рапсодія для скрипки з оркестром Е. Тавакколя: скрипкова концертність у наративному жанрі	138
Висновки до Розділу 3	147
ВИСНОВКИ	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	173
ДОДАТОК	189

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Одним з актуальних завдань сучасного українського музикознавства є вивчення особливостей регіональних творчих шкіл, які склалися у співдружності композиторів і виконавців за окремими спеціалізаціями, у тому числі за скрипковою. Подібні школи є різними у кількісному та якісному відношеннях. Деякі з них вже досить давно отримали визнання не лише в Україні, але і за її межами, інші ще не набули універсального характеру і знаходяться у процесі становлення.

Харківська композиторська школа відноситься до першої з цих категорій і є поєднанням класичних традицій і новацій, пов'язаних з тенденціями становлення і розвитку музики Новітнього часу (XX – XXI століть). Різностильові напрями творчості харківських митців не заважають виділенню більш-менш узагальнених рис і тенденцій, серед яких однією з провідних є нахил до концертних жанрів. Це проявляється не лише у концерті як спеціальній жанровій формі, заснованій на діалозі і віртуозному змаганні-згоді, але і в інших музичних формах, які містять як провідну ідею концертності.

Харківські композитори, втілюючи у своїй творчості дану ідею, базувалися і базуються на виконавських традиціях і школах, які склалися відносно тих чи інших інструментів у Харківській консерваторії (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Наявність високого творчого статусу таких шкіл, а також виконавців-віртуозів та педагогів зумовлює інтерес композиторів до написання творів, які здебільшого адресуються конкретному виконавцю, а іноді виникають у тісній співдружності з ним.

Харківська струнно-смичкова школа, відома такими видатними іменами, як А. Лещинський, С. Кочарян, Г. Авер'янов та інші виконавці та педагоги, дає всі підстави для створення концертних творів різного роду – від масштабних симфонізованих концертів з оркестром – до концертних мініатюр програмного чи непрограмного змісту. Весь цей творчий здобуток, незважаючи на його

різноманітність, перш за все, авторсько-стильову, на теперішній час має бути систематизованим та дослідженим.

Отже, актуальність обраної в даній дисертації теми зумовлено наступними причинами:

- затребуваністю дослідження особливостей регіональних українських композиторських шкіл у галузі скрипкової творчості;
- відсутністю комплексних праць щодо специфіки відтворення ідеї концертування у жанрах скрипкової музики харківських композиторів;
- потребою залучення до музикознавчого та виконавського обігу цілого ряду найпоказовіших у цьому сенсі творів харківських авторів, що має суттєво поповнити знання про розвиток і сучасний стан скрипкового мистецтва в Україні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри на 2017 – 2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 16 жовтня 2019 року).

Мета дослідження – виявити особливості втілення концертних жанрів у скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть. З розкриттям цієї теми пов'язано постановку та вирішення наступних **завдань**:

- окреслити зміст феномену концертності як принципу музичного мислення;
- систематизувати відомості про скрипку як концертуючий інструмент;
- запропонувати класифікацію жанрів концертної музики для скрипки;
- визначити особливості харківської скрипкової школи у єдності її композиторської, виконавської та навчально-дидактичної складових;

- виділити типові риси жанрових різновидів харківського скрипкового концерту;
- охарактеризувати засоби відтворення симфонізованої циклічної моделі;
- виявити принципи композиторської інтерпретації моделі одночастинного концерту-поєми;
- окреслити особливості відтворення ансамблево-оркестрової моделі *Concerto grosso*;
- узагальнити основні принципи скрипкового концертування у сюїтному жанрі;
- розглянути прояви скрипкового концертування в жанрі рапсодії.

Об'єкт дослідження – жанри концертної скрипкової музики, **предмет** – їх відтворення у творчості харківських композиторів.

Матеріалом дослідження слугують скрипкові твори харківських авторів, об'єднані категорією «концертність»: Концерт для скрипки з оркестром оп. 22 С. Борткевича; Концерт №2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова; Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна; *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна; Сюїта для двох скрипок з оркестром В. Птушкіна «Віндзорські пересмішниці»; Десять п'єс для скрипки та фортепіано Л. Шукайло; Дві п'єси для скрипки і фортепіано В. Борисова; Рапсодія для скрипки з оркестром Е. Тавакколя (нотні тексти, аудіо- та відеозаписи).

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми у дисертації використано елементи загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

- *історико-генетичний*, пов'язаний з визначенням витоків та процесів еволюції концертних жанрів у скрипковому музикуванні;
- *дедуктивний*, що зумовлює хід дослідження у напрямі від загального (концертність як принцип музичного мислення) до особливого (концертуюча скрипка у її генезі та еволюції) та конкретного (концертно-скрипковий стиль у творчості композиторів-харків'ян);

- *компаративний*, необхідний для виявлення загальних та специфічних рис у скрипкових стилях майстрів харківської школи;
- *органологічний*, який спирається на аналіз темброво-семантичних та артикуляційно-штрихових можливостей скрипки як сольного концертуючого інструмента;
- *жанрового аналізу*, необхідний для розгляду різних зразків концертної скрипкової музики;
- *стильового та стилістичного аналізу*, які застосовуються при розгляді конкретних стилів та творів;
- *виконавського аналізу*, котрий передбачає характеристику використаних композиторами прийомів скрипкових гри та артикуляції;
- *фактурного аналізу*, спрямованого на унаочнення жанрової стилістики творів, що розглядаються.

Теоретичну базу роботи складають дослідження та статті за наступною проблематикою:

- *теорії жанру, стилю в музиці, музичного мислення, музичної форми та фактури* (К. Біла [4]; О. Верба [8]; Г. Виноградов [11]; Т. Виноградова [12]; Н. Герасимова-Персидська [16]; І. Драч [25]; Г. Ігнатченко [35, 38, 40, 41]; І. Ігнатченко [42]; М. Ілечко [43]; М. Калашник [44]; Л. Кияновська [50, 51]; І. Котляревський [55, 56]; О. Кріпак [58]; О. Маркова [66]; Л. Мінкін [70]; А. Ольховський [78]; Г. Побережна [81]; І. Польська [82]; І. Пясковський [83, 84]; Н. Савицька [87]; О. Самойленко [88, 89]; О. Сокол [91]; В. Суханцева [93]; М. Тіц [96]; В. Ткаченко [97]; І. Тукова [98, 99]; О. Чекан [107]; Є. Чорна [113]; Л. Шаповалова [115, 116]; С. Шип [117, 118]; І. Юдкін [121]; Т. Adorno [126, 127]; Н. Bessler [131, 132, 133]; М. Breal [136]; W. Breig [137]; C. Dahlhaus [140]; M. Danckwardt [141]; G. Daunoravičienė [142]; T. Dunhill [143]; D. Ferguson [145]; U. Homer [148]; J. Huizinga [149]; A. Hyatt King [150]; Z. Lissa [152]; J. Nattiez [157]; A. Schering [161, 162]; A. Schweizer [164]; R. Stephan [165]).

- *теорії та історії концертності, музичної інтерпретації та імпровізації, зокрема, струнно-смичкової* (О. Андрейко [1]; М. Бондаренко [6]; М. Боровик [7];

Д. Вечер [9]; Т. Веркіна [10]; Ю. Волощук [13]; Д. Гаврилець [14]; І. Гребнева [18, 19]; Ж. Дедусенко [21]; Н. Дика [23, 24]; П. Дрозда [26]; Н. Жайворонок [27]; Н. Жукова [28]; О. Зав'ялова [30]; Г. Ігнатченко [37]; О. Катрич [46, 47, 48]; Г. Косенко [54]; Т. Кравцов [55]; О. Криса [57]; Е. Купріяненко [59]; С. Кучеренко [60]; А. Лещинський [68]; Є. Лебедев [62]; О. Лисенко [64]; А. Микитка [69]; В. Москаленко [71, 72]; В. Мужчиль [73, 74]; Ю. Ніколаєвська [76]; Т. Омельченко [79]; І. П'ятницька-Позднякова [80]; І. Полусмяк [80]; В. Приходько [83]; Н. Рябуха [86]; Ю. Соколовський [92]; І. Сухленко [94]; В. Ушков [103]; М. Хай [104]; Н. Харнонкурт [105]; Л. Черкаський [109]; Н. Чистякова [111, 112]; Л. Шаповалова [114]; О. Щелкановцева [119]; О. Юр'єв [122]; З. Ядловська [123]; W. Altmann [128]; S. Applebaum [129]; A. Bachmann [130]; A. Buchner [138]; C. Dahlhaus [139]; E. Ferand [144]; C. Flesch [146]; M. Herter Norton [147]; J. Mattheson [153]; D. Milward [154]; L. Mozart [155]; B. Paumgartner [158]; W. Primrose [159]; W. Riley [160]; R. Stowell [166]; G. Stratton [167]).

- творчості український, зокрема, харківських композиторів – авторів творів концертного жанру за участі концертуючої скрипки (М. Бевз [2]; Ю. Бентя [3]; О. Гаргай [15]; О. Данілова [15]; Ю. Дедюля [22]; В. Заранський [31, 32, 33]; І. Золотовицька [34]; І. Іванова, А. Мізітова [36]; Г. Ігнатченко [39]; П. Калашник [45]; О. Кононова [52]; Г. Косенко [47]; Є. Левкулич [61]; К. Лебедева [63]; А. Мельник [67, 68]; А. Муха [75]; М. Однолькіна [77]; О. Рощенко-Авер'янова [85]; М. Сукач [93]; Н. Тишко [95]; Л. Холоденко [106]; Л. Чередніченко [107]; М. Черкашина [110]; О. Щетинський [120]; Т. Якубов [124, 125]; S. Bortkiewicz [134, 135]; W. Kalkman [151]; S. Schwartz [163]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. Дисертація є першим досвідом комплексного розгляду концертних жанрів у скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть.

У роботі **вперше:**

– окреслено зміст феномену концертності як принципу музичного мислення;

- систематизовано відомості про концертуючий стиль скрипки;
- запропоновано класифікацію жанрів концертної музики для скрипки;
- визначено особливості харківської скрипкової школи в контексті її композиторської, виконавської та дидактичної складових;
- виділені типові риси харківського скрипкового концерту, класифіковані його різновиди;
- охарактеризовані особливості відтворення симфонізованої циклічної моделі;
- виявлено принципи композиторської інтерпретації моделі концерту-поєми;
- окреслено особливості відтворення ансамблево-оркестрової моделі *concerto grosso*;
- розкрито особливості скрипкового концертування у сюїтному жанрі;
- розглянуто прояви концертно-скрипкового стилю в жанрі рапсодії.

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю використання його положень і висновків у подальших розробках в галузі історії і теорії скрипкового мистецтва. Результати роботи можуть бути складовими навчальних курсів з «Історії світової музичної культури», «Музичної інтерпретології», «Аналізу музичних творів», «Історії української музики», «Проблеми сучасного виконавства на струнно-смичкових інструментах». Матеріали дослідження можуть бути корисними і для виконавців, в разі звернення до проаналізованих у ньому зразків, а також для педагогічної діяльності в класі за спеціалізацією «Скрипка».

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження представлено в доповідях авторки на міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–22 лютого 2020 року); I Відкритій звітній конференції

ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (16 травня 2020 року); XXI Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (3–5 грудня 2020 року); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4–6 березня 2021 року); II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17–18 травня 2021 року); III Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (21–22 травня 2022 року); Міжнародній науково-практичній конференції «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022 року); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14 лютого 2023 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20–21 травня 2023 року).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 3 одноосібні статті в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається із Вступу, трьох Розділів з висновками до кожного з них, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 190 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок. Список використаних джерел налічує 167 позицій, з них 41 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ СКРИПКОВОГО МУЗИКУВАННЯ

1.1. Концертність як принцип музичного мислення: понятійно-семантичний дискурс

Кожне музично-художнє явище позначається певним терміном, який завжди базується на етимології слова або слів, які взято за його назву. У даному випадку такими словами є «концерт» і «концертування». Ці поняття вже досить давно є вкоріненими у музикознавчому дискурсі, а також загальноживаними серед музикантів та слухачів. Проте необхідно ще раз звернутися до їхнього походження та смислів використання, адже за цим стоїть часто сутність розуміння конкретного явища та напряду (вектору) його дослідження.

Отже, слово «концерт» (лат. *concerto*) здебільшого перекладається як «змагатися», «сперечатися». Проте, ще в епоху виникнення концерту як жанру (пізній Ренесанс і раннє Бароко), відношення до концерту і саме розуміння цього слова були різними. Теоретики того часу (С. де Броссар, Й. Маттезон та інші) мали на увазі два тлумачення самого цього терміну, який походить від двох латинських коренів – *concerere* (з'єднувати, сплітати) та *concertare* (змагатися).

Музична практика минулого та сьогодення показує, що обидва ці значення поняття «концерт» мають право на існування. Більш того, вони співіснують, позначаючи дві лінії у розгляді творів, які можуть відноситися до цієї жанрової групи (саме групи, а не окремого жанру).

Перша з них відображує концерт у найширшому значенні цього слова – як будь-яке музикування, у якому поєднуються декілька голосів чи інструментів, котрі «сплітаються» і, одночасно, «змагаються» між собою у процесі виконання музики. На першому плані тут опиняється виконавська майстерність – віртуозність (від лат. *virtus* – відвага, талант).

Акцентування віртуозності виконавців найчастіше вважається найважливішим у концерті. Іноді поняття віртуозності навіть ототожнюється з

концертністю, що, проте, становить лише одну із складових даного феномену. Семантичною константою концерту як музичного жанру найчастіше вважається сольовання, яке в процесі розгортання форми поєднується зі змаганням. З цією лінією розгляду збігається і розуміння концерту як особливої форми комунікації – виступу виконавців перед публікою (концерт як концертне зібрання, подія у музичному житті), де головною є демонстрація майстерності у володінні голосом чи інструментом (так званий публічний концерт).

Друга лінія у розумінні поняття «концерт» є більш складною і глибокою. Її сутність розкривається у понятті про начало і принцип концертності, витоки якого знаходимо ще у теоретиків Бароко. Мова йде про ідею музичного діалогу – основного механізму концертування як принципу музичного мислення, у якому спільно діють дві діалектично протилежні тенденції позначені вище (концерт як «змагання»; концерт як «сплетіння»).

Міркування теоретиків з приводу подвійної природи концертності підтверджується етимологічно: лат. *concertare* – змагатися, сперечатися; іт. *concertare* – влаштовувати, домовлятися, *concerto* – означає згоду, *di concerto* – одноголосно. На підставі цих двох трактувань слова «концерт» виникає його розуміння як «змагання – згоди», єдності композиторської та виконавської складових, які утворюють «геном» концертної форми (М. Бондаренко [6, с. 5]). Остання витікає з діалогу у його найдавнішій формі – антифонів, представлених ще у хорах грецької трагедії, давньоєврейських псалмах, а пізніше – у католицькому культі.

Особливого значення концертування, а разом із ним і ідея концертності, набуває у мистецтві музичного Бароко – епохи «концертуючого стилю» (термін Я. Хандшина), який охоплює всі сфери тодішнього музикування – від соціо-комунікації до техніки письма і виконавства. Концертуючий стиль породжував цілу низку жанрів, насамперед, інструментальної практики, які є такими, що «підносяться» публіці професійними майстрами – композиторами та виконавцями (*Darbietungsmusik*), за Г. Бесселером [133]. Ці жанри відокремились від «вжиткових» (*Umgangsmusik*) [там само], пов'язаних з позамузичними

факторами – ритуалом, танцями, театральною дією, тощо, і стали уособленням «чистої» інструментальної музики, як правило, непрограмного змісту.

Незважаючи на численні модифікації, концерт в основних своїх жанрових параметрах залишається достатньо стабільною музичною формою, що відображено у зведеному, як його позначає сам автор, визначені цього поняття, запропонованому Л. Мінкіним: «Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору чи оркестру або соліста (чи хору) з оркестром, оснований на послідовному перетворенні діалогічного принципу, що визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солювання одного або групи виконавців» [70, с. 83].

Як бачимо, концерт мислиться, насамперед, як прояв ідеї музичного діалогу, яка є константою цього жанру у всіх його різновидах – інструментальних, вокальних, змішаних. На рівень констант у жанрі концерту претендують також категорії «віртуозність» та «імпровізаційність». Їхні прояви завжди мають місце у концертному жанрі, але масштаби і форми цих проявів є доволі різними, що дозволяє визнати віртуозність і концертність атрибутами (типовими ознаками) концертних форм.

Ідея діалогу як глобальної категорії музичного мислення витікає із самої природи музики як мистецтва звуків у часі. Прояви музичного діалогу є доволі розгалуженими і включають цілу низку конкретних форм, для характеристики яких можна скористатися даними лінгвістики. Це, за Л. Мінкіним «паралельний діалог (сплетення двох взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох-чотирьох людей), діалог-суперечка, діалог зі співвідношенням питально-відповідальних одиниць, різні види діалогічного підхвату (підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення тощо)» [70, с. 82].

Розвиток жанру концерту, якщо охоплювати його у найзагальнішому масштабі, відбувався у напрямі до поглиблення діалогу з одночасним виокремленням специфіки віртуозної та імпровізаційної атрибуцій у кожному історичному, національному та «персональному» стилі. Якщо стисло

охарактеризувати «лінії та етапи» (Л. Мінкін [там само, с. 70]) еволюції концертного діалогу, то вони постають у наступній послідовності:

- 1) імітація ефектів відлуння у ренесансній поліфонії;
- 2) зіставлення різних за щільністю звукових мас у барокових *concerti grossi* (ефект гри «світлотіні» між *concertino* та *grosso*);
- 3) проникнення діалогічних побудов у середину власне оркестрових груп, у яких починають виділятися власні «солісти», що спостерігається вже у барочних *concerti grossi* більш пізнього періоду і передує виникненню сольного концерту як такого;
- 4) створення жанру сольного концерту, репрезентованого спочатку скрипкою (Дж. Скарлатті, Г. Гендель, А. Вівальді), а потім клавіром (Й. С. Бах);
- 5) в епоху класицизму «терасні» (горизонтальні чи «діагональні») діалоги типу *tutti-solo* (або *forte-piano*) ускладнюються у напрямі диференціації, набуваючи статусу тематичних, супроводжуваних перегуками тембрів, регістрів, різних оркестрових груп між собою, типів фактури тощо.

Начало і принцип концертності, сутність якого полягає у діалозі та його атрибуціях – віртуозності та імпровізаційності, реалізується у співвідношенні стилістичних констант та змінних. Як зазначається в дисертації К. Білої [4, с. 10], до перших (константних) ознак концерту як музичного жанру відносяться: 1) тричастинна композиція; 2) наявність конкретного образно-емоційного змісту частин; 3) темпове співвідношення частин; 4) регламентовані форми частин; 5) протиставлення виконавських груп; 6) композиційні особливості будови форм частин.

На цю модель орієнтувалися і по теперішній час орієнтуються всі автори концертів, навіть без врахування виконавських складів. Проте, як свідчить практика, особливо, музики Новітнього часу, ключова (еталонна) жанрова модель суттєво модифікується, що можна позначити метафорою «жанровий вибух» (Л. Шаповалова [116]).

Складається принципово нова, плюралістична у своїй основі система інструментально-концертних жанрів, яка, на думку К. Білої, є ієрархічною, тобто

побудованою за принципом ентропії вихідної жанрової моделі, її ніби розчинення у інших формах, які, зберігаючи ознаки концертності, є відносно самостійними.

Дослідниця виділяє у зв'язку з цим таку жанрово-стильову вертикаль у напрямі від верхніх шаблів до нижчих: 1) концерт для сольного інструмента з симфонічним оркестром; 2) симфонія з сольним інструментом; 3) концерт для оркестру; 4) твори з рисами концерту; 5) концертштюк; 6) *concerto-grosso* [4, с. 13].

У даній класифікації можна помітити наявність різних критеріїв підходу. У ній сполучаються моножанровість, поліжанровий аспект, навіть ліброжанр, якщо скористатися терміном Г. Дауноравічене [142]. Останнє потребує деяких пояснень. Вони стосуються, передусім, музики Новітнього часу, для якої характерним є не стільки жанровий плюралізм, скільки жанрові «метаморфози», якщо застосувати вираз Г. Дауноравічене. Авторка, слідом за К. Дальхаузом, досліджуючи жанрову ситуацію у сучасній музиці, виходить не з традиційної циклічної (або «цезурної») концепції, а з припущення про «одночасну неодноразовість» становлення нової жанрової системи. (С. Dahlhaus [140]).

Останнє означає, що «...глобальна взаємодія “старого” та “нового” здійснюється на рівні систем (“такої, що віддає” – “такої, що бере” систем музичних жанрів), так і на рівні елементів даних систем (елемент-жанр)» [142, с. 86]. По відношенню до концертної музики як жанрової системи кожен з її проявів є жанровим елементом, а, отже, «вбудовується» до неї, зберігаючи її константні ознаки, сформульовані вище (діалогічність, віртуозність, імпровізаційність), модифікуючи їх в залежності від обраної (чи винайденої) композитором моделі «жанру-елементу».

Тому і виникає інтегрована і, водночас, диференційована система скрипкового концертування, у якій, поряд з усталеними стильовими різновидами, спостерігаються не лише різноманітні «гібридні» форми, але й особливі новоутворення, які і визначаються Г. Дауноравічене як ліброжанри. Загалом жанрова система сучасного скрипкового концертування являє собою

трикомпонентний жанровий феномен, який включає моножанр, поліжанр і ліброжанр.

Моножанрова мова, якщо мати на увазі той же скрипковий концерт та систему скрипкових жанрів взагалі, відрізняється опорою на усталену традицію. Тут діє стильовий вектор, що формулюється як напрям від типового до індивідуального, тобто до авторської концепції бачення картини світу та свого місця в ній. Жанрова традиція, при всій версійності її авторського бачення у моножанрі превалює, визначаючи функціональний (склад учасників, умови виконання) та семантико-композиційний рівні жанровості того чи іншого твору (І. Тукова [99, с. 5 – 6]). За моножанровістю, задекларованою у назві твору, можуть ховатися доволі складні процеси авторського переосмислення вихідної моделі, що стосуються, перш за все, різного роду програмних задумів (концерти-присвячення, концерти-підношення, меморіальні концерти тощо).

Характеризуючи поліжанрову модель (або жанрові «гібриди»), слід зазначити, що інструментальний концерт був і є однією з тих «відкритих» у цьому сенсі жанрових форм, де феномен «полі-» виявляється найбільш дієвим та актуальним. Адже, як вже відзначалося, концертність як начало і принцип музичного мислення є однією з константних ознак музичного інтонування, що і породжує її глобальну розповсюдженість на інші жанри, які так чи інакше сполучаються з концертом.

Це, насамперед, симфонія, яка у витоках була саме концертною формою (приклад – барочний *concerto grosso*) і далі постійно співіснувала з концертом як своїм різновидом (віденський класицизм). З часів виникнення сонатно-симфонічного циклу концерт постійно тяжів до двох інших жанрових моделей, які його «оточували» – симфонії та камерної сонати. Це відображувалося у самих назвах творів, що свідчить про свідоме бажання їхніх авторів надати концерту симфонічного «розмаху» або камерній сонаті – концертного звучання.

З цього приводу Г. Дауноравічене зазначає наступне: «...на відміну від моножанрових позначень, поліжанровий знак фіксує прагнення автора інтегрувати декілька жанрових принципів в єдину структуру музичного твору.

Характерно, що певна частина функціонуючих сьогодні бінарних жанрових знаків вже має свою генотипну традицію в музиці» [142, с. 88]. Далі зазначається, що «...численні зразки сучасної симфонії-концерту <...> можуть бути розглянуті у проблемному руслі розвитку жанрових принципів, закладених Моцартом, Діттерсдорфом, Берліозом» [там само].

Характерною прикметою нинішньої ситуації «жанрового діалогу» Г. Дауноравічене вважає «розширення спектру» елементів, що інтегруються в бінарні («полінарні») жанрові структури. Це означає, що у сучасній музиці виникає особливий рівень жанрового діалогізму, «...при якому практично між усіма генотипними формами “старої” традиції утворюється деякий міжжанровий простір (своєрідний “*Musik zwischen den Genres*”), тотально заповнений всілякими поліжанровими утвореннями» [142, с. 88].

Таке «заповнення», особливо, в інструментальному концертуванні, яке нас цікавить першочергово, може бути як «задекларованим» авторами у відповідних бінарних («полінарних») назвах чи підзаголовках, так і «незадекларованим», прихованим, таким, що криється у глибинах художнього змісту твору, де авторські моножанрові знаки «старої» традиції відбивають у неявній формі реальне перехрещення жанрових традицій «старого», яке ще не втратило актуальності, та «нового», яке ще не викристалізувалося [там само].

Відсутність жанрового знаку, що позначається терміном «ліброжанр», є внутрішньо парадоксальною. Останнє полягає у тому, що «видимість спростування» жанрової ідеї у сучасній музиці на практиці здійснюється як її «підтвердження». Спростовується, за Г. Дауноравічене, не жанрова ідея як така, а її відповідність тим чи іншим жанровим нормам, які композитори прагнуть подолати або хоча б проманіфестувати це подолання [142, с. 89]. Складається узагальнена картина відношення сучасних авторів до традиційних жанрових норм, що вже само по собі свідчить про формування певної «нової» норми. У цій достатньо розгалуженій та лабільній системі вирізняються, по-перше, «непрограмні твори, які мають поетизовані неповторювані назви», по-друге, група

творів, в назвах яких «фіксуються деякі повторювані смислові ідеї-константи» [там само].

Зразками першої групи можуть бути найрізноманітніші за назвами та виконавськими складами твори, серед яких переважають програмні, що суперечить думці Г. Дауноравічене про їхній непрограмний характер. Інша справа, що програмні назви таких творів є суто індивідуалізованими, пов'язаними здебільшого з екстрамузичними чинниками, які не підлягають будь-якій систематизації. Друга група ліброжанрових зразків, навпаки, тяжіє до систематизації у вигляді різноманітних «музик для...», естетичний спектр яких є доволі широким – «як в ракурсі домінуючого афекту вираження (ексцентричне музикування-діяство), так і в ракурсі застосовуваних засобів та виконавських складів» [142, с. 89].

Характерною рисою подібних «безжанрових» творів є наявність у них співвіднесеності з моно- або поліжанровим знаком (наприклад, «Музика для струнних, ударних та челести» Б. Бартока містить явні ознаки моножанру камерної симфонії). В інших випадках подібні композиції не підлягають будь-якій спробі поєднати їх з нормативною жанровістю, особливо, якщо вони пов'язані з виходами за межі інтродузічного поля (різноманітні міксти сценічного діяства та костюмованого концерту) [там само]. Вирізняються також «безжанрові» композиції, де концепції вибудовуються саме на інтродузічній основі (різноманітні назви типу «мелодії», «секвенції», «поліфонія», а також «перспективи», «мутації», «структури» тощо).

Загалом, за Г. Дауноравічене, тенденції, відображені у назвах сучасних опусів, характеризують не лише пошук нової концепції типового, але і формують потенційні назви музики нової традиції, що узагальнюється поняттям «моножанровий знак “нової” традиції» [там само].

Як відомо, «нове» – це добре забуте «старе». Це стосується і концертного мислення, реалізованого в системі концертних жанрів, витокom яких було, як вже відзначалося, барокове концертування. Взірцем та історичним постулатом тут була і залишається поліфонія Й. С. Баха. У сучасному українському бахознавстві

(М. Герасимова-Персидська [16], І. Ігнатченко [42], Г. Побережна [81], І. Пясковський [83]) відзначається, що він був не стільки винахідником барокових концертних форм, скільки їхнім «узаконовачем». У концертах Й. С. Баха, насамперед, фортепіанних (W. Breig [137]), склалися і у подальшому реалізувалися в творах класицистів та романтиків, а також композиторів Новітнього часу усталені принципи побудови концертної форми у тонально-гармонічній, тематичній та фактурній сферах.

Концертний стиль цього майстра має всі ознаки узагальненого, в межах якого виникала форма, близька сонатній, заснована на домінуванні конструктивної логіки поза залежністю від емоційного наповнення простору/часу концертної форми. Історико-стильова перехідність бахівського семантико-структурного узагальнення доводиться наявністю у ньому двох принципів побудови композиції – поліфонічного (у вигляді тема – інтермедія) та гомофонно-гармонічного (на кшталт поєднання теми та епізоду).

Універсалізм бахівської концертної форми дозволяє виявити її константні риси і у творчості харківських композиторів. Мова йде, зокрема, про наявність яскравих жанрових зв'язків у відборі тем, які, до того ж, відрізняються характеристичністю і легко впізнаються у драматургічному розгортанні твору. Концертні твори харківських авторів, що згадуються або детально аналізуються в даній роботі, повністю відповідають принципу дії цієї константи з «поправкою» на індивідуально-авторські моменти.

У структурному плані такі теми знову-таки поєднують бароковий принцип темоутворення «ядро-розгортання» та класицистську ідею антитетичного контрасту-єдності (Z. Lissa [152]). Другий з цих принципів, на відміну від поліфонічного необарокового, є неокласичним гомофонним, і знаходить свій прояв у поліфактурній побудові провідних тем концертних творів, у тому числі, і харківських авторів.

Й. С. Бах, якого Л. ван Бетховен називав «батьком гармонії», закладає у концертному тематизмі і основи масштабно-тематичних структур, які завжди у тій чи іншій мірі є властивими концертному експозиційному викладу, у якому та ж

«скрипковість» (тобто, мелодичність) породжує в сучасних умовах різні варіанти побудови – від «моноліту» до по-різному диференційованої структурної «хроматики».

Що стосується «інтермедії» (поліфонічна форма) чи «епізоду» (гомофонна форма), то за традицією, що йде від Й. С. Баха, ці розділи у скрипкових творах харківських авторів відрізняються контрастуванням на рівні *solo – tutti*, що не виключає тематичного контрасту похідного (сонатного) чи непохідного (сюїтного) типу. Перше властиве концертам для скрипки з оркестром (перші частини), друге – іншим концертним формам «гібридного» типу, як правило програмним, з виокремленням сюїтно-ігрової драматургії, яка відрізняється від сонатної, спрямованої на досягнення кінцевої мети.

Ще одною особливістю, закладеною Й. С. Бахом в галузі концертування, є різноманіття конкретних композиційних структур як його носію. Подібний структурний плюралізм спостерігаємо і у творах композиторів-харків'ян, особливо тих, які не мають чітко зафіксованого жанрового імені «концерт», а лише наближаються до концертності як ключового для них принципу музичного мислення та мови. У власне концертах для скрипки з оркестром харківських авторів, при цьому, не виключається використання усталених матриць віденсько-класичного зразку, які модернізуються за рахунок орієнтації на естетику і стилістику явищ пост-, нео-, інтер-.

У цілому, концертні форми у музиці Й. С. Баха розрізняються за трьома типами, що є суттєвим і для розуміння принципів формотворення у скрипковій концертній літературі сучасного періоду, отже, і у трактовці харківськими авторами. Базуючись на наявних на сьогоднішній день дослідженнях, перший тип охарактеризуємо як найуживаніший, найпростіший, заснований на горизонтально-поліфонічному чергуванні тем та інтермедій. Другий тип є розробковим, дія якого охоплює всю цілісну композицію твору, починаючи від тематичних утворень – до виділення спеціального розділу на кшталт сонатної розробки. Третій тип умовно визначимо як домінантно-репризний, у якому це поняття охоплює всю сукупність текстових повторів – від локальних, «місцевих»,

до ідейно-кульмінаційних у вигляді спеціальних дублів частин та розділів концертної форми.

Подібні архітектонічні «замикання» є показовими для більшості композиційних структур у концертній скрипковій музиці харківських авторів, поза залежністю від відтворюваної тієї чи іншої жанрової моделі моно- чи поліжанрового зразку.

Виходячи з того, що форма музичного твору є тісно пов'язаною з інструментарієм, у явищі та понятті скрипкової концертності слід враховувати і складову «скрипка», яка потребує висвітлення з позицій сучасної органології. Цьому присвячено наступний Підрозділ даного дослідження.

1.2.Скрипка як концертуючий інструмент: генеза, основні тенденції еволюції

У широкому розумінні кожен з інструментів в руках справжнього майстра є концертуючим, хоча, як вже відзначалося, форми концертнування бувають доволі різними. У найзагальнішому розподілі тут вирізняються два його типи – колективний (оркестр, ансамбль) та сольний (власне концертні форми з провідною роллю однієї чи декількох скрипок). Комплекс функцій, а також «філософію» інструментів у системі суспільного музикування представлено в особливій галузі сучасного музикознавства – органології (від поняття «орган», застосованого по відношенню до інструмента як «знаряддя» мислення музиканта, перш за все, виконавця).

Згідно крилатому виразу М. Мамардашвілі, який визначав філософію як «мислення вголос», музичні інструменти є «екстатичними машинами», які допомагають людині перейти у більш інтенсивний ритм життя. У сучасній органології інструменти мисляться як продовження людини у новому часопросторовому контенті, складаючи з нею (людиною – творцем, виконавцем) єдиний організм (звідси – назва даної галузі науки про музику).

Органологічний підхід є комплексним і охоплює інструмент у всіх аспектах його буття та застосування у музиці – від його виконавського звукообразу як єдності акустичних і семантичних характеристик (Н. Рябуха [86, с. 74]) до «деталей» техніки виконання. Онтологічною основою тут виступає поняття «гра», яке мислиться у двох значеннях: загальному – *Homo ludens* (людина, що грає) та вузькоспеціальному – гра на музичних інструментах (за J. Huizinga [149]).

Як відомо, скрипка відноситься до сімейства струнно-смичкових хордофонів, що історично пройшли дві стадії еволюції – віольну та власне скрипкову. Сутністю цього процесу виступала єдність трьох факторів, які українськими дослідниками характеризуються як естетико-художній, технічний та творчий (О. Андрейко [1], В. Ушков [103]).

У сучасній культурології інструменти визначаються як артефакти музичної історії, які мають подвійну сутність. З одного боку, вони є продуктами діяльності майстра-виробника, «привласненими» виконавцями, а з другого – артефактами рукотворної природи, яка є багато в чому відчуженою від людини-творця. Давня барокова ідея про стиль інструменту у сучасному варіанті перетворюється на його розуміння як однієї зі стильових детермінант, яка виступає у сукупності з іншими учасниками музичної комунікації – композитором, виконавцем, слухачем.

У цьому плані скрипка, яка з часів глибокої давнини і до сьогодення зберегла своє провідне (одне з провідних) значення в інструментальному музикуванні, у тому числі і українському народному (М. Хай [104]), є інструментом універсальним у наступних відношеннях: художньо-образному та, пов'язаному з ним, технологічному. Універсалізм скрипки не виключає, а, навпаки, передбачає її специфіку, яка у процесі еволюції інструменту поглиблювалася, впливаючи, таким чином, на перше.

Спочатку повинна була сформуватися «специфіка» – візуально-акустичний «образ» інструменту в руках музиканта, який на ньому грає. Як зазначається у роботі Н. Чистякової «... існує безліч міфів і віддань, в яких згадується струнний інструмент, подібний до скрипки. За переказами, скрипка була відома ще до

античності, а першим, хто за міфологією звернув увагу на природні аналоги багатострунного інструменту, був бог Меркурій (Гермес)» [111, с. 19].

Матеріальне джерело всіх струнних інструментів – натягнута струна; коли взяти декілька струн різної довжини, то виникає мелодія як основа скрипкового звучання (*horda* – струна, *fon* – звук). Формування скрипки у давні часи протікало у синкрезисі з хордофонами щипкового типу, насамперед, лірою та кіфарою. Про це йдеться у «Трактаті про основні принципи скрипкової гри» Л. Моцарта [155, с. 5 – 8]. Інструмент, який винайшов Меркурій, звався лірою, яка з тих древніх часів стала взагалі символом музики та ліричної поезії.

Видатний педагог-скрипаль епохи Просвітництва зазначає, що на лірі грали також і смичком; існував навіть особливий інструмент – *tympani schizan*, по струнах якого водили смичком з натягнутого кінського волосу, змащеного смолою. Продовжуючи розгляд «міфології» інструменту, Л. Моцарт зазначає, що винайдення скрипки зазвичай приписується Орфею, сину Аполлона, а поетеса Сафо була першою, хто почав грати на ній смичком сучасним для нас способом [155, с. 8].

Незважаючи на своє існування, вже у часи Античності, скрипка не приживалася довгий час в якості концертуючого інструменту. У західноєвропейських країнах скрипка та інші струнно-смичкові інструменти – скоріше середньовічне, а не модифіковане античне явище (Н. Чистякова [111]). Середовищем побутування скрипки була фольклорна мистецька культура різних європейських народів, зокрема, слов'янських. Одним з доказів цього слугує відома фреска Софії Київської (початок XI століття), на якій зображено смичковий інструмент типу скрипки з плечовим способом тримання (скоріше за все, це був «фідель» у його фольклорному варіанті).

Ще одним з доказів фольклорного використання скрипки є існування аж до теперішніх часів польського народного інструменту під назвою «генсле» з квінтовым строем і плечовим способом тримання. Він є аналогом «маленької скрипки», зображеної у трактаті німецького дослідника XVI століття Мартіна Агриколи, що є, у свою чергу, відображенням сукупного образу широко

поширеної у слов'ян скрипки-жиги – трьох або чотириструнного смичкового інструменту, поширеного, у тому числі, у Польщі та Україні (сам, використаний М. Агриколою, термін *geige* є синонімом скрипки).

У наявній літературі існує припущення, що «золотий вік» скрипки, який припадає на часи італійського Бароко, був результатом впливу музичної культури слов'янських земель – Істрії та Далмації. Відзначаючи цей факт, згадані вище автори підкреслюють, що у середньовічній Італії розповсюдження мали лише струнно-щипкові та духові інструменти, а «скрипка-жига» була принесена у її північні області мандруючими музикантами [111].

Італійські майстри, завдяки яким скрипка набула статусу головного інструмента барокових ансамблів та оркестрів, орієнтувалися не лише на фольклорні зразки, але й на віольне сімейство, в результаті чого поступово був знайдений «класичний» тип скрипки, що поєднував високу теситуру і рухливість з виразністю і багатством співучого звуку.

Досконалі у всіх відношеннях інструменти – не лише скрипки, але й альти та віолончелі – створювали майстри-виробники Італії XVI–XVII століть двох шкіл – брешіанської (Гаспаро да Сало, Джовані Паоло Маджині) та кремонської (Андреа Джироламо, Ніколо Амати). Вдосконалення інструментів йшло у двох напрямках – конструкції та художній обробці – скрипка «...ставала сильним і чуйним, глибоким і теплим за тоном інструментом. Апогеєм звукової динаміки і експресії скрипка досягла в роботах Антоніо Страдиварі (1644 – 1737) і Джузеппе Гварнері дель Джезу (помер близько 1741)» [там само, с. 21].

Нові технічні вдосконалення у цілому були спрямовані на виконавців, яким потрібно було полегшити процес гри, зробити його зручним і таким, що не заважає донесенню композиторської думки. Досягнення італійських майстрів отримали подальший розвиток у скрипкових школах інших країн, насамперед, Німеччині та Франції, які тоді конкурували з італійською.

Серед технічних вдосконалень тут слід згадати нововведення у конструкції смичка, запроваджені німецьким скрипалем В. Крамером та французьким майстром Ф. Туртом. В результаті їхніх зусиль виник смичок сучасної

конструкції, який дозволяє поєднувати ігрову моторику із кантиленою, гнучко переходити з одного штриха на інший, не створюючи при цьому порушень плинності виконавського процесу. До цього можна додати й інші конструкторські деталі, до яких доходили самостійно видатні скрипалі-віртуози. Так, Л. Шпор – один з найвидатніших композиторів-скрипалів перехідної епохи «Класицизм – Романтизм», запропонував скрипалям підборідник, який значно полегшував гру, сприяв зняттю зайвої напруги, а в кінцевому підсумку – слугував завданням віртуозної техніки.

На період, про який йдеться у згаданому вище трактаті Л. Моцарта, в Європі існувало понад 10-ти різновидів скрипки, яка фігурувала тоді під загальною назвою «фідель». Тут доречним буде навести їхній перелік повністю, оскільки через нього можна дізнатися про способи застосування інструменту в тодішніх ансамблях та оркестрах, а також сольній практиці.

Л. Моцарт перелічує у своєму трактаті [155, с. 12] такі різновиди: 1) старовинні маленькі (кишенькові) три- або чотириструнні інструменти, якими тоді користувалися танцмейстери; 2) плоскі чотириструнні зразки, які обмежувалися лише однією верхньою декою; 3) дитячі скрипки-*piccolo* – четвертні або половинні, настроювані вище за звичайні і використовувані в ансамблях з арфою та малою флейтою; 4) звичайні чотириструнні скрипки; 5) великі скрипки-*bracchia* (аналоги альт), що використовувалися для виконання партій низьких голосів; 6) «фаготні скрипки», що відрізнялися від попереднього різновиду трохи більшим розміром та способом кріплення струн; 7) п'ятиструнна скрипка-базель (або «бассет») – аналог віолончелі; 8) п'ятиструнний «великий бас» (або «віолон» чи *contra basso*), настроюваний на октаву нижче віолончелі; 9) шести- або семиструнна «скрипка-гамба» – дослівно «колінна скрипка»; 10) «бордон» (або «баридон»), що мав шість або сім струн, широку «шию», відкриту задню частину з 9-ма або 10-ма мідними або сталевими струнами, до яких доторкалися великим пальцем, граючи одночасно смичком на верхніх струнах; 11) «віола *d'amour*» – інструмент, призначений для «вечірнього

музикування», що мав 6 основних струн і 6 резонуючих, підгрифових; 12) англійський «віолет», у якого зверху було 7 струн, а знизу – 12 резонуючих.

У доволі «строкатій» картині барокового оркестру (Н. Харнонкурт [105]) поступово відбувалася стабілізація, спрямована на заміну фіделя та ребека, а також сімейства віол інструментами нового покоління, здатними до концертного солювання – скрипками та віолончелями. Цей період був справжньою «війною» між прихильниками віольного та скрипкового сімейств. Перші вважали скрипку «галасливою, пронизливою та брутальною», придатною для великих зал з «неблагородною» публікою, а віолончель – інструментом без власної виразності, «жалюгідним і нещасним бідняком», здатним лише обслуговувати «крикливу» скрипку (цит. по: [111, с. 22]).

У цій «війні» перемогло скрипкове сімейство, яке відтоді стає базою майбутнього симфонічного оркестру, а його інструменти – провідними «концертантами», для яких створюються зразки віртуозної музики, позначувані як «концертні жанри». Це демонструють і барокові трактати, де міститься характеристика стилів різних інструментів, що тоді вживалися. Стиль скрипки теоретики Бароко (Ф. де Броссар, А. Кірхер, Й. Маттезон) визначали як «веселий», «жвавий», що суттєво відрізняє цей інструмент від інших хордофонів. – «сумної», «млосної» віоли та смичкової ліри, «помірної», «скромної» лютні тощо (цит. по: [там само]).

Скрипкове концертування, яке вперше стало самостійним та найзатребуванішим різновидом інструментальної практики у період Бароко, у витоках йшло від ренесансної доби, характерними прикметами якої були колективність та анонімність музикантів, що грали на інструментах струнно-смичкового сімейства. Нові тенденції у композиторсько-виконавській сфері використання скрипки з'явилися, за Н. Харнонкуртом [105, с. 94], лише близько 1600-го року.

Це було пов'язано з наступними обставинами: 1) музично-декламаційною інтерпретацією музичних творів, яка призвела до «поширення монодії, сольного співу з акомпанементом»; 2) завдяки цьому музикант-скрипаль поступово

вивільнявся з «ансамблевої анонімності», присвоюючи собі «нову монодичну звукову мову» і висловлюючись вже «виключно за допомогою звуків»; 3) формуванню принципів музичної риторики, у якій «музика набула характеру діалогу», а головною вимогою до виконавців стало досягнення «мовленнєвої гри» – *Sprechendes Spiel* [там само, с. 95].

Показовим є і той факт, що головними реформаторами музичної мови та стилю у той період («стик» Ренесансу та Бароко) були композитори-скрипалі, до яких відноситься К. Монтеверді, у операх якого вперше з'явилися скрипкові *soli*, які відповідають принципам концертності. Саме К. Монтеверді та його наслідувачі – Дж.-Б. Фонтана, Б. Марині, М. Уччеліні – почали використовувати різноманітні прийоми скрипкової гри, зокрема, *pizzicato*. Відтоді починається довгий шлях універсалізації скрипки як провідного «концертанта», в арсеналі якого налічується декілька сотень найрізноманітніших ігрових прийомів, у тому числі і не традиційних, які були винайденими композиторами та виконавцями вже у Новітній час (В. Мужчиль [74]).

Барокова скрипкова музика вже знала, як зазначає Н. Харнонкурт, багато прийомів, винахід яких приписується майстрам XIX століття, зокрема Н. Паганіні. Про це йдеться у висловлюванні відомого на початку XX століття французького скрипаля А. Марто, яке наводить автор книги «Музика як мова звуків»: «Якби нам дано було послухати Кореллі, Тартіні, Віотті, Роде і Крейсlera, наші кращі скрипалі широко б розплющили очі і зрозуміли, що мистецтво скрипкової гри зараз в занепаді» [105, с. 96]. Це, як нам зараз зрозуміло, є перебільшенням. Новітній час, особливо, музика другої половини XX – XIX століть, демонструє ренесанс «добре забутих» барокових прийомів гри, а також безліч нових, характерних для сонорного письма в межах обох «Авангардів» – першого (нововіденська школа) та другого (пошуки П. Булеза, Я. Ксенакіса та інших у галузі звукоутворення).

Скрипкове концертування на тому рівні, якого воно досягло у музиці Новітнього часу, розвивалося у сполученні двох основних стильових тенденцій, виділених у роботі Н. Чистякової [111]. Перша з них характеризується як така, що

має в основі традиції народної «скрипки-жиги», де «не йшлося про імітацію співу», а існував автономний, інструментальний за генезою стиль гри; друга тенденція виступає як продовження стилістики «мовленнєвої гри», яка походить у витоках від оперної монодії [111, с. 27].

Спілкуючись у ансамблевій та оркестровій практиці з інструментами своєї та інших груп, скрипка, як вже відзначалося, набувала якостей універсализму, що і дозволяє мислити її як провідний інструмент сучасного концертуючого стилю. Проте, зважаючи на багатоаспектність цього феномену, слід враховувати і специфіку скрипки як інструменту, який, за словами Д. Шостаковича, хоча і є виключно різноманітним у сфері музичного вираження, але все ж не може передати, наприклад, картину «троці залізничного потягу».

Тому концертуюча скрипка перебуває в межах певної образно-семантичної зони, де поєднуються дві основні сфери змісту – лірична та емоційно-ігрова. Це не означає пониження ролі драматизму та епічної оповідальності, які присутні у багатьох масштабних скрипкових опусах, які тяжіють до «гібридного» жанру концерту-симфонії (приклади – Перший скрипковий концерт Д. Шостаковича, Концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока та інші подібні зразки).

Проте, якщо відійти від жанру монументального концерту великої форми, то концертуюча скрипка в інших жанрових умовах (варіації, сюїта, концертні п'єси та їхні мікроцикли) доволі рідко досягає драматичного пафосу, демонструючи вказані вище основні відтінки жанрового змісту, що відображено, зокрема, у творчості харківських авторів, які не є за виконавськими спеціалізаціями представниками струнно-смичкового «цеху».

Не наводячи поки що конкретних прикладів (про це піде мова у аналітичній частині даної дисертації), слід зазначити, що скрипкова концертність у цілому розподіляється як у світовій, так і у вітчизняній практиці на наступні жанрові групи: 1) сольну (скрипка одноосібно солює у супроводі ансамблю чи оркестру); 2) мікроансамблеву однорідну (скрипкові ансамблі від дуету до квінтету у такому ж супроводі); 3) мікроансамблеву різнорідну (скрипка та інші інструменти у загальній кількості від двох до п'яти).

Кожна з цих жанрових груп має свої властивості як у плані техніки концертування, так і його естетики. У першій групі творів (домінантно-сольній) виражальні ресурси скрипки представлено на універсальному рівні із збереженням специфіки її константного звукообразу. Під цим поняттям у статті Н. Рябухи мається на увазі саме виконавська складова, яка поєднує темброво-акустичні та семантичні сторони створюваного у системі «виконавець-інструмент» сукупного образу звучання [86, с. 74].

У другій жанровій групі творів за участі скрипки, на відміну від першої, перевага надається «деталю», які домінують над змістовно-концепційною стороною відтворюваного виконавцями композиторського тексту. У цій жанровій групі значна «питома вага» припадає на програмність різних типів, яка часто супроводжується зображальними ефектами, пов'язаними з використанням як усталених, традиційних, так і не традиційних артикуляційних засобів та прийомів гри (В. Мужчиль [74]). Характерною особливістю творів цієї групи є сполучення двох рівнів концертного діалогу – групи солістів та оркестру, а також солістів між собою.

Третя група творів за участі скрипки не є домінантно-скрипковою, оскільки цей інструмент тут виступає на паритетних правах з іншими. Особливостями подібних композицій є поєднання двох різновекторних за семантикою та технікою тенденцій: 1) виокремлення та акцентування специфіки кожного з інструментів камерного ансамблю; 2) своєрідний обмін звукообразами, здійснюваний між інструментами у процесі розгортання музичної форми (наприклад, скрипка імітує духові і навпаки – все залежить від конкретного виконавського складу).

Окрему групу творів у скрипковому музикуванні складає поєднання скрипки з голосом, що є давньою традицією, коріння якої ховаються у богослужбовій та світській практиці пізнього Ренесансу і раннього Бароко. Одним з показових прикладів такого «міксту» на ранньому етапі становлення музики Новітнього часу є камерна кантата «*Salve Regina*» одного з фундаторів харківської скрипкової школи – К. Горського (1859 – 1924). У цьому творі, заснованому на католицькій славильній молитві Присвятій Діві, солююча скрипка та голос (меццо-сопрано)

виступають у камерно-концертному діалозі, супроводжуваному акомпануючим органом, що створює особливий різновид подвійного концерту, заснованого на розкритті рівнопотенційних можливостей голосу та його інструментального «продовження» – скрипки.

Отже, концертуюча скрипка – здавна відомий та розповсюджений музично-художній феномен, походження якого пов'язано з трьома пластами музичної творчості – фольклорним, академічним та «третім» (побутово-розважальним). Становлення скрипки як солюючого інструмента, на відміну від цілого ряду інших інструментальних стилів, відбувалося не шляхом поступового переходу від ансамблево-аккомпануючих функцій до автономізації, а практично відразу, про що свідчать народні зразки, зокрема українські (скрипкова культура Гуцульщини та Наддніпрянщини).

У процесі подальшого розвитку (пізній Ренесанс та раннє Бароко) скрипкове мистецтво виокремлюється у провідну галузь музичної творчості та виконавства, яку можна співставити лише з вокальною практикою. Витісняючи камерно-ансамблеві за основним призначенням віоли, скрипка і скрипкове сімейство в цілому стає базовим фундаментом симфонічного оркестру, про що свідчить жанр *concerto grosso*, «винайдений» (Н. Харнонкурт [105]) та актуалізований саме композиторами-скрипалями барокової доби (А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні та інші).

Набувши статусу основи класицистського симфонічного оркестру, скрипка постає як один з провідних інструментів у сонатно-симфонічному циклі, різновидом якого, поряд із симфонією, ансамблевими формами (тріо, квартет тощо) та камерною сонатою, є віртуозний концерт. У скрипковому концертванні тоді склалися і надалі розвивалися різноманітні жанрово-стилістичні вектори, які ніби концентричними колами розходяться від константної диспозиції «солююча скрипка – оркестр».

В її рамках почали виникати різноманітні концертні, камерні та змішані концертно-камерні (або камерно-концерні) форми, які характеризуються перманентною (в еволюційному плані) дією відцентрових та доцентрових

тенденцій, представлених у різних «консортах» (цим словом ще за часів пізнього Ренесансу прийнято було характеризувати типи ансамблів двох видів: однорідного – інструменти одного і того ж сімейства – та різнорідного або «ламаного» – інструменти різних сімейств).

Подальший розвиток скрипкового концертування, вже в рамках безпосередньо академічної традиції, передбачає створення узагальненої типології жанрів, які склалися і зберегли свою актуальність до сьогодні у скрипковій культурі, чому і присвячено наступний підрозділ даного дослідження.

1.3. Жанрові різновиди концертної музики для скрипки: досвід класифікації

Жанр – одна з двох глобальних семантикоутворюючих категорій музики. Разом зі стилем жанр утворює змістовне поле, у якому діють доцентрові та відцентрові тенденції. Носіями перших є жанри, а других – стилі.

Незважаючи на достатню кількість праць з теорії жанру в музиці, у цій неосяжній сфері музичного мислення завжди залишаються окремі лакуни – місця, які або не є висвітленими більш-менш повно, або потребують уточнення чи перегляду. Зупинимося спочатку на характеристиці ключових на сьогоднішній день визначень жанру в музиці, серед яких можна виділити дефініції та класифікації І. Тукової [99], Л. Шаповалової [116], Г. Дауноравічене [142].

Згідно до висловлених цими авторками думок, жанр є категорією, детермінованою історично. Він пройшов декілька ключових стадій еволюції, які унаочнюються запропонованими Г. Дауноравічене поняттями «моножанр», «поліжанр», «ліброжанр» [142]. Л. Шаповалова в сучасній системі жанрів вбачає ситуацію «вибуху», а в контексті виразових характеристик музичного твору мислить цей феномен як головний компонент його внутрішньої форми – драматургії [116]. І. Тукова ставить питання про існування двох форм роботи композиторів з музичними жанрами – творчості в жанрі та жанротворчості [99]. Мова йде про спадкоємний зв'язок різних типів жанрового семантикоутворення –

такого, що спирається на усталені зразки-«матриці» (творчість у жанрі) та такого, що базується на винаході принципово нових семантико-композиційних утворень (жанротворчість).

У цілому ж, жанри завжди передбачають наявність певних запитів на їхнє виникнення та існування. Вони розрізняються за двома функціями – суспільною та художньою – і утворюють дві великі групи, які Г. Бесселер позначав як вжиткові – нім. *Umgangsmusik* та такі, що підносяться – нім. *Darbietungsmusik* [133]. Концертно-скрипкові жанри виникали на перетині цих двох різновидів (концерт у церкві – публічний концерт) і у подальшому кристалізувалися у другій групі.

Якщо розглядати скрипкову (ширше – струнно-смичкову) музику як сукупність окремих жанрів, то можна вказати на достатню вивченість останніх. Наприклад, існує досить багато робіт про струнно-смичковий концерт як окремий жанровий різновид (Д. Гаврилець [14], І. Гребнева [19], В. Заранський [31], Г. Косенко [54], Т. Якубов [125]). Їхньою особливістю є розподіл матеріалу, що вивчається за наступними напрямками: 1) історичним періодом; 2) національною школою, здебільшого, в межах певного періоду; 3) авторськими інтерпретаціями жанрової моделі. Акцент робиться у переважній кількості випадків на аналітичній частині, де розглядаються композиційно-драматургічні та суто виконавські аспекти творів.

Проте, як вже відзначалося, концертна музика для скрипки (за участі скрипки) не обмежується власне жанровою формою концерту. По-перше, сама ця форма не є канонічною як у функціональному (виконавський склад), так і семантико-композиційному (жанровий зміст і стиль) планах. Це означає, що концертуюча скрипка може виступати у сполученні не лише з оркестром (до того ж, різним – великим, камерним) або ансамблем, але й з партнерами (подвійний чи потрійний концерт, цілий концертуючий ансамбль).

По-друге, у змістовно-структурному відношенні жанри музики за участі концертуючої скрипки можуть бути найрізноманітнішими – від концертної п'єси до циклу варіацій, сюїти, партити різного кількісного (за частинами) складу –

програмних диптихів, триптихів тощо. Незмінною, константною тут залишається сама ідея концертування, що дозволяє віднести до струнно-смичкових концертних жанрів, у яких домінує скрипка, таку колективну жанрову форму, як *concerto grosso*, що набула актуальності у неobarоковій стилістиці Новітнього часу, у тому числі і в українській музиці другої половини ХХ століття (Ю. Бентя [3], І. Тукова [99]).

«Матрицю» концертного жанру у музиці для скрипки нами пропонується розглядати за наступними загальними критеріями: 1) ступенем домінування скрипки у тому чи іншому різновиді концертного жанру (скрипка на перших або на допоміжних ролях, порівняно з іншими «концертантами»); 2) характером співвідношення принципів концертності та камерності, що дозволяє запропонувати розподіл на два поняття – а) концертний скрипковий стиль, б) концертно-камерний скрипковий стиль; 3) наявністю нової моножанровості – наслідку жанротворчості як характерної ознаки стилів музики ХХ – ХІХ століть.

Всю сукупність струнно-смичкових жанрів можна розподілити на три роди – власне концертні, камерні з ознаками концертності, плерерні. Враховуючи тісний зв'язок жанрів з фактурою музичного твору (Г. Ігнатченко [35]), можна провести між цими двома феноменами класифікаційну аналогію з розподілом на: вертикаль (одночасне сполучення ознак декількох жанрів); горизонталь (жанрові модуляції, супроводжувані відповідними змінами фактури); глибину (виділення в системі жанровості того чи іншого твору провідної моделі, на яку нанизуються всі інші).

Типологія жанрових форм струнно-смичкової концертної музики передбачає врахування взаємодії всіх трьох семантикоутворюючих засобів – жанру, стилю, стилістики. З цього приводу доречним буде вказати на наявність у сучасній теорії музики комплексного підходу до цієї системної тріади, зразком чого видається дефініція поняття «жанрово-стилістичний комплекс музичного твору», запропонована у роботі Є. Чорної. З метою унаочнення наведемо його дослівно: «Жанрово-стилістичний комплекс музичного твору – явище, проміжне між жанром і стилем, що демонструє на рівні конкретного музичного тексту характер взаємодії цих фундаментальних начал музики, при якому жанр створює стабільну,

типологізовану, а стиль – мобільну, індивідуалізовану функції музичного образу, що через слухове сприйняття відсилає до більш високих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилю національної школи, а у підсумку – до їхнього “концентрату” – стилів автора і виконавця» [113, с. 7].

Розкриття жанрового змісту через стилістику музичного твору – необхідна умова для створення типологічної картини концертних жанрів за участі скрипки. Саме стилістичні компоненти – горизонтальні, вертикальні, а особливо – глибинні, – впливають на визначення критеріїв даної класифікації, з яких ми обираємо як вихідні фактурні. Адже: 1) саме фактура є головним показником жанрового змісту та стилю твору; 2) параметри фактури є ідентичними стилістичним компонентам музичного твору; 3) фактура дозволяє здійснити вихід і на територію стилю, причому у його ієрархічному вимірі – від історичного до індивідуального, навіть до стилю окремого музичного твору.

Фактура як «зовнішня форма» (Л. Шаповалова [116]) проявів музичної жанровості дає змогу поєднати обидва найзагальніші рівні жанрової класифікації – функціональний та семантико-композиційний (І. Тукова [98, с. 5 – 6]), оскільки репрезентує їх разом. На функціональному рівні (виконавський склад, умови виконання) фактурний підхід до скрипкової концертності дає розподіл на наступні різновиди:

1) сольно-оркестровий (солююча скрипка або дві – чотири скрипки у супроводі оркестру);

2) сольно-ансамблевий (скрипка солює у супроводі ансамблю з декількох інструментів);

3) сольно-фортепіанний (концертно-камерний різновид, де роль супроводжуючого гармонічного інструменту можуть виконати також орган, гітара тощо);

4) сольно-скрипковий (скрипка без супроводу).

Найбільшою репрезентативністю з точки зору концертного стилю володіє перший, сольно-оркестровий різновид у вигляді солюючої скрипки з оркестром. Саме тут повною мірою розкриваються засади концертності як принципу

музичного мислення, заснованого на багатосторонньому діалозі – від антифонного зіставлення «*solo – tutti*» до драматургічних перепитій, заснованих на образному змаганні-сплетінні між солістом та оркестром.

Окрім цього, у даному варіанті скрипкового концертування міститься найбільше можливостей для розкриття таких його якостей, як віртуозність та імпровізаційність, що унаочнюється через каденційність, яка може набувати різних форм – від мікрокаденцій, що пронизують всю концертну форму, до розгорнутих сольних каденцій, які створюються або авторами музики, або її виконавцями (М. Бондаренко [6]).

Що стосується таких варіантів цього різновиду, як подвійний або потрійний концерт, то вони спрямовані, по-перше, на розширення семантичного поля діалогу, який ведеться не лише між солістами та оркестром, але й всередині солюючої групи. По-друге, такі атрибути концертного жанру, як віртуозність та імпровізаційність, тут здебільшого відступають на другий план, що є ознакою присутності у цьому різновиді принципу камерності з його ідеєю рівнопотенційності учасників процесу музикування.

Другий функціональний різновид концертно-скрипкового жанру передбачає наявність спеціально підібраного ансамблю, який супроводжує солюючу скрипку, як правило, одну, а не дві чи три. У зв'язку з таким складом виконавців, а також іншими умовами виконання (камерна зала або музичний салон), тут спостерігається подальше поглиблення синтезу концертності та камерності з їх амбівалентним співвідношенням, тобто перевагою першого над другим або навпаки (в залежності від авторського задуму).

Характерною фактурною особливістю цього варіанту скрипкового концертування слід вважати наявність мікродіалогів між скрипкою та окремими інструментами супроводу, що надає подібним формам ознак гібридності (концертно-камерний жанр як проміжний у загальній системі концертування).

Третій з виділених нами різновидів (скрипка у супроводі фортепіано чи іншого гармонічного інструменту), є вже власне «гібридом», де, проте, на першому місці знаходиться принцип камерності (камерно-концертний, а не

концертно-камерний варіант). Додавання слова «концертний» тут означає, по-перше, наявність у творі атрибутів віртуозності та імпровізаційності (в першу чергу, в партії скрипки), по-друге, орієнтацію на принцип концертного діалогу, що спостерігається у більшості таких текстів.

Щодо скрипки соло, то концертування у цьому жанровому різновиді має специфічний характер і визначається мірою розробки багатоголосних ресурсів інструмента від яких залежить наявність як такого концертного діалогу (поряд з аккордикою та поліфонію тут особливого значення набуває приховане багатоголосся).

Щодо другого загального рівня жанрової класифікації, то він стосується вже безпосередньо жанрового змісту та стилю у тому їх розумінні, яке представлено у понятті внутрішньої форми, запропонованому Л. Шаповаловою [116]. Виділяючи цей рівень жанрової класифікації, слід відзначити його тісний зв'язок з драматургією музичного твору. Адже саме жанровий зміст та стиль відображують послідовність «подій», репрезентованих у музичній формі з тим чи іншим ступенем умовності.

У свою чергу, поняття жанрового змісту збігається з третім параметром музичної стилістики (він же – третій вимір фактури) – глибинним, про що йдеться в дисертації Г. Ігнатченка [35]. У такому розумінні будь-який різновид концертного (концертно-камерного або камерно-концертного) скрипкового музикування є відтворенням жанрово-стильового комплексу – типового проєкту, матриці, інтонаційної моделі (В. Москаленко [72]) жанру у її фактурно-стилістичній реалізації.

В останньому розумінні, жанр і стиль входять до першого пункту «трихотомії», виділеної В. Москаленком з приводу визначення самого поняття «музичне мислення», яка включає наступні взаємопов'язані стадії – «інтонаційну модель» → «інтонування» → «інтонацію» [72, с. 49]. До «кола обов'язків» фактури у пункті «інтонаційна модель» входить не лише репрезентація через неї певних жанрових утворень, але й стильовий фактор, доказом чого є

загальноприйнята класифікація етапів становлення музичної мови саме за ознаками фактури – епохи монодії, гетерофонії, поліфонії, гомофонії.

Підтвердженням тісного зв'язку фактури і стилю є творчість композиторів і виконавців так званих канонічних епох, коли гармонічні «схеми» залишаються майже незмінними, а сферою індивідуальної стилістики є саме фактура у безлічі варіантів її конкретних рішень (останнє урізноманітнюється ще й тембровим фактором). Тому фактура є важливим аспектом дослідження не лише жанру, але й стилю (Г. Виноградов [11]) на всіх його рівнях, у тому числі і видовому, у даному випадку – концертно-скрипковому.

Це стосується, насамперед, індивідуального стилю як концентрату (О. Катрич [46]) тієї чи іншої стильової системи. На думку Г. Виноградова, він визначається трьома елементами: 1) інтонаційно-структурними та фактурними якостями музичного матеріалу (додамо – викладу матеріалу), 2) принципами його розвитку (процес становлення, тобто, характер його змін), 3) технологією втілення у формі (музичний твір як результат процесу становлення) [11, с. 99].

Сформувавшись у певний історичний період, жанри музики, у тому числі і струнно-смичкової, виступають у функції відзеркалення суспільних і художніх процесів певної епохи, періоду та географічної локації. У сукупності вони створюють своєрідну ейдотеку – «...особистий “обсяг пам'яті”, що зберігає у собі історію світосприйняття, світовідчуття, потреб суспільства у конкретний історичний період» (І. Тукова [99, с. 7]).

Жанри завжди проходять своєрідне випробування через стиль, насамперед, індивідуально-авторський. Це стосується будь-якої групи жанрів і знаходить відображення у комплексних поняттях на кшталт дефініції концертно-фортепіанного стилю, запропонованої О. Кріпак. Наведімо її повністю, оскільки з «поправкою» на специфіку інструмента, вона може бути екстрапольованою і на концертно-скрипковий: «Концертно-фортепіанний стиль – це відносно стійка змістовна модель музикування, що формується на базі стабільних генетичних норм-ознак (начало і принцип концертності, антифонність, віртуозність, властивості інструмента, типові формули гри на ньому, баланс з оркестром), яка

включає й обов'язкові мобільні елементи у вигляді мовної стилістики, що йдуть від мислення та техніки композиторів та виконавців, які звертаються до даного різновиду музики» [58, с. 9].

Пояснюючи дане визначення, авторка зауважує, що, перебуваючи на «території жанру», авторський стиль «...набуває якості порівняльної характерності, що дозволяє виявити зміст та форму інтерпретації жанру у творі»; <...> «при такій “конкретизації через жанр” авторського індивідуального стилю первинним є жанрове повідомлення» [там само]. Як видається, використане тут поняття «конкретизація через жанр» не є власне метафорою (його альтернативою є відомий вираз щодо «узагальнення через жанр»), а слугує виявленню співвідношення узагальненого (жанр) та індивідуалізованого (стиль) на рівні стилістики музичного твору.

Вибудовуючи типологію жанрів концертної музики для скрипки, слід враховувати наведені вище міркування, зокрема, виникаючу тут замкнену концентричну систему, у якій представлено три складники, де перший з них у новому значенні постає і як останній. Це:

- стиль (епохальний, видовий, національний);
- жанр (сукупність жанрів скрипкової музики);
- фактура (головний «розпізнавальний знак» жанру);
- стиль (індивідуально-авторський, стиль окремого твору).

За сумою цих складників, з яких керуючим є фактура, концертно-скрипкові жанри та відповідну до них стилістику пропонується розглядати за наступними критеріями класифікації:

- з позицій прояву концертного діалогу та його фактурних параметрів у великих формах (концерти для скрипки з оркестром – циклічні та одночастинні);
- виходячи з принципу камерності, яка межує з концертністю, але в основі має паритетне співвідношення виконавських партій (сонати, концертні п'єси та їх цикли – сюїтні, варіаційні – для скрипки і фортепіано, камерні ансамблі з виділенням концертуючої скрипки);

- маючи на увазі сольну скрипкову музику, яка, завдяки універсальним якостям цього інструменту, тяжіє до концертності (художні етюди, концертні мініатюри для скрипки *solo* на зразок Каприсів Н. Паганіні).

Якщо мова йде про регіональну скрипкову школу, у даному випадку харківську, то слід враховувати цілий ряд притаманних їй особливостей, які впливають на представлену у ній жанрово-стильову систему. При цьому відзначимо, що композиторські надбання завжди є тісно пов'язаними з виконавськими можливостями та пропозиціями. Харківська школа скрипкової (струнно-смичкової) гри, представлена іменами А. Лещинського, О. Юр'єва, С. Кочаряна, Г. Авер'янова, О. Щелкановцевої, Л. Холоденка та інших видатних майстрів, є однією з найстаріших та найавторитетніших в Україні, що зумовлює і широкий жанровий діапазон, а також кількісний обсяг музики, призначеної для цієї групи інструментів.

Харківські композитори різних генерацій дотримуються тут двох напрямів, перший з яких визначатимемо як класико-романтичний. Тут переважають усталені та апробовані жанри концертно-камерного змісту – власне концерти з оркестром, скрипкові та інші струнно-смичкові сонати. Другий напрям можна визначити як експериментальний. Його сутність полягає в оригінальних трактуваннях жанрової форми творів, яка іноді досягає значення ліброжанрів і не укладається до певних нормативів. Зазначимо, що саме фактурний критерій дозволяє розпізнати у подібних творах жанрову основу – концертну, камерну, пленерну, програмну, що підтверджує ще раз правомірність обраних нами класифікаційних критеріїв.

Висновки до Розділу 1

Для характеристики концертних жанрів у скрипковому музикуванні необхідно було розглянути в першу чергу сам принцип концертності в аспекті музичного мислення. В етимологічному дискурсі тут виділяються поняття «концерт» (лат. – *concerto*), яке означає змагання, суперечку, хоча ще в епоху

Бароко існувало й інше розуміння цього терміну, похідне від лат. – *concerere* – з'єднувати, сплітати.

На підставі поєднання цих двох семантичних значень слова «концерт» на сьогоднішній день сформувалося його комплексне розуміння, як принципу концертності, де віртуозна змагальність є похідною від ідеї діалогу, що дає підстави визначити діалектику концертної форми як антитетичну єдність.

Зазначено, що принцип концертності – один з найдавніших в музиці. Його коріння знаходимо ще у чергуванні хорів грецької трагедії, а також у давньоєврейських псалмах, які у подальшому набули вигляду антифонів у католицькому культі (А. Schering). Свого розквіту концертуючий стиль досяг в епоху Бароко, коли у світській традиції виокремилися жанри, що «підносяться» публіці – *Darbietungsmusik* (Н. Besseler).

Зберігаючи константну основу діалогу, концертні жанри в процесі свого становлення вдосконалювалися через виконавську атрибутику віртуозності та імпровізаційності. Глобальне значення діалогу як ключового механізму музичного мислення постає у різних формах (паралельний діалог, полілог, діалог-суперечка, діалог «запитання-відповідь», діалог-підхват – підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення).

Процес поглиблення діалогу в напрямі до формування концептуального (симфонізованого) концерту пройшов декілька етапів – від імітації ефектів відлуння (ренесансна хорова поліфонія), гри «світлотіні» в бароковому *concerto grosso*, виокремлення солюючих інструментів всередині оркестрових груп – до сольного концерту як такого (Л. Мінкін).

Доведено, що принцип концертності не є прерогативою форми концерту для солюючого інструменту з оркестром. Він існує у співвідношенні різноманітних констант та змінних, що стосуються функціональної (склад виконавців, умови виконання) та семантико-композиційної (жанровий зміст та стиль) сторін твору. Жанрова константа (сольний концерт-цикл) в процесі історичного буття модифікується, зазнає ентропії – поступового ніби розчинення у ієрархічній системі, що включає: 1) концерти для солюючого інструменту з оркестром;

2) симфонії з солюючим інструментом; 3) концерти для оркестру; 4) твори з рисами концерту; 5) концертштюки; 6) *concerto grosso* (К. Біла).

Таке різноманіття жанрових форм концертування породжувало плюралізм їхніх стильових реалізацій. Жанрова ситуація, характерна у тому числі і для концертної музики Новітнього часу, охоплює моножанри, поліжанри, ліброжанри, а у кінцевому підсумку – нові моножанри (G. Daunoravičienė). Останнє означає, що композитори ХХ – ХІХ століть, у тому числі і українські, демонструють творчий підхід до концертності, де домінантною ознакою виступає програмність, яка проявляє себе на різних рівнях узагальнення.

Загалом всередині концертних форм нової традиції діють дві тенденції – ретроспективна (відтворення моножанрів «старої» традиції) та перспективна (винайдення відносно нових жанрових форм). Витоки цього спостерігаються ще у концертних формах Й. С. Баха, які зберігають значення еталону для сучасних майстрів, у тому числі і представників харківської композиторської школи з її «ухилом» до необароко. Це відноситься і до скрипкової (струнно-смічкової) концертності, де, поряд із сталою (нормативною) формотворчою логікою, представлені «відхилення» від неї, пов'язані з пошуком нових засобів смисловираження. Наразі концертність як принцип гри-діалогу розповсюджується на найрізноманітніші структурно-синтаксичні побудови, серед яких значне місце займають саме «докласичні», насамперед, бахівські.

Підкреслено, що на рівні формотворення концертні форми у будь-якій сучасній композиторській школі, міцно пов'язаній з традиціями класики, серед яких і харківська скрипкова, класифікуються за трьома типами, які спостерігалися ще у Й. С. Баха: 1) альтернативним, найуживанішим (чергування теми та інтермедій); 2) розробковим (циклічні симфонізовані концерти з опорою на сонатну логіку); 3) заснованим на принципі *da capo*, що означає домінування репризності на всіх рівнях структурної побудови.

В процесі становлення концертних форм музикування важливу роль виконували інструменти, для яких вони призначалися. Історична практика показує, що одним з провідних тут була скрипка, завдяки якій формувалися та

функціонували різні типи концертування – колективний, сольний, змішаний. Домінуванню скрипки сприяла її органологія, яка відповідала двом основним вимогам – образній багатофункціональності та технічній віртуозності. Універсальні якості скрипки розкривалися у системі *Homo ludens* у її трактуваннях як онтологічної категорії та гри на музичних інструментах (J. Huizinga).

Розглядаючи скрипку з позиції концертування як особливого прояву музичного мислення, необхідно враховувати діалектику її виконавського звукообразу (Н. Рябуха) – особливий характер співвідношення акустики та семантики, а також універсалізму та специфіки, при якому поглиблення останньої відкриває шлях до першого.

Зазначено, що процес формування скрипкового стилю своїм корінням сягає глибокої давнини, про що свідчать античні міфи, а також методичні трактати, у яких вони досліджуються разом з явищами актуальної практики певних часів. Хордофони з декількома струнами – ліра та кіфара – були відомі ще з часів Античності. Тоді ж було винайдено і принцип гри смичком, запроваджений поетесою Сафо (L. Mozart).

Проте, європейська скрипка в історичному плані була явищем фольклорного, а не античного походження, що відноситься і до української традиції використання цього інструменту (М. Хай). У фольклорі слов'янських народів отримала розповсюдження «скрипка-жига» – смичковий інструмент з трьома або чотирма струнами, описаний ще у XVI столітті М. Агриколою. Звідси ж (Істрія, Далмація), через мандруючих музикантів, скрипка проникає у північні області Італії, де формуються всесвітньо відомі скрипкові школи – брешіанська (Г. да Сало, Дж. П. Маджині) та кремонська (А. Джироламо, Н. Амати). У подальшому скрипка (струнно-смичкове сімейство) дістає вдосконалення у двох сенсах – художньому та технічному, досягаючи вершин у таких майстрів, як А. Страдіварі та Дж. Гварнері.

Функціонування інструментів скрипкового сімейства, яке поступово витіснило віольне, мало особливістю і розробку цілого ряду різновидів – від

маленької чотириструнної скрипки танцмейстерів до «гібриду» скрипкового та віольного сімейств – *viola d'amour* з шістьма основними і шістьма резонуючими струнами та англійського інструменту під назвою «віолет» (L. Mozart).

У доволі «строкатій» (Н. Харнонкурт) палітрі барокового оркестру гучні скрипки та віолончелі поступово витіснили не лише віоли, але й своїх найближчих фольклорних за походженням «родичів» – фідель та ребек. Домінуючі в ансамблях і оркестрах, скрипки та віолончелі набувають значення темброво-стильового еталону. Стиль скрипки визначається як «веселий», «жвавий» (J. Mattheson), що відкриває шлях до її сольного концертування.

Афектні характеристики скрипкового звукообразу мали і більш глибоке підґрунтя у вигляді: 1) поширення вокальної монодії, властивості якої екстраполювалися на інструментальну гру; 2) вивільнення виконавців-інструменталістів з ансамблевої анонімності; 3) формування принципів музичної риторики, відображеної у стилістиці «мовленнєвої гри» *Sprechendes Spiel*. Тоді ж формується «клас» композиторів-скрипалів, традиції якого прослідковуються від А. Кореллі, Дж. Тартіні, А. Вівальді до Ф. Крейсlera, Л. Шпора, Н. Паганіні.

Зазначено, що характерною ознакою подальшого розвитку скрипкового концертування стає плюралізм його жанрово-стилістичних проявів, при якому у різному співвідношенні функціонують наступні різновиди: 1) сольний (скрипка одноосібно солує у супроводі ансамблю чи оркестру); 2) ансамблево-однорідний (скрипкові консорти від дуету до квінтету); 3) ансамблево-різнорідний («ламані» консорти за участі скрипок та інших інструментів).

Окреслюючи особливості цих різновидів, слід зазначити, що у першому з них виділяється домінантно-сольний напрям, репрезентований одним виконавцем. У другому домінують «деталі», а цілісна картина складається з їх сукупності; у третьому звукообраз скрипки не обов'язково є домінуючим і виступає на паритетних засадах з інструментами інших груп або голосами.

Загалом, концертує скрипка – інструмент, здавна відомий у всіх трьох пластах музики – фольклорному, академічному та розважально-побутовому. Її становлення відбувалося, на відміну від ряду інших інструментально-видових

стилів, ніби відразу, без розподілу на акомпануючі, ансамблеві та сольноконцертні функції. Вже в бароковій практиці скрипкове концертування мало три основні форми – *concerto grosso*, «паралельно» їй тріо-сонату, сольну сонату з басом (Н. Харнонкурт).

Подальша диференціація скрипкового стилю була пов'язана з Класицизмом, де в рамках сонатно-симфонічного циклу сформувалися концертні, камерні та змішані скрипкові жанри. Їхня типологія на сьогоднішній день залишається незмінною, хоча і модифікується та доповнюється у процесі суспільного музикування та змін у його системі. До того ж, змінилося і саме поняття про жанр, під яким розуміється багаторівнева система значень – від жанру окремого твору, до жанру як «матриці», «проекту», на основі якого виникає той чи інший твір.

Концертна скрипкова музика у творчій практиці Новітнього часу набуває рис системи жанрів (І. Польська), які класифікуються за наступними напрямками: 1) історичного періоду; 2) національної школи; 3) індивідуального авторства. Вона не обмежується власне скрипковим концертом, який, до того ж, поставав у різних семантико-структурних модифікаціях. Принцип концертності розповсюджується на всі три області жанрової ситуації, яка склалася у сучасній музиці – моножанрову, поліжанрову та ліброжанрову (G. Daunoravičienė).

Всередині кожного з них жанр-система та жанр-елемент (С. Dahlhaus) трактується з позицій стилістики конкретного музичного твору, відображеної у його тексті в параметрах вертикалі, горизонталі та глибини, аналогічно фактурі твору. Саме через фактуру як головний репрезентант жанру, зовнішню форму музичного твору (Л. Шаповалова) здійснюється вихід на «територію» стилю – від історичного до індивідуального.

Запропонований у даній дисертації фактурний підхід до жанрової класифікації скрипкової концертності передбачав розподіл на наступні її функціональні різновиди: 1) сольноконцертний (скрипка або декілька скрипок у супроводі оркестру); 2) концертно-ансамблевий (скрипка у супроводі ансамблю з декількох інструментів своєї або іншої груп); 3) камерно-ансамблевий (скрипка у

супроводі фортепіано, а також інших гармонічних інструментів – органу, гітари тощо).

Найрепрезентативнішим та історично сталим тут є перший різновид, який існує як інтонаційна модель для всіх інших, оскільки саме тут повною мірою розкриваються ознаки концертності – діалогічність, віртуозність, імпровізаційність. Другий жанровий різновид скрипкового концертування відноситься до системи полі- та навіть ліброжанру, оскільки відкриває шлях до експериментальної комбінаторики виконавських складів. Концертуюча скрипка у супроводі гармонічного інструменту (третій різновид) репрезентує типові риси камерності, у якій містяться ознаки концертного солювання (проміжною формою тут можна вважати клавірні версії скрипкових концертів, які є доволі розповсюдженими у практиці, зокрема навчальній).

Відносно подвійних чи потрійних скрипкових концертів слід зазначити, що у них, по-перше, розширюється поле діалогу (солісти – оркестр, солісти між собою), по-друге, частково звужуються значення імпровізаційно-віртуозного фактору, що зумовлено наявністю ідеї камерності в ансамблі солістів. Різноманітні ансамблі концертного типу спрямовані в цілому на поглиблення ідеї злиття концертності та камерності у їхньому амбівалентному співвідношенні – перевазі першої над другою або навпаки. В ансамблевому концертуванні за участі скрипки характерною ознакою є наявність мікродіалогів між солістом (солістами) та інструментами супроводу, що надає фактурі творів антифонного звучання. Концертне начало у дуетах скрипки з фортепіано чи іншими гармонічними інструментами (третій різновид) відрізняється домінуванням камерності, що знаходить прояв через рівнопотенційність виконавських партій, які у фактурному сенсі можуть набувати функцій рельєфу та фону. Проте, тут спостерігається, поряд з принциповою амбівалентністю, виділення одного з учасників ансамблю, у зв'язку з чим подібні зразки класифікуються нами як домінантно-скрипкові або домінантно-фортепіанні.

На семантико-композиційному рівні фактура концертної музики за участі скрипки повністю зумовлюється жанровим змістом та стилем виконуваного

твору. Показово, що обидві ці категорії розкриваються через третій вимір фактурної стилістики – глибинний. У такому ракурсі будь-який різновид концертно-камерного або камерно-концертного скрипкового музикування завжди відсилає до своєї «інтонаційної моделі», репрезентованою фактурою як зовнішньо-просторовою формою твору, побудовою його звучання (В. Москаленко).

Суттєвим є і індивідуально-стильовий чинник, який теж представлено фактурою та її виконавською атрибутикою. Стильові тлумачення фактурно-інтонаційних моделей, у тому числі і концертно-скрипкових, складаються з трьох елементів: 1) складо-експозиційний (якості самого музичного матеріалу); 2) динаміко-процесуальний (його становлення, виражене через різномасштабні зміни викладу); 3) результуючий (інтерпретаційний результат – реальний звукообраз фактури твору).

У скрипковому концертному музикуванні жанровість, репрезентована через стиль творчої особистості, опиняється у ролі фактору похідного значення. Така «конкретизація через жанр» (О. Кріпак) завжди виникає у авторському стилі, який, у свою чергу, асимілює ознаки інших стильових систем – попередніх та сучасних.

Наразі у даній дисертації пропонується оригінальна типологія жанрів концертної музики для скрипки, яка постає у вигляді концентричної системи з трьох складових, перша з яких на новому рівні виступає і як остання: 1) стиль відносно високого рівня (епохальний, національний тощо); 2) жанр (усталена система жанрів скрипкової музики); 3) фактура (зовнішньо-розпізнавальний знак жанру); 4) стиль (авторський, виконавський, стиль окремого твору).

Враховуючи регуляторну функцію фактури у наведеній системі, слід виділити наступні критерії класифікації жанрів скрипково-концертного музикування з боку їх проявів у: 1) концертному діалозі з його типовими фактурними ознаками (концерти для скрипки чи декількох скрипок з оркестром); 2) камерній репрезентації, фактурно уособленій через паритет виконавських партій (скрипкові сонати, концертні п'єси, сюїтні та варіаційні цикли для скрипки

і фортепіано, інші ансамблі за участі скрипки); 3) музиці для скрипки *solo* (концертні твори різних форм).

Підкреслено, що визначені тут константи корелюють зі змінними, представленими через регіональні скрипкові школи, зокрема, харківську. Характер цих шкіл визначається пріоритетом виконавства, яке виступає у тісному контакті з композиторською творчістю. Саме завдяки наявності у Харкові висококласної школи скрипкової (струнно-смичкової) гри та педагогіки, репрезентованої А. Лещинським, О. Юр'євим, С. Кочаряном, Г. Авер'яновим, О. Щелкановцевою, Л. Холоденком, Е. Купріяненко та їх учнями, композитори Харківщини збагатили українську та світову скрипкову літературу творами різних жанрів, у діапазоні від мініатюр до монументальних симфонізованих концертів з оркестром.

Зазначено, що з точки зору стилістики ці твори розподіляються на два напрями – класико-романтичний (типові жанри, збагачені новою мовною лексикою, насамперед національною українською) та експериментально-пошуковий (жанрові форми, які здебільшого не укладаються до нормативів і відображують характерні для музики Новітнього часу лібро-тенденції).

Більш детально, з опорою на персоналії та конкретні твори, про це йдеться у наступному розділі даної дисертації.

РОЗДІЛ 2

КРУПНІ ФОРМИ КОНЦЕРТНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ СКРИПКИ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ

2.1 Феномен Харківської скрипкової школи: композиторська, виконавська та навчально-дидактична складові

Ключові слова у назві даного підрозділу – «школа», «композиторська», «виконавська», що у цілому охоплюється більш загальним поняттям «стилістика». Це поняття має пряме відношення до музичного мислення та музичної мови/мовлення. Стилістика – третя складова семантикоутворюючого комплексу, який охоплює зміст музичного твору. Вона виступає нарівні зі стилем та жанром, і є своєрідним проміжним явищем, яке має відношення до них обох. Незважаючи на етимологію терміну, стилістика не є рівнозначною стилю, а означає їхнє поєднання у особливому комплексі.

Нарівні тексту музичного твору, його жанрово-стилістичний комплекс (Є. Чорна [113]) означає сукупність прийомів та методів, котрі обираються автором з множини відомих йому художніх артефактів, залишених у спадок музичною культурою. Стилістика охоплює всі рівні стильової ієрархії – від історичного, національного, індивідуального, жанрового – до стилю школи чи навіть окремого твору.

Серед актуальних тенденцій у дослідженні тих чи інших стильових комплексів, у тому числі і стилів інструментів, виділяється напрям регіоніки – культурологічної дисципліни, яка за своїм призначенням охоплює специфіку проявів загального та особливого у тій чи іншій мистецькій школі. Користуючись методикою регіональних досліджень (Л. Кияновська [50]), можна виявити характерні риси музичної творчості представників харківського регіону. Ключовими складовими цього дослідження виступають явища та поняття «школа», «регіональна», «композиторська», «виконавська».

Щодо першого з цих понять, то мистецька школа являє собою «...особливий тип комунікації, що здійснюється в синкрезисі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності. Це дозволяє характеризувати її атрибутивними особливостями міжособистісні зв'язки, специфічні форми колективності» (Ж. Дедусенко [21, с. 5]). У такому розумінні школа постає як цілісний феномен, охоплюючий три пласти – авторський (мається на увазі автор твору), виконавський (необхідний у тих мистецтвах, де потребується участь виконавців), педагогічний (передача естафети знань в системі «педагог – учень»).

Ці складники тісно пов'язані між собою і знаходять прояв у певних парадигмальних моделях, серед яких в роботі Ж. Дедусенко спеціально виділено виконавську, розповсюджену на три етапи інтерпретаційної діяльності – адаптаційний, репетиційний, демонстраційний [там само, с. 6]. Виконавська школа формується різними шляхами і є колективом, члени якого сповідують спільні установки щодо художніх та технічних засобів, характерних для певного роду виконавської спеціалізації – фортепіанної, диригентської, вокальної, скрипкової, баянної тощо.

Аналогічно, але з іншими акцентами в сферах стилю та стилістики, вибудовується і композиторська школа. У даному випадку, оминаючи питання про теоретичні засади цього феномену, надамо характеристику харківській регіональній композиторській школі, в межах якої розглядатиметься далі її концертно-скрипкова складова. Виходячи з того факту, що будь-яка мистецька школа – «...це своєрідний інструмент для реалізації і створення традицій, який забезпечує її закріплення в певному інформаційному полі з наступним розвитком і досягненням нової якості» (С. Кучеренко [60, с. 6]), охарактеризуємо ключові особливості харківської регіональної школи, яка, у свою чергу, є складовою національної української та світової.

Виводячи ці характеристики, О. Рощенко-Авер'янова виділяє цілий ряд моментів, серед яких найважливішим в плані комунікації є прагнення харківських композиторів «...до подолання відмежованості між творчою особистістю та її

оточенням» [85, с. 151]. Іншою, не менш важливою стороною творчого мислення харківських авторів, є «...самобутність музичної мови, що ґрунтується на взаємодії рис національної своєрідності і здобутків європейського мистецтва» [там само, с. 148].

Специфіка музичної мови як головний показник регіонального стилю виникає у харківських митців в результаті плюралізму витоків, зумовлених, не в останню чергу, особливим політико-географічним положенням слобожанського краю та його столиці. Виділяючи цей момент, О. Рощенко-Авер'янова підсумовує свої міркування, характеризуючи як основні риси харківської композиторської школи «спадкоємність, знання загальних витоків <...>, незмінне співпорівняння індивідуального “я” з колективним “ми”» [85, с. 149].

Переходячи до характеристики поняття «регіональна», матимемо на увазі не лише історико-географічну специфіку Харкова як прикордонного міста (О. Рощенко-Авер'янова [там само]), але й ті власне естетико-комунікативні особливості, які з цього випливають, будучи представленими у більш широкому контексті. Перш за все, слід мати на увазі низку загальних ідеологічних питань, які виникали у «вибуховому» ХХ столітті і продовжують бути актуальними і в ХХІ.

Естетика «вибуху», що руйнує усталені канони та правила, не могла не вплинути на творчість харківських митців, відображуючись у ній різними способами і з різною мірою акцентування. Найпоширенішою сферою її прояву (так би мовити, «позадіалогічною»), можна вважати «жанровий вибух» (Л. Шаповалова [116]), який зумовлює, зокрема, плюралізм стилістичних варіантів та жанрових форм скрипкової музики харківських авторів.

Композитори Харкова, незважаючи на різні творчі інтенції та музично-мовні уподобання, передавали у своїх творах цю «вибуховість», відгукуючись на «віхові» події в житті своєї країни та людства у цілому. Як зазначає О. Рощенко-Авер'янова, «... в історії харківської композиторської школи знайшли

відображення “прокляті питання сьогоденності”, що хвилювали таке суперечливе, воістину “вибухове” ХХ століття» [84, с. 150]. Поєднуючи загальне (тенденції світової музики), особливе (національне, регіональне) та індивідуальне (унікальність творчих особистостей), композитори Харкова демонструють «... нерозривний зв’язок між творчими поколіннями, зумовлений приналежністю до єдиного першоджерела, що переборює тяжіння до утворення трагічних “розривів” у часі та просторі» [там само].

Характерною рисою представників харківської композиторської школи є її консерваторський статус, що зумовлює можливість класифікації етапів її становлення в синхронізації з періодами розквіту цього навчально-мистецького закладу (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

Ще однією особливістю цього художньо-навчального осередку є поєднання в одній структурній одиниці фахів композиції та теорії музики. Аж до 1960-х років, майже півстоліття, цей статус зберігався, що значною мірою сприяло професійній підготовці як композиторів, так і музикознавців, а також впливало на творчі здобутки митців і викладачів. Зокрема, в межах композиторської складової для харківської школи характерним є велика увага до конструювання музичної форми, детальна розробка фактури, художньо обґрунтоване використання різних технік письма, як традиційних, апробованих, так і новітніх, які тільки-но починали розповсюджуватись в Україні у 1960-ті роки .

Традиції харківської теоретико-композиторської школи (будемо так її називати) пов’язані з іменем її засновника – С. С. Багатирьова (1890–1960). Будучи вихованцем Петербурзької консерваторії, де він навчався під керівництвом учнів М. Римського-Корсакова – І. Вітоля, В. Калафаті, М. Штейнберга, С. Багатирьов поєднував у своїй особі вдумливого та глибокого знавця музичної теорії та високопрофесійного композитора, твори якого відрізняються виключною технічною досконалістю та слугують до сих пір зразками «вченої» музики (у позитивному змісті цього слова).

Класична спрямованість творчих пошуків С. Богатирьова-композитора поєднувалася з характерною для музики XIX – XX століть романтичною картинністю, увагою до тембрового колориту, узагальненням через жанровість, а в цілому – відображенням пріоритету змістовно-художнього фактору над власне технічним, хоча останній завжди залишався в полі зору як самого С. Богатирьова, так і «богатирьовців» (свідомством цього є докторська дисертація С. Богатирьова «Подвійний канон», а також фундаментальні роботи його послідовників – Д. Клебанова, М. Тица, Т. Кравцова, Л. Решетнікова, Г. Ігнатченко та інших представників кафедри різних поколінь в таких галузях музикознавств, як тембурологія, гармонія, поліфонія, форма, фактура).

Як відзначає О. Рощенко-Авер'янова, «... богатирьовські традиції виявилися настільки плідними, що їх розвиток очевидний і сьогодні <...>. У їх числі – глибинне вивчення спадщини великих майстрів минулого і освоєння сміливих творчих поривань сучасників» [85, с. 151]. Загальною рисою харківських майстрів різних генерацій була та є особлива «значимість арсеналу знань і вмінь, без яких мистецтво композиції не може бути достатньо переконливим і претендувати на довершеність» [там само].

При всій увазі до спадкоємності традицій, кожен з харківських митців прагнув до вироблення власного індивідуального печерку, що закладалося ще у процесі навчання на кафедрі теорії музики та композиції. Саме тому, як вважає О. Рощенко-Авер'янова «... композитори харківської школи, як носії “генетичної пам'яті”, разом з тим, не є “виліпленими” за одним трафаретом – можливо, і досить непоганим, однак покликаним стерти своєрідність» [85, с. 151]. І далі: «Композиторські покоління харківської школи щасливо уникнули шляху “копії копій” <...>. Навпаки, безперечною цінністю на всіх етапах харківської школи є вияв самобутності музичного мислення її представників, що призводить до затвердження індивідуальних композиторських стилів» [там само].

Як представник української теоретико-композиторської школи, С. Богатирьов багато зробив для її розвитку у період 1920-х – 40-х років.

Викладаючи композицію та поліфонію, він одним з перших педагогів харківської консерваторії досконало оволодів українською мовою, якою написав курс контрапункту строгого письма, всіляко заохочуючи студентів до вивчення української народної музики.

Загальні риси регіональної школи у творчості харківських митців, як вже відзначалося, поєднуються з їхніми власними художньо-стильовими уподобаннями. Характеризуючи деякі з них, слід зазначити ряд індивідуальних особливостей. Так, щодо стилю В. Золотухіна, дослідники відзначають, що він «...у рівній мірі тяжіє і до жанрів класико-романтичної музики, і до синтезу принципів симфонічного і естрадного мистецтва» [49, с. 83]. Про творчість цього майстра концертно-симфонічних партитур ідеться також у статтях Г. Ігнатченка [38, 39], де його стиль характеризується як відображення сучасних тенденцій «третьої течії» – стилістичного феномену міжпластового змісту, в якому академічні витоки поєднуються з джазом та естрадою.

Інші представники харківської композиторської школи теж мають ключові ознаки власних творчих методів. Зокрема, для В. Дробязгіної центром творчих пошуків була музика фольклорної генези; В. Бібік, з одного боку, реалізує спадкоємні зв'язки з традицією, а з другого – органічно поєднує її з сучасною музично-інтонаційною практикою, епіцентром якої є творчий індивідуум. О. Щетинський тяжіє до вирішення різного роду інтелектуальних завдань, зокрема в галузі конструювання звукового музичного простору, що наближує його стиль до так званої «вченої музики» [49].

Не менш важливою у становленні харківської професійної музичної школи, зокрема, пов'язаної зі струнно-смічковим мистецтвом, була діяльність виконавців. Ще з 60-х років XIX століття у Харкові починається формування високопрофесійної виконавської струнно-смічкової школи, засновником якої слід вважати скрипаля, диригента, вихованця Празької консерваторії С. Неметця. Вона як магнітом, за образним виразом О. Щелкановцевої [119, с. 164], притягувала до себе як слухачів, так і композиторів. Характерно, що у витоків цієї

школи стояли творчі особистості, які поєднували такі спеціалізації, як виконавство, композиція та педагогіка. Серед них одним з перших був учень Л. Ауера І. Ахрон, який брав уроки композиції у А. Лядова і був автором ряду інструментальних творів, серед яких три концерти для скрипки з оркестром, дві сонати для скрипки з фортепіано, п'єси для віолончелі з оркестром тощо [там само, с. 160].

Окремо необхідно виділити діяльність К. Горського, якого з повним правом можна вважати універсальною фігурою. Він не лише стояв у витоків професійної виконавської школи гри на скрипці у Харкові та в Україні в цілому, але й сприяв розвитку вітчизняного концертного репертуару та виконавської майстерності у сольній та ансамблевій галузях цієї творчої спеціалізації. Знаменною подією у музичному житті Харкова 80-х років XIX століття було виконання К. Горським Концерту для скрипки з оркестром П. Чайковського, під управлінням самого автора.

Як зазначають дослідники, зокрема, О. Щелкановцева, «К. Горський був виключно популярним у Харкові. Окрім сольних виступів, у його творчій біографії доволі значне місце займало камерне музикування. Великим успіхом у публіки користувалися ансамблі, учасниками яких були педагоги музичного училища...» [119, с. 159]. Це були квартет та тріо, незмінним учасником яких був сам К. Горський (звідси назва – квартет «Горського», яка укорінилася у музичному побуті міста), а також такі відомі у той час музиканти, як С. Дочевський (скрипка), І. Букінік (скрипка), К. Брінкбок (альт), Ф. Кучера (альт), Є. Белоусов (віолончель), С. Глазер (віолончель).

У харківській струнно-смичковій школі як у фокусі відображувалися різні академічні витоки, пов'язані з музичними навчальними закладами Європи (Берлін, Прага, Лейпциг, Варшава, Брюссель), іменами відомих на весь світ педагогів, таких як К. Флеш, П. Казальс, Л. Ауер.

Зі створенням на базі училища Харківської консерваторії (травень 1917 року) розпочався новий етап розвитку струнно-смичкового мистецтва в регіоні, який знаменувався цілим рядом нових імен та творчих установок. Як зазначають дослідники, у новому навчальному закладі, в основному, працювали педагоги училища, але «з плином часу функції цих двох навчальних закладів стали відрізнятися» [119, с. 163]. О. Щелкановцева тут виділяє чотири імені – В. Гольдфельда, І. Добржинця, І. Гольдберга та Л. Тимошенка.

Першим завідувачем струнно-смичкової кафедри у 1921 році став В. Гольдфельд. Почавши свій шлях скрипаля у Єлизаветграді (нині Кропивницький), цей видатний музикант продовжив свою освіту у С. Томсона в Брюсселі. Ще у 1909 році він став лауреатом I премії з відзнакою на консерваторському конкурсі, а згодом переїхав до Петербургу, де займався у класі Л. Ауера. Відомо також, що у 1914 році він грав у квартеті РМО імені Л. Ауера, а у 1917 році виступав з концертами разом з композитором К. Шимановським та піаністом Г. Нейгаузом. У 1918 році В. Гольдфельд був запрошений на посаду педагога консерваторського класу скрипки, камерного ансамблю та квартету.

Серед організаційних та виконавських досягнень В. Гольдфельда – заснування та участь у Всеукраїнському державному квартеті імені Ж. Вільома (назва походить від імені майстра, чотири інструменти якого тоді виділила держава на потреби митців Харкова – тодішньої столиці України). Кафедра струнно-смичкових інструментів підтримувала тісні зв'язки з квартетом імені Ж. Вільома, про що свідчить цикл концертів, організований для студентів консерваторії, який включав, зокрема, всі 17 квартетів Л. ван Бетховена [119, с. 164].

Подальший розвиток струнно-смичкового мистецтва в Харкові вже наприкінці 1920-х – початку 1930-х років був ознаменований новими творчими та організаційними подіями – 1) створенням Державного тріо імені Л. ван Бетховена у складі В. Гольдфельд, Н. Ландесман, І. Гельфандбейн; 2) перейменуванням консерваторії в музично-драматичний інститут; 3) організованим за ініціативою

В. Гольдфельда як завідувача кафедри одного з перших публічних концертів Д. Ойстраха – тодішнього випускника Одеської консерваторії; 4) організацією за ініціативою кафедри та Харківської філармонії першого Всеукраїнського конкурсу скрипалів (у складі його журі були харків'яни В. Гольдфельд та І. Добржинець, а також професори Київської, Одеської та Ленінградської консерваторій, а першим його лауреатом став Д. Ойстрах).

Така бурхлива діяльність виконавців та педагогів струнно-смичкової спеціалізації не могла не позначитися на активізацію композиторської творчості у галузі концертної та ансамблевої музики для скрипки та інших інструментів скрипкового сімейства. Один за одним з'являються концерти для скрипки, альту та віолончелі, численні кuartети, концертні п'єси програмного змісту таких видатних майстрів харківської школи, як Д. Клебанов, М. Тіц, М. Коляда, А. Штогаренко та інші, що у перспективі сприяло підвищенню авторитету харківських виконавців та композиторів в межах не лише держави України, але й на світовому рівні. У 1940-ві – 50-ті роки, не зважаючи на складні умови, обидва «цехи» – композиторський та виконавсько-педагогічний – активно працювали, збагачуючи сучасну українську струнно-смичкову літературу новими яскравими творами та виконавськими інтерпретаціями.

Однією з ключових фігур, починаючи з 1941 року, коли В. Гольдфельд переїхав до Києва, тоді стає новий завідувач харківської консерваторської кафедри – І. Добржинець, музикант широкого профілю, випускник Петербурзької консерваторії по класу Л. Ауера, який поєднував у своїй особі освіченого інтелігента (він вільно володів декількома мовами – німецькою, французькою, польською, прекрасно знав літературу, живопис) та різностороннього фахівця (він був кваліфікованим виконавцем, відмінним оркестрантом та ансамблістом, диригував оркестром, писав музику, був видатним педагогом-методистом). До того ж, як зазначає О. Щелкановцева [119], І. Добржинець володів «рідкісною музичною пам'яттю» та надзвичайним гармонічним чуттям, що дозволяло йому

«акомпанувати на роялі студентам твори від початку до кінця по пам'яті» [там само, с. 165].

Знаменною подією у музичному житті Харкова наприкінці 1930-х років стала поява такої зірки першої величини, як А. Лещинський, учня К. Флеша по Берлінській консерваторії, ім'я якого для музикантів старшого покоління «пов'язано з незабутніми враженнями юності, коли концерти цього чудового скрипаля стали яскравою подією в музичному житті міста» [119, с. 167]. Манера виконання А. Лещинського відрізнялася особливими якостями, на які, як видається, орієнтувалися і харківські композитори у своїх скрипкових творах. Це – володіння «звуком рідкісної краси та наповненості, тремтливою, нескінченною кантиленою, філігранними штрихами, незвичайною художньою інтуїцією» [там само].

Скрипкові, альтові та віолончельні твори таких майстрів, як Д. Клебанов, В. Бібік, В. Золотухін відрізняються саме цими художньо-технічними якостями, які дозволяють узагальнити риси харківської скрипкової школи в плані її сукупного звукообразу, де на першому місці опиняється інструментальний спів, кантилена, яка не суперечить віртуозній техніці «дрібного» штриху, в якому виконавці-харків'яни завжди знаходять мелодичну якість.

Саме такі якості були притаманні виконавській манері А. Лещинського, в інтерпретації якого вперше прозвучали скрипкові твори українських майстрів, які яскраво доповнювали класичні програми його концертів. Серед них – Концерт Д. Клебанова, Соната В. Косенка, п'єси малої форми, які, до того ж, у подальшому А. Лещинський широко використовував у педагогічній роботі зі студентами свого класу.

Особливий розквіт у виконанні в Харкові українського національного репертуару спостерігався у 1960-ті роки, чому сприяла також діяльність А. Лещинського як ансамбліста. Їм було створено колектив, який з повним правом можна назвати (за аналогією з «квартетом Горського») «квартетом Лещинського»,

до складу якого входив він сам, а також інші педагоги-струнники інституту мистецтв – Р. Клименська (II скрипка), Ф. Хоміцер, якого пізніше змінив С. Кочарян (альт), І. Гельфандбейн (віолончель). До репертуару квартету, а також сольних виступів його учасників у різні роки входили твори композиторів-харків'ян – Д. Клебанова, М. Тица, В. Борисова, В. Бібіка, Г. Цицалюка, Л. Шукайло.

Ще одним напрямом діяльності представників харківського струнно-смичкового «цеху» в особі композиторів та виконавців слід вважати методико-педагогічну роботу, яка є невід'ємною частиною вдосконалення обох цих творчих практик. Тут необхідно згадати не лише блискучі методичні нотатки А. Лещинського з приводу питання розвитку техніки лівої руки скрипаля, але й велику роботу у цьому напрямі, яка проводилася у 1980-ті роки новим завідувачем кафедри – кандидатом мистецтвознавства, професором О. Юр'євим, автором монографій «Виразальні можливості скрипкових штрихів» [122] та «Нариси історії та теорії смичкової культури скрипаля: з творчої спадщини скрипкового педагога».

З приходом на посаду завідувача кафедри професора С. Кочаряна – випускника Київської консерваторії, учасника квартету імені М. Лисенка – на порядку денному її роботи постала така важлива складова, як оркестрове музикування, що мало безпосередній вплив на творчість як вихованців кафедри (причому, не лише по класу альту, який вів С. Кочарян безпосередньо), але й на творчість педагогів-композиторів. Як відзначає О. Щелкановцева [119, с. 173], у репертуарі створеного та керованого С. Кочаряном студентського камерного оркестру значне місце відводилося пропаганді творів українських композиторів, зокрема, харків'ян, які вже тоді (1980-ті роки) могли вважатися класикою української струнно-смичкової музики (авторка називає тут імена В. Борисова, Д. Клебанова, І. Ковача, В. Бібіка). Відтоді цей колектив «став тією віссю, навколо якої обертається музичне життя струнного факультету» [там само].

Студентський камерний оркестр С. Кочаряна (цей колектив отримав світове визнання, ставши у 1989 році дипломантом міжнародного фестивалю музики на Мальті) готував високопрофесійних виконавців для інститутського симфонічного оркестру, яким в різні роки керували І. Добржинець, Я. Розенштейн, Д. Злобинський, І. Штейман, В. Міхелевич, Є. Дущенко, М. Шпак, Ш. Палтаджян, О. Алексєєв, Д. Журавель. В репертуарі студентського оркестру поряд із зразками класики різних епох та стилів, була і українська концертна скрипкова музика, яка створювалася харківськими майстрами у розрахунку на виконання цим колективом та навіть певним диригентом.

Завершуючи даний стислий історіографічний огляд, зазначимо, що композиторський і виконавський потенціал харківської скрипкової школи формувався у тісній єдності цих двох творчих складових. Незважаючи на природні перебіги у інтенсивності виникнення яскравих концертних творів для скрипки, харківські автори та виконавці, із середовища педагогів та студентів кафедри оркестрових струнних інструментів, часто виступали як першовідкривачі нових творів, здобуваючи високі оцінки слухацької аудиторії. Перш за все, мова йде про твори великої форми – концерти для скрипки з оркестром, історія яких у харківській композиторсько-виконавській школі сягає ще до початку ХХ століття.

2.2 Скрипкові концерти харківських авторів в аспекті жанрової стилістики

Як вже відзначалося, концерт для соліста (декількох солістів) з оркестром – «відповідальний» жанр, в якому акумулюються найхарактерніші риси стилю того чи іншого інструменту в єдності його художньої та технічної складових, запрограмованих у композиторському тексті та його виконавській інтерпретації.

Музична практика показує, що створення концертів завжди є свідомим зрілості певної скрипкової школи, що цілком відноситься і до харківської. Але,

перш ніж класифікувати та розглянути на конкретних прикладах особливості жанрових форм та стилістики скрипкових концертів у творчості харківських майстрів, звернімося до тих історичних обставин, які сприяли виникненню та домінуванню самого концертного жанру в музиці Новітнього часу (його відлік починається з межі XIX – XX століть і охоплює також музику сьогодення).

На прикладі харківської композиторської школи про це мова йде у статті І. Іванової та А. Мізітової [36]. Окреслюючи загальну картину, що склалася з приводу ієрархії жанрових форм музики у постромантичну добу, авторки статті констатують наступне: «Соната і симфонія, які посідали протягом півтора століть пріоритетне становище, втратили значення жанрів-гегемонів» [36, с. 50]. Вони поступаються місцем концерту, ширше – концертуванню, ренесанс якого виступає як характерний стилістичний нахил, відчутний вже на самому початку XX століття.

У статті відзначається також, що, не втрачаючи сонатно-симфонічної концептуальності, концерт переводить її на рівень діалогу «сурядного зв'язку», що передбачає рівнозначність учасників – «на противагу сонатній логіці антитез, заснованій на вищості одного компонента над іншим»; далі, як висновок, констатується, що: «...специфічність концертних принципів висувалася як альтернатива класичній сонатності. Звідси ілюзорне відчуття повернення концерту з глибин історії, хоч у реалії класично-романтична епоха дала свої численні зразки цього жанру» [там само, с. 51].

Харківські митці не стояли осторонь від цих глобальних процесів «перегляду пріоритетів» у новітній жанрово-стилістичній системі. Будучи тісно пов'язаними з традиціями класико-романтичної доби, вони мислили семантичне поле концертного жанру як значно ширше, включаючи до нього інші генетичні витoki – небарокові та неокласичні (сюїти, партити, *concerto grosso* тощо). Тому концерт для солюючого інструмента з оркестром, зокрема, скрипковий, набуває у харківських авторів та виконавців значення не лише віртуозної змагальності як такої, але й діалогу культур, що відображує мовно-стилістичний плюралізм як характерну ознаку сучасної музики взагалі.

Як вже підкреслювалося раніше, важливу роль у домінуванні в ній концертного жанру відіграло становлення виконавських шкіл, які починають складати з композиторськими новітній симбіоз. Подвійне – композиторсько-виконавське – походження жанрових форм концертності породжує як взаємозв'язок, так і роздільне існування двох її різновидів. Перший з них орієнтовано на показ віртуозних можливостей соліста (солістів), а другий – на збереження засад концерту як концептуального жанру, рівнозначного за семантикою симфонії.

Окреслюючи шлях, який пройшов з другої половини XVII століття до сьогодення академічний інструментальний концерт, І. Іванова та А. Мізітова виділяють наступні його етапи: бароковий, який «передбачає повну рівноправність соліста та оркестру, не дозволяючи провести виразної межі поміж *concerto grosso*, подвійним, потрійним та сольним концертами»; класицистський, де «реалізація єдиної семантичної програми спрямована у різній звуковій площині (соліст – оркестр), здійснюючи ідею змагальності в інших умовах»; романтичний, який «підносить на п'єдестал соліста, залишаючи оркестрові роль супроводу, фону, що відтіняє контраст; концертний діалог згортається всередину, у простір “роздвоєного” людського “Я”» [36, с. 51].

Проте, як показує подальша практика, жодна з цих тенденцій, які можна інакше визначити як домінантно-сольну та домінантно-оркестрову, не є в концерті самодостатньою. Вони завжди сполучаються, але у різних пропорціях, які і відображує предикат «домінантно». Як зазначається в цитованій вище статті, «“концертність” залишається одним із постійних супутників симфонії – і в так званій “концертній симфонії” раннього віденського класицизму, і в романтичній симфонії Берліоза, і в численних *solī* творів, написаних на зламі віків» [там само].

Як вже відзначалося (і це підтверджують наступні рядки з цієї ж статті), виявлення у сучасній музиці концертної якості призводить, по-перше, «до відносно автономного існування конкретно-історичних моделей жанру, які склалися», по друге, «до сприймання його як замітника симфонії, її еквівалента»,

по-третє, «до підпорядкування провідного жанру <...> концертним принципам» [36, с. 52].

Концертність як принцип музичного мислення постає як універсальна категорія, яка має властивість розповсюджуватися на всі різновиди суспільного музикування, поєднуючись чи періодично відокремлюючись від камерності як протилежного їй начала. На цій діалектичній єдності антитез будується фундамент будь-яких проявів концертного жанру і у царині скрипкової музики, репрезентованої майстрами харківської композиторської школи у тісному контакті з виконавцями.

Обираючи напрями дослідницьких ліній-підходів до концертної скрипкової музики, зокрема, власне жанру концерту, будемо керуватися наступними критеріями. Це – розгляд творів з точки зору: 1) авторської стильової константи; 2) приналежності до певного виконавського складу; 3) відповідності тому чи іншому, що склався, історичному типу [там само].

Найуніверсальнішим є останній (третій) підхід, який дозволяє поєднати два перші, тобто, вихідну жанрову модель та її авторське стильове відтворення. З іншого боку, враховуючи загальну тенденцію до стильового плюралізму у музиці Новітнього часу, індивідуально-авторські інтерпретації концертних жанрів можуть набувати ознак поліжанровості та полістилістичності, що вказує на необхідність конкретного підходу до кожного зразку, який аналізується.

Це стає ще більш очевидним, коли до поля зору дослідника потрапляє композиційна побудова концертного твору, яка за самою природою концертності з її імпровізаційністю та виокремленням віртуозного начала є вільною, нерегламентованою будь-якою сталою схемою.

В якості загальної тенденції тут можна виділити принцип жанрово-стильового мікшування, коли на схему одного жанрового різновиду ніби накладається інший. Наприклад, У *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна, який за жанровим ім'ям відсилає до практики Бароко, спостерігаються риси романтичного концерту-поєми. Аналізуючи цей твір, І. Іванова та А. Мізітова відзначають його стилістичну багатовекторність,

створювану за рахунок поєднання різних витоків мови та форми. Зазначається, що, поряд з ознаками барочного концертування, при яких «партії солістів та оркестру трактуються як єдине ціле» тут «відчутний вплив історично більш пізніх жанрових моделей», що реалізуються в одночастинній композиції, яка містить «“сліди” сонатної диспозиції» [36, с. 52]. Поряд з двотемною експозицією та традиційною розробкою, до структури даного твору входить ліричний епізод всередині розробки, динамізована реприза, що сприймається як продовження останньої, кода-постскриптус, яка виконує функцію репризи у драматургії цілого.

Сполучення різних моделей концертування відображується і у сфері концертного діалогу, який набуває вигляду зіставлення барочних та романтичних музичних формул; зокрема, «...сфера (умовно) головної партії побудована на загальних формах руху, остинатності ритмічних груп, злитості звучання солістів та оркестру»; навпаки, «... у “побічній” превалує узагальнено-танцювальна ритміка, індивідуалізована фольклорною інтонацією та сольністю звучання» [там само]. До романтичних рис даного *Concerto grosso* авторки статті відносять жанрову трансформацію тем, зокрема, побічної, оркестровий фон якої «стає важливим тематичним елементом, уособлюючи наступальний, вольовий образ», а також введення у ліричному епізоді (авторська ремарка – *Dolcissimo*) відносно нової теми-мелодії кантиленно-романсового характеру, дорученої першій скрипці, яка «плине у високому регістрі», являючи собою «ліричний варіант танцювально-скерцозної теми побічної партії» [36, с. 52 – 53].

Щодо іншого варіанту відтворення цієї ж жанрової моделі – Концерту для симфонічного оркестру В. Птушкіна – відзначаються інші складові міжстильового концертного діалогу, у якому «беруть участь» жанрові моделі камерної симфонії з провідною роллю струнно-смичкової групи, сюїти та партити, дивертисменту, що послідовно реалізується у тричастинному циклі «Сонатина», «Тема з варіаціями», «Токата», де зіставляються різноманітні типи руху, «миготять» стильові цитати з вкрапленням «архаїки фольклорних елементів» [там само]. Концерт В. Птушкіна сполучає досвід симфонії та колективної форми концертного музикування, що дозволяє визначити його жанрову форму, як

перехідну, «гібридну» (камерний концерт-симфонія з домінуванням струнно-смичкової групи).

Принцип жанрової гібридизації діє і у Концерті *op.* 61 (підзаголовок – Симфонія для скрипки та альту з оркестром) В. Бібіка, де, поряд із поєднанням цих жанрових форм, спостерігається підключення стилістики, пов'язаної з рядом інших витоків. Зокрема, побудований зовні як тричастинний цикл, даний Концерт містить всі ознаки симфонічної поеми, оскільки його частини чергуються *attacca*. Твір відрізняється особливим співвідношенням темпової та драматургічної логік: темповому *diminuendo*, яке спостерігається в русі частин, позначених як *Comodo – Adagio – Largo*, протиставлено зростання інтонаційної напруги «... по лінії кресцендуючих драматичних колізій, у контексті яких проявляються усі семантичні амплуа симфонії аж до злого скерцо» [36, с. 58 – 59].

Домінантно-симфонічний ухил в жанротворенні сполучається в даному Концерті з ідеєю подвійного струнно-смичкового концертування, у якому обидва солюючі інструменти діють в межах своїх тембрових амплуа, уособлюючи «ніжну елегічність» (скрипка) та «густу пристрасність» (альт); в процесі діалогу відбуваються й перетворення заданого на початку звукообразу, що відповідає узагальненій квазі-сюжетній основі даного Концерту-симфонії.

Ці та інші приклади свідчать про те, що у скрипковій творчості харківських авторів співіснують та по-різному актуалізуються дві тенденції – уявлення про концерт як жанр з імплементацією його різних форм (концерт-цикл, концерт-поема тощо) та концерт як принцип мислення, тобто, принцип концертності як прояв механізму музичного діалогу.

Найадекватнішим поєднанням цих розумінь концертності виступає жанр великого концерту, який інакше можна назвати класичним, тобто таким, що будується на основі симфонізованої моделі тричастинного сонатного циклу з образним та темповим контрастом частин і є твором концептуального змісту. У творчості майстрів харківської композиторської школи така модель є вихідною, а її витoki сягають до початку ХХ століття, коли з'являються перші зразки цієї

концертної форми, серед яких найпоказовішим видається Концерт для скрипки з оркестром *op. 22* С. Борткевича (1877 – 1952).

Даний Концерт є яскравим відображенням ідеї «європейськості», яка є атрибутивно притаманною харківській концертно-скрипковій школі і, так чи інакше, знаходить прояв у всіх авторів, які працюють в межах її жанровості. Твір С. Борткевича концентрує вказаний принцип, що дозволяє вбачати у ньому витoki концепцій та форм інших зразків сольного скрипкового концерту, створеного майстрами даної школи у наступні періоди – аж до сьогодення. Детальному розгляду цього твору присвячено наступний підрозділ цієї дисертації.

2.3. Концерт для скрипки з оркестром *op. 22* С. Борткевича: модифікована класицистська модель жанру

Аналізуючи даний зразок харківського концертно-скрипкового стилю ми матимемо на увазі наявні на сьогоднішній день характеристики цього твору, представлені в статтях К. Лебедевой [63], Т. Якубова [124, 125]. У запропонованому нами аналізі акцент зроблено на розгляді сутності принципу скрипкової концертності з боку його прояву у великій формі у тому ракурсі, який вбачав у ньому С. Борткевич як неокласицист і неоромантик одночасно.

Характеризуючи творчість цього композитора у цілому, слід зазначити, що в силу різних обставин він виступив як один з фундаторів харківської скрипкової школи Новітнього часу. С. Борткевич був фігурою багатосторонньої обдарованості. Поряд з композицією, його стиль охоплював виконавські спеціалізації – фортепіанну та диригентську. Професійну освіту музикант отримав у Харкові, де навчався як піаніст у музичній школі у І. Слатіна – майбутнього ректора Харківської консерваторії, а потім у музичному училищі (клас педагога О. Бенеша). Вищу музичну освіту С. Борткевич здобув у Петербурзькій консерваторії (роки занять – 1896 – 1899), де його педагогами були К. Фан-Арк (фортепіано), А. Лядов (теорія музики). Як і багато з його співвітчизників,

С. Борткевич продовжив освіту музиканта у Лейпцизькій консерваторії, де особливо цікавився композицією (клас професора С. Ядссона). Після закінчення цього музичного закладу, С. Борткевич працює в приватній консерваторії Кліндворта-Шарвенка (Німеччина), де викладає фортепіано та основи композиції.

Спеціалізуючись як виконавець та педагог в галузі фортепіанного мистецтва, С. Борткевич відображував це і у композиторській діяльності, створюючи музику для фортепіано в традиційних для того часу жанрах концерту, сонати, транскрипції. Перебуваючи у Німеччині, він здобув певну популярність як піаніст-віртуоз, а з 1913 року, коли з'явився його перший фортепіанний концерт, і як композитор. У 1914 році, повернувшись до Харкова, він працює у Народній консерваторії, де веде клас фортепіано, виступаючи паралельно як концертуючий піаніст.

Не обмежуючись фортепіанною спеціалізацією, С. Борткевич, віддаючи данину тогочасній традиції, у наступному році створює масштабний Концерт для скрипки з оркестром – «...твір, який є одним з перших у цьому жанрі в українській музиці дореволюційного періоду» [93, с. 89]. На виникнення цього Концерту великий вплив мало його знайомство з відомим на той час чеським скрипалем Ф. Смітом, з яким С. Борткевич гастролював у воєнні роки. Як зазначається у статті М. Сукача [93], скрипковий Концерт С. Борткевича вперше було виконано у варіанті з клавіром у Харкові в 1915-му році (партія скрипки – Ф. Сміт, якому і присвячено концерт, партія фортепіано – сам автор). Виконання цього твору в одному з камерних зібрань мало неабиякий успіх та стало знаменною подією у музичному житті Харкова та сприяло підвищенню інтересу до регіональної струнно-смичкової школи, фундамент якої тоді закладався.

Подальша доля С. Борткевича майже не відома. Зазначається лише, що, не знайшовши порозуміння з більшовицькою владою, після арешту у 1920 році композитор емігрує за кордон (Константинополь, потім Відень, нарешті, Берлін, у якому він працює як професор консерваторії в період з 1928 по 1933 роки).

Лише останнім часом виник пошуковий інтерес до творчості С. Борткевича, чому сприяла популяризаторська діяльність М. Сукача – заслуженого діяча

мистецтв України, головного диригента Чернігівської обласної філармонії, який у 2002 році представив серії концертів з його творів. Саме тоді відбулася прем'єра скрипкового Концерту *op. 22 d-moll* (соліст – заслужений артист України В. Баженов, диригент – М. Сукач). До того даний твір в оркестровій версії виконувався лише за кордоном – в 1922 році у Відні (соліст Ф. Сміт, диригент – сам автор); у цьому ж виконанні Концерт у наступному році було представлено в Гаазі та Празі [93, с. 66 – 67].

Концерт для скрипки С. Борткевича є віртуозним твором, побудованим на основі традицій віденсько-класичної школи (алюзія на Концерт №3 «Страсбурзький» В. А. Моцарта) у поєднанні з рисами романтичного стилю в дусі П. Чайковського та Ф. Мендельсона.

Суттєвою особливістю його скрипкової техніки є тісний зв'язок з фортепіанним письмом, що відображено через типові фортепіанні пасажі у скрипковій партії, які є доволі складними для скрипкового виконання. До того ж, Концерт відрізняється детально розробленою оркестровою складовою, звуковий масив якої більш підходить для фортепіанного, ніж скрипкового концертного твору. Поряд з дотриманням типової моделі тричастинного концерту-циклу, С. Борткевич у скрипковій партії Концерту та у загальній його побудові пропонує ряд індивідуалізованих рішень, які дозволяють визначити його форму як індивідуалізовану за рахунок акценту на художньо-образній складовій.

Основні події нарівні ідейно-образного змісту розгортаються у першій частині Концерту (*Allegro deciso*), де С. Борткевич відмовляється від традиційної подвійної експозиції, здійснюючи розвиток тематизму за рахунок мікродіалогів скрипки з інструментами оркестру (головна партія, стилізована під марш), які завершуються підсумковим *tutti*. Після чого вступає перша сольна каденція, сенс якої полягає у віртуозному закріпленні маршовості засобами скрипкової техніки (роздільні та легатні штрихи, активні динамічні зрушення).

Як антитеза імперативу головної партії далі вступає побічна (*Andantino con moto*, субдомінантова тональність *G-dur*) з темою, близькою до жанру баркароли. Вона далі поступово ніби зникає, розчинюючись у флажолетах і завмираючи на

численних ферматах, що свідчить про особливий підхід С. Борткевича до побудови сонатної експозиції («тихий» в образному та звуковому змісті її підсумок).

В таких умовах виникаюча далі розробка сприймається як відносно самостійний контрастний розділ форми, у якому тематичний матеріал експозиції одразу представлено у вертикальному (контрапунктичному) поєднанні. Провідну роль тут виконують мотиви-патерни з обох тем, розосереджені на різних «поверхах» музичної тканини, що поступово інтегруються до єдиного звукового комплексу напружено-поступальної якості, спрямованого на досягнення кульмінації у точці золотого перетину (епізод *Sostenuto* з авторськими ремарками *con passione dramatika*). Проте, згідно з прагненням автора урізноманітнити схему класичного сонатного зразку, далі виникає щось на зразок її «нового дихання» – музика частини не закінчується, а ніби набирає нових «обертів».

Власне реприза починається з повернення «баркарольної» теми, тобто вона є дзеркальною. Тут композитор звертається до ідеї подвійного проведення тем, доручаючи перше з них оркестру, а друге – скрипці. Але на цьому розвиток матеріалу у першій частині Концерту не завершується. Виникає ніби друга розробка, яка передує розгорнутій скрипковій каденції. Взагалі вся перша частина у масштабному відношенні дорівнює сумі двох наступних частин (усього у ній 535 тактів – майже стільки, скільки в них обох).

Окремо слід сказати про каденцію I частини, вміщену вже безпосередньо перед стрімкою кодою. Вона демонструє синтетичний різновид цього феномену (М. Бондаренко [6]), представленого, з одного боку, як резюме (перший її розділ засновано на матеріалі «маршової» теми; другий є «вальсовою» модифікацією тем «баркароли»), а з другого – демонструє фігураційну техніку в дусі загальних форм руху (третій заключний розділ).

У другій частині Концерту (*Largo, pesante, f-moll*, вільно трактована складна тричастинна форма з 6 розділів), яка має підзаголовок *Poeme*, представлено типово романтичну оповідальність, близьку шубертівським та лістівським зразкам подібної семантики. Перша тема є провідною в образному сенсі. Вона

ніби виростає з низьких оркестрових басів, а потім передається вгору до більш високих регістрів, результуючись, зрештою, у партію солюючої скрипки (авторська ремарка *dolce con resignazione* – «з розстановкою»). Мелодія скрипки тут засновується на романтичних «зітханнях» і містить короткі мотиви, відділені паузами. Далі цей образ, виконавши свою драматургічну функцію, змінюється новим, контрастним, заснованим на матеріалі зв'язуючої партії з I частини (*f*, авторська ремарка *con passione*). Цей образ теж не дістає розвитку і змінюється на основі сюїтно-ігрового (у витоках) контрасту новою темою, яка вступає після репризи першої теми *Largo*.

Середній розділ складної тричастинної форми II частини знову демонструє нову тему, яка в образному сенсі є продовженням лірико-психологічної лінії Концерту, доведеної до стану напруженої екстатичності. Вона, до того ж, не одна, а у середньому розділі даної секції змінюється модифікованим матеріалом вступу, представленим на тлі тріольного акомпанементу в оркестрі, символізуючого ідею «вічного руху».

Всю Другу частину пронизано скрипковими мікрокаденціями, які слугують цій же меті – показати взаємозв'язок скорботних медитацій з кантиленно-ігровим *motto*. Наразі скрипка виступає у двох функціях, виконуючи акомпановані мікрокаденції (функція солювання) або вступаючи в мікродіалоги з окремими інструментами оркестру (функція концертного змагання). Важливого значення у II частині Концерту набувають інструментально адаптовані мовленнєві інтонації, пов'язані з генезою академічної скрипки *sprechendes spiel* епохи Бароко.

Для досягнення подібної якості інтерпретатору скрипкової партії тут необхідно дотримуватися артикуляційно-штрихових вимог, винесених у нотний текст самим С. Борткевичем, зокрема, використовуючи *legato* у кантиленно-пісенних зворотах, а марковане *datache* – для інструментально-декламаційних. Така манера скрипкового інтонування ще більше зближує Концерт С. Борткевича з романтичною моделлю скрипкового концерту, зокрема, з мендельсонівським Концертом *e-moll*, де подібні звороти складають основу інтонаційно-тематичного комплексу і повторюються у різних комбінаціях протягом усіх частин. Таким

чином, перша та друга частини Концерту С. Борткевича демонструють не лише різні образні сфери його змісту, а певною мірою відображують і ті історико-стильові моделі, на які в них орієнтувався автор. У Першій частині, яка є за стилістикою класицистською, панує тенденція до підкреслено віртуозного розгортання мелодико-ритмічного малюнку з різноманітною орнаментикою та мілізматикою.

До речі, виконавцям-скрипалям слід розрізнити ці два терміни, які не є синонімічними. Під орнаментикою розуміється застосування фігур зі звуків невеликої тривалості, що ніби прикрашають своїми візерунками основний мелодичний рельєф. Їхня особливість – детальна нотна фіксація у тексті твору. Під мілізматикою (термін походить від гр. назви пісні, наспіву) мається на увазі власне прикраси, якими виконавець, часто на свій розсуд, доповнює мелодичний малюнок. У технічному плані мілізматика розподіляється на декілька підвидів, а також має певні символи для позначення у нотному тексті. Найвідоміші та найуживаніші прийоми мілізматики це – трель, групето, мордент, короткий та довгий форшлаг. Широке і майже безперервне використання мілізматики – характерна особливість барокової виконавської техніки (найпоказовіший випадок – стиль музичного рококо). С. Борткевич як неокласицист у своєму концерті, у тому числі і в найпридатнішій для цього повільній частині, доволі економно використовує мілізматику, віддаючи перевагу орнаментальному варіюванню та тематичній розробці за рахунок секвентних повторів.

Фінал Концерту являє собою синтез обох попередніх стилістичних витоків – класицистського та романтичного, представлено, відповідно, у першій та другій частинах. Акцент зроблено на емоційно-ігрових (жанрово-характеристичних) моментах, притаманних образу концертуючої скрипки у фінальних частинах концертів. Адже, як вже відзначалося, теоретиками Бароко стиль скрипки класифікувався як «веселий, жвавий», що у подальшому вплинуло на провідну роль струнно-смічкової групи у жанровій симфонії (її прямою передтечією були *concerti grossi* А. Кореллі *da camera*, призначені вже повністю для струнно-

смичкового складу – 12 *Concerti grossi op. 6, 8* з яких *da chiesa*, 4 – *da camera*, Париж, 1714 рік).

Фінал Концерту С. Борткевича є типово жанровим і не містить концептуальних узагальнень, притаманних, зокрема, бетховенському концерту *op. 61, D-dur*, 1806 р. С. Борткевич обмежується використанням форми жанрової інтермедії, яка не претендує на якесь інтонаційне узагальнення, а продовжує лінію емоційно-ігрової семантики твору. Це відображено навіть у назві фіналу – *Introduzione*, більш типовій для середніх або вступних частин циклічного твору. Фінал починається зі вступу, заснованому на матеріалі теми попередньої частини («*Poete*»), збагаченої новими барвами колористичного розвитку. Вступ до фіналу будується на двох контрастних елементах – оркестровому та сольо-скрипковому. У першому звучать відголоски ліричної теми *Poete*, а у другому – «баркарольної» теми з I частини Концерту.

Комплекс ліричних тем досить раптово змінюється вторгненням нового драматизованого матеріалу: вступає активно-ігровий марш, заснований на фанфарах труб в оркестрі (розділ *Allegro* на початку розробки форми Фіналу). Після цього вперше у повному обсязі проводиться тема рефрену форми рондо-сонати, позначена безпосередньо як *Allegro alla marcia*. Таке жанрове ім'я головної теми фіналу слугує розшифровці концепції Концерту, яка у даному випадку виявляється близькою бетховенській.

Рефрен у Фіналі проводиться за концертним принципом подвійної експозиції – спочатку у солюючої скрипки, а потім – в оркестрі. Перший епізод форми не містить яскраво окресленого тематичного рельєфу і будується на загальних формах руху, сполучаючи різноманітну пасажну техніку: швидкі чергування *arco* та *pizzicato*, тремоловання, трелювання (загальний тон музики тут позначено авторською ремаркою *con grazia*). Подальший розвиток тематизму і фактури засновується на основі діалогічних антифонних зіставлень у вигляді «перегуків» скрипки з оркестром та його окремими інструментами в обсязі коротких мотивів, що надає загальному викладу ефекту фактурної глибини.

Даній темі, яка проводиться почергово скрипкою та оркестром, передуються авторські ремарки *grazioso* та *dolce*. Далі виникає дещо на кшталт місцевої кульмінації лірико-ігрового образу, яка, проте, не досягає логічного завершення і ніби розчиняється у низхідних секвенціях скрипки та оркестру. За функцією цей матеріал виконує роль зв'язуючої партії, яка готує появу теми другого епізоду, котра у формі цілого виконує роль побічної партії рондо-сонати (*Meno mosso*, авторська ремарка в партії скрипки – *espressivo*, *B-dur*, який змінює попередній *D-dur*).

Дана тема базується на жанровій моделі романтичної елегії, що підкреслено кантиленним характером мелодії, котра звучить на тлі синкопованих фігур оркестрового акомпанементу. Керуючись принципом концертного діалогу, С. Борткевич далі використовує взаємозамінність функцій його учасників – солюючої скрипки та оркестру. Зокрема, з появою тріолей в акомпанементі, скрипкова мелодія передається оркестровим голосам. В партії скрипки залишаються тільки її окремі фрагменти, що поступово ніби звільняє місце для *tutti*.

З нього починається розробка форми рондо-сонати, яка для неї не є структурно домінуючою, про що свідчать її численні заміни контрастним епізодом. У даному випадку С. Борткевич використовує саме розробку, будуючи її на матеріалі рефрену та першого зв'язуючого епізоду, що надає даному розділу певної структурної амбівалентності: тематична реприза сприймається, з одного боку, як чергове повторення рефрену рондо, а з другого – одразу набуває функції повноцінної сонатної розробки.

Продовжуючи лінію форми рондо, композитор далі вводить контрастний матеріал у вигляді ремінісценції теми «*Lento*», яка сприймається як ліричний епізод, відтінюваний його оточенням у вигляді стрімких пасажів скрипки та акордових педалей оркестру. Виникає своєрідна дзеркальна реприза експозиції рондо-сонати, де епізод, який звучить першим, виконує роль побічної партії (відповідні зміни стосуються і тональності – *D-dur* замість *B-dur*, представленого в експозиції).

Реприза першої теми (рефрена) починається з розділу, позначеного ремаркою *piu Allegro*. Фактично тут звучить не одна, а дві теми – самого рефрену та ліричного епізоду, що створює в результаті контраст в межах однієї структурної одиниці, характерний для класицистського концертного мислення.

Заключна стадія розвитку форми Фіналу Концерта С. Борткевича пов'язана з поверненням матеріалу бравурно-ігрового першого епізоду форми рондо-сонати: блискучим фігураціям скрипки на «нейтральному» тематичному матеріалі оркестр відповідає короткими репліками з теми рефрену, що далі вертикально оновлюється у коді. Тут у скрипки останній раз звучить маршова тема рефрену, подана у пунктирному ритмі зі стрімкими висхідними пасажами, близькими фортепіанній техніці.

Проаналізований тут Концерт С. Борткевича на перший погляд є автономним стилістичним явищем і прямо не відноситься до феномену «харківський концертно-скрипковий стиль». Проте, це тільки на перший погляд. Невідомо, чи були харківські митці наступних генерацій знайомі з цим твором, який виник на теренах нашого міста, але, без сумніву, твір С. Борткевича є своєрідним компендіумом великої концертної форми, яка культивувалася в Європі на межі між Романтизмом та Новітнім часом. Концерт С. Борткевича демонструє повний «набір» атрибуцій скрипково-концертного жанру у формі великого циклічного концерту, що, як ми побачимо далі, так чи інакше відображується в аналогічних за жанром творах харківських митців наступних поколінь – Д. Клебанова, В. Птушкіна, В. Золотухіна та інших.

2.4. Концерт № 2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова: симфонізована концептуальна модель

Стиль Д. Клебанова (1907 – 1987) – яскраве і самобутнє явище в українській музиці другої половини ХХ століття. Головною його ознакою є широкий діапазон узагальнень, поєднання у цілісній інтонаційно-мовній системі

найрізноманітніших витоків – фольклорних лексем, музики побуту, масової пісні, жанрових моделей західно-європейської класики.

У творчому доробку композитора представлені практично всі жанри музичної творчості – від масової пісні, романсу до балету, симфонії, музики до драматичних спектаклів, концертів для різних інструментів. Головною ознакою музичного мислення Д. Клебанова виступає ідея симфонізму, яка у його творчості знаходить розвиток через лірику до драматизму та героїки, пов'язані зі світовідчуттям видатного майстра як представника української академічної музичної культури радянського часу.

Все це у сконцентрованій формі знаходить прояв у його Другому скрипковому концерті, завершеному у 1951-му році. Характеризуючи образну семантику цього твору, М. Черкашина зазначає, що «...композитор часом звертається до поетичної гіперболізації, але загалом прагне до строгої простоти, лаконізму висловлення і насичує емоційні прояви дійовою енергією. Йому важливо показати поступове звільнення лірики від пасивності під впливом героїчних образів» [110, с. 127].

В якості доказу своєї думки М. Черкашина наводить приклад трьох образних варіацій головної теми першої частини Концерту. Як зазначає дослідниця, «...спочатку її мелодія з пластичною вальсовою ритмікою легка і безжурна»; далі, у розробці «...вона перевтілюється в капризне й ніби войовниче скерцино», що відкриває шлях до «...героїчного пафосу репризи. Насичене оркестрове звучання, могутня хода колись ніжної вальсової теми – ось результат її перевтілення» [там само].

Семантичні метаморфози тем, жанрові модуляції, насичений оркестровий колорит – все це ознаки симфонії, на які спирався Д. Клебанов у даному творі, завдяки чому (особливо за рахунок концептуальної першої частини) цей Концерт наближається до гібридної моделі концерта-симфонії. Є у цьому творі і риси поемно-оповідального жанру, на що звертає увагу М. Черкашина, визначаючи даний Концерт як «ліричну баладу про нову Україну» [110, с. 128]). Симфонічний метод не затьмарює у Концерті інтонаційної енергетики скрипки як

універсального мелодичного інструмента, здатного відтворювати різні відтінки емоційно-ігрового та драматичного начал.

Д. Клебанов, який починав свій творчий шлях як скрипаль (по іншим даним – альтист) в симфонічному оркестрі, добре знав ресурси скрипки, що дозволило екстраполювати їх на український інтонаційний матеріал. Як зазначає І. Золотовицька, у творах Д. Клебанова 1950-х років «...широко освоюються і знаходять своєрідне художнє втілення як жанрово-характеристичні особливості української народної пісні, так і її своєрідно інтонаційно-ладова природа. Праця в цьому напрямі виявилася дуже плідною для композитора і сприяла збагаченню й утвердженню мелодичного начала як провідного й визначального в його музиці» [34, с. 16].

У Другому концерті Д. Клебанова відображено не тільки лексику, але й стилістику української народної музики, якщо мати на увазі її етнографічний аспект. М. Черкашина у цьому плані зазначає, що «...багато що в цьому творі народжене традиціями західноукраїнського інструментального музикування, зокрема скрипкова каденція подібна до вільної натхненної імпровізації народного художника. Мимоволі пригадується, що скрипка не менш популярний на Україні інструмент, ніж бандура, сопілка, цимбали» [110, с. 128].

Розгляньмо композицію і драматургію Другого концерту Д. Клебанова, особливо підкреслюючи аспекти виконавської скрипкової виразності. Твір написано у традиційній для класичного концерту тричастинній формі з темповим співвідношенням «швидко – повільно – швидко» (відповідно I ч. – *Allegro ma non troppo*, II ч. – *Andante cantabile*, III ч. – *Allegro brillante*). Головна тональність Концерту – *D-dur*; тональність II ч. – *g-moll*, III ч. – *D-dur*.

Позначаючи тональності в Концерті Д. Клебанова, слід мати на увазі різноманіття їхніх ладових проявів. Народні витоки тематизму накладають свій відбиток на ладовий колорит, у якому спостерігається характерний для українського народно-пісенного мелосу ладовий перелив (термін М. Тица [95]) – сполучення на відстані діатонічних щаблів ладу різного забарвлення – підвищеними або низькими («дорійська VI», «фрігійська II», «гуцульська IV

висока» тощо). Звертають на себе увагу також переливи мажорного та мінорного нахилів у темах Концерту, що особливо яскраво проявляється у темі побічної партії I частини.

Перша частина Концерту (*Allegro ma non troppo*, 3/4, основна тональність – *D-dur*, повна сонатна форма з динамізованою репризою) містить показ основної художньо-сміслової ідеї твору – процесу розвитку від лірики до пафосної героїки. Перший варіант викладу теми головної партії (до ц. 5) є типово вальсовим з усіма атрибутами цього жанру: плавною та виразною мелодією у скрипки, яка вільно імпровізується на тлі остинатної ритмоформули басів та гармонічної фігурації середнього пласту фактури.

Мелодія скрипки поступово втрачає свій вільний імпровізаційний характер і набуває більш чітких контурів. Спочатку слідує її мотивний розвиток в партії скрипки і в оркестрі (від цифри 5), що значно драматизує характер теми. Далі мелодія скрипки проводиться у ритмічному збільшенні і постає як чіткий образ дієвості, активності, що означає завершення першої фази трансформації основного тематичного імпульсу першої частини Концерту.

Після витриманого на ферматі високого звуку скрипки (*D* третьої октави, авторська ремарка *morendo*) достатньо різким контрастом вступає лапідарна тема побічної партії, матеріал якої явно зорієнтовано на фольклорні джерела, при чому, навіть певні регіональні, гуцульські.

Ця тема (*Moderato assai*, гуцульський лад з тонікою *G*, 3/4, ц. 8) відразу виділяється широким охопленням регістрів, ладовою та ритмічною характеристичністю, стилізацією в дусі народних ансамблів типу «троїстих музик». У фактурному викладі тут зіставлено три партії – солюючу скрипкову, акордову акомпануючу оркестрову (струнна група та дерев'яні духові) та басову (октавні «кроки-остинато» у віолончелей та контрабасів).

Звертає на себе увагу прагнення композитора до ущільнення скрипкової інтонації за рахунок рекомендацій виконання опорних тонів мелодії на більш низьких струнах (*D* та *G*). Ре-мінорне проведення теми (нагадаймо, що головну партію написано в *D-dur*, а побічна не повинна за традицією повторювати

тональність головної), швидко змінюється мотивно-тематичним розвитком її інтонації, що вказує на наявність у цьому матеріалі розробково-зв'язуючої функції (від ц. 9). Одночасно відбувається модуляція в тональність домінанти (*a-moll*), яка виникає в момент кульмінації (94 – 96 тт.) і встановлює потрібне *status quo* у тональному співвідношенні тем і партій експозиції.

Окремо слід сказати про ладовість теми-мелодії побічної партії: вона засновується на обіграванні двох ладових нахилів – мажорного та мінорного, що створює доволі напружений, драматичний елемент, характерний для загальної лірико-драматичної концепції I частини даного Концерту взагалі.

Після кульмінації (від ц. 10, *Piu mosso*, тональність *f-moll*) починається фаза розвитку теми побічної партії, яка набуває різних жанрових метаморфоз. Спочатку це – ноктюрн, про що свідчить гармонічна фігурація в акомпанементі та експресивна мелодична лінія у скрипки з підключенням подвійних нот. Ця тема поступово ніби розбивається на окремі ланки і переходить до фази розвитку, яку слід вважати заключною партією даної сонатної форми (ц. 12, тональність *g-moll*, органний пункт домінанти). На цьому тлі проводяться тематичні фрази, організовані за принципом висхідного секвентного руху, що свідчить про наближення чергової кульмінації (авторські ремарки *poco a poco crescendo*, *poco a poco accelerando*). Вона припадає на оркестрове *tutti* (ц. 13) і переходить у речитативи скрипки, яка проводить початкові звороти теми побічної партії з переливом ладового забарвлення терцових щаблів тональності.

Далі, з ефектом несподіваності виникає відносно нова тема танцювального характеру (ц. 16, *Allegro con fuoco*). Вона має похідний характер і відноситься до сфери інтонацій побічної партії. Незабаром стає зрозумілим, що це був початок розробки, яка відрізняється тембровими та тональними зрушеннями та контрастами. Сегменти теми побічної партії, які доручаються поперемінно скрипці та оркестровим голосам, поступово, і навіть непомітно, починають зближуватися з темою «вальсу» головної партії. В момент досягнення найвищої точки напруги, після сигнального соло труби (ц. 30) вступає сольна каденція.

Вона будується на основі елементів теми побічної партії, представлених варіативно. Усього у ній 58 тт., які розподілені за чотирма фазами поступального розвитку. Перша фаза (*Moderato assai*, 329 – 340 тт.) – майже точна ремінісценція теми-періоду побічної партії в *d-moll*. Друга фаза (*Allegro con fuoco*, 341 – 348 тт.) містить той же самий матеріал, в якому акцентуються танцювальні елементи у розмірі 6/8 на динаміці *f*, з поступовим його ніби розчиненням у фігураціях шістнадцятими на згасаючій динаміці *p* у тональності *a-moll*.

Третя фаза (від 349 т.) у розвитку матеріалу каденції є синтетичною, узагальнюючою. Її вихідною ланкою є початкова фраза з теми побічної партії, представлена в тональності *F-dur* на динаміці *f*. До цього елементу швидко підключаються фігурації, а фактура ущільнюється за рахунок гри акордами та «подвійними нотами».

Далі виникає перехід до заключної (четвертої) фази розвитку все того ж матеріалу (від 355 т. і далі), де після двох проведень початкової фрази теми побічної партії – спочатку в тональності *d-moll*, а потім – *B-dur*, слідує арпеджоване *motto* шістнадцятими з характерною зміною кількості звуків у пасажах (секстолі, септолі, октолі), яке поступово ніби гальмується і застигає на ферматі. Після чого звучить мажорне (*D-dur*) «резюме» подвійними нотами (*Moderato assai*, 379 – 386 тт., змінна динаміка від *f* на *p*).

Дана каденція, яка не претендує на семантичне узагальнення тематичного матеріалу першої частини Концерту, у її формі виконує одночасно функцію репризи побічної партії, що створює ефект дзеркальної репризи у побудові всієї сонатної форми. Згідно до цієї логіки далі слідує повернення матеріалу головної партії (ц. 31, «вальс», *Allegro ma non troppo*, *D-dur*).

Тема спочатку проводиться в оркестрі, а далі підхоплюється скрипкою (ц. 32), досягаючи завершення безпосередньо перед доволі несподівано вступаючою кодою (ц. 34, *Poco piu mosso*, тональність *Des-dur*), заснованою на контрапункті обох тем експозиції, які у цьому епізоді передаються від скрипки до оркестру і знову до скрипки (ц. 35). Ритмічно збільшене проведення в басах теми побічної партії супроводжується вальсовими фігураціями сольюючої скрипки, які

через ритмічне ущільнення (тріолі) та динамічний підйом (*poco a poco crescendo*) спрямовуються до кульмінації, яка припадає на ц. 37, де звучить у ритмічному збільшені тема «вальсу» на *ff* в оркестрі. Далі слідує доволі помпезне завершення частини, де пріоритет належить концертуючій скрипці, яка «розігрує» пасажі шістнадцятими, підтримані на сильних долях акордами оркестру. Завершується частина туттійним проведенням «вальсової» теми, яка набуває тут рис гімнічності.

Друга частина Концерту (*Andante cantabile*, 4/4, *g-moll*, складна тричастинна форма з варіантними повторами розділів) за жанровими ознаками нагадує протяжну пісню, яка дістає вільного імпровізаційного розвитку. Особливо це показово для основної теми (перший розділ простої тричастинної композиції до ц. 1 партитури), де відчуваються риси, притаманні українській народній ладовості (знижені щаблі мінорного ладу), що надають мелодії скрипки певної напруженості (авторська ремарка *expressivo*).

У скороченій репризі першого розділу тема вивільняється від зайвої напруги і завершується гнучким зв'язуючим переходом до середнього розділу загальної композиції, який починається в оркестрі. З ц. 2 вступає нова тема у скрипки в тональності *B-dur*, характер якої можна визначити як світлий, а жанрову приналежність – як емоційно-ігрову. Розвиток цієї теми у скрипки проходить під знаком накопичення моторної якості, що призводить до появи своєрідної акомпанованої сольної каденції (від 38 т., авторська ремарка *tempo rubato*), де за основу взято першу пісенну тему, яка розвивається фігураційно та секвентно. Розвиток цього матеріалу поступово втрачає динамічну напруженість і ніби призупиняється на ферматі (58 т., гармонія домінанти тональності *g-moll*).

Від ц. 5 починається репризний виклад пісенної теми у скрипки, яка виявляє тенденцію до зближення з другою емоційно-ігровою. Розвиток мелодичного матеріалу призводить до чергової місцевої кульмінації, яка припадає на туттійне проведення основної теми в тональності *c-moll* (ц. 6 партитури).

Наприкінці викладу теми, з поверненням основної тональності *g-moll*, починається щось на кшталт розробки матеріалу обох попередніх тем із значним

прискоренням темпу (авторська ремарка *poco a poco accelerando molto*). Проте, прискорення руху не набуває сталого характеру і вже в оркестровому проведенні теми (*piu mosso*, ц. 7) відбувається уповільнення (авторська ремарка *poco a poco ritenuto*), яке ефектно відтіняє кульмінаційне *tutti* (розділ *Allargando appassionato*), де епіко-пісенна основна тема проводиться у скрипки октавами на *ff* акцентованим штрихом *detache* на тлі органного пункту та тремоло оркестру, що означає досягнення основної кульмінації у формі II ч. Концерту.

Від ц. 8 починається реприза другої ігрової теми, яка проводиться у діалозі оркестру та скрипки і означає початок дзеркальної репризи загальної складної тричастинної композиції. Активна ігрова тема ніби поглинає пісенно-епічну, інтонації якої контурно іноді виникають у супроводі у ритмічному збільшенні. Завершується II ч. ще однією акомпанованою каденцією скрипки, у якій представлені різноманітні звуковисотні та ритмічні варіанти ігрової теми, які звучать на фоні оркестрових педалей.

Третя частина (*Allegro brillante*, 6/8, *D-dur*, форма рондо-сонати) є за функцією у циклі підсумковою, узагальнюючою. Рефрен (він же – тема головної партії сонатної форми) за жанровими ознаками більш за все нагадує бравурне каприччіо. Його перше проведення відрізняється активним дієвим характером і деякою пафосністю. Від ц. 1 слідує друге речення теми-періоду рефрену, яке переходить до зв'язки, представленої у контрастній динаміці (зміна *f* на *p*), що призводить до ефектної появи теми першого епізоду (він же – тема побічної партії сонатної форми), даній у типовому тональному співвідношенні з головною темою: *D-dur* – *A-dur* (ц. 4 партитури, авторська ремарка *Tranquillo*).

У темі-мелодії, дорученій скрипці, неважко помітити похідний зв'язок з темою рефрену: зберігається розмір 6/8, активні інтонації висхідних ходів на кварту та квінту, а також стрімкі висхідні пасажі, які згодом стають основою акомпанованої скрипкової каденції (ц. 6 партитури). Скрипкові пасажі тут звучать на тлі відносно нової лапідарної акордової теми в оркестрі, яка має епічний характер і відтінює появу розробкового розділу (він же другий епізод у формі

рондо, ц. 7). В основі тут лежать значно модифіковані обидві теми експозиційного розділу форми, які ще раз виявляють свою інтонаційну спорідненість.

Зі зміною тональності (*F-dur* замість *A-dur*, ц. 8 партитури) починається інтенсивна стадія тематичної розробки, яка продовжується далі у вигляді концертних діалогічних зіставлень скрипкової партії з оркестровими репліками. Від ц. 9 (*A tempo*, *As-dur*) матеріал головної теми (рефрену) значно модифікується: від нього залишаються лише окремі мотиви-патерни, які не набувають розвитку, а лише цитуються. Це підкреслено черговими тональними змінами: *As-dur* – *C-dur* – *E-dur* (тональний план збільшеного тризвуку).

Поява останньої з цих тональностей *E-dur* (ц. 11 партитури), у якій звучить видозмінена тема побічної партії, означає домінантовий предикт до репризи форми, яка і вступає з цифри 13. Спочатку тема рефрену звучить на *ff* в оркестрі у своєму початковому вигляді, а з ц. 14 підхоплюється скрипковою каденцією. Остання будується на основі двох сегментів: перший з них засновується на монофонічній фактурі (гамообразний рух шістнадцятими тривалостями; 1 – 8 тт. *cadenza*), а другий – на акордах *marcato*, запозичених з теми рефрену, які антифонно чергуються з інтервально-ритмічними формулами з теми епізоду (9 – 14 тт. *cadenza*).

Далі слідує повна реприза рондо-сонатної форми, де обидві теми – рефрену та першого епізоду – поєднуються в образному та тонально-гармонічному відношеннях (друга тема проводиться у головній тональності *D-dur* замість *A-dur*, даної в експозиції). Одночасно з цим реприза фіналу містить і ремінісценції тем попередніх частин, зокрема, другої ліричної (її основна тема звучить в тональності *G-dur* в оркестрі, ц. 17 партитури), чергуючись з висхідними пасажами у скрипки.

З відновленням основної тональності *D-dur* (ц. 19, *Tranquillo*) вступає кода, яку можна охарактеризувати як другу розробку. Спочатку звучить тема побічної партії фіналу, яка доручена скрипці у супроводі акордового контрапункту оркестру, який засновується на її ж елементах, викладених у ритмічному збільшені. Далі (від ц. 21) слідує типовий для даного фіналу «перехід-зупинка» на тому ж самому матеріалі, який дістає варіантного повторення.

З цифри 22 встановлюється семантика власне коди (завершення), про що свідчить урочисто-помпезне проведення теми рефрену в *tutti* оркестру та солюючої скрипки, яке набуває темпового прискорення (авторська ремарка *rosso a rosso acellerando*), а в партії скрипки призводить до найвищої регістрової зони – *D* четвертої октави (ц. 23).

Діалогічні зіставлення оркестрових і скрипкових фраз різного фактурного малюнку та динамічних відтінків (акордика – одноголосся; *ff* – *p*) призводить до останньої скрипкової каденції (на цей раз, мікро), яка буквально у 4-х тактах (від ц. 26) узагальнює ідейно-образний зміст даного Концерту в цілому і засновується на життєстверджуючій темі рефрену.

Спеціально слід вказати на віртуозно-технічні моменти, втілені в Концерті *D-dur* Д. Клебанова. Їхньому аналізу присвячені спостереження, які знаходимо в аналітико-методичній статті Л. Холоденка. З приводу Першої частини, де зосереджені основні художні та технічні засоби концертно-скрипкового стилю Д. Клебанова зазначається, що у ній представлені практично всі елементи віртуозної скрипкової техніки, особливо техніки лівої руки (подвійні ноти та акорди). В техніці правої руки «...розспівний характер музики не припускав використання гострих, стрибаючих штрихів» [106, с. 7], за винятком штриха *spiccato*; використовуються лише акцентоване *detache* у нижній частині смичка та *staccato volant*. Певні труднощі у соліста виникають при використанні автором нетрадиційних видів подвійних нот – кварт і квінт, якими насичено танцювальні теми I ч. [там само].

У Другій частині Концерту від соліста вимагається «...максимум співу у різних регістрах, на різних струнах, у різних нюансах, а також дуже виразна інтонація. Тому необхідна добра переміна смичка, його розподіл та швидкість, вірно обрана точка знаходження смичка на струні, різноманітне вібрато» [106, с. 16].

Виконавські засоби Фіналу в цілому близькі I частині, але доповнюються іншою групою штрихів. Від соліста тут «...вимагається вільне володіння

гострими, маркованими штрихами, які, як правило, подані у сполученні з яскравою динамікою, акордами та подвійними нотами» [там само, с. 17].

Завдяки досконалості художніх образів, а також пов'язаних з ними технічних рішень, Концерт №2 *D-dur* Д. Клебанова на сьогоднішній день є складовою класики українського скрипкового концерту, що відображується його затребуваністю як у концертній практиці, так і у навчальну процесі відповідних відділів та кафедр музичних ВНЗ.

2.5. Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна: поемна одночастинна модель

Вказана у назві цього підрозділу дисертації жанрова модель зобов'язана своїм виникненням та буттям жанру симфонічної поеми (Ф. Ліст). З царини симфонічної музики цей різновид інструментальної великої форми перейшов і до інших жанрів – концертних та концертно-камерних.

Різновид одночастинного концерту-поєми традиційно вважається другим за розповсюдженістю у струнно-смичковій практиці після великого циклічного концерту для скрипки з оркестром. Саме тому композитори Харкова, працюючи в межах концертно-скрипкового стилю, приділяли належну увагу одночастинній моделі, залишивши нам її високохудожні зразки.

Твір В. Птушкіна (1949 – 2022), який аналізується далі, судячи з інтерв'ю автора, виник під впливом одночастинного Концерту для скрипки з оркестром Б. Чайковського, де в межах поємної форми дістає розвиток єдине тематичне зерно, яке охоплює згорнуту до одночастинності тричастинну концертну композицію.

Концерт В. Птушкіна присвячено Г. Куперману – видатному представнику харківської скрипково-виконавської школи, який плідно спілкувався з харківськими авторами, насамперед, з В. Птушкіним. У вже згаданому вище інтерв'ю, даному авторці цієї дисертації, композитор згадує про три редакції Концерту, перша з яких виникла у 1996-у році. У її створенні приймав участь як

Г. Куперман (він допомагав композитору у написанні сольної каденції), так і інший представник харківського скрипкового «цеху» – М. Могілевський. Саме останній і став першим виконавцем Концерту, а Г. Куперман зіграв його трьома роками пізніше (1999 рік, місто Київ) у тому вигляді, який В. Птушкін вважає остаточним текстом першої редакції твору.

Друга редакція Концерту виникла у 2012-у році. У ній композитор зробив деякі корегування в оркестровці, а форма залишилася незмінною. Нарешті, третя редакція Концерту була зроблена автором у 2019-у році. Тоді цей твір прозвучав на закритті фестивалю «Харківські асамблеї» у великій залі Харківської обласної філармонії у виконанні студентського оркестру ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом Ю. Насушкіна (Іспанія – Україна), солістка – І. Григоренко. Це виконання (тобто третій остаточний варіант партитури Концерту) ми й беремо за основу в аналізі, що далі пропонується.

Загальну концепцію Концерту слід визначити як лірико-драматичну. В його музиці переважає невинний поступальний рух, наскрізна динаміка розвитку форми, що будується на сполученні декількох ключових мотивів-зерен, які у тій чи іншій модифікації присутні у кожному розділі, у кожній з тем цілісної композиції. В музиці Концерту присутня і певна узагальнена програмність, яка базується на етико-естетичних засадах і сповіщає про пріоритет світлих образів над темними, войовничими, агресивними.

Розділи форми Концерту в цілому становлять одночастинну симфонізовану композицію тривалістю майже 25 хвилин, що є нормативом для камерної симфонії. Проте, твір В. Птушкіна є власне концертом, а не «гібридом» концерту та симфонії, про що свідчить домінуюча роль сольної скрипкової партії, яка виступає ніби від імені самого автора і є своєрідною сповіддю його душі.

Всередині багатотемної, на перший погляд, композиції Концерту вимальовуються контури типової одночастинної поемної структури, яка включає вступ, експозицію сонатної форми, розробку з відносно самостійним епізодом, який заміщує повільну частину сонатно-симфонічного циклу, динамізовану

репризу з сольною каденцією наприкінці та коду, яка арково співвідноситься зі вступом.

Як вже відзначалося, ці композиційно-структурні утворення базуються на принципі похідного контрасту і створюють єдину лінію наскрізного розвитку. У вступі і далі в експозиції форми, яка витікає з його ключових інтонацій, експонуються образи лірико-споглядального характеру (авторські ремарки *Allegro sostenuto, pastorale* та *dolce molto*). Спочатку на тлі витриманих звуків струнної групи оркестру звучить пасторальний мотив гобоя, який виконує функцію лейттеми усього Концерту. Одночасно окреслюються центральні елементи ладотональності, яка репрезентується секундово-терцовими утвореннями в дусі тематичної гармонії з внутрішньою опорою на «каркас» паралельно-змінного ладу з мелодичними сталими «d» та «f».

Із вступом скрипки (ц. 1) починається розгорнута фаза імпровізаційного розвитку, який призводить до розділу головної партії в експозиції сонатної форми. Він поступово готується, ніби збирається з інтонацій лейтмотиву, серед яких провідною стає низхідна велика секунда, котра передається від солюючої скрипки іншим інструментам оркестру – спочатку струнним, потім – духовим. Звертає на себе увагу своєрідний стабілізуючий момент у вигляді ритмічного остинато, яке ніби не дає розгорнутися закладеному у лейттемі внутрішньому драматизму, «прорив» якого відбувається в момент кульмінації (*tutti* оркестру, ц. 8 партитури).

З ц. 9 (авторська ремарка *subito p*) у концертний діалог з оркестром вступає солююча скрипка, яка викладає ліричний варіант теми головної партії. Розвиток цієї мелодії базується на різноспрямованих хвилеподібних зворотах, які створюють підготовку до нової активізації драматичної енергії. З ц. 10 встановлюється токатний рух у солюючої скрипки, на тлі якого продовжується мотивний розвиток в оркестрі. Тут можна вбачати дію принципу подвійної експозиції, типової для концертних форм класицистського зразку. Але у даному контексті цей принцип виступає як загальне відображення діалогічності, насамперед, на мотивному рівні, оскільки параметри розгорнутої теми-мелодії тут не присутні.

Далі (ц. 11, авторська ремарка *Piu mosso*) приходить черга нової модифікації ключових інтонацій, які на цей раз набувають рис скерцозності (таким чином компенсується скерцо сонатно-циклічної композиції, «згорнутої» в одночастинність). Відносно новий матеріал, теж похідний від ключової лейттеми, з'являється у ц. 19, де у солюючої скрипки фактично вперше виникає кантиленна мелодія у середньому та низькому регістрах. Вона поступово ніби підіймається вгору, набуваючи одночасно розробкового характеру, і спрямовується до чергової драматизованої кульмінації (*tutti* оркестру, ц. 20), яку слід вважати початком власне розробки.

Досягнуте інтонаційне напруження (ц. 21), проте, доволі несподівано спадає, щоб незабаром досягти нової вершини – ключової кульмінації в межах розробки сонатної форми (ц. 23, авторська ремарка *risoluto*). На оркестрове *tutti* з максимальною динамікою на *ff* солююча скрипка «реагує» своєрідною акомпанованою каденцією, заснованою на ламентозних низхідних зворотах, представлених подвійними нотами та акордами. Готується ліричний центр загальної поемної композиції – епізод у розробці (авторська ремарка *Adagio con tristezza*).

Характер розвитку музики, яка тут теж засновується на лейт-інтонаціях з теми вступу, суттєво модифікується. Масштабний діалог типу «солююча скрипка – оркестр» змінюється мікродіалогом скрипки та першої віолончелі (ц. 25), а мотивна розробка поступається місцем варіантно-варіаційному принципу, типовому для вокального інтонування (нагадаймо про авторську ремарку до цього розділу – *cantabile*).

Ближче до кінця даного епізоду в обох партіях – солюючої скрипки і контрапунктуючої віолончелі – все наглядніше проступають риси ключових лейт-інтонацій (трихорд у кварті, низхідна та висхідна велика секунда), що знаменує перехід до нової фази розвитку поемної одночастинної композиції – фінальної. Немов у калейдоскопі, у цій фазі композиції, позначеній авторською ремаркою «*Vivo*» (ц. 26), проходять мотиви-ремінісценції попередніх розділів форми, які стають основою відносно нових тем.

Перша з них – гротескне скерцо-марш, де солюючу скрипку представлено в оточенні ударних інструментів (ксилофон, литаври, барабан). Такий «гучний» супровід зумовлює переважання багатоголосся в скрипковій партії, а також динаміки *f*, здатних у сукупності змагатися з подібним фактурним масивом. Розвиток матеріалу поступово змінюється у напрямі відходу від ударних за природою інтонацій-закличок до фантастичного танцю на кшталт «*Dance Macabre*» К. Сен-Санса («тема вальсу»), трактованому у гротескно-пародійному плані (ц. 29).

Напруження концертного змагання скрипки і оркестрових інструментів, як і раніше у даному Концерті, поступово вщухає, поступаючись місцем черговому ліричному епізоду, в якому домінує солююча скрипка (розділ *Meno mosso*, ц. 34). Їй доручено кантиленну тему широкого регістрового діапазону, яка звучить на фоні вібрафону та педалей у струнних і втілює, як видається, образ світлої мрії, яка залишається недосяжною.

У кульмінаційній точці розвиток матеріалу цього розділу ніби вливається до сольної скрипкової каденції, де продовжується лінія, намічена раніше у всій концертній формі. Каденції такого типу будуються, як правило, на використанні попереднього матеріалу (М. Бондаренко [6]), що відбувається і у даному випадку. По-суті, дана каденція виконує функцію сольної коди усього твору. Вона складається з трьох фаз, які послідовно відображують розділи цілісної форми Концерту. Перша фаза (1 – 29 тт. від початку каденції) відповідає експозиції і містить мотиви, запозичені з її тем. Друга фаза, позначена авторською ремаркою *Meno mosso* (30 – 34 тт.), умовно відповідає ліричному епізоду у розробці і відрізняється лаконізмом. Третя фаза (авторська ремарка *Presto*, 35 – 43 тт.), відповідає фінальній стадії розвитку тематичного та фактурного матеріалу Концерту і відтінює перехід до власне коди, яка тут виступає як своєрідна друга каденція (дзеркальний варіант подвійної експозиції, де оркестрова та солююча партії ніби помінялися місцями).

В коді (ц. 36, авторська ремарка *dolce tenuto*) панує оркестровий колорит і загальний настрій споглядальності. По різних «поверхам» партитури проводяться

мотиви, які звучали раніше, ніби розцвічені оркестровими фарбами. Головною серед них є інтонація великої секунди зі вступу, з яким дана кода «арково» співвідноситься, замикаючи форму Концерту.

В галузі засобів виконавської виразності Концерт В. Птушкіна відрізняється доволі типовими рисами акустичної структури звуковидобування (термін В. Мужчиля [74]), що означає, в цілому, відсутність як таких нетрадиційних прийомів скрипкової гри. Головні труднощі для соліста-скрипаля у даному творі зосереджені в художній сфері, що означає знаходження таких засобів виконавської виразності, які є найадекватнішими авторському задуму. Частково це вирішується за рахунок текстових ремарок, які В. Птушкін використовує доволі економно, позначаючи ними лише порівняно великі розділи композиції. Інші виконавські засоби обирає сам соліст-скрипаль, використовуючи для цього комбінаторику прийомів гри та штрихів, які найбільше відповідають образу, що інтонується.

Це стосується, насамперед, штрихів, характер використання яких повинен бути академічним, але з «поправкою» на певний контекст. Зокрема, у мобільних дієвих темах мають переважати роздільні штрихи різних форм *detache* (*marcato*, *staccato*, *spiccato*), а у ліричних кантиленних темах, заснованих на фразях широкого дихання, має домінувати *legato* з відповідним до масштабу фраз використанням *vibrato*.

Деякі труднощі для соліста у даному Концерті зумовлені його звуковим діапазоном, обсяг якого вгорі сягає іноді четвертої октави (не рахуючи флажолетів, які сприяють ще більшому його розширенню). У цих випадках виникають труднощі пов'язані з чистотою інтонування, якість якої може поліпшуватися за рахунок мікроглісандування. Щодо флажолетів, то їхнє використання в Концерті В. Птушкіна не лише сприяє розширенню фактурного простору, але й підкреслює значення тембрової складової сукупного образу даного твору. Їхнє використання завжди є цільовим за образним призначенням, зокрема, штучні флажолети на струні *A* виявляються найпридатнішими для створення атмосфери «тихого фіналу» цієї концертної форми.

Окремі труднощі зустрічаються і у скрипковому багатоголоссі, де композитор використовує «нестандартні» різновиди подвійних нот (інтервали секунд, тритонів) та акордових вертикалей, які не вкладаються до терцової структури і є поліінтервальними (квартово-секундовими, квінтовими, змішаними, представленими як у тісному, так і у широкому розташуванні, що потребує правильного вибору аплікатури).

2.6. *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна: ансамблево-оркестрова модель

Як вже відзначалося, скрипковий концерт у витоках пов'язаний з оркестрово-ансамблевою моделлю барокового *concerto grosso*, який історично виникав на перетині старої поліфонічної традиції (переважно, хорової) та нової гомофонно-гармонічної (переважно, інструментальної). Класичним та високохудожнім зразком відтворення цього жанру слугують *Concerti grossi* А. Кореллі, які «...зберігають якості барокової стильової дифузності, що унаочнено у моделях *da chiesa* і *da camera*, які поєднано у макроциклі з 12 концертів *op. 6*, створених виключно для струнно-смичкового оркестру» [19, с. 12]. Як зазначає далі авторка цих слів – І. Гребнева, концертне змагання представлено у А. Кореллі «...на рівні передусім фактурно-фонічної складової, що визначає гру “світлотіні” – головного розпізнавального знаку відтворення “модусу гри” у груповому концертному діалозі» [там само].

Історичне значення жанру барокового *concerto grosso* підтверджується його відродженням у творчості митців Новітнього часу, коли спостерігається ренесанс різноманітних моделей концертного та камерного інструментального музикування, серед яких чільне місце займав саме концерт для оркестру з групою солістів – новітній *remake* «добре забутої старої форми». Незважаючи на типовість розподілу груп *concertino* (солюючі інструменти) та *ripieno* (загальна маса ансамблю), новітні зразки цього барокового жанру відрізняються

індивідуалізацією варіантів фактурних та динамічних рішень у розвитку форми, а також самим ансамблево-оркестровим складом.

Прикладом цього слугують, зокрема, *concerti grossi* українських композиторів, які неодноразово зверталися до цього жанру. Дослідники (Бентя Ю. [3], І. Гребнева [19], Тукова І. [99]) з цього приводу згадують імена В. Губаренка, М. Кармінського, В. Золотухіна. У методологічному сенсі, порівнюючи зразки музики Бароко та Новітнього часу, слід зважати на те, що «...митець, який звертається у своїй творчості до “старовинних” жанрів (тобто тих, що виникли в епохи, котрі передували віденському класицизму), досить вибірково ставиться до елементів, що складають відтворювану ним модель. Автор зберігає у старовинній жанровій моделі лише ті властивості, які необхідні для вирішення конкретного творчого завдання на сучасному етапі усвідомлення проблематики жанру, форми, стилю» [99, с. 7]. Здебільшого, композитори, які працюють у стилістиці необароко, орієнтуються не на зовнішню форму відомих їм зразків, а на внутрішні закономірності жанрового змісту та форми, які мають статус драматургічних констант жанру, котрий моделюється (Л. Шаповалова [116]).

Як показує сучасна композиторська практика, жанрові домінанти (головні, найсуттєвіші ознаки того чи іншого жанру) розподіляються за наступними рівнями: функційною приналежністю, змістом, структурно-семантичним інваріантом, умовами виконання [99, с. 8]. Узагальнюючи, І. Тукова виділяє два рівні розгляду явища та категорії «жанр» – функційний (життєва функція, склад виконавців) та семантико-композиційний (жанровий зміст, композиційна схема, засоби жанрової виразності) [там само].

Перший з цих рівнів (це відноситься і до жанру *concerto grosso*) апелює до позамузичних витоків, які виступають в якості соціально-культурних детермінант другого. Другий рівень «...характеризує вже безпосередньо специфічні риси жанру, котрі стабілізувалися у період його розквіту. Елементи цього рівня складають жанровий “каркас”-інваріант, що на наступних етапах існування даного явища стає базою для його численних метаморфоз-варіантів» [99, с. 8].

Типовим прикладом, на якому можна проілюструвати прояв жанрових домінант, є саме *concerto grosso*, у якому відбувається своєрідна конвергенція функційних ознак до рівня семантично-значущих. Як видається, саме таким методом у трактуванні цього жанру керувався В. Золотухін (1936 – 2010) у своєму *Concerto grosso* для 4-х скрипок з оркестром.

Як зазначається у статтях Г. Ігнатченка [38, 39], творчість В. Золотухіна «...не вкладається у “прокрустове ложе” канонів, схем і правил» [39, с. 6]. Він як художник Новітнього часу веде постійний «діалог з вічністю», що знаходить вираз у парадигматично узагальнених рисах його творчого методу, серед яких виділяються наступні «кути зору»: естетико-філософський, морально-етичний, театральний, комунікативно-роз’яснювальний, інвенціональний [там само, с. 7 – 9].

Четверний скрипковий Концерт В. Золотухіна (1989 р.), що далі аналізується, інакше називають «концертом для чотирьох концертмейстерів». Його фондний запис було здійснено на українському радіо у 1990-му році (виконавці – І. Шаповалов, В. Васильєв-Лінецький, Н. Глушаков, П. Галаганов, оркестр Київського радіо під орудою С. Власова).

За формою даний твір є одночастинно-поемним, який поєднує в собі ознаки тричастинного сонатного циклу і розгорнутої сонатної форми з епізодом у розробці, котрий за семантикою відтворює ознаки ліричного центру загальної композиції. Разом з тим, таке типізоване рішення у формі доповнюється В. Золотухіним цілим рядом індивідуально-авторських моментів, серед яких виділімо наступні:

- 1) тяжіння до театралізованої наративності, інтонаційного унаочнення, що дозволяє вбачати в даному творі риси концерту-балади;
- 2) доволі вільне трактування жанрових ознак *concerto grosso*, насамперед, в галузі чергування *tutti* і *solis*;
- 3) реалізація концертного діалогу за п’ятьма напрямками: а) між скрипалями-солістами, б) між окремими сольними партіями і оркестром, в) між групою

солістів і оркестром, г) між кожною з сольних партій і окремими інструментами оркестру; д) між групою солістів та групою інструментів оркестру.

Розпочинається Концерт туттійною оркестровою заставкою, яка символізує початок музичної дії (авторська ремарка *Allegro espressivo*). Далі чотири солісти в унісон експонують тему головної партії, яка відрізняється токатним характером і репрезентує принцип *perpetuum mobile*, типовий для концертувального стилю епохи Бароко.

Цю схожість виявлено і на мелодико-тематичному рівні: тема містить типову структуру «ядро-розгортання», властиву концертним формам барокового періоду, заснованим на поліфонії. В межах ц. 1 партитури унісон солістів змінюється на їхній полілог. Спочатку (14 – 18 тт.) унісон залишається лише у другої та третьої скрипок, а перша виконує висхідну гаму половинними тривалостями, до якої додається педальний органний пункт четвертої.

З ц. 2 остаточно встановлюється диференціація партій солістів, кожна з яких має свою функцію у фактурній організації цілого. Тут починається як такий розвиваючий розділ головної партії сонатної форми, основним засобом у якому є поліфонічна імітація. З токатної теми вичленовуються окремі мотиви, які доручаються поодиночі чи попарно скрипалям-солістам. При цьому, загальний поступальний рух зберігається і надалі, а за декілька тактів до ц. 3 відбувається фактурне *accelerando* (термін Г. Ігнатченка [35, с. 10]). Всі чотири солюючі скрипки тут грають шістнадцятими на динаміці *f* з поступовим уповільненням ритму (ц. 3). Активні процеси остинатного руху поновлюються з ц. 4, де до шістнадцятих тривалостей у солюючих скрипок додаються репліки оркестрового фортепіано, яке вступає з ними в діалог.

З ц. 5 починається розділ, який за функцією є зв'язуючою партією. Після підсумкового скрипкового акорду відбуваються суттєві зміни у фактурі та метроритміці: фактура розріджується по вертикалі (залишаються лише перша та друга скрипки), а ритмічний рух ніби «пригальмовується». Це досягається не за рахунок темпових змін, а шляхом повторення остинатного мотиву з чотирьох шістнадцятих з низхідною секундою, у якому тричі повторюється другий звук.

Така фактурна зміна по горизонталі свідчить про певні модифікації образності: невпинний рух токати дістає періодичних «збоїв», що досягається шляхом різноманітних варіантів у сполученні солуючих скрипок, а загальний настрій музики поступово набуває лірико-ігрового відтінку. Це здійснюється за рахунок солювання, яке передається від третьої та четвертої скрипки (ц. 6) до четвертої (ц. 7), а потім до другої. Перша скрипка в цей час або паузує, або виконує витримані педалі, які відтінюють стрімкий рух в партіях інших солістів.

Активізація першої скрипки відбувається далі (ц. 8) шляхом використання подвійних нот, що відразу ж підхоплюється аналогічним прийомом в партії другої скрипки. Натомість обидві партії зливаються у фігураціях шістнадцятими аж до ц. 10. Одночасно (доволі несподівано, але за принципом того ж похідного контрасту), в партії четвертої скрипки виникає коротка тема-мелодія у тридольному та змінному метрі, у якій вбачаються українські фольклорні витоки (коломийкові награти). За походженням ця тема є близькою до мотивів з розвиваючого розділу головної партії, але з жанровою модуляцією з площини загальних форм руху до танцювальної характеристичності. Дана тема послідовно проводиться трьома солістами по висхідному принципу – від четвертої до третьої та другої скрипки, а перша скрипка в цей час паузує (ц. 11).

Згодом досягається ще одна «місцева» кульмінація, представлена вільною каденцією-імпровізацією у третьої скрипки (авторська ремарка *non metrum*), у якій ігрова характеристичність поєднується з елементами інструментальної кантилени (ц. 12). Дана каденція передує черговій зміні тематичного матеріалу, у якому на цей раз відчутні риси маршу з характерними пунктирами, виконуваними стрічковим рухом всіма солістами (авторська ремарка щодо штриху – *grand detache*) на фоні «гальмуючого» токатного мотиву з репетицією на повторюваному звуці у оркестрі.

З ц. 13 (авторська ремарка *Tragico*) розпочинається доволі напружений пафосний полілог, доручений оркестровим тембрам – спочатку *tutti* духових (гобої, кларнети, фаготи, труби), потім – фортепіано з репліками струнних, крізь який ніби пробивається токатний мотив з підключенням ударних, зокрема,

марімби. З ц. 14 настає черга першої скрипки, якій доручається ліричний епізод у розробці даної вільно трактованої сонатної форми (початком розробки можна вважати тему «маршу»).

У цьому розділі, який в цілому моделює своєрідну інструментальну арію з оркестровим супроводом, спрямованим на підкреслення колориту (згадаймо про роль театральності в музичній мові В. Золотухіна), функція вставного епізоду (або повільної частини циклічної форми), суміщується з продовженням наскрізної лінії розвитку репрезентованої ремінісценціями попередніх тематичних елементів. До того ж, у цьому епізоді, позначеному авторською ремаркою *Molto mosso, dolcissimo*, відтворюються і риси своєрідної акомпанованої сольної каденції, яка у даному концерті у класичному традиційному варіанті відсутня як така.

На користь каденційності тут свідчать такі засоби, як реєстровка (охоплення всіх реєстрів скрипки, починаючи з найвищих позицій – шостої та сьомої на струні *E*); широке використання *vibrato*; агогічні зрушення всередині коротких мотивів з яких найчастіше обігрується токатна формула з чотирьох шістнадцятих, котра у різних модифікаціях становить лейт-ритм всієї композиції даного твору.

Виразна інструментальна кантилена першої скрипки підтримується оркестровими тембрами, які ніби розцвічують її звороти барвами різних інструментів оркестру, серед яких мікродіалоги скрипки з арфою та вібрафоном, тремолоючими струнними та духовими (флейти, кларнети, валторни). Завершується ця тема трелюванням в партії першої скрипки з одночасним підключенням остинатної формули з чотирьох шістнадцятих (кінець ц. 6). Після чого слідує соло гобоя – інструмента, темброва семантика якого пов'язана з пасторальністю. Розпочату гобоем діалогічну лінію підхоплює солююча скрипка (ц. 17), а далі – флейта (ц. 18). Поступово плернерна музична замальовка за кінематографічним принципом ніби втрачає чіткість зображення і віддаляється, уходячи в низькі реєстри (кларнет, литаври, струнна група з прийомом гри *sul tasto*).

Після генеральної паузи, яка відокремлює початок заключного розділу концертної композиції, розпочинається, точніше, продовжується лінія розвитку,

що передувала середньому епізоду (ц. 19, авторська ремарка *Animato, Pesante*). Після акордів струнної групи оркестру виникає нова лінія інструментального полілогу, який відкривається *solo* вібрафону. Вільна метрика та зальний принцип концертної імпровізаційності далі унаочнюються через використання алеаторики: вихідний мотив-патерн, виконуваний флейтою, кларнетом та арфою, розвивається на розсуд виконавців, що складає, у свою чергу, звукове тло для акомпанованої каденції третьої скрипки (ц. 20, авторська ремарка *Non metrum, Andante*).

У цьому мотиві неважко помітити ремінісценцію «фольклорної» теми з експозиційного розділу форми, яка тут виконує функцію фону-остинато, супроводжуючи пафосні декламаційні звороти партій спочатку третьої, а потім четвертої скрипки (авторська ремарка *Impetuoso con forza*). Обидві ці партії представлені подвійними нотами та акордами на динаміці *f*, яка, однак, поступово втрачає стабільність і ніби згасає (ц. 21, авторська ремарка *diminuendo poco a poco*), поступаючи місцем солюючій другій скрипці з «ліричною» темою, динамізованою за рахунок контрапункту з остинатним мотивом (ц. 22). Розвиваючись у напрямі до чергової кульмінації (авторські ремарки *poco a poco crescendo, poco a poco agitato*) виклад матеріалу стає все більш експресивним і результується у черговій квазі-каденції першої скрипки, яка вступає на динаміці *ff* в момент найвищого кульмінаційного злету на фоні тремоло литавр (ц. 23, авторські ремарки *Eroico con Forza*).

Даний структурний сегмент відокремлює весь середній розділ форми Концерту від власне репризи, яка витікає безпосередньо з каденції першої скрипки, що забезпечує плавний перехід у формі (авторські ремарки *Allegretto, lagiero, poco stringendo*) і розпочинається з токатної теми головної партії, розподіленої шляхом імітації між чотирма солістами за принципом «сходів» – від першої до четвертої скрипки (ц. 24, авторська ремарка *Allegro risoluto*). Стрімкий розвиток токатної теми поступово перетікає у «марш» з характерними пунктирними ритмами (ц. 26). Фактура партій солістів і оркестру тут пронизана імітаційністю: імітуються, передаючись з однієї партії до іншої, ключові мотиви-

патерни, що означає суцільну тематизацію музичної тканини та ущільнення викладу в зоні золотого перетину, безпосередньо перед завершенням форми.

Проте, потенціал концертного змагання виявляється ще до кінця невичерпаним. Як вже відзначалося, будучи визнаним майстром оркестрового колориту, В. Золотухін «осучаснює» темброво-акустичну структуру жанру *concerto grosso*, застосовуючи особливі прийоми гри, а також алеаторику. Це відноситься, зокрема, до специфічного використання фортепіано в оркестрі, на якому пропонується спочатку «*грати по будь-яким звукам поступово підвищуючи звуковисотність*», а далі – «*натиснути педаль, грати щільним медіатором по струнах*» (авторські роз'яснення надані у ц. 30). Як у солістів, так і у струнній групі оркестру виникають кластери (авторські ремарки *tenuto, detache, pesante, non vibrato*) та глісандуюче тремоловання, що надає даному епізоду сучасного звучання і символізує авторське бачення нового варіанту тембрової семантики барокового жанру, яке у даному випадку постає як «дзвоновість».

Після поступово згасаючої остинатної формули четвертих тривалостей фортепіано на фоні тремоло малого барабану (авторська ремарка *rosso a rosso morendo*), розпочинається власне кода (ц. 31, авторська ремарка *Largo*), у якій суміщуються ознаки завершення композиційної конструкції і сольної каденції, точніше, каденцій, оскільки мова йде про четвертий концерт. Матеріал цієї коди-каденції засновано на темі побічної партії, представленій у ритмічному збільшенні. Спочатку фрагменти теми передаються «за поверхами» фактури партій солістів та оркестру, причому, власне тематичний рельєф представлено в оркестрі, а партії солістів (задіяні всі, крім першої скрипки) являють собою вільну імпровізацію-контрапункт на цю тему із застосуванням загальних форм руху, а також прийому *sul ponticello*.

З ц. 32 настає черга першої скрипки (авторська ремарка до її партії – *Dolce*), під домінуванням якої відбувається завершення форми Концерту. Матеріалом для цього слугують елементи попередніх ліричних тем (тема побічної партії, пленерна тема середнього розділу форми), а також «ліризовані» елементи мотивів-патернів з «токати» та «маршу». Ближче за все, заключний епізод форми Концерту, про

який йде тут мова, кореспондує з образами пасторальності, про що свідчать, зокрема, темброві ремінісценції з середнього епізоду (флейта, гобой, кларнет, ц. 33).

Сюди ж підключається і друга скрипка, якій доручено проведення невеликого фрагменту ліричної теми, після чого головним образно-смісловим знаком завершальної стадії музики Концерту стає катарсис – очищення від усього земного, політ до безхмарних небесних далей, що цілком узгоджується з етичною парадигмою творчості В. Золотухіна – композитора-філософа, для якого оточуючий світ, насамперед, природа, був взірцем вищої гармонії.

Висновки до Розділу 2

В основу аналітичних процедур та узагальнень їхніх результатів у даному розділі дисертації покладено два виміри, пов'язані з категоріями «школа» та «форма». Зазначено, що обидві ці категорії поєднуються під егідою стилістики як сукупності прийомів і методів, за допомогою яких композитор будує свій твір.

Як відомо, стилістика знаходиться на перетині жанру та стилю і реалізується через мову та форму твору. Що стосується категорії «школа», то при всіх відтінках її змісту головне в ній полягає у атрибутивній якості колективності, яка породжується між особистісними зв'язками і, якщо йде мова про виконавську школу, унаочнюється через «виконавську модель» (Ж. Дедусенко).

Доведено, що харківська скрипкова школа, як і будь-яка інша, має як загально-національні, так і регіональні особливості, представлені на ментальному рівні. В плані комунікації вона відрізняється: відсутністю межі між окремим музикантом та його колегами; національною та регіональною самобутністю, зумовленою фольклором та традиціями класики; передачею естафети знань та навичок з однієї генерації до іншої; урівноваженістю особистісного з колективним (О. Рощенко-Авер'янова).

Відзначено, що скрипкова творчість харківських авторів мала й має переважно консерваторський статус. Вона є невід'ємною від виконавської та педагогічної діяльності представників кафедри оркестрових струнних інструментів Харківської консерваторії (нині – ХНУМ імені І. П. Котляревського). Історіографія струнно-смичкового виконавства та педагогіки у Харкові, яка охоплює період від 1860-х років (тут виділяється фігура С. Неметця) до сьогодення, свідчить про те, що у ній поєднувалися різні академічні витоки, пов'язані з консерваторіями Берліна, Праги, Лейпцига, Варшави, Брюсселя, Москви та Петербурга, а також з іменами відомих на весь світ педагогів – К. Флеша, П. Казальса, Л. Ауера.

Від часу створення Харківської консерваторії (травень 1917 року), перед нами постає ціла низка імен педагогів-струнників, серед яких К. Горський, Ф. Гольдфельд, І. Добржинець, І. Гольдберг, Л. Тимошенко, Ф. Хоміцер, І. Гельфанбейн, Р. Клименська, Г. Авер'янов, А. Лещинський, О. Юр'єв, С. Кочарян, Л. Холоденко, О. Щелкановцева, Е. Купріяненко, їх послідовники та учні. У більшості випадків твори композиторів-харків'ян за участі скрипки як провідного інструмента виникали у творчій співдружності чи на замовлення педагогів та виконавців харківської струнно-смичкової школи, що дозволяє мислити її як композиторсько-виконавський феномен.

Зазначено, що найпоказовішим та «найвідповідальнішим» жанром скрипкової музики є концерт з оркестром для одного чи декількох виконавців. Харківські композитори приділяли та приділяють велику увагу цьому жанру, базуючись, з одного боку, на відтворенні традицій класики, а з іншого – на індивідуальних трактуваннях жанру з боку його змісту та форми. В їхній творчості можна знайти практично всі прояви концертного жанру з такими його атрибутами, як діалогічність, віртуозність, імпровізаційність.

Підкреслено, що концерт, зокрема скрипковий, в музиці харківських майстрів Новітнього часу виступає як своєрідна альтернатива симфонії та сонаті з їхньою діалектикою тем-образів. Не втрачаючи зв'язків з останніми, концерт у їхній творчості набуває динамічних стильових рис – від концептуальності до

ігрової логіки віртуозного музикування, що в цілому характеризується як «неокласичність» (І. Іванова, А. Мізітова).

Доведено, що при всьому розмаїтті втілень, використовуваних композиторами Харкова моделі концертного жанру групуються навколо двох семантичних констант – оркестрової (переважає оркестр) та сольної (пріоритет належить солісту або солістам). Між ними існує ціла низка перехідних форм, які у реальному музичному тексті виступають нарівні різних проявів діалогічності як глобального принципу музичного мислення (О. Самойленко). На рівні мови/мовлення у концертних творах харківських авторів діє принцип жанрово-стильового мікшування, який означає суміщення різних моделей в процесі розгортання композиційної форми. Інакше кажучи, обрана композитором модель втрачає статус моножанровості і часто набуває полі- та навіть ліброжанрових ознак (G. Daunoravičienė).

На підставі стислого розгляду зразків концертного жанру за участі скрипки у творчості харківських митців (Концерт *op. 61* В. Бібіка, Концерт для симфонічного оркестру В. Птушкіна та інші), в дисертації зроблено висновок про функціонування трьох базових моделей цього жанру – класицистської (тричастинний концерт-цикл), романтичної (одночастинний концерт-поема), барокової (*concerto grosso*).

Прояв першої з цих моделей проаналізовано на прикладі Концерту для скрипки з оркестром *op. 22* С. Борткевича – представника дореволюційної (до 1917 року) харківської композиторської школи. Будучи за виконавськими спеціалізаціями піаністом та диригентом, він приділив увагу і скрипковій музиці, створивши у 1915 році один з перших в Україні масштабних концертів для скрипки з оркестром.

З врахуванням даних щодо творчої біографії цього музиканта, а також змісту та структури даного твору (М. Сукач, К. Лебедева, Т. Якубов), в дисертації зазначено наступне: 1) даний Концерт є зразком відтворення стилю віденсько-класичної школи у синтезі з постромантичними впливами; 2) у ньому знайшов прояв зв'язок автора з фортепіанним письмом, що визначило риси пасажно-

фігураційної техніки, характер тематизму, особливості масштабно розгорнутої оркестрової партії, котрі зближують цей твір з концертом-симфонією; 3) поряд із збереженням ознак класицистської моделі, Концерт відрізняється індивідуалізацією композиційно-драматургічних рішень частин, які тяжіють до узагальненої жанрової програмності; 4) скрипкова партія твору (її першим виконавцем та редактором був чеський скрипаль Ф. Сміт) містить повний «набір» фактурних формул, прийомів гри, орнаментики та мілізматики, характерний для класицистської моделі в її актуальній адаптації.

Новою репрезентацією цієї ж моделі в харківській школі став Концерт №2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова (1951) – композитора-симфоніста, музика якого відрізняється широким стилістичним діапазоном – від відтворення фольклорних та побутових джерел до зразків академічної класики. У даному творі послідовно проведено семантичну лінію, що характеризується як «звільнення лірики від пасивності під впливом героїчних образів» (М. Черкашина). Вже у першій частині Концерту, де сконцентровано його філософську концепцію, спостерігається трифазне перетворення теми головної партії, яка жанрово модулює з ліричного вальсу (експозиція) до гротескного скерцино (розробка) та помпезного маршу (реприза). Симфонічна концепція твору реалізується оркестровими засобами, які, проте, не затьмарюють інтонаційної енергетики сольюючого інструменту.

Зазначено, що на відміну від Концерту С. Борткевича, заснованому на відносно «нейтральному» тематичному матеріалі, Концерт Д. Клебанова в основі має українські інтонаційні джерела (І. Золотовицька), зокрема, гуцульські – пісенні та танцювальні. Скрипка трактується композитором як інструмент, не менш популярний в Україні ніж бандура, сопілка, цимбали (М. Хай), що відображено у розгорнутій сольній каденції з його першої частини, яка нагадує «імпровізацію народного художника» (М. Черкашина). Виконаний у дисертації цілісний аналіз даного твору показав його ключове значення у подальшому розвитку концертно-скрипкової музики української та, зокрема, харківської шкіл.

Другий варіант класичної скрипкової концертності – одночастинну поемну модель жанру – яскраво репрезентує Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна (1996). Зі слів автора, він створювався в розрахунку на виконання Г. Куперманом, який був співавтором його сольної каденції. Усього Концерт має три редакції, остання з яких з'явилася у 2019-му році і прозвучала у виконанні студентського оркестру ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом Ю. Насушкіна (Іспанія – Україна), солістка – І. Григоренко.

Вперше здійснений у даній дисертації аналіз цього твору показав, що: 1) його концепція в основі є лірико-драматичною; 2) у формі переважає наскрізний розвиток, сконцентрований навколо декількох ключових мотивів-зерен; 3) в музиці Концерту міститься прихована програма, зміст якої розкривається як боротьба світлих та темних образів з фінальною перемогою перших над другими у просвітленій кодї-катарсисі.

Третю з базових моделей скрипкового концерту – барокову – репрезентує *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна (1989) – твір, у якому, як показав вперше здійснений у даній роботі аналіз, втілені типові риси даного жанру у поєднанні з індивідуально-авторським відчуттям скрипкового стилю у його концертному прояві. У ньому сумарно відображено парадигми стилю В. Золотухіна, як композитора, творчість якого відрізняється пошуками «нового» у «старих» жанрах (Г. Ігнатченко).

Інвенційність (пошуковість) у музиці цього твору виявлено через: 1) музичну наративність, представлену у полілозі чотирьох скрипок, до якого підключається фортепіано та інші інструменти партії *grosso*; 2) нерегламентоване співвідношення звукокомплексів *tutti* та *solì* у побудові концертної форми; 3) реалізацію концертного змагання на п'яти рівнях – між: скрипачами-солістами, кожною з сольних партій і оркестровим *grosso*, групою солістів і оркестровим *tutti*; солістами і окремими інструментами оркестру, групою солістів та групою інструментів оркестру.

Підкреслено, що В. Золотухін, як визнаний майстер оркестрового колориту, «осучаснює» темброву семантику вихідного жанру, використовуючи

нетрадиційні прийоми гри («препароване» фортепіано, глісандуюче тремоло у струнних інструментів тощо), а також елементи алеаторики, кластерні вертикалі, що в сукупності призводить до створення ефекту «дзвоновості» у коді твору, де відтворено стан катарсису – очищення від земного, «суєтного», що відповідає в цілому етико-естетичній парадигмі творчості цього майстра.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ІДЕЇ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУВАННЯ В СЮЇТНИХ ЦИКЛАХ ТА ОКРЕМИХ ЗРАЗКАХ

3.1. Сюїта для двох скрипок з камерним оркестром «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна: літературна програмна модель

У даному розділі дисертації розглядаються інші різновиди концертних та камерних творів за провідної участі скрипки, які не вкладаються до рамок класицистської чи барокової моделі. Тут вирізняються різні семантичні та структурні варіанти, серед яких головними є багаточастинна програмна сюїта та цикл мініатюр. Між цими двома різновидами існують проміжні форми – окремі одночастинні твори на кшталт рапсодії, фантазії тощо, диптихи та триптихи (мікроцикли) з різнохарактерних п'єс.

Зрозуміло, що жанрова палітра скрипкової музики харківських композиторів не вичерпується зразками творів які далі аналізуються, вона є відкритою та мобільною в плані комбінаторики та навіть «винаходу» нових жанрів, які в цілому вкладаються до лібро-різновидів типу «музика для...» (G. Daunoravičienė [142], І. Тукова [99]). І все ж, як видається, саме традиційні моножанри, доповнювані полістилістикою «гібридів», становлять базову основу творчості харківських композиторів, які звертаються до концертуючої скрипки. Серед них виділяються крупні форми сюїтного типу, один із найпоказовіших зразків яких – Сюїта В. Птушкіна – розглядається далі.

Обраний композитором жанр сюїти у своїй генезі та подальшій еволюції є багатовимірним та різноманітним за змістом та структурою. До його орбіти входять такі різні твори, як барочні (танцювальні) сюїти та партити, які слугували передтечією сонатного циклу, сюїти-дивертисменти раннього віденського класицизму, концептуальні програмні цикли романтичної доби на зразок «Карнавалу» та «Симфонічних етюдів» Р. Шумана, опусні підбірки

різнохарактерних п'єс, організованих на різній логічній основі, здебільшого, дидактичній тощо.

У даному випадку під сюїтною моделлю розуміється багаточастинний (чотири і більше частин) твір, номери якого поєднані єдиною лінією розвитку, представленою через «аркові» зв'язки, лейтінтонаційні «скріплюючі» мелодичні та ритмічні звороти тощо. Подібна сюїтна модель при всіх її варіантах містить певний функціональний розподіл частин-номерів за принципом інтонаційної тріади *i:m:t*, тобто експозиції, руху та завершення. Цим сюїтний жанр відрізняється від циклів-мініатюр, опусних циклів, а також найрізноманітніших диптихів та триптихів, побудованих на різній семантично-структурній основі, як власне програмній, так і на непрограмній. Найнаочніше властивості програмної сюїти розкриваються при використанні літературного джерела або низки творів образотворчого чи прикладного мистецтва, де програмність виступає на рівні взаємодіючого позамузичного фактору.

Програмний музичний твір сприймається, за Л. Кияновською, виходячи з чотирьох основних функцій програмності в музиці – передбачаючої, корелюючої, структурної та семантичної (репрезентативної) [51, с. 15 – 20]. Остання з них є узагальнюючою, підсумовуючою, яка виводить інтонаційний матеріал твору на позатекстовий рівень, який сприймається вже як символічний [там само, с. 20].

Пріоритет семантичної функції, як видається, є керуючим чинником у програмній сюїті В. Птушкіна «Віндзорські пересмішниці», створеній за мотивами однойменної комедії У. Шекспіра. Як розповідає сам композитор, п'ятичастинна версія сюїти та її остаточного інструментального складу (дві скрипки з камерним оркестром) виникла на основі первинного варіанту – музики до спектаклю Харківського театру імені О. С. Пушкіна у постановці народного артиста України О. С. Барсеґяна. Далі був створений варіант для двох фортепіано, а окрема частина – «Брендфордська відьма» виділилась в якості самостійної концертної п'єси для скрипки в супроводі камерного оркестру чи фортепіано і отримала власне концертне життя. У підсумку, композитор зупинився на

п'ятичастинній формі сюїти, з вказаним вище складом виконавців – дві скрипки та камерний оркестр. Саме цей варіант, який вперше прозвучав у 2018 році спочатку в Полтаві, а потім у Харкові у виконанні камерного оркестру ХНУМ імені І. П. Котляревського під орудою Л. О. Холоденка (солісти – Н. Здоровиця та авторка даної дисертації), аналізується далі.

Сюїта складається з п'яти частин – «Увертюра» (*Allegro risoluto*), «Насмішниці-пустунки» (*Allegro ma non troppo*), «Сказ давно минулих днів» (*Andante molto*), «Фальстаф» (*Andante sensibile*), «Брендфордська відьма» (*Presto*). Як бачимо, всередині п'ятичастинного циклу діє типовий для циклічних форм даного типу (сюїти, а також сонати у її камерному та концертному різновидах) принцип темпового контрасту «швидко (дві перші частини) – повільно (третя та четверта частини) – швидко (п'ята частина).

Лаконічну вступну Увертюру (*D-dur*, 2/4, проста тричастинна форма, всього 50 тт.) вирішено в дусі театральної музики, про що свідчить насамперед жанровість (галоп). Тема спочатку викладається в оркестрі, а з 12-го т. підхоплюється солістами у вигляді вільного канону, що відразу ж змальовує діалогічно/діагональний (імітаційна поліфонія) принцип побудови фактури, який зберігається не лише в Увертюрі, але й в інших номерах сюїти.

Вільний канон у скрипковому дуєті виконується на сполученні штрихів акцентованого *spiccato* та *legato*, що є типовим для музики з танцювальною основою. В оркестрі панує штрих *spiccato*, який зберігається до кінця номера. Задля виділення партій солістів, між ними та оркестром встановлюється контраст динаміки – у перших це *ff*, а у другого – *mp* (як у бароковому *concerto grosso*), іноді з розшаруванням на пласти – «тихо» у скрипок, «гучно» – у низьких голосів (12–21 тт.). Наразі в маленькій «Увертюрі» започатковуються основні прийоми викладу матеріалу та артикуляції, які будуть зберігатися і надалі, створюючи ефект стереофонії у звучанні цілого, що цілком відповідає програмному задуму твору, де персоніфікація умовних дійових осіб завжди передбачає «оточення»

іншими, а також певні просторові параметри (це прояв сценічної репрезентативності як однієї з ключових ознак стилю В. Птушкіна).

Друга частина (основна тональність *G-dur*, змінний розмір 4/4 – 6/8, проста тричастинна форма з динамізованою репризою) якраз і демонструє вказаний принцип персоніфікації з «коментарем-супроводом». У сполученні партій солюючих скрипок тут вирізняється підкреслено дисонантна основа, яка створює комічний ефект звукового «тертя».

Після вільного канону на початку форми послідовно проводяться двоголосні «стрічки» з інтервалікою секунд (9 та інші тт.), септим (12 та інші тт.), тритонів (78 т.). Така побудова вертикалі добре ілюструє програму цього номера, у якій йдеться про «насмішниць-пустунок», лексика яких засновується на гротескному кривлянні та пародіюванні слів та словесних зворотів, у даному випадку, скерцозно-танцювальних. Оркестр у цій частині виконує роль остинатного фону, заснованого на варіантному повторі сталої ритмічної фігури в розмірі 6/8, яка поступово набирає ознак гротескного вальсу (з 2 ц.).

Щоб уникнути монотонності повторів, підсиленої монотембровості викладу, композитор вдається до постійного варіантного оновлення матеріалу – тонального та фактурного. Наприклад, у ц. 5А тема проводиться спочатку другою скрипкою в тональності *G-dur*, а потім до неї підключається перша скрипка, після чого вони виконують моноритмічну стрічку подвійними нотами (секстами) в терцію, аж до ц. 6, де цей рух призупиняється і виникає нова динаміка *p* (авторська ремарка *grazioso*). Це – середина тричастинної форми, яка дещо контрастує своєму гротескно-танцювальному оточенню, хоча й засновується на тій же темі. Зміна характеру музики представлена через динаміку та розрідження фактури в партіях солюючих скрипок, які по чергово ніби акомпанують одна одній. Наприклад, одне з проведень теми другою скрипкою (від 65-го т.) супроводжується флажолетами першої, що вносить різноманіття до відтворюваного тут музичного образу, надає йому відтінку прозорості.

Третя частина сюїти (основна тональність *D-dur*, ніби тональна реприза «Увертюри», 2/4, складна тричастинна форма з динамізованою репризою) моделює жанр, який нагадує старовинний гавот. Фактурна побудова музичної тканини встановлюється відразу і зберігається майже у незмінному вигляді від початку до кінця частини. Вона складається з двох вертикальних пластів – остинатного нижнього в оркестрі, у якому імітується рух маятника годинника (для надання звукової достовірності тут використані прийоми гри *sul ponticello* та *pizzicato*) та діалогу солюючих скрипок, у якому діє принцип варіантно-варіаційного оновлення. Проведення теми експозиційного розділу форми (1 – 32 тт. зі структурою 16+16) фактурно різняться. Спочатку тема-мелодія виконується першою скрипкою, а друга містить її супровід з використанням характерного низхідного хроматичного ходу (перший шістнадцятитакт), а потім відбувається обмін фактурними функціями у вигляді їхньої вертикальної перестановки (другий шістнадцятитакт).

Далі (ц. 3 партитури) в якості середини простої тричастинної форми виникає виклад відносно нової теми, розпізнавальною основою якої є її виконання *pizzicato*. Дана тема є двоголосною і диференціюється за двома лініями, одна з яких є власне мелодичним рельєфом (партія першої скрипки), а друга – фігураційним супроводом до нього (партія другої скрипки).

В ц. 4 обидві солюючі скрипки набувають функцію акомпанементу. В партії другої скрипки звучить монотонний патерн терцій ритмічного малюнку дві шістнадцяті та восьма, а у першої – цей же ритм представлено в іншій інтерваліці з підключенням хроматичних низхідних ходів. Солюючу функцію у даному фрагменті форми доручено першим скрипкам оркестру, котрі проводять нову розгорнуту ліричну тему, в якій відчутним є вплив вокальної інтонаційності. Незважаючи на наявність чітко виявленої тональності, музичний матеріал теми постійно хроматизується, досягаючи іноді дванадцятитоновості, але без використання серійності. У подальшому вокальна основа теми поступово

долається: ущільнюється фактура, а за рахунок артикуляції матеріал, що викладається, набуває рис токатності.

У ц. 6 представлено результат попередньої роботи з темою середнього розділу форми. Вона подається у вигляді канону у сольюючих скрипок, що в цілому є закономірним з огляду на поліфонічну основу всього даного розділу форми, у якому гомофонно-підголоскова варіантність поступово ніби модулює у імітаційність. Характерною рисою канону тут є імітація в септиму, що надає фонізму цього фрагмента додаткової дисонантної напруги.

З ц. 7 починається підготовка загальної кульмінації всієї форми. Фіксовані звуковисотність і ритм змінюються за рахунок використання алеаторичних засобів: спочатку протягом восьми умовних тактів у басовій групі оркестру використано прийом *glissando ad libitum*, а потім в партіях сольюючих скрипок з'являється характерний алеаторичний прийом екмелики, коли у нотному тексті фіксується лише ритмічна одиниця, а звуковисотність зображається хрестиком. На цьому тлі звучить звуковисотно-фіксована мелодична лінія, представлена в партіях оркестрових скрипок та альтів, які грають *pizzicato*. Оригінальність фонізму цього фрагменту форми надає також використання в партіях оркестрових скрипок прийому *sul ponticello*, який створює ефект ілюзорності, навіть кришталевої кригкості звучання.

Алеаторичний «блок», розміщений композитором у точці золотого перетину форми, далі змінюються власне репризою першого розділу у її традиційному розумінні. Фактура знову функціонально диференціюється: сольюючі скрипки виконують мелодичну тему, оркестрові віолончелі та контрабаси представлені витриманими педалями на низьких звуках, іншим інструментам оркестру доручається акомпанемент у вигляді ритмічних фігур шістнадцятими, у яких звертають на себе увагу елементи репетицій, що виконують функції ритмічних остинато. На додаток до цих фактурних процесів використовуються і гармоніко-модуляційні: у 9 – 10 цц. початковий *Es-dur* змінюється на тональність шостої низької (по запису *H-dur*), що надає репризі форми ще одного відтінку динамізації.

Продовжується і змагання між двома солуючими скрипками. Зокрема, в ц. 10 власне тема звучить в партії першої скрипки, а друга підтримує її контрапунктом шістнадцятими, у якому більш-менш стабільне групування «по чотири» на слабких долях доволі часто змінюється ритмічними «зсувами» з елементами інверсійного пунктирного ритму. Композитор прагне якомога ширше використати ресурси динамізації репризи – від незначних на перший погляд деталей (наприклад, використання в оркестровому супроводі трелей на витриманих звуках «*dis*» та «*e*») до більш масштабних фактурних та гармонічних змін.

У ц. 12 на солуючі позиції виходить перша скрипка. Виконувана нею мелодія сягає високого регістру, а друга скрипка супроводжує її характерним патерном, який набуває вигляду секвенції. На кінець ц. 12 припадає і загальна кульмінація форми, представлена через ще одне розшарування фактури, у якій з'являються (у порівнянні з експозицією) нові функції. Наприклад, монолітна у попередньому викладі басова група оркестру диференціюється – контрабаси виконують педалі, а віолончелі репрезентують ритмічні патерни на інтервалах кварта, квінти та октави. Разом з фактурним розшаруванням в інших голосах партитури це створює ефект поліфункціонального фактурного викладу, у якому всі елементи міцно пов'язані єдиною тематичною основою.

Фактурна кульмінація, що відбулася наприкінці ц. 12 партитури, далі змінюється поступовим спадом напруги, який репрезентує низку засобів дединамізації форми. Динамічний нюанс, який в попередніх восьми тактах сягав найвищої позначки – *ff*, поступово спадає та в ц. 14 вже змінюється на *p*. Наступає фаза спокійної та тихої музики: скрипки-солісти грають тему-мелодію *pizzicato*, зливаючись іноді в унісон. В оркестрі контрабаси виконують витримані звуки (по одному на такт) із послабленою динамікою, а віолончелі – демонструють подвійні бурдонні квінти.

Ц. 15 – останній розділ форми цієї частини сюїти «Віндзорські пересмішниці» – демонструє типовий варіант тихого фіналу, у якому використано елементи основного тематичного матеріалу всієї форми. У цьому плані

показовими є останні 6 тактів, у яких солісти і басова група оркестру виконують витриманий звук, причому альти, до того ж, тремолоюють; гучність майже зовсім згасає; в якості рельєфу залишаються лише перші та другі скрипки оркестру, яким доручено проведення елементів головного лейтмотиву усього твору – теми пересмішниць з першої частини.

Четверта частина «Фальстаф» (основна тональність *a-moll*, 4/4, проста тричастинна форма) починається проведенням теми першою скрипкою. Тема має чітку мотивну структуру, яка складається з п'яти фраз різного обсягу, кожна з яких закінчується довгим звуком. Другій скрипці відведено функцію підголоска, який активно підключається у моменти зупинок в мелодії першої скрипки, а в цілому являє собою її варіант. Характерно, що зупинки руху у провідній мелодії відбуваються завжди на інтервалі сексти, що відсилає нас до семантики романсу, як основного жанру, який моделюється композитором у цій частині сюїти.

На користь цього свідчить цілий ряд моментів у даній частині, хоча ключова сфера романсової лірики у ній чергується, ніби перебивається вторгненням ігрових елементів токатно-скерцозного типу. Ефект комічного, притаманний образу Фальстафа, передано у розрідженій фактурі, де більшість оркестрових голосів виконують педальні звуки, а оркестрові скрипки і альти на цьому тлі демонструють подвійні секунди (ц. 1).

Матеріал ц. 2 є логічним продовженням попереднього викладу: перша скрипка ніби переймає репліки-контрапункти другої, а друга спочатку паузує, а потім починає виконувати тему. В оркестрі, тим часом, зростає моторна активність, про що свідчать багаторазово повторювальні мотиви з чотирьох шістнадцятих, супроводжувані авторською темповою ремаркою *Con moto* (ц. 3).

Досить несподівано характер музики змінюється в бік вже згадуваної вище лірики (показовою тут є авторська ремарка *dolce*, яка у даній сюїті зустрічається доволі рідко). На користь «ліризації» свідчить і характер мелодичного руху, в якому спостерігається широкі, але плавні мелодичні ходи як у солюючих скрипок,

так і в оркестровому супроводі. Проте, спокійний розвиток музики зберігається досить недовго: вже, починаючи з ц. 4 (авторська ремарка *galante elegante*), де обидві скрипки грають тему в терцію, починають визрівати чергові образні зміни, які призводять до використання нових прийомів фактурного та тематичного варіювання. У ц. 5 з'являються загострені септимові та секунові інтонації та пунктирний ритм, хоча при цьому зберігається дія ремарка *dolce* (тут утворюється комедійний ефект, який можна визначити як «несправжність», ілюзорність).

У ц. 7 досягається ще один просторовий ефект: партії солюючих скрипок ніби розходяться – перша скрипка досягає третьої октави, а друга – навпаки, спускається все нижче і нижче, зупиняючись в межах першої октави. Таке незвичне розташування партій солістів доповнюється ритмом – накладанням дуолей (солюючі скрипки) на тріолі (оркестрові скрипки). Така геміола завжди слугує динамізації матеріалу, що у даному випадку цілком слушно використано В. Птушкіним.

П'ята частина сюїти «Брендфордська відьма» (*d-moll*, 2/4, проста тричастинна форма) є фінальною у циклі, що передбачало по-перше, її активний характер, по-друге, наявність ремінісценцій матеріалу попередніх частин. Починається чотиритактовим вступом оркестру, який виконує хроматичний пасаж. Грають всі, окрім басової групи, приєднуючись у наступній послідовності: альти, другі скрипки, перші скрипки. Все це звучить на тлі остинато басової групи, у якій проводиться вже відомий нам монотонний ритм з чотирьох шістнадцятих.

Солісти вступають лише пізніше (1 – 7 тт. ц. 1), виконуючи тему пародійно-танцювального характеру. Фоном до неї слугують: оркестрові скрипки, що виконують низхідні *glissandi*, альти, яким доручено остинатну фігуру шістнадцятими, басова група, у якій проводяться ритмічні педалі квартами та квінтами вісімками. Така поліфактурна та поліритмічна конструкція добре відповідає образу, який малюється у цій частині сюїти. Одночасно всі компоненти фактурної вертикалі окремо чи в іншому поєднанні вже використовувались раніше, що підкреслює функцію репризи, присутню у даному фіналі.

Звертає на себе увагу також артикуляційний комплекс, зафіксований ремарками *sf*, *sp*, акцентуванням окремих звуків, частими *crescendi* та *diminuendi*. Весь цей комплекс відповідає характеристикам фантастичного образу, який витікає з програмного змісту даної частини сюїти («відьма»).

Експозиційний показ основної теми далі переходить у стадію її розвитку (щ. 2–3 партитури). Ущільнюється та охоплює більш широкий регістровий простір фактура: партії солюючих скрипок переміщуються вгору, підвищується регістр, а до остинато шістнадцятими альтів підключаються оркестрові скрипки.

Варіантно-варіаційний розвиток матеріалу зберігається й надалі (4 – 7 щ.), охоплюючи всі «поверхи» фактури. В партіях солюючих скрипок виникає секвенція, яку спочатку проводить перша скрипка, у той час як друга їй акомпанує (5 т. від початку ц. 4). Це фактурно-тематичне утворення зміщується на октаву вище, після чого розпочинається рух до кульмінації, яка характеризується варіантними проведеннями теми у солюючих скрипок (в унісон, паралельними терціями), насиченістю та гостротою струнно-смичкового звуковидобування (штрихи *staccato* та *marcato*, численні акценти), контрастними змінами динаміки: у бік підвищення – поступовими, у бік зменшення – *subito*. Характерною рисою фонізму в кульмінаційній зоні є прагнення композитора до створення своєрідної дисонантної атмосфери, що відображується через інтервальне сполучення мотивних патернів, які поєднуються саме дисонантно.

На підставі представленого вище аналізу можна зробити деякі попередні висновки, щодо особливостей концертно-скрипкового мислення В. Птушкіна, репрезентованого сюїтою «Віндзорські пересмішниці»:

- у побудові твору та його частин композитор керується принципом діалогу, дія якого є глобальною і розповсюджується на всю його стилістику – від жанру до окремих фактурно-структурних осередків;

- в межах цього принципу діє композиційна ідея контрасту, яка також охоплює всі параметри форми – від власне динамічного контрасту до мікроутворень (патернів) в межах фактурної вертикалі та горизонталі;

- задля досягнення єдності у різноманітті, композитор використовує варіантно-варіаційний метод розвитку матеріалу, що з особливою наочністю представлено у різноманітних поєднаннях партій солюючих скрипок, а також в оркестрі;

- переважання гомофонно-мелодичних засобів, характерне для музичної мови даної сюїти, передбачало використання автором деяких поліфонічних прийомів, серед яких найуживанішим видається *call-response* у вигляді різних напрямів руху мелодії, а також її обернень, інверсій, ракоходів, які, здебільшого, не є точними, а варіантними;

- наразі, для мислення композитора характерним є принцип переважання горизонталі над вертикаллю, в результаті чого утворюється особливий тип фактури, який у даній роботі визначається як гомофонно-поліфонічний; у ньому вертикальні утворення є здебільшого результативними, а оперування стабільною акордиком є епізодичним;

- велику питому вагу у драматургії сюїти В. Птушкіна мають авторські ремарки, які наштовхують виконавців на асоціації зі сферою характерних образів: героїчного (*Risoluto*), ліричного (*Dolce, Grazioso*), скерцозного (*Galante, elegante*), блискучо-фесричного (*Presto*), нарративного (*Andante sensibile*).

3.2. Десять п'єс для скрипки і фортепіано Л. Шукайло: цикл мініатюр з дидактичним надзавданням

Скрипкова сюїта – доволі гнучкий жанр, який ситуативно може охоплювати твори різного семантико-композиційного змісту і побудови. Поряд з програмними

сюїтами за мотивами літературних джерел, тут зустрічаються сюїтні цикли узагальнено-програмного змісту, походження яких слід пов'язувати з циклом мініатюр, з тією різницею, що останній не містить диференційованого функціонального розподілу частин або номерів.

Серед зразків подібних сюїтних творів виділяються такі, які мають конкретне комунікативно-дидактичне призначення. Адже скрипкове концертування і концертно-скрипковий стиль скрипки взагалі, як вже відзначалося, включає і методико-дидактичну складову, тісну пов'язану з виконавською. Показовим зразком такого відтворення моделі програмної сюїти для скрипки і фортепіано є твір, що далі розглядається.

Цикл «Десять п'єс для скрипки і фортепіано» Л. Шукайло (2008), окрім власне художнього призначення, має і явно виражену дидактичну спрямованість, являючи собою своєрідну школу гри на скрипці, створену для тих, хто знаходиться на шляху до майстерності в опануванні цим виконавським фахом (А. Мельник [68]). На користь цього свідчить принцип поступового ускладнення музичного матеріалу п'єс циклу з боку їхньої виконавської складності, а також, пов'язаною з нею, фактури.

Згідно до обраної композиторкою жанрової моделі, цикл складається з різнохарактерних п'єс, кожна з яких має програмний підзаголовок. При цьому, вибір жанрових програм у циклі є доволі широким. Узагальнюючи, тут можна виділити їхні наступні різновиди: 1) усталені жанри класичної та романтичної традицій у скрипково-фортепіанній адаптації (№1 «Пасакалія», №7 «Скерцино», №8 «Вальс», №9 «Інтермеццо», №10 «Бурлеска»); 2) програмні сценки танцювального та пісенно-ліричного походження (№2 «Балетна сценка», №4 «Весняний дует»); 3) варіації на народну тему (№3 «Варіації на тему української народної пісні Ой, вербо, вербо»).

Як бачимо, чисельно тут переважають академічні жанрові моделі, що відповідає надзавданню даного циклу – послідовному проведенню ідеї

поступового оволодіння скрипалями-початківцями мистецтвом скрипкової гри в жанрах, наближених до концертних .

Перша п'єса «Пасакалія» (*Andante, d-moll*, тридольний тактовий розмір, проста тричастинна форма) виконана авторкою в традиціях цього жанру. Остинатна тема проводиться в басах фортепіанної партії і є незмінною від початку до кінця номера. На її тлі звучить мелодія скрипки, заснована на плавному поступовому русі, в якому стрибки на більш широкі інтервали виникають лише в кульмінаційній зоні, в точці золотого перетину (тт. 15 – 16). Показником слідування бароковим традиціям у цьому номері є його завершення в однойменному мажорі, що для виконавців-початківців, а також для юних слухачів слугує музичним символом цієї епохи.

Друга п'єса «Балетна сценка» (*Allegretto, A-dur-a-moll*, 6/8, наскрізний розвиток, побудований на синтаксичних структурах) відзначається відтворенням принципу дансанти, в дусі стилю рококо. Театральність, властива музиці цього номеру, реалізується через ряд стилістичних засобів, серед яких: тріольний ритм, насичення фортепіанної партії дисонантністю (секунди, септими), численні синкопування на слабких долях такту, наявність в обох партіях прихованої поліфонії за рахунок стрибків на кварта-квінти в парах голосів.

П'єса під номером 3 «Варіації на тему української народної пісні Ой, вербо, вербо» (*Moderato, a-moll*, 3/8, 2/4, 4/4, 3/8,) розкриває один з найважливіших стилістичних витоків авторської манери Л. Шукайло – українську фольклорну генезу. У цій п'єсі міститься доволі інтенсивний розвиток матеріалу, реалізований через три типи варіювання.

У першій варіації (авторська ремарка – *poco piu mosso*) переважає орнаментальна моторика у вигляді тріольного ритму та поступового накопичення темпу в межах типово гомофонної моделі «мелодія-акомпанемент». Друга варіація (авторська ремарка – *risoluto*) вносить у виклад матеріалу значний контраст, демонструючи схожість із маршовістю у дусі українського народного танцю «Козачок», про що свідчить ритмічна фігура – дві чверті, дві вісімки й

чверть. Імперативний характер музики тут втілено за допомогою штриха *marcato* і переважання динамічного нюансу *f*, а також кадансування в тональності *A-dur*. Третя варіація (авторська ремарка – *Allegro non troppo*) демонструє ще один жанровий виток, породжений матеріалом народної теми, – токатність. На її користь свідчить невпинний остинатний рух скрипкової мелодії, підтримуваної ритмічно гострим акомпанементом фортепіанної партії, а також своєрідний «виписаний» дубльштрих, що надає цій варіації додаткової динаміки. У кодї (*Andante, 3/8, a-moll*) повертається народна тема у її початковому вигляді, що в межах загальної композиції цієї мініатюри свідчить про наявність форми другого плану – простої тричастинної з контрастною серединою.

Наступний №4 «Весняний дует» (*Andantino, a-moll, 4/4*, проста тричастинна форма з динамізованою репризою) є якоюсь мірою логічним продовженням попередніх варіацій на народну тему. Характерною особливістю музики в ньому є концертно-камерний мікродіалог між мелодичними лініями в партіях скрипки та фортепіано, що у дидактичному плані означає освоєння юними виконавцями елементарних навичок концертного змагання. Форма даної п'єси відрізняється певною стрімкістю та динамічністю розвитку, за рахунок чого долаються цезури. До того ж, обидві партії в процесі розвитку насичуються альтераціями, а фактурна вертикаль ущільнюється за рахунок фортепіанного багатозвуччя, яке, проте, поступово долається і супроводжується спадом динаміки від *f* до *mp*, що колористично підкреслюється натуральним флажолетом скрипки на тонічному звуці «а» другої октави.

Мініатюра №5 «Алегро» (*Allegro, C-dur, 2/4*, проста тричастинна форма) виконана в стилістиці *perpetuum mobile*. Тема засновується на загальних формах руху, властивих подібним зразкам взагалі. В основу обох партій – скрипкової та фортепіанної – тут покладено звукоряди на різних ділянках звукового простору, тобто, у різних тональностях (при збереженні опорної тональності *C-dur* як регулятора тонального руху). Наразі фактурна горизонталь набуває рис хвилеподібного розвитку. Спочатку домінує висхідний рух, який охоплює звукопростір до другої октави включно, а потім, після досягнення кульмінації

(т. 10), теситура різким стрибком зміщується вниз, до меж першої октави. У навчально-методичному плані цей номер є показовим тим, що у його скрипковій партії широко використовуються хроматичні ходи, які для скрипалів-початківців містять певні труднощі в плані збереження чистоти інтонації.

Є у даній п'єсі й інші труднощі, які стосуються більш складних скрипкових штрихів. Це, зокрема, штрих *sautillé*, що використовується у середньому розділі форми на тлі рівномірного маркатного руху в фортепіанному супроводі. Інша назва цього штриха, що побутує серед виконавців-скрипалів, – «пасивне *spiccato*». Відмінність між цими штрихами полягає у тому, що *spiccato* виконується засобом активного удару смичком по струні із підстрибуванням, тобто, виконавець керує ним зап'ястком і передпліччям правої руки; у штриху *sautillé* стрибок здійснюється дrevком смичка, без додаткових рухів правої руки, для чого використовується певна ділянка смичка (ближче до центру з боку колодки). Саме тому цей штрих є більш характерним для швидких пасажів, що і демонструє даний номер циклу мініатюр Л. Шукайло.

Наступний №6 «Елегія» (*Andante*, 3/4, *d-moll*, проста тричастинна форма) створює контраст з попереднім і демонструє кантиленну скрипку, здатну відтворювати мелодіку широкого дихання. Досягнення такої якості звучання авторка ускладнює спеціальними вказівками з приводу виконання розгорнутих мелодичних фраз на одній струні – спочатку (тт. 5 – 20) – *sul G*, а потім (тт. 20 – 28) – *sul D*. Ліричний тонус, притаманний цій п'єсі, потребує особливої уваги до легатних штрихів, плавних змін смичка та струн, використання *vibrato*, тобто, до всієї сфери звуковедення.

П'єса №7 «Скерцино» (*Allegretto*, 2/4, *C-dur*, форма рондо) контрастує із мінорним настроєм попередньої мініатюри. Скерцозність реалізується через переважання штриха *staccato*, чергування різних напрямків руху коротких мотивів – висхідного та низхідного, неочікуваних зупинок на витриманих звуках в скрипковій партії, що підкреслюють ефект комічного. В якості унаочнення у фортепіанній партії реалізується нетрадиційний прийом гри, позначений авторкою як «стукати під клавіатурою долонями». Окрім цього, перший епізод

загальної форми містить невелику віртуозну за характером каденцію скрипки, у якій спостерігаються численні альтерації, акценти та хвилеподібна динаміка.

Наступна, восьма п'єса циклу, «Вальс» (*Tempo di valsi*, 3/4, *D-dur*, проста тричастинна форма), продовжує жартівливу лінію «Скерцино», але вже в межах конкретного танцювального за витокami жанру. Вплив попереднього номеру позначається на характері скрипкової партії, яка частіше за все не вкладається в рамки притаманного вальсу як жанру легатного штриха. Штрихова палітра та динаміка даної п'єси характеризуються численними контрастами в дусі барокового принципу гри світлотіні (зіставлення мажору та мінору, нюансів, різнохарактерних штрихів). Мелодико-гармонічний комплекс в обох партіях «Вальсу» насичений тональними відхиленнями з охопленням далеких строїв (*e-moll*, *a-moll*, *B-dur*), що є не тільки характерною рисою авторського стилю Л. Шукайло, але й слугує реалізації ще одного дидактичного завдання – розвитку у юних виконавців навичок вільної гри при великій кількості тональних зрушень.

Передостання п'єса циклу №9 «Інтермеццо» (*Andante*, 4/4, 3/2, *a-moll*, складна тричастинна форма) репрезентує лірико-драматичне амплуа концертуючої скрипки, про що свідчить низка виразових моментів. Це – гомофонно-гармонічний склад з переважанням акордових вертикалей в партії фортепіано, наявність численних педальних звуків, багатозвучна щільна фактура, у якій скрипкова партія виконує роль лише одного з компонентів, хоча й провідного у семантико-художньому сенсі.

У мелодиці скрипкової партії відчувається вплив речитативно-декламаційного стилю, близького вокальній практиці, що підкреслюється метричними змінами, а також численними мікротемповими зрушеннями (авторські ремарки *poco ritenuto*, *piu mosso*, *poco accelerando*). Головне дидактичне завдання цієї п'єси вбачається у розвитку в учнях навичок відтворення діалогу, що є важливою передумовою концертування як принципу музичного мислення. У цьому плані «Інтермеццо» створює своєрідну арку з №4 «Весняний дует», де цей принцип у даному циклі було вперше застосовано як провідний.

Нарешті, остання п'єса циклу №10 «Бурлеска» (*Allegro*, 4/4, *C-dur*, складна тричастинна форма) є типовим фіналом циклічної композиції, у тому числі навіть сонатної. В межах невеликої за обсягом форми представлено своєрідний калейдоскоп тем та фактурних сегментів, які спостерігалися у попередніх номерах. Така підсумкова функція фіналу, разом з тематичними «арками» та мікроциклами, які виникають всередині форми цілого, свідчить про наявність у творі Л. Шукайло рис справжнього циклу, заснованого на панорамному показі різних жанрів, прийомів гри, навіть різних стилістик, що в цілому відповідає як художньому, так і дидактичному змісту твору.

Доказом цього слугує результуюча функція фінальної п'єси, в якій у повному обсязі використано вже «дорослі» прийоми віртуозного скрипкової стилю. Це – гра подвійними нотами, застосування широкого набору штрихів та прийомів гри (*legato*, *staccato*, *marcato*, *ricochet*, *pizzicato* лівою рукою, *glissando* подвійними нотами), контрасти динаміки, які потребують від виконавця швидкої реакції, стрибки на широкі інтервали тощо.

Кульмінацією цього номеру, а також циклу у цілому є блискуча сольна каденція скрипки, що втілює всі зазначені вище технічні виконавські засоби. Її наявність підтверджує запрограмований авторкою концертний потенціал, притаманний даній сюїті в цілому та її окремим частинам.

Що стосується самого жанру бурлески, то він постає в межах цього циклу як закономірний результат історичного руху концертно-скрипкової парадигми: від старовинної пасакалії до національно-означених танцювально-пісенних та віртуозно-концертних зразків іронічно-гротескового спрямування (модерн – постмодерн), що є однією зі смислових домінант циклу Л. Шукайло.

При цьому, поєднання ознак циклу мініатюр і програмної сюїти забезпечує специфіку виконання даного твору. Зокрема, нам відомий факт концертного виконання всіх десяти п'єс, розподілених між такою ж кількістю учнів Харківської спеціальної музичної школи-інтернату (зараз Харківський музичний ліцей). У класній роботі педагоги-скрипалі мають можливість обирати для

вивчення окремі п'єси, а концертуючі виконавці фахового рівня можуть виконувати даний цикл у цілому, або використовувати його під час майстеркласів.

3.3. Дві п'єси для скрипки і фортепіано В. Борисова: зразок концертного диптиху

Як вже відзначалося, концертуюча скрипка, розквіт музики для якої спостерігається ще з часів Бароко, в принципі здатна охоплювати всі жанри академічної інструментальної практики – від великих форм (наприклад, симфонія із солюючою скрипкою), до мініатюр. Особливим проявом жанровості цього різновиду скрипкового мистецтва можна вважати мікроцикли з двох частин, які є зручними для відтворення композиторами контрастних за семантикою жанрів, що концентрують в собі виразові можливості інструмента та його техніки.

Близькими до подібних зразків є моножанрові твори, які формально не поділяються на частини, але за своєю внутрішньою структурою частіше за все є поліжанровими, оскільки містять багатотемність і засновуються на різних типах виконавського звукообразу (термін Н. Рябуха [86]). Підкреслимо ще раз, що характерною ознакою подібних опусів є високий ступінь образно-сислової концентрації, реалізованої через тематизм, фактуру, а також засоби скрипкової виразності як найважливішої складової віртуозного концертування.

Твір, що далі розглядається, належить одному з класиків харківської композиторської школи В. Т. Борисову. Як зазначає М. Бевз, «...В. Борисов для композиторської школи Харкова – знакова постать!» [2, с. 66]. Авторка навіть вживає щодо цього митця метафору «свідок часу», маючи на увазі не лише детермінованість його творчості подіями суспільного та культурного порядку, але й вміння композитора відобразити це високохудожніми засобами. На думку дослідників (П. Калашника [45], М. Бевз [2]), у творчості В. Борисова «...яскравий мелодизм, опора на народно-пісенні традиції поєднуються <...> з

професійним використанням поліфонічних засобів, що робить їх надзвичайно привабливими для виховання у молодих виконавців принципів сучасного музичного мислення» [2, с. 71].

У творчому стилі В. Борисова, важливою та навіть пріоритетною складовою є інструментальна музика різних жанрів та виконавських профілів, серед яких і скрипковий. В якості зразка останнього розгляньмо «Дві п'єси для скрипки і фортепіано» (1972), де у повній мірі відображено відношення В. Борисова до концертних можливостей скрипки як інструмента, здатного відтворювати різноманітні та навіть полярні стани у сфері музичного мислення та сприйняття.

Це відображено у концертному диптиху з п'єс, котрі мають чітко визначені жанрові імена – «Вальс» та «Бурлеска». Перша частина «Вальс» (*Moderato con morbidezza, 3/4, a-moll*, складна тричастинна форма) починається проведенням теми-мелодії у скрипки *con sordino* на *pp*. У фортепіанній партії переважає традиційна фактурно-гармонічна формула вальсу «бас – акорд» з характерним підкресленням другої та третьої долей такту (на першу долю припадає пауза, що сприяє створенню прозорості фактури і відповідає ліричному характеру скрипкової мелодії).

Поступово, в процесі розвитку форми, відбувається її динамізація, що зафіксовано через підвищення регістру та накопичення гучності звучання. Першою місцевою кульмінацією цього процесу стає т. 13 з авторською ремаркою *senza sordino*. Концертно-камерна стилістика взагалі переважає у першій частині диптиху, про що свідчить метроритмічна структура обох партій, де основною часовою одиницею є вісімка, представлена у різноманітних конфігураціях, зокрема, шістьма тривалостями, а також пунктирними та синкопованими фігурами.

З т. 22 починається друга фаза експозиційного показу теми, яка проводиться октавою вище, а потім поступово зміщується вниз із залученням хроматизмів. У середині простої тричастинної форми, яка складає перший розділ загальної

композиції «Вальсу», використано різні поєднання тематичних мотивів-патернів, які контрастують між собою за інтервалікою (стрибки на широкі інтервали та плавний низхідний рух). У кульмінаційній стадії розвитку доволі несподівано виникають синкоповані мелодико-ритмічні фігури, насичені, до того ж, альтерованими щаблями, що надає музичному розвитку певної драматичної напруги.

Середина простої тричастинної форми зливається *attacca* з її репризою (тт. 47 – 49), яка у порівнянні з експозицією відрізняється значною динамізацією. Тема-мелодія скрипки (тт. 50 – 57, авторська ремарка *a tempo*) як така замінюється відносно новою темою у високому регістрі та у тихій динаміці (*pp*), що, разом з поверненням основної тональності, свідчить про репризну функцію цього фрагменту форми. Починається рух до кульмінації всього першого розділу загальної композиції «Вальсу» (тт. 68 – 72), який характеризується посиленням функції віртуозного концертування в обох партіях (терцеві втори, посилення гучності, загальне ущільнення фактури по вертикалі).

Далі вступає матеріал контрастного середнього епізоду (з 85 т., авторська ремарка *Moderato assai*), який характеризується домінуванням ліричної сфери (у скрипки *con sordino* проводиться характерний тематичний мотив-патерн, який далі повторюється флажолетами). Його функція полягає у відтіненні наступного швидкого розділу складної тричастинної форми (від т. 89, авторські ремарки *Allegro vivo, brillante*). Основний тематичний матеріал тут спочатку доручається фортепіано, партія якого являє собою терцову втору, виконувану штрихами *staccato* та *marcato* з періодичним додаванням акцентів на різних долях такту. Це відбувається на тлі *pizzicato* скрипки з акордами на першій долі такту, що свідчить про своєрідну вертикальну перестановку фактурних функцій, при якій акомпанемент віднесено до партії мелодичного інструмента, а тематичний рельєф – до гармонічного. Такий прийом підкреслює концертно-камерний нахил даного твору, у якому головною рушійною силою виступає сполучення діалогу з рівнопотенційністю партій.

З 116 т. починається редукована реприза складної тричастинної форми. Скорочення тут стосуються цілого ряду моментів: відсутності проведення основної теми октавою вище, деякої модифікації ритмо-мелодичного матеріалу, зокрема, за рахунок відмови від синкоп, загальному скороченню обсягу на шляху до невеликої коди. Власне коду (143 – 154 тт.) побудовано за принципом тихого фіналу. У партії скрипки, як і на початку «Вальсу», застосовано сурдину, мелодична лінія спочатку вирівнюється, а потім секвентно рухається вниз. В обох партіях звертає на себе увагу підкреслення лейтінтонації цієї частини диптиху – інтервалу терції, який виступає в обох партіях як втора (у скрипки у вигляді подвійних нот), а також визначає основну інтерваліку мелодичного руху. Останні такти «Вальсу» (149 – 154 тт.) характеризуються уповільненням темпу (авторська ремарка *rosso tempo mosso*) та зміщенням мелодії до найнижчого регістру скрипки при мінімальному динамічному нюансі. Лише в останніх двох тактах спостерігається стрімкий рух теми вгору із завершенням в однойменній тональності *A-dur*.

Друга частина диптиху «Бурлеска» (*Allegro, 2/4, a-moll*, складна тричастинна форма з рисами рондо) демонструє контраст попередньому, ліричному у своїй основі «Вальсу». У першу чергу це стосується швидкої моторики, а також цілого комплексу штрихів та прийомів гри, які у сукупності складають диспозицію скрипкової віртуозності. Це, зокрема, насиченість фактури складними пасажами, трелями, що надає музичному матеріалу жанрових ознак токати, які ніби просвічують через обране композитором жанрове ім'я.

Починається «Бурлеска» вступом, у якому провідну роль грає концертуюча скрипка. Він складається з двох фаз: першу з них (1 – 6 тт.) можна охарактеризувати як зачин, у якому демонструються наявні технічні можливості скрипки, які використовуються і далі – пасажі, які чергуються з трелями. Друга фаза (7 – 18 тт.) виглядає як доволі довга висхідна фраза секстолями, виконувана на *legato*, яка демонструє камерно-ліричний підтекст цього музичного образу. Все це звучить на тлі акомпануючого фортепіано, в партії якого явно вирізняється

бурлескна скерцозність у вигляді мелодичних секунд, виконуваних штрихом *staccato* на загальній динаміці *f*.

Далі вступає основна тема цієї частини диптиху, викладена у вигляді 12-тактового періоду (у формі рондо, яка скритно присутня у цій композиції, дана тема виступає як рефрен). Ця тема є типово бурлескною (іт. *burlesco* походить від *burla* – жарт) і відрізняється різноманітною інтервалікою, у тому числі, хроматичною, різними ритмічними малюнками з восьмих та шістнадцятих тривалостей, до яких додано форшлагги та акценти на слабких долях такту. Звертає на себе увагу сконцентроване на невеликих ділянках форми використання різноманітних видів артикуляції – в темі, яка охоплює лише дванадцять тактів, чергуються *marcato*, *staccato*, *detache*, *legato*, *ricochet* та дубльштрих. Загальна картина бурлески як музичного жанру доповнюється сухими акордами фортепіанного супроводу, які звучать переважно на слабких долях тактів, хоча іноді зміщуються і на сильні.

Задля затвердження провідної функції теми-рефрену (будемо для зручності так її називати), вона далі проводиться повторно, але з деякими варіантними корективами, а саме: октавою вище, з одночасним підкресленням стрибків на широкі інтервали (сексти, септими, октави), домінуванням штриху *staccato*, чергуванням прийомів гри *arco* та *pizzicato*. У процесі розвитку теми особливого лейтмотивного значення у ній набуває ритмічний патерн «дві шістнадцятих та вісімка», який динамізує рух, що підтримується наростанням гучності – від *mf* до *ff* (50 – 62 тт.).

Після досягнення кульмінації вступає реприза теми зачину, яка разом з темою бурлески створює відносно замкнену тричастинну побудову. Реприза першої з цих тем, проте, доволі інтенсивно динамізується. Відбувається, зокрема, перерозподіл фактурних функцій: тему вступу доручено фортепіано, а скрипка у цей час акомпанує їй короткими стаккатними мотивами. У ній продовжують накопичуватися нові варіанти та комбінації мотивів-патернів, що в деяких

випадках свідчить про наявність тут елементів мотивної розробки (як у сонатній формі).

Інтенсивний ритмічний рух далі ніби переривається ферматою (87 т.), яка у даному випадку слугує знаком завершення першого розділу складної тричастинної композиції. Даний розділ контрастує зі своїм оточенням перш за все фактурно. Якщо у рефрені, а до нього – у зачині, домінувала ритмо-мелодична горизонталь, підтримувана швидким темпом, то в *Adagio* пріоритетом стає акордова вертикаль. На початку цього розділу нова тема проводиться флажолетами скрипки, які далі змінюються подвійними нотами інтервалами квінти та сексти. Друге проведення даної теми демонструє новий її фактурно-тембровий варіант – на тлі половинних тривалостей в партії скрипки, виконуваних *tremolo* прийомом *sul ponticello*, фортепіано проводить мелодію у високому регістрі паралельними нонами (106 – 113 тт., авторська ремарка *quasi celesta*), що у цілому створює ефект ілюзорності, казковості звучання.

Наступне (третє) проведення теми середнього розділу форми Бурлески представлено стрічковим рухом паралельними секстакордами в партії фортепіано, до яких приєднується і скрипкова мелодія, розташована на кварту вище. Такий виклад є характерним для українського народного багатоголосся, де діє принцип втори, тобто, паралельного проведення пісенної теми всіма голосами хору чи ансамблю (прийом, безумовно близький В. Борисову, як знавцю закономірностей українського народного співу [43]). Характерно, що кульмінаційне проведення теми *Adagio*, яке передуює початку репризи всієї форми Бурлески, звучить на динаміці *p* і поступово сходить нанівець, досягаючи ледь чутних *ppp* з повторною авторською ремаркою *quasi celesta* та тимчасовою зупинкою руху на ферматі, яка, власне, і сигналізує про перехід до останнього розділу композиції – репризи (цей прийом було використано і перед початком *Adagio*).

Реприза форми є динамізованою, більш того, вона має функцію образно-тематичного узагальнення і містить фактурно видозмінений матеріал середнього розділу. Після повторення основної теми у тому ж вигляді, що і в експозиції (від

т. 148), починається чергове варіювання матеріалу: мелодичні лінії в обох партіях насичуються альтераціями, тема зміщується спочатку в тональність домінанти (умовний *e-moll*), а потім на октаву вгору до третьої октави, фактура ущільнюється за рахунок вертикалізації викладу, в партії скрипки з'являються акорди, які дублюють фортепіанні, урізноманітнюється артикуляція за рахунок використання цілої низки скрипкових штрихів, які чергуються на коротких відстанях.

Віртуозний характер репризи цілком відповідає концертно-камерному нахилу диптиху «Вальс» та «Бурлеска», що унаочнюється наявністю наприкінці другої п'єси підсумкової коди (27 т. до кінця форми), у якій при уважному детальному розгляді можна віднайти мотиви-патерни попередніх розділів обох частин, зокрема, різні варіанти втори та ритмічну лейтформулу «дві шістнадцятих і вісімка», у якій неважко помітити зв'язок з українським козацьким маршем.

Завершується друга п'єса і диптих у цілому проведенням рефрену у щільній фактурі з дублюванням теми в обох партіях. Наостанок, у скрипки (4 т. до кінця) звучить велика септима від другого низького щаблю (фрігійська або неаполітанська гармонія), яка розв'язується в октаву на тлі акордового кадансування на тій же гармонії в партії фортепіано із завершенням, як і у першій п'єсі, на мажорній тоніці *A-dur*.

3.4. Рапсодія для скрипки з оркестром Е. Тавакколя: скрипкова концертність у наративному жанрі

Звернення Е. Тавакколя – випускника ХНУМ імені І. П. Котляревського по класу професора В. Птушкіна до концертної музики для скрипки з оркестром не є випадковим. Адже у цьому творі поєднуються традиції іранської (перської) та європейської традицій, сконцентровані у жанрі, який є типовим для епічних розповідей народних співаків-гусанів (або госанів), які відтворювали у них події героїчного минулого свого народу та образи його найкращих представників.

Насамперед, звертає на себе увагу виконавський склад «Рапсодії» (2015) – поряд з солюючою скрипкою та повним симфонічним оркестром з розширеною ударною групою, в партитурі використано вокальний ансамбль, а також партію сопрано. Все це дозволяє вбачати у творі Е. Тавакколя риси концертної кантати з солюючою скрипкою, що підкреслює багатовимірність авторського творчого задуму.

Як зазначається в одній з рецензій на виконання цього твору, яке відбулося в залі ХНУМ імені І. П. Котляревського (солістка О. Сидоренко, диригентка І. Вербицька, ансамбль «Стежка», соло сопрано Я. Рибкіна), «...композитор звертається до тем, що в його інтерпретації набувають позачасового характеру: Батьківщини, війни та миру, життя та смерті, народження як витоку нового життя» (Л. Чередніченко [108]). Інтерпретуючи жанр рапсодії, Е. Тавакколь як автор, творчість якого підпорядковується особливостям сучасного інформаційного буму, насичує музичну розповідь різноплановими образами, які, до того ж, є плінними, і швидко змінюються.

Задля цементування такої тематичної сфери в межах цілісної композиції, автор використовує лейтмотивну техніку. В якості керуючого мотиву тут застосовано імітацію звучання дзвонів, яка в тексті твору зустрічається тричі, причому кожне з її проведення забарвлюється різними відтінками психологічних станів. Вибір цього звукообразу для композитора не є випадковим. Він пов'язується з ідеєю набату, який сигналізує про небезпеку. Семантику останньої в «Рапсодії» представлено на двох рівнях – конкретизованому та узагальненому. Перший з них відображує передчуття загрозливих подій на батьківщині композитора, а другий – небезпеку, яку несуть із собою події глобального світового рівня.

Кожне проведення теми дзвонів має різне звучання та символізує різні рівні психологічної напруги. В першому проведенні тривожне відчуття лише зароджується у свідомості людини, виникаючи на тлі загального життєвого спокою та добробуту. Звуки набату викликають відчуття небезпеки, що

наближається, передчуття трагічних подій ще на ранньому етапі (експозиція твору, який в цілому має вільну структуру, засновану на принципі, який йде від фресковості, при якій декілька різних фрагментів лише у сукупності дають певний образ, котрий можна розпізнати як цілісний).

Друге проведення лейт-теми розміщено на початку середнього розділу композиції (загальна вільна побудова форми всередині містить тяжіння композитора до репрізної тричастинності). Це – епізод війни, про що свідчить музичне зображення зіткнення опозиційних сил, персоніфікованих як сили добра (скрипка) та зла (група ударних інструментів оркестру). Перехід від передчуття до реальності (так можна охарактеризувати перебіг драматургічних подій, які тут репрезентуються). Цей епізод знаменує також семантичну модуляцію від наративності, забарвленої ліричним відчуттям (експозиція) до драматичної подієвості, яка є концертно-діалогічною за самою своєю природою (концерт як змагання, боротьба).

Третє проведення керуючого мотиву віднесено до завершальної стадії розвитку форми «Рапсодії» – коди. З точки зору образного змісту дана кода містить риси катарсису. Вона наштовхує слухачів на роздуми про переоцінку цінностей щодо сутності людського буття, якому загрожують конфлікти різного рівня, детерміновані сучасним соціумом з його протилежними інтересами та поглядами. Завершуючи характеристику художньої концепції «Рапсодії» Е. Тавакколя, слід вказати на наскрізний характер картинно-просторового та ідейно-філософського мислення автора, який веде музичну розповідь, за наступними етапами: споглядальним (драматична подієвість тут міститься лише як передчуття), драматичним (авторська музична думка проходить скрізь своєрідні силові поля, навіяні образами війни), медитативним (він є ретроспекцією першого споглядального, але має поглиблений зміст, що змальовує стан катарсису – очищення-піднесення, повернення до вічних людських морально-етичних цінностей).

Тлумачення цієї концепції міститься у самому творі Е. Тавакколя у вигляді тексту молитви царя Дарія I, поданого іранською мовою з українським перекладом (виконується вокальним ансамблем з коментарями солюючої скрипки у супроводі всього оркестру). Зазначимо, що він є напрочуд співзвучний з нинішнім українським реаліям: «*І не буде в країні цій вторгнення ворожих військ, пустельної засухи та підступного обману, бо Господь Бог (Ахурамазда) оберігає ці землі від ворожості, біди та нещастя*». Як стає відомо з праць дослідників давнини, текст цієї молитви було зафіксовано в одному з наймасштабніших артефактів історії – Бехистунському надписі клинописом, висіченим за наказом Дарія I на скелі Бехистун в Ірані трьома мовами – стародавньо-персидською, еламською та аккадською. Текст датується 523 – 521 роками до н. е. і являє собою пам'ятку культури держави Ахеменидів, яка передувала ісламу.

Рапсодія Е. Тавакколя має, як вже зазначалося, вільну структуру і складається із фрагментів-секцій, поєднаних за принципом орієнтальної мозаїки. Починається твір вступом (*Andante*, цц. 1 – 4 партитури), дорученим оркестру, у якому переважають просторові форми звучання – витримані педалі (у тому числі, у оркестрового фортепіано), тремоло у струнних, удари литавр на кожну сильну долю такту.

Солююча скрипка з'являється лише з початком наступного розділу форми (ц. 4), позначеного автором як *Allegro*, але не одразу, а після невеликої оркестрової заставки (48 – 51 тт.). Скрипка проводить тему-мелодію активного поступального характеру, насичену тріолями та синкопами на нюансі *f*. Вона звучить на тлі прозорої фактури оркестрового супроводу з характерним ритмічним остинато чвертями басової групи. Цей дієвий музичний образ вдало поєднує орієнтальні витоки з українськими, про що свідчить вказана вище двоплановість викладу у вигляді контрольованої імпровізації (підголосок-горяк в українському народному співі) у солюючого інструмента та монотонної лінії остинатних оркестрових басів.

Експозиційний виклад теми змінюється стадією її розвитку (ц. 8 партитури, авторська ремарка *Meno mosso*). Як і раніше, спочатку вступає оркестр, у якому в партії валторн звучить доволі напружений витриманий на педалі мотив з паралельних секунд, семантику якого можна пояснити як застереження про небезпеку. Далі в оркестрі відбувається фактурне *crescendo* (Г. Ігнатченко [35, с. 8]): вгору, за поверхами викладу, від басів до високих скрипок на *marcato* проводиться характерний мотив тріолями, завершуваний трелями, який досягає кульмінації на двох акордах *tutti* з динамікою *sf* (133 т.). Проте, драматичний за характером музичний образ не досягає остаточної реалізації, а знову (це спостерігалося і раніше) ніби заперечується контрастним ліричним.

З ц. 10 партитури (авторська ремарка *dolce*) на тлі педалей струнної групи оркестру, флейта та гобой проводять ліричну тему канонем в інтервал квінти, яка далі підхоплюється віолончелями. Тема канону демонструє модель східної інструментальної імпровізації, про що свідчать її насиченість хроматизмами та своєрідний «гальмуючий» ритм із зупинками на доволі тривалих педалях, які заповнюються комплементарною ритмікою в інших глосах музичної тканини.

Ліричний епізод, проте, тут є (як і інші подібні утворення, представлені в «Рапсодії» Е. Тавакколя), лише фрагментом загальної мозаїчної музичної фрески. Про це свідчить його зміна новим контрастним образом (ц. 11, авторська позначка *Allegro*), у якому оркестрові скрипки створюють вільну імітацію квінтолями, розвиваючи далі діалогічну наративність в дусі задекларованого автором жанру рапсодії. Після цієї підготовки вступає солююча скрипка (ц. 12), якій доручено проведення доволі напруженої в інтонаційному відношенні теми, виконуваної дубльштрихом під акомпанемент оркестрових струнних на *pizzicato*.

Початковий виклад цієї теми далі змінюється її розвитком у напрямі до кульмінації: з ц. 13 тема підхоплюється оркестровими скрипками та альтами на *crescendo*, яке прокладає шлях до нової музичної фрески (ц. 14, авторська позначка *Allegro*). Але очікувана кульмінація знову доволі несподівано не відбувається. На динаміці *ppp* розпочинається епізод, який умовно можна

позначити як тимчасову зупинку розповіді (або як просторово-картинну вставку). Він засновується на вже відомих нам педалях і трелях струнної групи оркестру, на фоні яких поступово вимальовується тематичний рельєф у вигляді мотивів-патернів у партіях гобоя, кларнета, альтів та струнних басів.

Після цього епізоду настає черга введення нового дієвого образу, який продовжує музичну розповідь (щ. 15 – 16, авторська позначка *Allegretto*). Тут домінує солююча скрипка, якій доручено тему речитативно-декламаційного характеру на штриху *legato*. Фоном для викладу цієї теми слугують педально витримані кластери оркестру, підхоплювані арпеджованими мотивами арфи.

З ц. 17 партитури (автор зберігає тут позначку *Allegretto*) починається умовний середній розділ загальної форми «Рапсодії», який можна охарактеризувати як образ війни. Партія солюючої скрипки набуває чітко окресленої структури у вигляді моноритмічних груп з чотирьох шістнадцятих на штриху *marcato*, побудованих діагонально, з виділенням нижнього остинатного звука відкритої струни *G* (214 – 220 тт.). Обидва проведення цього матеріалу (друге з них є розширеним) завершується взятим на слабкій долі такту акордом *tutti* на динаміці *fff*. В оркестрі в цей час звучать короткі акцентовані акорди струнних на *sf*. Ця «батальна сцена» (так можна умовно назвати цей розділ Рапсодії) охоплює досить значний відрізок форми (до ц. 20) і характеризується використанням різноманітних засобів гомофонно-гармонічного та поліфонічного письма (імітації, витримані педалі, дисонантні вертикалі), різнопланових штрихів та прийомів гри як у солюючої скрипки, так і у інструментів оркестру.

З 239 т. гучність *fff* несподівано змінюється на *sp*. Починається нова фаза розвитку форми, яку можна визначити як середню по відношенню до розділу, про який йде мова. Її зміст характеризується як своєрідна зупинка часу, що відображено через низку прийомів інструментального викладу: статика витриманих педалей у струнних та духових інструментів оркестру, які доповнюються тремоло солюючої скрипки, гучність *pp*, семантично значуще соло труби (246 – 255 тт.), яке символізує образ вищих сил.

За законами побудови музичної форми далі (від ц. 21, *Allegro*, 6/8) повертається «тема війни», що проводиться мідними духовими на тлі тремоло литавр. Наприкінці цієї динамічної репризи (її функція є розвиваючою, про що свідчить фактурне та динамічне *crescendi*), відбувається чергова «точечна» кульмінація, репрезентована акордом *sf* на *ff tutti* всього оркестру разом із солюючою скрипкою. Після фермати, яка підкреслює закінчення цього розділу композиції і знаменує перехід до наступного, вступає новий фрагмент (ц. 24, *Adagio*), що характеризується як чергова «зупинка часу», але на відміну від двох попередніх, вже в іншому образно-драматургічному значенні, як підготовка до сольної скрипкової каденції. Оркестрові струнні інструменти грають витримані звуки флажолетами та поступово ніби згасають, звільнюючи звукове поле для віртуозної каденції соліста.

Сама наявність такої каденції, що вводиться ближче до кінця твору і є його своєрідною стратегічною вершиною, свідчить про наявність у «Рапсодії» Е. Тавакколя рис одночастинного скрипкового концерту. У даному випадку це поєднується з образним завданням у вигляді відображення різних семантичних амплуа скрипки як «голосу душі». У доволі розгорнутій каденції (ц. 25) представлено своєрідний каталог віртуозно-технічних можливостей скрипки – гру подвійними нотами та акордами, часті зміни ритмічних малюнків, динаміки та штрихів, які використовувалися у попередніх розділах «Рапсодії». Така сконцентрованість дозволяє не лише показати багаті віртуозні ресурси скрипки як солюючого інструмента, але й узагальнити образний зміст твору шляхом своєрідного поєднання його структурно-текстових мікродеталей.

Після кульмінації (338 т.), у якій використано цілу низку прийомів скрипкової техніки, солююча скрипка поступово втрачає кінетичну активність і на *p* рухається до низького регістру. Вимальовується композиційна функція самої каденції, яка відкриває шлях до заключного розділу форми «Рапсодії», який одночасно є і репризою (скоріше в образному, ніж у тематичному відношенні), і епілогом-висновком з попередньої музичної розповіді. Спочатку (ц. 26, *Adagio*,

авторські ремарки *dolce, con sordino*) вступає струнна група оркестру з викладом відносно нової ліричної теми, яка підсумовує цю лінію у драматургії твору. Результуючий характер теми підкріплюється її наступним проведенням у солюючої скрипки на тлі остинатного ритму литавр та фортепіано, а також підключенням інших «носіїв лірики» – кларнета та гобоя, що спостерігалось в аналогічних випадках і раніше (ц. 27).

У художньо-образному плані цей розділ форми мислиться як «стан *after battle*», що змальовується відповідними засобами інструментального письма (статика остинатних ритмічних угруповань, «пусті» квінти та октави в партіях фортепіано, струнних і духових).

Фінальний етап епічної розповіді (кода) настає в «Рапсодії» Е. Тавакколя з виконанням мовою оригіналу соло сопрано та вокальним ансамблем тексту молитви царя Дарія I (ц. 30). В основі цієї теми, яку можна охарактеризувати як пафосну оду-катарсис, лежить інтонація плачу, відображена через «зворотній пунктир» (група «шістнадцята – вісімка з крапкою» та її збільшені варіанти) яка пронизує всі поверхи оркестрової партитури, включаючи і скрипку соло. Завершується кода ще більшим спадом динаміки (від *p* до *pppp*) та розрідженням фактури, у якій домінує вокал та солююча скрипка, супроводжувані педалями арфи, фортепіано та оркестрових струнних на тлі рівномірних ударів литавр.

З огляду на багатомірність концепції «Рапсодії» Е. Тавакколя, вважаємо за потрібне далі зробити декілька висновків:

- по-перше, звертає на себе увагу використання композитором елементів технік письма ХХ – ХХІ століть, зокрема, мінімалізму, що реалізується через невеликі за обсягом мотиви, які потрапляють у різні фактурні умови, залишаючись основним «будівельним матеріалом» форми, побудованої на принципах варіантної повторюваності;

- по-друге, музика «Рапсодії» відрізняється широким використанням сонористичних ефектів, які переводять плин часу до просторової площини (глісандо, тремоло, кластери тощо);

- по-третє (і це, мабуть, є головним), музична мова твору демонструє синергію елементів західної та східної культур, узагальнених через жанр рапсодії;

- по-четверте, такий семантичний симбіоз призводить не лише до домінування орієнтальної монодії (як у мугамі), але й до паритетного співвідношення поліфонічного і гармонічного складів, що виникають на її основі (у більшості випадках переважає горизонталь, представлена через різні типи поліфонічного викладу – від народної підголосковості до академічного канону);

- по-п'яте, незважаючи на загальну схильність до імпровізаційності, звукова конструкція «Рапсодії» не виходить за межі розширеного ладу особливого типу, у якому сполучаються адитивні (введення до мотивів нових додаткових звуків) та субтрактивні (вилучення з більш розгорнутих мотивів окремих елементів) процеси, які у сукупності конотують зі слухацьким відчуттям реального часу, як видається, становило головне завдання для композитора в епічно-оповідальному жанрі;

- по-шосте, поряд з тяжінням композитора до використання всіх багатств звукової палітри великого оркестру з розширеною ударною групою (усього 13 позицій – від литавр до маримби, дзвонів-курантів, бонгів), у «Рапсодії» зберігається домінантне значення солюючої скрипки, яка вступає в різні види концертного діалогу зі своїм інструментальним оточенням – від зіставлення з оркестром в цілому до мікроансамблів з підключенням окремих оркестрових груп чи навіть окремих інструментів (флейта, гобой, кларнет, фортепіано, арфа);

- по-сьоме, представлена в «Рапсодії» Е. Тавакколя звукова концепція часо-просторового розгортання подій знаходить відображення у темпах виконання, які змінюються у цілому 11 разів, при чому, в прямому узгоджені з драматургією твору: крайні розділи мають більш спокійний епіко-ліричний характер, чому

відповідають більш повільні темпи (*Andante* у вступі та *Adagio* у коді), тоді як середній розділ, сповнений драматизму, містить варіювання швидкого та помірно-швидкого темпу (*Allegro*, *Allegretto*).

Висновки до Розділу 3

Здійснений у даному розділі дисертації аналіз ряду найпоказовіших у плані відтворення образу скрипки в концертній музиці харківських композиторів ХХ – ХХІ століть показав, з одного боку, наявність індивідуальних композиторських підходів до скрипкових жанрів що моделюються, з другого боку, – певну спільність авторських точок зору, зумовлену стилем регіональної школи. Серед спільних рис, що об'єднують творчість В. Птушкіна, Ю. Шукайло, В. Борисова, Е. Тавакколя (їхні твори далі детально розглядаються), поряд з індивідуальними стилями, можна виділити наступне: 1) домінування лінійно-поліфонічного принципу у викладі матеріалу; 2) репрезентацію скрипки як інструмента з широким спектром темброво-семантичних можливостей; 3) звернення до сфери фольклору та його поєднання з елементами композиторських технік ХХ – ХХІ століть; 4) тяжіння до програмності та реалізацію виразового потенціалу сольоючої скрипки (або скрипкового дуету) через різноманітну жанровість.

Якщо конкретизувати вище зазначене, то слід доповнити наведену класифікацію наступними поясненнями. Перше з них (поліфонічність) виявляється, насамперед, в діалоговому принципі викладення музичного тексту, у прямому або непрямому (опосередкованому) значенні. Наприклад, у Сюїті для двох скрипок з камерним оркестром «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна концертна діалогічність продиктована загальною концепцією твору (принцип жартівливого змагання, представлений в самому літературному сюжеті). У творах інших авторів, зокрема, Двох п'єсах для скрипки і фортепіано В. Борисова та Рапсодії для скрипки з оркестром Е. Тавакколя, концертна діалогічність націлена

на внутрішню структуру авторської рефлексії композиторів в контексті особливостей їхнього світобачення.

Ще одним проявом вказаного принципу у проаналізованих скрипкових творах харківських майстрів є умовний (непрямий) діалог композитора і виконавців, на яких (іноді навіть на конкретну персону) розраховано твір. Цією особливістю наділені твори В. Борисова, В. Птушкіна, Л. Шукайло (цикл 10 п'єс для скрипки і фортепіано В. Шукайло містить навіть дидактичну спрямованість і поетапно відображує шлях оволодіння майстерністю юними скрипалями).

Вагомою складовою концертно-скрипкового стилю харківських майстрів є орієнтація на фольклорну генезу (це відноситься навіть до твору Е. Тавакколя, який під час навчання в ХНУМ імені І. П. Котляревського прагнув поєднати свою національну традицію з українською). Українське народне скрипкове мистецтво, яке має давню історію, відрізняється пісенно-танцювальною основою, яскравою віртуозністю, багатою жанровою палітрою. Воно запліднює своїми інтонаціями концертно-скрипкові твори харківських митців, причому, навіть ті, які зовні не пов'язані з фольклорною тематикою. Мова йде про виконавський звукообраз (Н. Рябуха) скрипки, присутність якого у проаналізованих творах завжди передбачає українські джерела, органічно пов'язані з інонаціональними.

Зазначено, що у розглянутих зразках вказані вище характеристики поєднуються з особливими прийомами композиторської техніки:

- мінімалізмом або так званім «атомарним письмом» – стилем, який набув актуальності у світовій композиторській практиці 1960-х – 1970-х років (Т. Райлі, С. Райх, А. Пярт);

- варіантно-репетативною технікою, тісно пов'язаною з цим стилем;

- використанням сонористичних ефектів;

- множинністю артикуляційних засобів та прийомів гри, пов'язаних з акустичною структурою скрипкового звукоутворення.

До цього слід додати різноманітне та різномасштабне використання принципу контрасту, коли концепція цілісності діалектично співіснує з принципом дискретної фрагментарності. Наприклад, в сюїті «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна, створеній за мотивами п'єси У. Шекспіра, виклад обох солюючих партій здійснюється шляхом їхнього злиття в октаву чи в унісон, або за рахунок почергових реплік на матеріалі мотивів-патернів, що наразі забезпечує динаміку процесу фразування.

Особливий інтерес у проаналізованих творах викликає індивідуалізований підхід кожного з композиторів-харків'ян до ключової проблеми музичної стилістики – характеру співвідношення вертикалі та горизонталі. За цим критерієм Рапсодія Е. Тавакколя, у якій це співвідношення є в цілому паритетним, відрізняється від гомофонно-поліфонічного письма В. Птушкіна. У першому випадку орієнтальна монодія постійно прагне продемонструвати свою зверхність (численні мікродіалоги скрипки та окремих інструментів оркестру), а у другому – обидві солюючі скрипки домінують, змагаючись між собою та оркестровими групами. Цей принцип є генетично пов'язаним з українським народним багатоголоссям, де мелодичний рельєф розміщується в середині фактури і ніби оплітається верхнім «підголоском-горяком» та нижніми гетерофонно-стрічковими дублюваннями (Г. Ігнатченко [40]).

У стилістиці циклу 10 п'єс для скрипки і фортепіано Л. Шукайло домінує тонально-гармонічна складова, значною мірою модифікована за рахунок фактури. Акордика у вигляді стабільних терцових структур тут майже не зустрічається, а логіка побудови тональних планів корегується модуляційними процесами двох типів – поступовими та раптовими – з використанням близьких та далеких строїв (часто з контрастами ладу). Така тональна організація відображує жанрову стилістику п'єс циклу, де послідовно представлені мовленнєві витoki музики Бароко, Класицизму та Романтизму у їхній індивідуально-авторській сучасній інтерпретації та у зв'язку з дидактичним надзавданням.

Підкреслено, що жанровість скрипкових творів, проаналізованих у даному розділі дисертації, розкривається здебільшого на рівні драматургії – їхньої внутрішньої форми, реалізованої через певну композиційну структуру (Л. Шаповалова). Про це свідчать, зокрема, запропоновані композиторами текстові ремарки, спрямовані на конкретизацію тих чи інших образно-емоційних станів. Вони адресовані виконавцям і охоплюють широкий діапазон образних амплуа, властивих скрипці, як одному з найуніверсальніших інструментів. Так, у різних частинах програмної Сюїти В. Птушкіна зустрічаються відповідні до змісту музичних образів, що змальовуються, авторські позначки: *dolce* (для ліричної сфери), *galante*, *elegante* (для проявів комічного), *risoluto* (для активно-пафосного), *grazioso* (для стрімкого та легкого), *andante sensibile* (для наративної оповіді).

У циклі Л. Шукайло внутрішня (драматургічна) форма п'єс, послідовно поєднаних за принципом контрасту (насамперед, темпового), має, водночас, наскрізний характер. Зовні це втілено через відповідні жанрові імена, кожне з яких сполучається з дидаткичними мотиваціями, – не лише технічними, але й пізнавальними. Наразі композиторка має на увазі історико-еволюційний процес, реалізований через послідовність жанрів, у становленні яких важливу роль відіграла саме скрипка. У більшості п'єс (винятки – №2 «Балатна сценка» та №4 «Весняний дует») втілено жанрові ознаки певних стильових традицій: у №1 «Пасакалія» – барокову, у №6 «Елегія» – романтичну. Інші номери, завдяки своїм жанровим іменам (№3 «Варіації», №7 «Скерцино», №8 «Вальс», №9 «Інтермеццо», №10 «Бурлеска»), відносяться до розряду стилістично-універсальних і характеризують не власне епохи, а сукупність жанрів камерно-інструментального музикування, які складалася у різний час у скрипковій композиторсько-виконавській практиці. Підкреслено також, що п'єси циклу Л. Шукайло, побудовані у дидактичному плані за принципом *gradus ad Parnassum*, відображують різноманіття скрипкової образності – «полосів» від кантиленно-ліричного до жартівливо-грайливого, залишаючи ніби за кадром

драматизм, який даному циклу з його емоційно-ігровою спрямованістю не є притаманним.

У диптиху В. Борисова домінує концертна віртуозність, реалізована через діалог солюючої скрипки і фортепіано. Обидві п'єси цього мікроциклу складають єдине ціле, про що свідчать тематичні та фактурні арки та ремінісценції. Наразі виникає композиція сукупного двофазового змісту, побудована на зовнішньо контрастному матеріалі, який у генезі виявляється моноінтонаційним. Саме тому ці дві п'єси виконуються разом, що взагалі є характерною виконавською атрибуцією подібних мікроциклів.

Доведено, що представлений у цьому Розділі дисертації аналітичний матеріал, репрезентує два взаємопов'язаних виміри – композиторський та виконавський, які у сукупності дають можливість деяких узагальнень стосовно особливостей харківської регіональної скрипкової школи. Композиторський вимір включає такі параметри, як: 1) взаємодію засобів скрипкового музикування, що виникли у різні епохи та історичні періоди (фольклор, Бароко, Класицизм, Романтизм, Новітній час); 2) домінування мелодичного фактору, як характерну ознаку мислення всіх названих авторів, що знаходить прояв через поліфонічну побудову фактурної вертикалі, яку можна визначити в цілому як гомофонно-поліфонічну; 3) сполучення тематичних та фактурних утворень за принципом наскрізного розвитку, що не виключає дії контрасту як основи архітектоніки творів; 4) поєднання конструктивного раціоналізму з імпровізаційно-віртуозною блискучістю; 5) гнучкий та вмотивований підхід до концептуального (сміслового, ідейно-образного) навантаження смислових одиниць та структурних розділів форми; 6) характерну для української національної традиції дихотомію пісенного та танцювального начал, реалізованих через ігрову семантику концертуючої скрипки.

Щодо виконавського виміру, зазначено, що він є тісно пов'язаним з композиторським, насамперед у галузі жанрової стилістики. Це означає, що: 1) солісти-скрипалі як інтерпретатори творів повинні мати чітке уявлення про

генезу закладених у них прийомів звуковидобування, артикуляції, фразування, атаки звуку, виконання пасажів тощо; 2) зважаючи на полістилістичну множинність виконавського арсеналу, вони мають швидко реагувати на зміни в галузі стилістичної горизонталі, орієнтуючись при цьому на власний досвід та інтуїцію.

ВИСНОВКИ

Дані висновки містять основні результати дослідження і відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Коли мова йде про той чи інший музичний жанр чи жанрові групи, одразу виникає питання про спосіб їхньої комунікації. Не винятком тут є і концертні жанри, які в музиці як в мистецтві звуків у часі репрезентують одну з найвищих форм його існування – концертність.

Зазначено, що як показує музична практика минулого і сучасного, трихотомія «концертність – концертування – концерт» у тому чи іншому прояві існує у будь-якій музиці – від фольклору, де її носіями виступають народні професіонали, культових форм репрезентації (концерт у церкві) – до сучасних перформансів.

Головною сферою прояву концертності як принципу музичного мислення і формою часо-просторової музичної комунікації виступає академічний пласт, музика, створена спільними зусиллями фахових композиторів та виконавців. Чи не найважливішою складовою концертного мислення тут виступає музика, розрахована на різні інструменти, яка у свій час (епоха Бароко) прийшла на зміну акапельному хоровому концертуванню.

Саме з тих часів бере початок особливий музично-творчий феномен – концертуючий стиль, який означав можливість відокремлення акту музикування від позамузичних факторів. Вихід на рівень концертування доводив історично «матеріалізацію» процесів слухового мислення з подальшим закріпленням у концертності як розгалуженій системи жанрів.

Концертне музикування, у тому числі і скрипкове, як один з його основних проявів, може бути охарактеризованим за допомогою аналізу генетично пов'язаних з ним понять. В етимологічному дискурсі тут виділяються поняття *concerto* (лат. змагання, суперечка), хоча вже в епоху Бароко вживалося і альтернативне йому поняття *concerere* (лат. з'єднувати, сплітати).

Підкреслено, що обидва ці розуміння концертності та концерту не суперечать одне іншому, а співіснують у музичному творі на фундаментальній основі

гуманітарного знання – діалогу (О. Самойленко). Адже в музиці ідея діалогу з давніх часів знаходила реалізацію через антифони. Як відомі приклади тут можна навести чергування хорів у грецькій трагедії, а також давньоєврейські псалми, що через декілька століть знайшло свій прояв у католицькому культі (А. Schering). Свого розквіту концертуючий стиль (J. Handschin) досяг наприкінці епохи Бароко, коли у європейській музичній традиції виокремилися жанри, які підносяться публіці (нім. *Darbietungsmusik* за Г. Бесселером), які виступають як альтернатива іншій групі жанрів – вжиткових (нім. *Umgangsmusik*).

Базуючись на незмінному принципі діалогу, перша з зазначених груп жанрів вдосконалюється через такі складові концертності як виконавська віртуозність та імпровізаційність. Щодо композиторського відтворення принципу концертності, то він постає у різних проявах самої ідеї діалогу як форми комунікації. Адже само це поняття є певним узагальненням і містить всередині розгалуження на цілу систему різновидів – паралельний діалог, полілог, діалог-суперечка, діалог «запитання-відповідь», діалог-підхоплення, підхоплення-розвиток, підхоплення-перебивання, підхоплення-доповнення тощо.

Доведено, що вдосконалення форм концертного діалогу в процесі історичної еволюції пройшло декілька ключових етапів, серед яких: 1) ранній, початковий, пов'язаний з відтворенням ефектів відлуння в ренесансній хоровій поліфонії; 2) стабілізуючий, спрямований на досягнення ефекту «світлотіні» у бароковому *concerto grosso*; 3) диференціюючий, представлений через виділення окремих інструментів-«концертантів» в межах оркестрових груп; 4) підсумковий, завершальний, репрезентантом якого була поява сольного концерту як такого.

Зауважено, що феномен концертності як принципу музичного мислення не є ознакою виключно концертних жанрів, зокрема, їх кінцевої ланки – сольного концерту. Як і будь-який інший мовно-мисленнєвий принцип, він розповсюджується на інші різновиди музичної комунікації, інші жанрові змісти та стилі. Останні, як відомо, сформувалися та існують у єдності двох рівнів:

функціонального – склад виконавців, умови виконання та семантико-композиційного – жанровий зміст та стиль (І. Тукова).

Обидва ці рівні, існуючи в якості жанрових констант, у даному випадку концертності як субстанції семантикоутворюючого порядку, мають тенденцію до різноманітних модифікацій та розповсюджень. Вони зазнають своєї ентропії і знаходять прояви у цілій низці жанрових форм, серед яких виділяються два різновиди: 1) такі, що містять жанрове ім'я «концерт» (концерт для солюючого інструменту з оркестром, концерт для оркестру, концертштюк, *concerto grosso*); 2) такі, що не містять прямої вказівки на це ім'я (симфонія з солюючим інструментом, сюїта, рапсодія).

Зазначено, що різноманіття жанрових форм концертування породжує плюралізм їх стильових реалізацій. Наразі жанрова ситуація, що склалася у концертній музиці Новітнього часу, охоплює моножанри, поліжанри, ліброжанри, а у кінцевому підсумку – нові моножанри (G. Daunoravičienė). Останній з цих термінів означає перехід від жанру-елементу на рівень жанру-системи (С. Dahlhaus), що охоплює не лише окремі прояви того ж концертного принципу мислення, а цілісну систему якісно нових жанрових утворень, які в основі мають як позамузичні (програмна музика), так і інтромузичні («музика для...») детермінанти.

Встановлено, що в межах концертуючого стилю нової традиції діють дві тенденції: 1) ретроспективна (адже, як відомо, все нове є добре забутим старим) – існуюча у вигляді відтворення ознак моно- або поліжанрів минулої традиції; 2) перспективна – пошук принципово нових жанрових форм, у яких, проте, при уважному розгляді можна знайти спадкоємні зв'язки із вже існуючими або існувавшими раніше прототипами.

Як правило, обидві ці тенденції співіснують, складаючи у сукупності жанрову матрицю того чи іншого конкретного твору. Це відноситься, зокрема, до великих інструментальних форм (циклічних та нециклічних), семантику та композицію яких еталонно представлено в концертах Й. С. Баха. Знайдені ним

принципи та рішення зберігають актуальність і на сьогодні, особливо в тих випадках, коли для композиторів провідною моделлю слугує форма пізньобарокового інструментального концерту. В процесі стильової еволюції барокова модель як така, якщо і відтворюється, то лише у формі прямої стилізації, а тому у більшості випадках мова йде про творче переосмислення бахівських традицій в рамках індивідуалізованих та навіть експериментальних форм. Такі тенденції в галузі концертно-скрипкового стилю є характерними, зокрема, для харківських майстрів, у творчості яких майже завжди прослідковуються необарокові віяння, синтезовані з українською музичною лексикою.

У технологічному (композиторському) сенсі концертні форми, у тому числі і скрипкові, авторів-харків'ян відзначаються цілим рядом сталих дихотомій, серед яких виділяються: 1) альтернативна або найстаріша у вигляді зіставлення теми та інтермедії; 2) мотивно-розробкова, характерна для великих концертних форм, з орієнтацією на сонатність як принцип мислення; 3) репрізизно-узагальнююча, заснована на використанні різних форм повторів – від точних до суттєво динамізованих.

2. Підкреслено, що у виникненні та подальшій стабілізації концертуючого стилю та його форм важливу роль відігравав інструментарій. Одним з лідерів тут виступила скрипка (скрипкове сімейство). Саме завдяки сольним та ансамблево-груповим можливостям смичкових хордофонів, насамперед, завдяки їхньому мелодичному потенціалу, силі звуку та віртуозним можливостям, історично виникли (фольклорна практика) та закріпилися (епоха Бароко) три форми концертування – колективна, сольна, змішана. Органологія скрипки відповідала усім якостям музичного інструменту універсального типу, котрий поєднує у своєму звучанні образну багатофункціональність та вражаючу слухачів блискучу віртуозність.

Сукупний зміст образу скрипки розкривається у двох його семантичних значеннях: онтологічному – *Homo ludens* (людина, що грає) та суто музичному у вигляді гри на музичних інструментах (J. Huizinga). Виконавський звукообраз (Н. Рябуха) скрипки як єдність її акустичних та семантичних характеристик

відрізняється діалектичним співвідношенням специфіки та універсалізму: поглиблення першої відкриває нові можливості для другого. Це доводиться міфами та фактами про походження скрипки (L. Mozart), а також виробленням у практиці багатьох століть артикуляційних засобів та прийомів гри на цьому інструменті, у тому числі й нетрадиційних (В. Мужчиль).

Зазначено, що для доповнення наукового бачення концертуючої скрипки необхідно враховувати історію її походження та вдосконалення на шляху до тих творчих висот, яких вона досягла у музиці Бароко, Класицизму, Романтизму та Новітнього часу. Група смичкових хордофонів, до якої належить скрипка, історично формувалася у двох музичних пластах – фольклорному та академічному. Європейська скрипка зобов'язана своїм походженням народному аналогу, який отримав назву скрипка-жиги. Цей інструмент був описаний ще у XVI столітті М. Агриколою, який виявив його розповсюдження, подорожуючи країнами південно-східної Європи (Істрія, Далмація). Мандрівні народні скрипалі-професіонали принесли своє мистецтво у північні області Італії, у яких згодом сформувалися скрипкові школи майстрів-виготовників – брешианська (Г. да Сало, Дж. П. Маджині) та кременська (А. Джироламо, Н. Амати). У подальшому скрипка (струнно-смичкове сімейство) дістає вдосконалення у двох сенсах – художньому та технічному, досягаючи найвищої якості у таких майстрів, як А. Страдіварі та Дж. Гварнері (Н. Чистякова).

Підкреслено, що попередником скрипкового сімейства в епоху Бароко було віольне, основною функцією якого слугував акомпанемент. Різновиди віол були замінені варіантами скрипок, яких у трактаті Л. Моцарта налічується 12 – від маленької чотириструнної скрипки танцмейстера до англійської версії інструменту з сімома основними і дванадцятьма резонуючими струнами.

У доволі «строкатій» (Н. Харнонкурт) палітрі барокового оркестру скрипки поступово витіснили не лише віоли, але й своїх найближчих «родичів» – фідель та ребек. Ці інструменти мали народне походження і використовувалися у напівпрофесійних оркестрах та ансамблях світського та культового призначення. Вони застосовувалися і як сольні, про що свідчить одна з фресок Софіївського

собору в Києві, де зображено музиканта, тримаючого інструмент, ближче за все схожий на ребек. У процесі доволі тривалої боротьби з віолами звукові переваги скрипок та віолончелей дістають значення стильового еталону, що зберігається і надалі (провідна роль струнної групи у симфонічному оркестрі).

Зазначено, що вже епоху Бароко з'являються перші характеристики інструментальних стилів (А. Кірхер, Й. Мерсен), де стиль скрипки визначається як «жвавий», «веселий». В основі тодішніх класифікацій інструментальних стилів була теорія афектів як кінцевої ланки сприйняття будь-якого інструментального звучання у його впливі на слухачів. Запропоновані теоретиками Бароко характеристики інструментальних стилів були доволі односторонніми і не торкалися глибинних якостей інструментальних образів. Зокрема, окрім «жвавості», стиль скрипки набув значення еталонного з цілого ряду наступних причин: 1) поширення оперної монодії екстрапольовано на інструментальну гру; 2) вихід музикантів-інструменталістів з тенет ансамблевої анонімності, що відкривало шлях до розквіту сольної віртуозної практики; 3) актуалізації засад музичної риторики, відображеної у вимозі до виконавців добиватися ефекту «мовленнєвої гри» (*Sprechendes Spiel*).

Ще однією визначною подією у скрипковому мистецтві Бароко стало формування «класу» композиторів-скрипалів – традиції, яка від того часу представлена такими видатними іменами, як А. Кореллі, Дж. Тартіні, А. Вівальді, Ф. Крейслер, Л. Шпор, Н. Паганіні.

3. Поряд з цими детермінантами у концертуючому стилі скрипки виникали і продовжували функціонувати жанрові різновиди: 1) сольний (скрипка протягом усього твору солює, вступаючи в діалог з ансамблем чи оркестром); 2) однорідний ансамблевий (представлені скрипковими консортами від дуету до квінтету); 3) різнорідний ансамблевий (так звані ламані консорти, де скрипки виступають в діалозі з інструментами інших оркестрових груп чи вокальними голосами).

Доведено, що всі ці три жанрові групи рівною мірою характерні для трьох пластів музичного мистецтва – фольклорного, академічного та розважального, «третього». При цьому, на відміну від інших інструментально-видових стилів,

впровадження концертуючої скрипки відбувалося майже відразу, без попередньої поступової адаптації. Це доводиться, зокрема, майже одночасним в історико-часовому плані виникненням трьох барокових жанрових форм скрипкового концертування – *concerto grosso*, тріо-сонати, сонати з басом (Н. Харнонкурт).

В епоху Класицизму відбувалася подальша диференціація скрипкових жанрів, яка і на сьогодні є діючою. Це було пов'язано з переосмисленням самого поняття «жанр», який мислиться у двох значеннях – як система і як елемент (С. Dahlhaus). Система жанрів (І. Польська про камерний ансамбль) скрипкової творчості визначається трьома чинниками: 1) історичного періоду; 2) національної школи; 3) індивідуального авторства. Скрипкове концертування при цьому не обмежується формою сольного концерту, а виступає у різних співвідношеннях з камерною сферою, що у кінцевому підсумку породжує цілу низку жанрових форм.

Найнаочнішим показником цих співвідношень виступає фактура як головний «розпізнавальний знак» жанру (Г. Ігнатченко), його зовнішня форма (Л. Шаповалова). У світлі фактурного підходу до скрипкових жанрів, на якому базується концепція даного дослідження, вимальовуються такі їх функціональні різновиди: 1) сольо-концертний (скрипка або декілька скрипок у діалозі з оркестром); 2) концертно-ансамблевий (скрипка у супроводі ансамблю з інструментів іншої чи своєї груп); 3) камерно-ансамблевий (скрипка у діалозі з фортепіано, іншими гармонічними інструментами – органом, гітарою, арфою тощо).

Вихідною та еталонною для інших жанрових груп тут виступає перша з означених моделей – сольо-концертна. Її атрибутика – діалогічність, віртуозність, імпровізаційність (Л. Мінкін) – розповсюджується і на інші різновиди, але у різних пропорціях. Зокрема, у другій моделі при збереженні принципу концертності, відкривається можливість до експерименту у самому виборі складу ансамблю чи камерного оркестру. Третя модель відрізняється гнучким співвідношенням концертності та камерності. При цьому, скрипка як мелодичний інструмент виступає тут частіше за все в амплуа соліста-концертанта,

якому у процесі становлення форми твору допомагають супроводжуючі гармонічні інструменти (окремою, багато в чому штучною формою тут є розповсюджені у навчальній практиці перекладення концертів для скрипки з оркестром для дуету «скрипка – фортепіано»).

Особливим жанровим різновидом скрипкового концертування виступають подвійні чи потрійні концерти, у яких, по-перше розширюється поле інструментального діалогу, по-друге, спостерігається звуження дії імпровізаційно-віртуозного фактору, який підпорядковується ідеї камерності. У цілому, подібні твори слід розрізняти за показником «питомої ваги» принципів концертності та камерності, кожен з яких може виступати або як провідний, домінуючий, або як доповнюючий, підпорядкований іншому. Ансамблеве концертування за участі скрипки (декількох скрипок) відрізняється, до того ж, виникненням мікродіалогів між солістом (солістами) та інструментами супроводу, що розширює спектр дії концертних антифонів.

Концертний діалог у дуетах скрипки з гармонічними інструментами майже завжди виступає як підпорядкований головній ідеї камерного мислення – рівнопотенційності партій в процесі виконання музичного твору (Т. Adorno). Проте, цей принцип діє лише на рівні цілісної форми твору, а його окремі фрагменти можуть репрезентувати «прориви» сольних функцій в партіях учасників, сукупність яких дозволяє нам класифікувати такі зразки як домінантно-скрипкові чи домінантно-фортепіанні.

Показово, що на семантико-композиційному рівні фактура концертної музики за участі скрипки повністю залежить від властивостей жанру та стилю. Обидва ці показники розкриваються на глибинному рівні стилістики музичного твору, який є майже прямим аналогом глибинного рівня фактури, котрий виникає через функціональне розшарування музичної тканини з виділенням та підкресленням її окремих «поверхів» (Г. Ігнатченко). Фактура як детермінанта інтонаційної моделі твору виступає як головний об'єкт виконавського інтонування на шляху до створення образно-сислового узагальнення на рівні

інтонації (В. Москаленко). У його здійсненні важлива роль відводиться індивідуально-стильовому фактору, представленого виконавською атрибутикою.

Зазначено, що індивідуальні тлумачення фактури в музиці за участі скрипки охоплює три моменти: 1) складо-експозиційний, який залежить від властивостей самого використаного композитором матеріалу; 2) динаміко-процесуальний, репрезентований різноманітними змінами фактурного викладу; 3) результуючий, представлений як сукупність, інтонаційний результат виконавського тлумачення фактури твору.

В системі концертування, у тому числі і скрипкового, відбувається своєрідний процес, який можна позначити як «конкретизацію через жанр» (О. Кріпак). Мова йде про домінування стильового чинника, в межах якого жанрові ознаки виступають лише як інтерпретаційні інструменти. Наразі виникає запропонована у даній дисертації концентрична система відтворення жанрових ознак концертної музики за участі скрипки. Вона складається з чотирьох елементів, перший з яких виступає і як останній. Це, по-перше, стильова система високого рівня ієрархії (епохальний, національний, жанровий стилі); по-друге, видовий стиль, у даному випадку типологізована система жанрів скрипкової музики; по-третє, фактура з її артикуляційною атрибутикою як зовнішньо-розпізнавальний знак жанру; по-четверте, індивідуальний стиль – авторський, виконавський, а також стиль окремого твору.

Регулююча функція фактури у всіх перелічених тут випадках дозволяє запропонувати оригінальну класифікацію жанрів скрипкового музикування в аспекті їх наступних стильових проявів: 1) концертному змаганні скрипки з оркестром з типовими ознаками сольного концерту (власне жанр концерту для скрипки чи декількох скрипок з оркестром); 2) камерній репрезентації, де концертність підпорядкована паритету наявних виконавських партій (сонати, сюїти, варіації, концертні п'єси тощо для скрипки і фортепіано); 3) творах для скрипки *solo*.

4. Запропоновані формулювання та класифікації, виступаючи в ролі констант концертно-скрипкового стилю, завжди потребують поправок-уточнень на рівні

ще одного жанрово-стильового чинника – регіональної скрипкової школи. У даній роботі в якості останньої обрано харківську гілку українського концертно-скрипкового музикування ХХ – ХХІ століть.

Зазначено, що особливою ознакою цієї школи слід визнати високий рівень скрипкового (струнно-смичкового) виконавства, який складався у Харкові зазначеного періоду зусиллями таких видатних виконавців та педагогів, як К. Горський, А. Лещинський, О. Юр'єв, С. Кочарян, Г. Авер'янов, О. Щелкановцева, Л. Холоденко, І. Шаповалов, Е. Купріяненко, М. Удовиченко, А. Мельник та інші.

Саме для них, а також для їх учнів композитори Харкова створювали репертуарну базу, представлену в межах широкого діапазону жанрово-стильових ознак і композиційних форм. У даній дисертації всю сукупність творчих здобутків харківської скрипкової школи пропонується розглядати за двома напрямками: 1) класико-романтичному, традиційному; 2) експериментально-пошуковому, інноваційному.

У теоретико-аналітичному сенсі в основу виявлення цих напрямів покладено критерії «стилістики» та «школи» як ключових понять, що визначають сутність досліджуваного явища. Головною тут є стилістика, яка об'єднує всі прояви композиторських та виконавських інтенцій на рівні озвученого музичного тексту твору. Через конкретику стилістики як його (твору) мови та форми знаходять свій прояв чинники жанрового та стильового рівня, котрі становлять головні об'єкти інтерпретації.

Підкреслено, що, на відміну від стилістики як реального часо-простору твору, «школа» відноситься до понять атрибутивно-комунікаційного рівня і визначається якістю колективності у сферах світобачення та творчих уподобань її представників. Показовим прикладом тут є виконавська школа, в основі якої лежить сформована колективно-виконавська модель, розгорнута на трьох етапах діяльності виконавця – адаптаційному, репетиційному, демонстраційному (Ж. Дедусенко).

Доведено, що харківська скрипкова школа, як композиторсько-виконавський феномен, відрізняється цілим рядом особливих рис, серед яких: 1) відсутність відмежованості між творчою особистістю та її оточенням; 2) самобутність, яка базується на синтезі національного та світового концертно-скрипкового контентів; 3) спадкоємність як запорука цілісності школи; 4) порівняльне зіставлення особистісного з колективним (О. Рощенко-Авер'янова про харківську композиторську школу).

Зазначено, що важливим цементуючим фактором харківської скрипкової школи є її зосередженість навколо кафедри струнно-смичкових інструментів Харківської консерваторії (заснована у 1917 році), нині Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Світовий рівень харківської скрипкової школи підтверджується її історіографією, відлік якої починається з 1860-го року (центральною творчою постаттю у ній був С. Неметць). Дана школа за більш ніж півтора століття свого існування продемонструвала поєднання різних витоків, уособлених творчістю найвидатніших виконавців та педагогів-струнників – К. Флеша, П. Казальса, Л. Ауера, а також консерваторських методик Берліна, Праги, Лейпцига, Варшави, Брюсселя, Відня.

Харківська консерваторія від часів свого заснування наслідувала ці традиції, уособлені іменами педагогів, які поправу вважаються лідерами її струнно-смиркової кафедри. У різний час цими функціями володіли та володіють зараз найвидатніші педагоги по класам скрипки (К. Горський, Ф. Гольдфельд, А. Лещинський, І. Шаповалов, Л. Холоденко), віолончелі (Г. Авер'янов, О. Щелкановцева), альту (Ф. Хоміцер, С. Кочарян, Е. Купріяненко, М. Удовиченко). Підкреслено, що прогрес харківської скрипкової школи багато у чому забезпечувався цільовою заангажованістю композиторської творчості – майже всі її зразки мали свій адресат у вигляді конкретних виконавців, або навіть створювалися на їх замовлення.

5. Зазначено, що найпоказовішим та найвідповідальнішим жанром інструментальної музики, у тому числі і скрипкової, є сольний концерт з

оркестром. Харківські композитори залишили нам у спадок високохудожні зразки цього жанру, базуючись при цьому на: 1) відтворенні його класицистських та романтичних моделей; 2) впровадженні новітніх засобів композиторського письма (разом з його виконавською атрибутикою) в інтерпретації концертної тріади «діалогічність, віртуозність, імпровізаційність».

Доведено, що домінування концертного принципу мислення у скрипковій творчості композиторів-харків'ян має свої об'єктивні підстави. По-перше, концерт (у даному випадку, скрипковий) в музиці періоду, що розглядається, виступив в ролі своєрідної альтернативи сонаті та симфонії як стильових ретроспекцій. По-друге, не втрачаючи спадкоємних зв'язків з останніми (діалектика тем-образів), семантичне поле концертності виступає відкритим для проявів динамічних стильових рис – від концептуальності до віртуозної гри як самоцілі (І. Іванова, А. Мізітова).

Зазначено, що весь спектр проявів скрипкової концертності в творах харківських композиторів групується навколо двох семантико-композиційних констант: 1) домінантно-сольної (провідною тут є функція соліста-віртуоза); 2) домінантно-оркестрової (у цьому випадку пріоритет належить оркестру, який на деяких ділянках форми ніби відтісняє соліста на допоміжні ролі). Між цими полюсами розташовується ціла низка перехідних форм, заснованих на принципі діалогу як глобального музично-культурного феномену (О. Самойленко).

Підкреслено, що характерною особливістю концертно-скрипкових творів харківських авторів є принцип жанрово-стильового мікшування, коли спостерігається суміщення двох чи декількох моделей в процесі розгортання музичного тексту. Це означає, що початково обрана композитором модель перебуває в процесі своєрідної ентропії. Вона втрачає ознаки моножанровості і набуває полі- та навіть ліброжанрових ознак, що відкриває шлях до виникнення нової моножанровості (G. Daunoravičienė).

Проведений в дисертації аналіз показав, що в творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть знаходять сталі функціонування три базові моделі скрипкового концерту: 1) симфонізована класицистська у вигляді

тричастинного концерту-циклу з контрастним співвідношенням і різним семантичним навантаженням частин; 2) романтична, представлена одночастинним концертом-поемою, який у більшості випадків є стислим «конспектом» циклічної форми; 3) барокова, репрезентована спеціальним жанром *concerto grosso* з його типовою атрибутикою чергування *soli* – *tutti* та грою світлотіні.

6. Відтворення першої з названих моделей представлено у Концерті для скрипки з оркестром *op. 22 d-moll* С. Борткевича (1915) – представника дореволюційної харківської композиторської школи, який, будучи за виконавським фахом піаністом, значну увагу приділяв концертній скрипковій музиці.

На підставі наявних даних щодо творчості С. Борткевича та власних спостережень виявлено наступне: 1) даний Концерт є стилістичним поєднанням принципів віденсько-класичної школи з постромантичними тенденціями в галузі тематизму та його розробки; 2) у партитурі цього твору відчутні впливи фортепіанної концертності, близької С. Борткевичу як виконавцю, що відображено у доволі складній пасажній техніці скрипкової партії, а також у детально розробленій оркестровці, яка постійно тяжіє до *tutti* на кшталт концерту-симфонії; 3) романтичні віяння у Концерті відображено через зростання ролі узагальненої програмності, яка сприяє індивідуалізації тематизму у частинах та розділах твору; 4) останнє впливає і на виконавську скрипкову атрибутику, яка у даному Концерті представлена у вигляді різноманітних штрихів та прийомів гри.

Новітньою інтерпретацією симфонізованої концептуальної моделі скрипкового концерту є проаналізований у даній дисертації Концерт №2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова (1951) – визнаного класика харківської композиторської школи, майстра, який вмів знаходити поєднання класики та новацій, фольклорних, академічних та побутових джерел у творах різних жанрів, у тому числі і скрипкових (за виконавською спеціалізацією Д. Клебанов був

альтистом, що дозволяло йому вільно орієнтуватися в інтонаційному світі струнно-смичкових звучань та образів).

Підкреслено, що головна ідейно-художня установка Концерту Д. Клебанова полягає у своєрідному «вивільненні лірики від пасивності» (М. Черкашина) за рахунок впровадження і розробки героїчних образів. Головне смислове навантаження у даному творі припадає на розгорнуту першу частину, а провідним засобом у створенні динаміки розвитку форми виступають жанрові модуляції – від ліричного споглядання (вальс у темі головної партії), скерцино з ознаками гротеску (розробка сонатної форми) до героїчно-помпезного маршу (реприза). При цьому детальна розробка оркестрової фактури не затьмарює у даному Концерті домінуючої ролі солюючої скрипки, яка завжди виступає в якості лідера у всіх фактурно-тематичних утвореннях, для чого використовуються подвійні експозиції.

На відміну від романтично-узагальненого тематизму Концерту для скрипки з оркестром С. Борткевича, твір Д. Клебанова містить яскраво виражені українські інтонаційні витоки, насамперед, гуцульські, які унаочнено у народно-імпровізаційній манері, відтвореній у сольній каденції першої частини.

7. В дисертації Концерт №2 Д. Клебанова охарактеризовано як знаменну віху у становленні українського скрипкового концерту, своєрідний еталон, який слугував взірцем для інших авторів харківської композиторської школи, котрі зверталися до концертуючої скрипки у її різноманітних жанрових проявах. Це відноситься, зокрема, до другої типової моделі концертної форми – одночастинного концерту-поєми, в якості зразка якої проаналізовано Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна (1996). Твір має три редакції, остання з яких припадає на 2019 рік, коли його і було виконано у великому залі Харківської обласної філармонії студентським оркестром ХНУМ імені І. П. Котляревського (диригент Ю. Насушкін, солістка – І. Григоренко).

В даній дисертації вперше здійснено цілісний аналіз цього твору, в результаті якого було встановлено наступне: 1) концепція Концерту є в цілому лірико-драматичною, що визначає велику роль психологічного підтексту у змалюванні композитором об'єктивних сторін сучасного життя; 2) у формі твору, яка є сонатною з епізодом у розробці, панує принцип наскрізного розвитку, заснованого на декількох ключових мотивах-патернах; 3) у музиці Концерту відчувається наявність узагальненої програми, представлені як боротьба світлих та темних сил, котра у кінцевому підсумку вирішується на користь добра, що зафіксовано у розгорнутій коді-катарсисі. Така концепція є характерною для композиторського мислення В. Птушкіна як представника лірико-драматичного (з рисами театральності) напряму у харківській концертно-скрипковій школі.

8. Інший концертно-скрипковий стиль розробляв у своїй творчості В. Золотухін, для якого найпоказовішою моделлю виступав бароковий жанр *concerto grosso* з його типовою атрибутикою у вигляді наявності групи солістів, чергування *solī* і *grosso*, гри світлотіні у сферах фактури та динаміки. В дисертації вперше проаналізовано *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна (1989), де домінуючими виступають наступні риси авторської стилістики: 1) інвенційність (Г. Ігнатченко) у трактовці парадигм жанру; 2) наративність, представлена через полілог чотирьох солістів, до якого часом підключається оркестрове фортепіано та інші інструменти групи *grosso*; 3) тенденція до імпровізаційності, нерегламентованості у чергуванні фрагментів *grosso* та *solī*; 4) диференційована репрезентація концертного змагання у діалогах, які між собою ведуть: а) чотири солюючі скрипки, б) кожна з них і *grosso*, в) група солістів і оркестр, г) солюючі скрипки та окремі інструменти зі складу *grosso*, д) вся група солістів та певна група інструментів оркестру.

Підкреслено, що, прагнучи до осучаснення жанру, В. Золотухін використовує низку нетрадиційних прийомів гри (препароване фортепіано в оркестрі, глісандуюче тремоло у скрипок, елементи алеаторики, кластери), що не лише

збагачує темброву палітру інструментального звучання, але й сприяє створенню ефекту дзвоновості, результованого у тихій коді-катарсисі.

9. Зазначено, що глибинний характер принципу концертування дозволяє віднайти його домінантні риси у такому знаковому музичному жанрі, як сюїта. Багатоманітність її семантики та форм відобразилась у виборі для аналізу найпоказовіших творів харківських митців, які репрезентують три різновиди цього жанру: 1) програмну сюїту за мотивами театральної п'єси – Сюїта для двох скрипок з оркестром «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна (2018); 2) цикл мініатюр, побудований на основі дидактичної ідеї *gradus ad Parnassum* – 10 п'єс для скрипки і фортепіано Л. Шукайло (2008); 3) диптих, заснований на поєднанні жанрово контрастних музичних образів – Дві п'єси для скрипки і фортепіано В. Борисова (1972).

За результатами вперше здійсненого у даній дисертації цілісного аналізу цих творів встановлено, що: 1) їхні автори прагнуть до індивідуалізованого трактування атрибутів сюїтного жанру (програмності різних типів, образної багатоманітності, контрасту частин); 2) поряд з цим спостерігається певна спільність у самому відборі жанрового матеріалу та засобів його концертного втілення, зумовлена особливостями харківської регіональної композиторської школи (орієнтація на світові зразки, демократичність інтонаційних витоків тематизму, прагнення до досконалості у побудові циклічної форми). До цього слід додати перелік характерних особливостей стилістики розглянутих творів: 1) пріоритет лінеарності у фактурі; 2) прагнення до показу скрипки як інструмента багатих темброво-семантичних можливостей; 3) поєднання фольклорних та побутових витоків з новітніми прийомами композиторської техніки.

Підкреслено, що перший з цих принципів знаходить свій прояв у поліфонічній діалогічності, яку слід сприймати у широкому (смысловий аспект) та вузькому (фактурно-текстовий аспект) значеннях. Зокрема, образно-поліфонічний діалог є характерним для Сюїти В. Птушкіна, де у всіх п'яти частинах панує ідея комічно-жартівливого змагання. Поліфонічними (у широкому

змісті) якостями відрізняється і присутній у всіх проаналізованих нами сюїтних творах композиторський діалог-рефлексія на драматургічні драматургічні події, що в них відбуваються. Ще один відтінок діалогу як головної атрибуції концертності виникає у системі «композитор – виконавець», коли текст твору відповідає уявленням автора про його майбутніх виконавців, іноді навіть на певні особистості.

Доведено, що семантико-композиційна розгалуженість концертно-сюїтного жанру відображується у тематизмі та фактурі творів. При доволі великій кількості частин, засобами «цементування» форми цілого виступають керівні мотиви-патерни (Сюїта В. Птушкіна), тематичні та фактурні арки (цикл Л. Шукайло), визначальна моноінтонаційність, реалізована через похідний контраст (диптих В. Борисова).

Дані особливості циклоутворення позначаються і на виконавській практиці. Загалом тут можна виділити три її можливі варіанти: 1) виконання всіх частин твору в одному творчому акті; 2) виконання окремих частин (частіше за все це спостерігається у навчальній практиці); 3) виконання певної групи частин (двох або трьох), які дають, на думку того чи іншого виконавця більш-менш повне уявлення про стиль композитора у відношенні до репрезентованого жанру. Сказане тут відноситься до циклів В. Птушкіна та Л. Шукайло. Що стосується диптиху В. Борисова, то дві його п'єси – «Вальс та Бурлеска» – повинні виконуватися разом – адже їхнє роздільне виконання може зруйнувати загальну концепцію твору.

Підкреслено, що з точки зору стилю харківської концертно-скрипкової школи (таке її визначення, на наш погляд, найповніше характеризує сутність цього явища), проаналізовані в даній дисертації сюїтні твори відрізняються глибинними зв'язками з українським народним скрипковим музикуванням. Прояви цієї генези відчужаються навіть там, де жанрово-драматургічний ряд (наприклад, обрана В. Птушкіним послідовність сцен з комедії У. Шекспіра), на перший погляд, цього не передбачає. В концертно-сюїтних творах інших майстрів українські національні витоки часто стають домінуючими, створюючи

оригінальні «родзинки» жанрів, що інтерпретуються, – тієї ж «Пасакалії» у циклі Л. Шукайло та «Вальсу» з диптиху В. Борисова.

Українські народні джерела, присутні в тематизмі цих творів, синтезуються з проявами новітніх технік композиторського письма, серед яких слід відзначити:

- 1) мінімалізм з його варіантно-репетитивною технікою (цикл Л. Шукайло);
- 2) використання сонористичних ефектів (окремі фрагменти сюїти В. Птушкіна);
- 3) урізноманітнення традиційних та впровадження деяких нетрадиційних прийомів скрипкової гри та артикуляції, котрі у сукупності сприяють модифікації акустичної структури скрипки, як смичкового хордофону (всі три проаналізовані твори).

10. В якості особливого жанрового різновиду у репрезентації харківського концертно-скрипкового стилю в дисертації обрано Рапсодію для скрипки з оркестром Е. Тавакколя (2015) – вихідця з Ірану, випускника композиторського факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського за класом професора В. Птушкіна. Вперше проаналізований нами твір цього автора дає підстави вважати його приналежним до традицій школи, що розглядається. Адже, як вже відзначалося, ця школа була і залишається відкритою до світової практики скрипкової творчості, особливо з огляду на інтернаціональний статус виконавського звукообразу самого інструменту як складової різних національних музичних культур.

Зазначено, що жанр рапсодії у практиці інструментального (у тому числі і скрипкового) музикування завжди відрізнявся поєднанням наративності з концертною формою репрезентації, де атрибуції цих двох начал музичного мислення виступають у семантичному симбіозі. Як видається, саме до цього прагнули Е. Тавакколь та його педагог з фаху – В. Птушкін, беручись за створення розгорнутої (більше 20-ти хвилин звучання) концертно-рапсодійної композиції.

Її цілісний аналіз показав наступне: 1) Рапсодія засновується на органічному поєднанні елементів західної та східної музичних культур, синтезованих на українському музично-мовленнєвому ґрунті; 2) твір Е. Тавакколя має яскраво

виражену тенденцію до поліжанровості (симфонічна поема з рисами кантати); поряд з оркестром з розширеною групою перкусій, тут використано ансамблевий і сольний вокал, якому доручено виконання тексту молитви перського царя Дарія I, яка розкриває загальну концепцію даного твору – звернення до вищих сил з проханням захистити батьківщину від ворогів (ця тема виявилась напрочуд співзвучною сучасним українським реаліям); 3) сконцентрованість на єдиній ідеї поєднується у Рапсодії з використанням варіантно-варіаційної техніки мінімалізму, коли розвиток матеріалу засновується на декількох ключових мотивах та фразах, котрі модифікуються за рахунок адитивних (введення додаткових звуків) та субтрактивних (вилучення окремих звукових ланок) процесів; 4) партитура Рапсодії містить низку сонористичних прийомів письма (глісандо, тремоло, кластери), які у сукупності сприяють створенню просторових ефектів, показових для наративного жанру; 5) протягом усього твору (вільна тричастинна композиція, заснована на квазі-мозаїчному принципі організації тематичного та фактурного матеріалу) зберігається домінуюча функція скрипки, яка у слухацькому сприйнятті асоціюється з голосом автора, який вступає в діалог із зовнішніми силами, репрезентованими по-різному – від оркестрового *tutti* до розгорнутих реплік окремих інструментів оркестру (флейта, гобой, труба, фортепіано, арфа); 6) багатомірність звукопростору Рапсодії доповнюється узгодженими з ним часовими характеристиками, зафіксованими в авторських темпових ремарках; темп змінюється 11 разів, при чому крайні розділи твору – вступ і кода – представлені темпами *Andante* та *Adagio*, в той час, як драматично-подієва середина (вона нагадує подекуди батальні сцени) базується на помірних та швидких темпах *Allegro* та *Allegretto*.

Таким чином, здійснений у даній дисертації комплексний розгляд концертних жанрів у скрипковій творчості харківських композиторів XX – XXI століть показав, що автори проаналізованих творів, залежно від власних стильових уподобань, використовують весь спектр відповідних цьому форм – від масштабного сольного концерту з оркестром, різних форм концертної сюїти до

барокового *concerto grosso* і романтичної рапсодії. У всіх випадках, поряд з індивідуальними інтенціями митців, прослідковуються загальні риси харківської концертно-скрипкової школи як колективу однодумців, котрі сповідують ідею розкриття виразових можливостей скрипки як концертуючого інструменту багатих образно-художніх та віртуозно-технічних можливостей.

Апробовуючи та стилістично модифікуючи жанри концертної інструментальної музики, у тому числі і скрипкової, харківські автори мислять свою регіональну школу не ізольовано, а у широкому контексті світових та українських національних надбань, що дозволяє розглядати досліджуваний феномен як повноцінну складову сучасної світової скрипкової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О. Методологічні основи формування виконавської культури скрипаля. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 62–68. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/argnd_2014_8_11 (дата звернення: 23.04.2020).
2. Бевз М. В. Валентин Борисов як свідок часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 66–72.
3. Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 127–143.
4. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 20 с.
5. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. *Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців* : матеріали Всеукр. наук.-творчої конф. студентів та аспірантів. Харків, 2001. С. 33–34.
6. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 17 с.
7. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Муз. Україна, 1968. 102 с.
8. Верба О. О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70–90 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
9. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практично-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 22 с.

10. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
11. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ. 1977. Вип. 12. С. 91–107.
12. Виноградова Т. П. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад–склад–фактура» : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
13. Волощук Ю. Спецкурс «Українське скрипкове мистецтво» : навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ : Гостинець, 2002. 83 с.
14. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 16 с.
15. Гаргай О. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець ХІХ – 70-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
16. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці ХVІІ ст. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 211–215.
17. Гордійчук М., Калениченко А., Клиш В. Інструментальні концерти. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917–1941). С. 286–307.
18. Гребнева І. В. Виконавська складова форми Concerti Grossi Арканджело Кореллі (Модель Da Chiesa). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 27–33.
19. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 16 с.
20. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 244 с.
21. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
22. Дедюля Ю. Соната для альту і фортепіано В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва,*

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106–113.

23. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль у концертному житті Харкова (1970–1980 рр.). *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 3–4 квіт. 2008 р. Харків, 2008. С. 44–46.

24. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 26 с.

25. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2005. 33 с.

26. Дрозда П. «Троїста музика» як різновид автентичного та самодіяльного народноінструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4. С. 27–34.

27. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 20 с.

28. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2003. 191 с.

29. Жуковська І. Л. Кастальське джерело традиції (пам'яті видатного українського композитора Володимира Птушкіна). URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37304/Zhukovska.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 17.06.2022).

30. Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 19 с.

31. Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.

32. Заранський В. Скрипковий симфонізм Віталія Губаренка: до проблеми міжжанрового синтезу. *Науковий вісник Національної музичної академії України*

імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 120–127.

33. Заранський В. Українська скрипкова концертна мініатюра. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2009. № 2. С. 33–40.

34. Золотовицька І. Творчі портрети українських композиторів. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 43 с.

35. Ігнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 17 с.

36. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). *Музична Харківщина* : зб. наук. пр. / Харків. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 50–61.

37. Ігнатченко Г. І. Діалог з вічністю. *Музика*. 1999. № 4/5. С. 8.

38. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : наук-метод. зб. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–116.

39. Ігнатченко Г. Парадигми творчості композитора : до 70-річчя В. Золотухіна. *Музика*. 2006. № 2. С. 6–9.

40. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство* : наук-метод. зб. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.

41. Ігнатченко Г. Риси народно-хорової фактури у професійній музиці. *Народна творчість та етнографія*. 1986. № 1. 24 с.

42. Ігнатченко І. Г. Автodesкриптивний текст у музиці та метод його дослідження у творчості І. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.

43. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 216 с.

44. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 33 с.
45. Калашник П. П. Риси стилю творчості В. Борисова. Київ : Муз. Україна, 1979. 112 с.
46. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
47. Катрич О. Т. Сильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7 : Музичне виконавство. С. 115–122.
48. Катрич О. Т. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 5, кн. 4 : Музичне виконавство. С. 59–65.
49. Кафедра композиции и инструментовки / В. С. Бибик и др. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского (1917–1992)*. Харьков, 1992. С. 82–96.
50. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. 424 с.
51. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
52. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 175 с.
53. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
54. Косенко Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 18 с.
55. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Муз. Україна, 1971. 156 с.

56. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ ст. С. 31–33.

57. Крися О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 77 : Виконавське музикознавство. С. 100–111.

58. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.

59. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізні бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.

60. Кучеренко С. І. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 17 с.

61. Левкулич Є. О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2016. Вип. 54. С. 32–42.

62. Лебедев Є. С. Символіка риторичних фігур як сюжетоутворюючий фактор в циклі «Шість сонат і партит» І. С. Баха для скрипки соло. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2016. № 7 : Барокові шифри світового мистецтва. С. 46–62.

63. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ сторіччя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2005. Вип. 43, кн. 2 : Українська та світова музична культура. С. 42–52.

64. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7. С. 162–170.
65. Мамардашвілі, Мераб Костянтинович. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (голова редкол.) та ін. Київ, 2002. С. 359.
66. Маркова О. Культурологічні аспекти музичної україністики і музикознавчі традиції Одеси. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 2000. Вип. 29. С. 47–53.
67. Мельник А. О. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 17. С. 102–115.
68. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 19 с.
69. Микитка А. В. Струнно-смичкові ансамблі. Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. 104 с.
70. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
71. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до вивчення поняття). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
72. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 28. С. 48–53.
73. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
74. Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група) : навч. посіб. для

вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації спец. 6.02.02.04 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Print House, 2015. 140 с.

75. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.

76. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського : Факт, 2020. 576 с.

77. Однолькіна М. Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2020. 22 с.

78. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Муз. Україна, 2003. 510 с.

79. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 20 с.

80. П'ятницька-Позднякова І. С. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи великого Вівальді»). *Аспекти історичного музикознавства – VII. Барокові шифри світового мистецтва* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 144–151.

81. Побережна Г. І. Й. С. Бах в контексті метаісторії. *Культура і сучасність* : альманах / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 1. С. 73–79.

82. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 47 с.

83. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. : до 100-річчя Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.

84. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46–56.

85. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea* : нариси / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 148–170.

86. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство* : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 2. С. 181–187.

87. Савицька Н. Пізній композиторський стиль – досвід дефініції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 98. С. 325–339.

88. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.

89. Самойленко О. І. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. Одеса, 2018. Вип. 26. С. 157–168.

90. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : монографія. Харків : Основа, 2002. 400 с.

91. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.

92. Соколовський Ю. Фразування у виконавському процесі. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір* : міжнар. наук.-практ. конф., 9 груд. 2016 р. : зб. тез. Львів, 2016. С. 21–23.

93. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 136 с.

94. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 17 с.

95. Тишко Н. С. Валентин Борисов. Київ : Муз. Україна, 1972. 44 с.

96. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1962. 264 с.

97. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

98. Тукова І. Г. Функція жанру в сучасній музиці (на прикладі «Маленьких партит» Ю. Іщенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 94. С. 120–130.

99. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.

100. Успенська І. Concerto grosso для чотирьох скрипок Володимира Золотухіна: нова інтерпретація барокового жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 60, т. 4. С. 75–81.

101. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188.

102. Успенська І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2020. Вип. 57. С. 150–164.

103. Ушков В. Нариси з історії та методики українського скрипкового виконавського мистецтва. Київ : КіМ, 2009. 44 с.

104. Хай М. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. Ч. 4. С. 98–104.
105. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
106. Холоденко Л. О. Концерт для скрипки з оркестром Д. Клебанова. *Концерти для скрипки з оркестром українських композиторів*. Дніпропетровськ : ІМА-прес, 2003. С. 4–21.
107. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 17 с.
108. Чередніченко Л. Браво, маестро. URL: <https://num.kharkiv.ua/events/archive/2015/05#ev48> (дата звернення: 03.03.2023).
109. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 246 с.
110. Черкашина М. Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1968. Вип. 3. С. 126–131.
111. Чистякова Н. В. Аматорські скрипкові ансамблі в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентації : монографія. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди : Мітра, 2020. 190 с.
112. Чистякова Н. В. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.
113. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
114. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
115. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

116. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
117. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
118. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.
119. Щелкановцева Е. Кафедра струнних інструментов. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (1917–1992)*. Харків, 1992. С. 158–181.
120. Щетинський О. С. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 42–64.
121. Юдкін І. М. Барокковий мелос та український музичний фольклор. *Українське барокко і європейський контекст*. Київ : Наук. думка, 1991. С. 215–219.
122. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ : Муз. Україна, 1979. 115 с.
123. Ядловська З. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ, 2008. 19 с.
124. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 45. С. 49–70.
125. Якубов Т. А. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 1. С. 25–43.
126. Adorno T. Einleitung in die Soziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973. 269 s.

127. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main, 1974. 191 s.
128. Altmann W. Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore. Leipzig, 1937.
129. Applebaum S. The way they play. Book 1. New York, 1972. 243 p.
130. Bachmann A. An Encyclopedia of the violin. New York, 1966. 225 p.
131. Besseler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Geschichte. Leipzig, 1978. 386 s.
132. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin : Akademie Verlag, 1959. 80 s.
133. Besseler H. Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1959. Band 16. S. 21–43.
134. Bortkiewicz S. Autobiography. *Recollections, letters and documents, translated from the ...* Winnipeg, Canada : Cantext publications, 2007. P. 36–40.
135. Bortkiewicz S. Erinnerungen. *Musik des Ostens* : in 6 Bdn. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1971. Bd 6. S. 136–169.
136. Breal M. Essai de semantique, science des significations. Paris : Hachette, 1897. 382 p.
137. Breig W. Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1979. Jahrgang 36. Heft 1. S. 21–48.
138. Buchner A. Oskar Nedbal. Praha, 1976. 359 p.
139. Dahlhaus C. Was heist Improvisation? *Improvization und neue Musik: 8 Kongressreferate* / Hrsg. von R. Brinkmann. Mainz, 1979. S. 9–23.
140. Dahlhaus C. Zur Problematic der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattunget der Musik in Einzeldarstellungell*. Bern ; München, 1973. S. 840–895.
141. Danckwardt M. Instrumentale und vokale kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach. *Verlegt bei Hans Schneider*. Tutzing, 1985. S. 15–39.

142. Daunoravičienė G. Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos. *Lietuvos muzikologija*. 2013. T. 14. S. 75–102.
143. Dunhill T. F. Chamber Music. London : Macmillan, 1938. 311 p.
144. Ferand E. Improvisation. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1957. Bd. 6. P. 1093–1135.
145. Ferguson D. N. Image and structure in chamber music. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1964. 339 p.
146. Flesch C. The Art of Violin Playing. Book One / trans. and ed. by Eric Rosenblith ; Frwd by Anne-Sophie Mutter. Carl Fischer Music, 2000. 192 p.
147. Herter Norton M. D. The art of string quartet playing: practice, technique, and interpretation. New York : Simon and Schuster, 1962. 189 p.
148. Homer U. Chamber Music, the Growth and Practice of an Intimate Art. New York : Columbia University Press, 1948.
149. Huizinga J. Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur. Haarlem : HD Tjeenk Willink, 1938. 309 p.
150. Hyatt King A. Chamber Music. New York : Chanticlear Press, 1948. 71 p.
151. Kalkman W. Sergei Bortkiewicz: his life and music. URL: <https://sergeibortkiewicz.com/> (дата звернення 06.10.2021).
152. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik. *Festschrift Walter Wiora*. Kassel, 1967. S. 112–119.
153. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister / Hrsg. von Margarete Reimann. Kassel : Bärenreiter, 1991. 485 s.
154. Milward D. More about the viola. URL : <http://theviolaworkshop.com/page20a.html> (дата звернення: 23.03. 2017).
155. Mozart L. A treatise on the fundamental principles of violin playing. Translated by Editha Knocker. Oxford Universiti press, 1951. 265 p.

156. Nadolska A. Stylistyka i konteksty twórczości fortepianowej Sergiusza Bortkiewicza : praca magisterska / Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, nakład własny. Łódź, 2008. 180 s.
157. Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiology. Paris : Cristian Bourgois, 1987. 401 p.
158. Paumgartner B. Das instrumentalen Ensemble : von der Antice bis zur Gegenwart. Zürich : Atlantis, 1966. 176 s.
159. Primrose W. Technique is Memory: a method for Violin and Viola Players Based on Finger Patterns. London : Capitol Records, 1960. 233 p.
160. Riley W. The history of the viola. Ann Arbor, 1980. 112 p.
161. Schering A. Geschichte des Instrumetalkonzert bis auf die Geganwart : Breitkopf & Hartel, 1927. 235 s.
162. Schering A. Studien zur musikgeschichte der frührenaissance. Leipzig : C. F. Kahnt Nachfolger, 1914. 202 s.
163. Schwartz S. Dmitri Klebanov. URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/ess01052a.php> (дата звернення: 20.12.2021).
164. Schweizer A. J. S. Bach. Volume I. Read Books Ltd, 2013. 448 p.
165. Stephan R. Die Wandlung der Konzertform bei Bach. *Die Musikforschung*. 1953. Jg. 6.
166. Stowell R. Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries : Cambridge musical texts and monographs. Cambridge University Press, 1985. 428 p.
167. Stratton G. The Playing of Camber Music. London : Dennis Dobson, 1951. 79 p.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188.

http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_prob1_11_uspenska.pdf

2. Успенська І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 150–164.

https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_9_uspenska.pdf

3. Успенська І. Concerto grosso для чотирьох скрипок Володимира Золотухіна: нова інтерпретація барокового жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 60, т. 4. С. 75–81.

http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_4/11.pdf

ДОДАТОК

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 21–22 лютого 2020 року). Назва доповіді: «Концертні жанри в музиці для скрипки: критерії класифікації».

2. I Відкрита звітна конференція ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16 травня 2020 року). Назва доповіді: «Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс».

3. XXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 3–5 грудня 2020 року). Назва доповіді: «Фактура і жанр в концертній музиці за участі скрипки».

4. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 4–6 березня 2021 року). Назва доповіді: «Поняття та явище “скрипковий концерт” у сучасному музикознавчому дискурсі».

5. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 17–18 травня 2021 року). Назва доповіді: «Художньо-стильові особливості харківської регіональної скрипкової школи».

6. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 21–22 травня 2022 року). Назва доповіді:

«Відтворення моделі concerto grosso у Концерті для чотирьох скрипок В. Золотухіна».

7. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 11–12 жовтня 2022 року). Назва доповіді: «Скрипковий стиль в концертних творах В. Птушкіна: пам'яті майстра».

8. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 13–14 лютого 2023 року). Назва доповіді: «Відтворення концертної моделі скрипкового триптиху в Українському каприччіо В. Губаренка».

9. IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 20–21 травня 2023 року). Назва доповіді: «Харківський скрипковий концерт в аспекті стилістики жанру».