

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

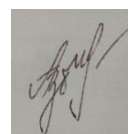
**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ПОЕМИ ІЗ СОЛЮЮЧОЮ СКРИПКОЮ Є. СТАНКОВИЧА:
ПРОЧИТАННЯ ЖАНРУ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

**Магістерська робота
Плюшко Анастасії Олексіївни
Науковий керівник: Шаповал Оксана Петрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело__



Здоровиця А. О.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Є. СТАНКОВИЧА У ВІДБИТТІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ З ПОЗИЦІЙ ОБРАНОЇ НАУКОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1. Жанрово-стильові риси у творчості Є. Станковича в дзеркалі музикознавчої думки з огляду на наукову проблематику пропонованого дослідження	8
1.2. «Жанровий канон» літературної та музичної поеми в часопросторі світової культури у віддзеркаленні наукової думки (з огляду на дослідні завдання пропонованої магістерської роботи).....	20
1.3. Шляхи розвитку жанру концерта для скрипки з оркестром в творчості українських композиторів.....	33
Висновки до Розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. «УКРАЇНСЬКА ПОЕМА» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО Є. СТАНКОВИЧА: КАМЕРНА ТРАКТОВКА ЖАНРУ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ.....	39
2.1. Жанрово-композиційні особливості «Української поеми»	39
2.2. Виконавські версії «Української поеми» Є. Станковича Н. Шостак та В. Соколова.....	45
Висновки до Розділу 2.....	47
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ПОЕМИ-КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА.....	48
3.1. Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича: жанрова специфіка.....	48
3.2. Інтерпретаційні прочитання Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича Б. Півненко та В. Соколовим.....	52

Висновки до Розділу 3.....	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63

ВСТУП

Актуальність теми. У наші дні скрипкове виконавське мистецтво переживає період інтенсивного розвитку. Скрипкова творчість сучасних вітчизняних композиторів являє собою цікаву і ще багато в чому недосліджену сферу музичного мистецтва. Особливу увагу привертають до себе жанри поеми та скрипкового концерту, що характеризуються різноманітністю типологічних різновидів та модифікацій. Визначною у даному контексті бачиться постать Є. Станковича, творчість якого багато у чому визначає шляхи розвитку сучасної української музики, у тому числі, і у названих жанрах. Симптоматично, що одним із перших творів за участю солюючої скрипки у Є. Станковича є поема для скрипки та фортепіано («Українська поема», 1997), який представляє собою камерну версію жанру, що сягає корінням в епоху романтизму. Пізніше була написана Поема-концерт для скрипки та оркестру (2004), що ілюструє жанрову взаємодію із концертними зразками. За п'ятнадцять років свого існування даний твір отримав чимало інтерпретаційних прочитань, що потребують спеціального наукового осмислення.

Зацікавлення автора даної роботи зазначеною темою обумовлене у першу чергу важливістю цієї проблеми для практика-виконавця, що є залученим до виконання сучасної вітчизняної скрипкової музики. У наш час, незважаючи на активізацію наукової думки, пов'язаної з вивченням особливостей інтерпретації скрипкових творів, спостерігається потреба у розширенні та поглибленні досліджень, спрямованих на осмислення специфіки виконання сучасного скрипкового репертуару. Ретельне дослідження цього питання має відкрити нові шляхи до розуміння музики новітнього часу та об'єктивізувати музичні інтерпретаторські пошуки сучасних виконавців.

Отже, актуальність даного дослідження обумовлена недостатньою кількістю вітчизняних наукових праць, присвячених інтерпретації скрипкових творів сучасних українських авторів, а також значним сплеском

зацікавленості виконавців вітчизняним скрипковим репертуаром загалом та скрипковою творчістю Є. Станковича зокрема.

Об’єкт дослідження – скрипкова творчість Є. Станковича.

Предмет дослідження – жанрова та виконавська специфіка скрипкових творів Є. Станковича.

Матеріалом дослідження є нотний текст «Української поеми» для скрипки та фортепіано (1997), Поеми-концерту для скрипки та оркестру (2004) Є. Станковича, а також аудіо- та відеозаписи виконавських версій обраних творів, представлені сучасними скрипалями Б. Півненко, В. Соколовим та Н. Шостак.

Мета дослідження – виявити жанрово-композиційні особливості «Української поеми» для скрипки та фортепіано, Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича, а також інтенціональну концептуальність даних творів в умовах сучасного скрипкового виконавства.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

- прослідкувати специфіку формування жанру поеми та її різновидів;
- окреслити стильову та жанрову різноманітність поеми для солюючих інструментів;
- здійснити аналіз сучасних музикознавчих досліджень, присвячених скрипковій творчості Є. Станковича;
- виявити жанрову своєрідність «Української поеми» та Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича;
- здійснити порівняльний інтерпретаційний аналіз виконавських версій «Української поеми» та Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича, представлених Б. Півненко, В. Соколовим, Н. Шостак.

Вирішенню вищезазначених наукових задач має сприяти використання наступних **наукових методів**:

- *історичного*, що передбачає роботу з науковими джерелами та дозволяє розглянути жанр поеми в його історичній проекції;
- *жанрового*, пов'язаного з осмисленням специфіки жанрової моделі досліджуваних творів;
- *компаративного*, що має бути використаний під час порівняльного аналізу трактовки жанру «поема» та принципу поемності у творах Є. Станковича, а також при співставленні виконавських версій «Української поеми» та Поеми-концерту для скрипки та оркестру;
- *виконавського*, спрямованого на виявлення виконавських задач, що повстають перед музикантами під час виконання поемних творів за участю солюючої скрипки Є. Станковича;
- *інтерпретаційного*, пов'язаного з виявленням специфіки інтерпретаційних версій «Української поеми» та Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича.

Теоретична база. У даному дослідженні використані базові науково-дослідницькі праці з фундаментальних напрямків музичної науки:

- теорії жанру та стилю (Н. Горюхіна [20], М. Михайлов [62], Є. Назайкинський [68], С. Скребков [95]);
- жанру поеми та принципу поемності (И. В. Аппалонова [5], Б. В. Асаф'єв [8], М. М. Воронова [17], Ю. В. Манн [19], Л. В. Данілевич [25], Г. В. Краукліс [51; 52], В. А. Кривопалова та К. С. Нікітіна в співавторстві [53], Г. Ш. Орджонікідзе [72], Т. В. Попова [74], І. І. Соллертинський [83], А. А. Садовська [90], І. Шапошніков [112–114]);
- еволюції музичного формотворення (Т. Кюрегян [54], Л. Мазель [59]);
- музичної інтерпретації, зокрема, на струнно-смічкових інструментах (Л. Гуревич [24], Л. Гінзбург [18], О. Козак [42], Н. П. Корихалова [48], С. І. Нестеров [69], І. В. Полякова [73], Р. Р. Рогів та Н. Г. Агдєєва в співавторстві [87], С. Скребкова [94]);

- методики, теорії та історії скрипкового виконавства (О. М. Агарков [2], Т. Волкова [16], В. Григор'єв [23], Л. Гуревич [24], С. Євдокимов [32], М. Мартишева [61], З. Ядловська [117], А. Ямпольський [118], І. Ямпольський [119]);
- вивчення творчості Є. Станковича з позицій обраного дослідником наукового дискурсу, інтерв'ю з українським композитором як джерелознавча база пропонованої магістерської роботи (В. Дорофєєва [26], Т. Дугіна [28; 29], О. Зін'кевич [36; 37; 39], О. Козак [42], О. Колісник [43], О. Корчова [47], А. Луніна [55; 56], В. Москаленко [64], Т. Постоловська [75], О. Сергєєва [81], Є. Сіренко [91; 92], С. Фільштейн [106], Ю. Чекал [111], І. Шумська [116], інтерв'ю з митцем інтерв'юєра Г. Степанченко [98], його бесіди з О. Зін'кевич [36]).

Наукова новизна даної роботи полягає у тому, що в ній:

- вперше виявлено специфіку інтерпретаційних версій «Української поеми» та Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича, представлених сучасними виконавцями;
- подальшого розвитку набули дослідження, пов'язані з вивченням творчості Є. Станковича у контексті сучасного українського музичного мистецтва.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених скрипковому виконавському мистецтву, в навчальних курсах з історії української музики, історії скрипкового мистецтва, сучасної музики, історії виконавства та виконавських стилів, на заняттях у класі спеціального інструменту, а також у виконавській практиці.

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 75 сторінок, з них – 62 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 120 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧІСТЬ Є. СТАНКОВИЧА У ВІДБИТТІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ З ПОЗИЦІЙ ОБРАНОЇ НАУКОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

В даному Розділі магістерської роботи огляд наукових джерел підпорядкований руху від загального до особливого. Першим кроком є розгляд жанрово-стильових рис у творчості Є. Станковича в цілому, далі – осягнення «жанрового канону» поеми, що позначився на корінних особливостях проаналізованих у магістерській роботі творих («Українській поемі» та «Поемі-концерті»). Нарешті, авторка пропонованої роботи торкнеться наукової проблеми шляхів розвитку жанру концерта для скрипки з оркестром в творчості українських композиторів, щоб зрозуміти значення Поеми-концерту як двоїстого за жанровою природою твору.

1.1. Жанрово-стильові риси у творчості Є. Станковича в дзеркалі музикознавчої думки з огляду на наукову проблематику пропонованого дослідження

Серед багатогранної творчої спадщини Є. Станковича (нар. у 1942 р.) скрипкові твори займають особливе місце. «Скрипка є унікальний інструмент для мене», – зазначає сам композитор у інтерв'ю з Є. Сіренко [91, с. 248]. Солююча скрипка представлена у творчості композитора як у супроводі камерного або симфонічного оркестру, так і у складі камерних ансамблів. Серед зразків скрипкових творів Є. Станковича слід виділити п'ять концертів для скрипки з оркестром, Симфонію № 5 («Симфонію пасторалей» для скрипки та симфонічного оркестру), Камерну симфонію № 7, Камерну симфонію № 11 «Дотик янгола», Поему «Присвячення» для скрипки та фортепіано, Тріо «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Sonata piccola» для скрипки та фортепіано та інші твори. Однак аналізуючи

скрипкові твори, слід зважати на жанрово-стильові тенденції творчості українського митця, її зв'язки з традицією та сучасністю.

Розглядаючи музикознавчу літературу, можна вирізнити наукові джерела, що присвячені вивченню творчості Є. Станковича з огляду обраного науковцем дискурсу. У зв'язку із цим слід говорити про наявність кола дослідних дискурсів щодо творчості Є. Станковича, які нам необхідно враховувати у нашому магістерському дослідженні. Так, у ряді наукових розвідок у фокусі уваги науковців-інтерпретаторів знаходиться один із опусів українського композитора; з іншого боку, матеріалом дослідження може виступати певна жанрова група (симфонічні, камерні твори). Існують також наукові праці, в яких науковці аналізують художню спадщину Є. Станковича, вивчаючи, однак, ширшу музикознавчу проблему, а творчість українського митця розглядається ними крізь призму певного наукового завдання. Теж доречним дослідникам бачиться зіставлення мистецького спадку Є. Станковича з художніми надбаннями інших авторів, що належать до української національної чи світової культури.

Творчість Є. Станковича досить ґрунтовно досліджена сучасними українськими музикознавцями. Однією з найвідоміших дослідниць творчості композитора, справжнім «станковичознавцем» є О. Зінькевич, авторству якої належать ряд наукових робіт, серед яких особливої уваги заслуговують монографія «Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича» (1999) [39], нарис «Параметри мистецтва Євгена Станковича» (2000) [37], а також публіцистично-біографічне видання «О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич» (2012) [36]. У своїх роботах О. Зінькевич поєднує глибинне та всеохоплююче вивчення різноманітних аспектів творчості Є. Станковича із висвітленням особливостей творчої особистості композитора. Подібний підхід спостерігаємо і у статті Ю. Чекана «Євген Станкович: три штрихи до портрета» [111]. Стаття «Євген Станкович (Творчі портрети)» (1982) є у науковому доробку В. Москаленка [64].

Серед дисертаційних досліджень, присвячених окремим аспектам творчості Є. Станковича, слід згадати ґрунтовну працю Т. Дугіної (1994) [28] та її ж статтю «Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича у «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звукових технік)» [29]. В процесі розгляду музичних творів слід вважати на базисі творчості українського митця, виведені в дисертаційній праці Т. Дугіної – серед композиторських технік Є. Станкович використовує наступні: тональність, «несерійна» додекофонія, сонорика та алеаторика. Як зазначає дослідниця, «як фундамент звуковисотної системи обрано мелодичну тональність та “несерійну” додекафонію (термін Ю. Холопова)» [28, с. 14].

Усі вищезазначені дослідники фокусують увагу на багаторівненому зв'язку стильових засад творчості Є. Станковича з національним фольклором. Звернення композитора до народної музики (до речі, не лише української) у якості джерела музичної образності власних творів може бути названо однією з характерних рис його індивідуального композиторського стилю.

Фам Ле Хоа виходить на ширші культурознавчі «терени», віднаходячи глибокі внутрішні паралелі у розвитку в'єтнамського та українського симфонізму, що склався у далеких країнах в спільний хронологічний період, а саме – в 1960-ті – 80-ті роки ХХ століття: «І в Україні й у В'єтнамі носіями неабиякого творчого потенціалу стали майстри, які від самого початку відмовилися від демонстративного фольклоризму (порівн. В. Сильвестров – Нгуєн Лан Туат) або цей фольклоризм трактували локально-архаїчно (образи Таінгуена у Дам Ліня, Нгуєн Ван Тхионга, До Ньюана, Нгуєн Кионга, Вінь Ката – карпатський фольклор у Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Губи й ін.)» [104, с. 31].

О. Козак в тезах доповіді конференції розглянула ранній твір Є. Станковича – «Симфонієту» (1971), ставлячи собі у якості наукового завдання встановити можливі версії смислової музичної інтерпретації твору. Зазначимо, що цей твір був написаний композитором одразу після закінчення

ним консерваторії (клас Б. Лятошинського, 1970). Однак уже в цьому ранньому творі вирізнилися стильові риси, які проявлялися у наступних творах митця аж до сьогодення. В магістерській роботі ми будемо спиратися на визначення О. Козак поняття «музична інтерпретація» і вважати його одним із конститутивних, поряд з дефініцією В. Москаленка. Зазначимо, що О. Козак в своїй науковій розвідці апелює якраз до наукової концепції В. Москаленка щодо музичного мислення та інтерпретації. Вона звертається до двох його наукових публікацій («До визначення поняття “музичне мислення”» [63]; «Про розуміння музичного твору» [65]). Про музичне інтерпретування О. Козак пише наступне: «Під музичним інтерпретуванням маємо на увазі інтелектуальну діяльність, спрямовану на розкриття образного потенціалу музичного твору. Важливо, що особливості інтерпретування значною мірою зумовлені тим фактом, хто саме являється інтерпретатором і яка мета при цьому ставиться» [42, с. 133]. В докторській дисертації В. Москаленко розрізняє два поняття – «виконавська інтерпретація» та «музична інтерпретація», наголошуючи на особливому значенні другого з них відносно першого: «Стосовно музиканта-виконавця широкого вжитку набув термін “виконавська інтерпретація”. В дисертації використовується термін “музична інтерпретація”. Значення цього терміну охоплює будь-яке, а не тільки виконавське, трактування музичного твору, що призводить до поглибленого осягнення його смислу, його змістовної концепції» [67, с. 1]. В пропонованій магістерській роботі ключове значення має музичне інтерпретування обраних у якості матеріалу аналізу творів – «Української поеми» для скрипки та фортепіано, Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича – з огляду на їх жанрово-композиційні атрибути, з позицій синтезу теоретичного музикознавчого та емпіричного виконавського підходів, а також суспільного досвіду (культурного, наукового, художнього, мистецького).

Розглядаючи «Симфоністу», О. Козак відносить творчість Є. Станковича в цілому до постмодернізму поряд зі здобутками інших двох

композиторів – В. Сильвестрова та М. Скорика (дослідниця влучно визначає цю композиторську тріаду як творчість «трьох С») [42, с. 134–135]. О. Козак вбачає в аналізованому нею опусі «гру стилями»: цитата (Л. Бетховен), алюзія (Г. Малер), колаж (Й. С. Бах), «тотальна стилізація» (С. Прокоф'єв). Здатність оперування інтонаційними моделями є важливою рисою художнього стилю Є. Станковича, що враховується автором пропонованої магістерської роботи теж при розгляді «Української поеми» та Поеми-концерту для скрипки з оркестром.

Стаття І. Шумської присвячена розгляду Першої симфонії («Sinfonia Larga») Є. Станковича з позицій стилю. Однак спочатку наведемо влучну характеристику, яку цьому твору дала С. Фільштейн: «Перша симфонія (“Sinfonia Larga”) для 15 струнних інструментів (1973) – рідкий випадок одночастинного циклу в повільному темпі. Це глибокі філософсько-ліричні роздуми, де яскраво проявився дар Станковича-поліфоніста» [106]. Розглядаючи цей твір, І. Шумська відзначає його інтегративний потенціал, водночас проводячи паралель з творчістю інших українських композиторів – В. Сильвестрова та В. Бібіка: «Перша симфонія Є. Станковича цікава своїм інтегративним потенціалом: оригінальністю втілення епохального музичного принципу стильової множинності. Поряд із творами В. Сильвестрова, В. Бібіка й інших композиторів-радикалів “Sinfonia Larga” продемонструвала не тільки широту й різноманіття стильових перетинань, але й принципово нову концепцію їх взаємодії з національним музично-стильовим досвідом, проголосивши переломну еру в історії українського симфонізму» [116, с. 70–71].

Далі вирізнамо світоглядні та стильові аспекти, відзначені І. Шумською в «Sinfonia Larga» Є. Станковича, які знаходять відображення також і в творах, розглянутих нами в наступних Розділах магістерської роботи – «Українській поемі» для скрипки та фортепіано, Поемі-концерті для скрипки та оркестру (в контексті іншого художнього задуму, але в єдиному

світоглядно-концептуальному полі творчості великого українського композитора):

- дослідниця виводить концепти про «системні зв'язки в українській композиторській школі», «парадигму дослідження проблем наслідування традицій, національного стилю і критеріїв його визначення в сучасній музиці» [там само, с. 71];
- розглянутий І. Шумською твір осмислюється як відображення апокаліптичних настроїв, «спровокованих стрімким злетом цивілізації, що загрожує живій природі» [там само, с. 71], з одного боку, та «роздум молодого українського композитора про вічну проблему буття, протистояння Життя й Смерті», з іншого [там само, с. 72];
- дослідниця вважає, що назва твору апелює до поняття «sinfonia» (походить від грецького слова, яке перейшло в італійську мову з давньогрецької й в перекладі означає «співзвуччя»): воно вперше використовувалося щодо музичних творів в епоху Барокко [там само, с. 72];
- вона відзначає «перетинан барочного принципу мислення, що втілювався в матеріальну форму хоралу, і сучасної стилістики» [там само, с. 72];
- внаслідок притаманній театралізації в цій симфонії-драмі І. Шумська співвідносить драматургію твору із характерним для новочасного режисерського театру прийомом – «перевдяганням персонажів вистави в сучасні костюми», коли режисери, приміром, переряджували героїв грецької трагедії в костюми ХХ століття (нагадаймо, що публікація статті І. Шумської була здійснена у 1998 році) [там само];
- незважаючи на «камерність» часових масштабів (симфонія звучить близько 15 хвилин) І. Шумська відносить її за типологією до «великих» симфоній-драм [там само, с. 73], що, додаймо, побіжно свідчить про концептуальну змістовність твору;
- взаємодія принципів конструювання – хоралу та сонорної цілісності, принципів мислення – хоральний і сонатний;

- імпровізаційний метод І. Шумська пов'язує із взаємодією барочного та фольклорного принципів із сучасною алеторичною технікою.

Концепт І. Шумської про системні зв'язки в українській композиторській школі можна співвіднести з концептом музикознавця І. Романюк про українську картину світу. Зазначимо, що обидві дослідниці акцентують увагу на значенні фактору спадкоємності, наслідування як передачі досвіду українськими музикантами своїм творчим нащадкам, наступникам. Однак у результаті приходять до висновків, які, на перший погляд, суперечать між собою, а насправді ж доповнюють. Так, І. Шумська вважає, що «як це ні парадоксально звучить, чим далі художник пішов від периферії локально-національної культури до центру універсальної загальнолюдської культури, тим він більш національний» [там само, с. 71]. Це спонукає шукати національне в творах митця, де композитор не маніфестує своєї національної самобутності.

І. Романюк дає дефініцію поняттю «картина світу» відповідно специфіці музикознавства, що досліджує явища музичної культури: «Картина світу – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови / логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкта викликає механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями наступності, духовності, часопростору)» [89, с. 5–6].

Спадкоємність І. Романюк визначає як один із критеріїв української картини світу. Дослідниця мислить спадкоємність:

- в урахуванні єдності та спадкоємності двох систем історичного буття національної музичної культури: народної (фольклор) та академічної (професійної) [88; електронний ресурс без пагінації, див. Загальну характеристику роботи: актуальність теми дослідження дисертації];
- як закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять

культури, генетичні культурні коди тощо) [там само; електронний ресурс без пагінації, див. Висновки дисертації].

В аналізованих в магістерській роботі творах Є. Станковича взаємодіють епічне, драматичне та трагедійне начала у поєднанні із різними гранями лірики. Зазначимо також, що музична поема, до якої апелює Є. Станкович в розглянутих у нашій роботі скрипкових творах, це епічний жанр, який вимагає свободи вислову, що позначається на важливих для виконавця чинниках – темп, агогіка, динаміка. Виконання творів, що належать до жанру музичної поеми, вимагають поєднання лірики і драми, показу і оповіді, взаємодії об'єктивного та суб'єктивного начал, підіймаючи «вічні» теми, актуальні за усіх часів.

Лірика, епос, драма по-різному проявлялися в творчості Є. Станковича, кожен опус українського митця представляє оригінальний художній задум, і се знайшло відображення в музикознавчій літературі.

Так, аналізуючи Першу симфонію («Sinfonia Larga») Є. Станковича, І. Шумська відносить, як зазначалося вище, цей твір до типологічного роду «великих» симфоній-драм. Вона відзначає відсутність в творі такої риси як «оповідальність» [116, с.71]. При цьому невеличкий зв'язуючий епізод породжує, згідно з оцінкою дослідниці, асоціацію із думним епосом (тобто, додамо, епічним, оповідним жанром). Іншу оцінку дає цьому твору О. Сергєєва [81]. Авторські вказівки темпу в Першій симфонії («Sinfonia Larga») Є. Станковича, згідно її переконанню, вказують на звернення композитора (і відповідно виконавців, які прочитують «вихідне повідомлення» автора) до епічного начала.

Якщо І. Шумська акцентує свою увагу на понятті *sinfonia*, вбачаючи в назві твору шифр, який апелює до барочного прообразу, що підтверджується семантикою хорала, то О. Сергєєва – на проявах епічного начала. Ключовим у її дослідженні є друге поняття із назви твору – *Larga*, що вказує на панування у творі вказівок на повільний рух, неспішність. О. Сергєєвою висвітлена спектральна панорама метроритмічних вказівок композитора

(дуже повільні темпи), Суттєвими їй представляються й репрезентанти художньої зображальності, що органічно функціонують в умовах темпової сповільненості твору, – об'єктивність, відсторонене споглядання, пейзажність.

В цілому ж, слід зазначити, темпові вказівки є важливим чинником в роботі виконавця як інтерпретатора авторського послання композитора. І це враховано також щодо аналізованих в магістерській роботі творів.

Аналізуючи шестичастинну Третю симфонію Є. Станковича «Я стверджуюсь» для голоса та симфонічного оркестру (1976), В. Москаленко дістається висновку про приховано-керуючу роль жанрової теми-режисера думи у процесуальному розгортанні симфонічної ідеї [67, с. 20]. Ось що про цей твір пише С. Фільштейн: «В 1976 р. з'являється Третя симфонія (“Я стверджуюсь”) – епіко-філософське широкомасштабне шестичастинне симфонічне полотно, у яке введений хор. Величезне багатство образів, композиційних рішень, насичена музична драматургія відрізняють цей кульмінаційний для еволюції творчості Станковича твір» [106]. Водночас слід враховувати, що український митець являється також неперевершеним композитором-ліриком: «Четверта симфонія (“Sinfonia lirica”) – трепетне ліричне висловлення художника. Нарешті, остання, П'ята (“Симфонія пасторалей”) – це поетичніша лірична сповідь, роздуми про природу й місце людини в ній (1980). Звідси короткі мотиви-поспівки й рідкі для Станковича прямі фольклорні знаки» [106].

Ліричне в музичному творі розглядається в кандидатській дисертації Т. Й. Постоловської як об'єкт семантичного аналізу. Жанр поеми, зокрема музичної поеми, передбачає взаємодію епоса, лірики, драми. Можна провести паралель також з іншим епічним жанром – билиною, код якої задіяно в «Богатирській» симфонії О. П. Бородіна. Т. Й. Постоловська засвідчує, що «людська суб'єктивність є своєрідною субстанцією ліричного» [75, с. 2], а музично-теоретичний рівень аналізу ліричного передбачає його розгляд у співвідношенні з однопорядковими явищами драматичного і

епічного (тріада «драматичне – ліричне – епічне»). І. Алексєєва, розглядаючи поетику Другої симфонії О. П. Бородіна, зазначає фактор взаємодії об'єктивного та суб'єктивного начал в розгортанні подій під знаком «епічного»: «Літературознавці й мистецтвознавці пов'язують епос із об'єктивно втіленою й відчуженою від авторських переживань системою подій (сюжетом). Деформація природнього перебігу подій, порушення причинно-наслідкових зв'язків мотивовані авторською позицією стосовно подій художнього світу» [3, електронний ресурс без пагінації]. Дослідниця визначає два можливі шляхи втілення епічної драматургії в процесі інтонаційного розгортання: 1) зчеплення епізодів за принципом послідовності картин; 2) напружена оповідь, відзначена взаємодією трьох родів мистецтва, об'єктивного та суб'єктивного начал. Послідовність картин відтворена, згідно І. Алексєєвій, чередою замальовок: «батальна» картина (розробка I частини Другої симфонії О. П. Бородіна), гра «богатирської сили» на фоні бескрайніх степних просторів (II частина), розповіді-картини Баяна (III частина), картини святкової стихії (IV частина). Дослідниця відзначає в творі дію принципу контрасту-співставлення (по В. Медушевському – це «нединамічний контраст»), що лежить в основі організації цілого. З іншого боку, сонатна форма, до якої адресується композитор в кожній із частин, пов'язана із драматичним родом поетики, з конфліктним типом драматургії. В I частині І. Алексєєва віднаходить складний подієвий план, в якому епос взаємодіє з лірикою і драмою, картинність, оповідальність із об'єктивним та суб'єктивним модусами в інтонаційному розгортанні музичного процесу. Більш того, дослідниця продовжує думку Н. Васильєвої щодо експозиції в сонатній формі, яка представляє «інформативний стан модусу часу. Вона відображає стан головних “діючих сил” у теперішньому» [цит за: там само]. Далі І. Алексєєва звертається до драматургічних особливостей Другої («Богатирської») симфонії О. Бородіна: «У розробці відбувається переключення функцій часу з інформативного модусу на подієвий, що створює особливий ефект наскрізного розвитку. У репризі знову

відновлюється початковий модус. Однак тут зображуване переводиться в більш дрібний просторовий масштаб. Навіть перший етап (експозиція) заснований на чергуванні різних “точок зору”, що відповідають трьом родам мистецтва» [там само]. Щодо аналізованої епічної симфонії, особливо її III-ої частини, дослідниця фактично пише про хронотоп, не звертаючись безпосередньо до бахтінського поняття: «Як і в билині, тут помітне прагнення наблизити час виконання до часу дії в ній, час оповідання до часу розповіді» [там само]. Подібне оперування часом, сприйняття якого відзначається таким чином амбівалентністю, є характерним для епічних музичних жанрів, і не тільки билини, але й поеми, балади.

Обраний Є. Станковичем жанр поеми отримує своє втілення в особливому різновиді – за участю солюючої скрипки, тому необхідно звернутися до музикознавчих праць, де розглянуто скрипкову творчість українського митця. Скрипкова музика Є. Станковича у контексті камерного виконавства представлена у дисертаційному дослідженні О. Колісник «Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича» (2016) [43]. Дослідниця диференціює неофольклорний, необароковий та неоромантичний стильові виміри, притаманні камерно-інструментальній творчості композитора. Досліджуючи камерні симфонії Є. Станковича, О. Колісник окремо виділяє тип камерної концертної симфонії або камерної симфонії із жанровими ознаками інструментального концерту, формування якої було зумовлено проникненням концертності до симфонічного жанру та присутність якої у творчому доробку композитора дозволяє говорити про риси поліжанровості у його творчості.

Найбільш глибоко та багатогранно увесь жанровий масив скрипкової музики Є. Станковича представлено в дисертаційному дослідженні Є. Сіренко «Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича» (2017) [91]. У фокусі уваги дослідниці у першу чергу знаходиться розробка питань жанрової специфіки скрипкової творчості Є. Станковича. Є. Сіренко виявляє жанрові трансформації, притаманні творам композитора, на декількох рівнях:

- на рівні первинного визначення жанрового імені твору (наприклад, поема-концерт);
- на рівні структури твору (як правило, це комбінування ознак різноманітних жанрів та форм);
- на рівні жанрового оформлення твору у процесі його концертної реалізації (авторська транскрипція для іншого складу виконавців) [91, с. 182].

Великою цінністю дисертації Є. Сіренко є Список скрипкових творів Є. Станковича, представлений у Додатку Б [91, с. 232]. До нього внесені тридцять вісім творів, у тому числі – чотири концерти для скрипки з оркестром (2004, 2006, 2015, 2016; П'ятий скрипковий концерт було створено у 2017 році вже після захисту дисертаційного дослідження, тому він не був врахований у вказаному переліку), камерні симфонії №№ 1, 3, 7, 8, 11 та 12, Соната для скрипки та фортепіано, а також чимало програмних камерно-інструментальних творів за участі скрипки. У Додатку В подано розгорнуте інтерв'ю автора дослідження з Є. Станковичем [91, с. 234].

У своїх роздумах дослідниця виділяє поемність як один із константних принципів організації жанрового простору скрипкової музики Є. Станковича. Аналізу Поеми-концерту для скрипки з оркестром присвячено третій підрозділ другого Розділу дисертації. Є. Сіренко розглядає твір з точки зору так названої технології жанрового міксту, що, на її думку, є ключем до розуміння композиторського задуму, покладеного в основу Поеми-концерту для скрипки з оркестром. Характерною рисою Поеми-концерту Є. Станковича Є. Сіренко вважає також темброву драматургію, що проявляється у закріпленні певного тембру за тією чи іншою образною функцією.

У дисертації Є. Сіренко Поема-концерт Є. Станковича виявляється досить детально розглянутою з точки зору жанрової специфіки та драматургії. Втім, виконавський та інтерпретаційний аспекти даного твору залишаються поза увагою музикознавиці, що відкриває простір для

подальших досліджень (див. Розділ 3 пропонованої магістерської роботи). З іншого боку, «Українська поема» Є. Станковича і у музикознавстві взагалі залишалася поза спеціальної уваги. Утім художня цінність твору спонукає нас звернутися до нього у якості матеріалу самостійної наукової розвідки, що об'єднує музикознавчий, інтерпретаційний, виконавський підходи (див. Розділ 2 пропонованої магістерської роботи).

В наступних Розділах магістерської роботи ми будемо апелювати до здійсненого в підрозділі 1.1. пропонованої магістерської роботи огляду наукової літератури, результатів досліджень творчості Є. Станковича, усвідомлюючи її зв'язки з українською та світовою культурою, що є досяжним завдяки застосуванню тех результати музикознавчих досліджень, які спонукають осмислити постать українського генія в контексті континууму української та світової музичної культури у грандіозному часопросторовому зрізі – від архаїчного мислення через наслідування класико-романтичної моделі до інновацій сьогодення.

1.2. «Жанровий канон» літературної та музичної поеми в часопросторі світової культури у віддзеркаленні наукової думки (з огляду на дослідні завдання пропонованої магістерської роботи)

Спершу окреслимо *родовід жанру*. Жанр поеми походить з античності. Етимологія слова «поема» виходить з грецького слова ποιμα – «творити», «твір». Жанр поеми є епічним, поєднуючись з лірикою та драмою. Він є близьким іншому епічному жанру – баладі (остання має на сьогодні наступні різновиди – жанр фольклорний, літературний, музичний). Так, літературознавці (В. М. Жирмунський, Ю. В. Манн) зазначають зв'язок романтичної поеми та балади. Про поеми Вальтера Скотта В. М. Жирмунський писав, що шотландський письменник «зберігає традиційні особливості баладного жанру: його уривчастість, недомовку, вершинність, змішання драматичних сцен і діалогу з ліричною розповіддю,

ліричну манеру оповідання» [33, с. 30]. Ю. В. Манн додає до цього, що «для романтичної поеми виявилось досить важливим і загострене баладним жанром – пригадаємо “Людмилу” (1808) або “Еолову арфу” (1815) Жуковського – протистояння героя моральним нормам, що встановилися, традиціям, порушення ним етичних і релігійних заборон і т. д.» [19, електронний ресурс без пагінації]. Про героя поем Дж. Г. Байрона В. М. Жирмунський писав: «У Байрона герой стоїть в центрі уваги: нав’язливий образ його панує в уяві поета й читача, мовби офарблюючи весь твір своєю похмурою величчю» [33, с. 124]. Отже, однією з рис романтичної поеми є зосередженість на образі героя, внутрішнє буття якого відзначене як дисонансом (із собою, зі світом), так і величчю. Лірика для поеми, слід узагальнити й доповнити, полягає у своєрідній централізації навколо «Я» героя, до якого прикута особлива увага, картина світу відзначається всезагальністю, масштабністю, відповідає романтичному світогляду.

Визначними пам’ятниками світової культури є епічні поеми Гомера «Іліада» та «Одиссея», що представляють найдавніші зразки жанру. А. Котєнєва розглядає ці твори, співставляючи внутрішні поривання героїв цих творів з християнською духовністю, що дозволяє авторці зробити наступний умовивід: «Таким чином, герої міфів знають про богів з досвіду. Містичні переживання сприймаються як цілком природні й закономірні явища. Але в героїв багато протиріч. З одного боку, вони мають вагомі чесноти, виявляють образ людини, здатної на любов, шляхетний вчинок, жертву заради іншої людини, народу або вітчизни. З іншого боку, проявляють людські слабкості, пороки, а також підступи, себелюбність і марнославство. Але герої жили до Христа й не знали Його. А ми живемо після Христа й у нас є Церква, що втілює а землі Ідеал людського Буття й вічної Істини. Тому ми несеємо набагато більшу відповідальність за себе й життя наших близьких» [49, с. 47]. Далі дослідниця звертається до тексту Євангелія від Луки, який ми наведемо в перекладі українською мовою І. Огієнка: «Тож від кожного, кому дано багато, багато від нього й

жадатимуть. А кому багато повірено, від того ще більше жадатимуть» [Лук. 12 : 48]. Даний розгорнутий роздум А. Котенєвої свідчить про наявність великого діалогу, в який включається твір, переходячи із сучасного актуального існування за життя автора в часопростір культури, спрямований у безкрай, свідчить про світоглядну глибину концепцій творів даної жанрової групи, спонукаючи на роздуми про духовне, вічне, актуальне та важливе для нашого сьогодення.

В світовій художній літературі в жанрі поеми написані твори, які стали визначальними у розвитку культури в цілому, нерідко знаходячи геніальні інтерпретаційні прочитання у композиторській творчості. Зокрема, філософсько-драматична поема-трагедія «Манфред», поема в чотирьох частинах «Паломництво Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона, драматична поема «Пер Гюнт» Г. Ібсена, поема «Руслан та Людмила» О. С. Пушкіна, поема М. Некрасова «Кому на Русі жити добре», історико-героїчна поема «Гайдамаки», поема «Кавказ» Т. Шевченка, поема «Дванадцять» О. Блока. Серед композиторських прочитань назовемо програмну симфонію П. Чайковського, музику Е. Гріга до драматичної поеми «Пер Гюнт» Г. Ібсена, опера «Руслан та Людмила» М. І. Глінки.

В поемах І. Франка використовуються сюжети з фольклору (сатирично-гумористичні казки-поеми «Лис Микита», «Вандрівка русина з Бідою», «Абу-Касимові капці», «Коваль Басім»). Досліджуючи наукову проблеми використання І. Франком сюжетів з фольклору в поемах, Л. І. Магас дістається наступного умовиводу: «І. Франко органічно переосмислив фольклорні теми, сюжети, наблизив їх до сучасності, надав місцевого колориту, зробив їх, за висловом самого поета “народним добром”. Гармонійно поєднуючи традиційні засоби фольклорної поетики і художні надбання сучасної української і світової поезії, він створив неперевершені зразки сатирично-гумористичної поеми, що стали класичними в українській літературі» [58, с. 36]. Внаслідок зверненості до національної картини світу в «Українській поемі» Є. Станковича, що аналізується в Розділі 2 пропонованої

магістерської роботи, цей твір виявляє спорідненість казкам-поемам І. Франка, Т. Шевченка.

Зазначимо, що специфіка різновиду музичної поеми, а саме – із солюючим інструментом, зокрема, скрипкою, – і досі не була у фокусі спеціальної уваги вітчизняних музикознавців. В музичне мистецтво жанр поеми увійшов завдяки творчості Ф. Ліста, який явився творцем нового жанру – симфонічної поеми, інспірованої жанром літературної романтичної поеми. Він є автором 13-ти симфонічних поем: «Що чути на горі» (1847–1856), «Прелюди» (1848, переробка – 1850–1854), «Тассо. Скарга й тріумф» (1849, переробка – 1850–1854), «Орфей» (1854), «Прометей» (1850, переробка – 1855), «Мазепа» (1851), «Святкові дзвони» (1858), «Плач про героїв» (1850–1854), «Угорщина» (1854), «Гамлет» (1858), «Битва гунів» (1857), «Ідеали» (1857), «Від колиски до могили» (1881–1882).

Жанр симфонічної поеми виявився привабливим для композиторів аж до сучасності. В українській музиці даний жанр представлений музикою М. Скорика – «Вальс» (1960) й «Сильніше смерті» (1963).

Серед композиторів, які продовжували традиції Ф. Ліста виділимо композитора-новатора О. Скребіна, який створив неперевершені шедеври – симфонічну «Поему екстаза» (1907 р.), музичну поему для фортепіано, оркестра, голосів та партії світла Лусе «Прометей» («Поема вогню», 1910 р.), а також новий різновид жанру – фортепіанна поема (див. далі пункт 2). Музична поема «Прометей» співвідноситься із задумом грандіозної «Містерії», яку О. Скребін так і не встиг завершити. Відзначимо унікальність художнього задуму «Поєми вогню», де об'єдналися звук та світло, мистецтво та езотерика. Задум грандіозної «Містерії» в О. Скребіна виник у 1903 році Л. В. Шапошнікова, опираючись на скребінознавство, дістається наступного умовиводу: «Фактично, – відзначає О. І. Бандура, – з 1903-го року Скребін жив в іншій Реальності, іншому світі, що став для нього, за словами Б. Ф. Шлецера, “настільки ж безсумнівним, як усім нам видимий світ”. Філософські записки Скребіна відбивають прагнення геніального музиканта

осмислити те, що відбувалося з його свідомістю, навчитися “орієнтуватися” у новому світі, що відкривався його духовному погляду» [115; електронний ресурс без пагінації]. Т. Кіліна відзначає тенденцію останнього десятиліття у творчості композитора: «Вельми прикметно те, що створюючи будь-який твір в останнє десятиліття, Скребін не переставав думати про Містерію. Тому знаходимо проростання цієї грандіозної ідеї в кожному творі. Скребін неодноразово повторював, що “Прометей” – це вже зовсім близько від Містерії» [40, с. 172].

Торосян В. Г. маркує колосальність задуму «Містерії» наступним чином: «О. М. Скребін розглядав свою творчість не як ціль, а як засіб розв’язання далеко більш крупної задачі... Він задумав “Містерію” для оркестру, світла й хору в 7000 голосів, яка передбачалася до виконання на березі Гангу, покликана об’єднати все людство, виховати в людях почуття великого братерства (як відомо, подібні ж надії зв’язував зі своєю 9-ою симфонією інший великий романтик, Л. Бетховен). Трагічний символ можна углядіти в тім, що робота над “Містерію” була перервана безглуздою смертю (від зараження крові) 42- літнього композитора в 1915 році» [103, с. 202].

Отже, музична поема як жанр, що знайшов своє вершинне вираження в «Прометей», в творчості О. Скребіна дотична його світогляду, що стосувався онтологічного рівня буття Людини, прагнення до очищення світу, об’єднання людей через велике Дійство.

Написано чимало наукових праць, присвячених жанру симфонічної поеми на прикладі творчості окремих композиторів: Б. Асаф’єв [8] аналізує симфонічні поеми П. Чайковського, М. Воронова [17] та Г. Краукліс [51] – Ф. Ліста, Г. Орджонікідзе [72], Г. Краукліс [52] та І. Соллертинський [83] адресувалися до симфонічних поем Р. Штрауса, а Л. Данілевич [25] – до окремого твору, а саме – «Поеми екстаза» О. Скребіна.

Фундаментальною науковою працею, де охоплюється розвиток жанру симфонічної поеми в хронологічний період XIX – початку XX ст. є кандидатська дисертація І. Аппалонової [5]. Дослідниця визначає «жанровий

канон» (концепт М. Бахтіна) наступним чином: «Жанровий канон симфонічної поеми розглядається як складна, багаторівнева система, головні параметри якої – зміст – драматургія – форма – також мають свою ієрархію» [5, с. 25].

Відіб'єм конститутивні ознаки цього музичного жанру, вказані в даному науковому дослідженні, в зручній для сприйняття наочній формі багаторівневого списку [там само].

1. Змістовний канон симфонічної поеми, згідно І. Аппалоновій, має на увазі:

- а) програмність;
- б) «конкретне коло сюжетів і образів, як правило, що вирізняється особливою художньо-естетичною, філософською значимістю; узагальнений підхід до інтерпретації сюжету».

2. Драматургічний канон симфонічної поеми, згідно І. Аппалоновій, має на увазі:

- а) «драматургічна полікомпонентність із різними спряженнями усередині класичної тріади епос – лірика – драма»;
- б) «багатoeлементна (множинна) драматургія, що відбиває чергування власне музичних подій; драматургічний принцип “півхвилі”, що приводить до фінального апофеозу».

3. Композиційний канон симфонічної поеми, згідно І. Аппалоновій, має на увазі:

- а) «синтез закономірностей сонатної, циклічної, варіаційної, рондальної, контрастно-складової структур»;
- б) «метод монотематизму, що сприяє композиційно-драматургічній єдності твору». Затим з'являються різновиди музичної поеми, які різняться за виконавським складом та трактовкою жанру.

Затим з'являються різновиди музичної поеми, які різняться за виконавським складом та трактовкою жанру. Зупинимосся на кожному з них окремо.

1. Поема за участю солюючого інструменту з оркестром / фортепіано. До музичних поем даного різновиду відносяться «Джинни» (1884) С. Франка – симфонічна поема для фортепіано з оркестром, де композитор поєднав жанрові принципи симфонічної поеми та концерта для солюючого інструмента (ним у даному творі є фортепіано). Аналогічний жанровий мікст віднаходимо в «Поемі для скрипки з оркестром» сучасника С. Франка, французького композитора Е. Шоссона (1896). Особливого значення жанрові взаємодії здобувають у музиці ХХ – ХХІ століть: окрім Поеми-концерта для скрипки з оркестром Є. Станковича (2004 рік), яку ми розглянемо у Розділі 3, назвемо також Концерт-поему для труби з оркестром Л. Ізрайлевича (1952), Концерт-поему для альту з оркестром (1964) Р. Леденьова, Поему-концерт для скрипки з оркестром В. Філіппенка.

Характерно, що Р. Леденьов в цілому виявив устремління до перетворення концертного жанру через взаємодію з іншими:

- Концерт-поема для альту з оркестром (1964)
- Концерт-елегія для віолончелі з оркестром (1979)
- Концерт-романс для фортепіано з оркестром (1981)

Камерну трактовку жанру демонструють поеми за участю солюючого інструменту з фортепіано – Поема для скрипки і фортепіано Des-dur op. 39 a (1893) чеського композитора З. Фібіха, «Поема для гобоя и фортепиано» М. Дранішнікової (опублікована в 1953 р. видавництвом «Музгиз»), «Українська поема» Є. Станковича (1997).

Зазначимо теж, що З. Фібіх є автором низки симфонічних поем – «Отелло» (1873 р., за У. Шекспіром), «Забой, Славою і Лудек» (1873), «Буря» (1880 р., за У. Шекспіром), «Весна» (1881 р.). Зазначимо, що усі симфонічні поеми були аранжовані для фортепіано. Після написання симфонічних поем З. Фібіх створив камерний зразок жанру музичної поеми для виконавського складу «скрипка та фортепіано», про який йшлося вище. Різновиди жанру музичної поеми, адресовані різним виконавським складам у творчості одного композитора, можна вважати сполученими посудинами, об'єднаними

втіленням над-ідеї поемності з позицій жанрового канона, що об'єднує змістовний, драматургічний та композиційний модули мислення.

2. Фортепіанна поема. Творцем жанру фортепіанної поеми явився О. Скрибін, який створив 20 творів у цьому різновиді жанру музичної поеми: 2 поеми, ор. 32 (1903), Трагічна поема, ор. 34 (1903), Сатанічеська поема, ор. 36 (1903), Поема, ор. 41 (1903), 2 поеми, ор. 44 (1904–1905), Вигадлива поема, ор. 45 № 2 (1905), Окрилена поема, ор. 51 № 3 (1906), Поема, ор. 52 № 1 (1907), Поема томління, ор. 52 № 3 (1905), Поема, ор. 59 № 1 (1910), Поема-ноктюрн, ор. 61 (1911–1912), 2 поеми: «Маска», «Дивина», ор. 63 (1912); 2 поеми, ор. 69 (1913), 2 поеми, ор. 71 (1914); поема «До полум'я», ор. 72 (1914).

Отож серед творів цього жанру у творчості О. Скрибіна частина має назву поема, інші – ще й додаткове, програмне визначення, що вказує на створюваний композитором художній образ. Фортепіанні поеми близькі симфонічним, але розраховані на виражальні властивості фортепіано через створювані інструментом образи й барви, відтворювані через відповідні тематизм й фактурно-гармонічні комплекси.

В українській музиці до жанру фортепіанної поеми адресувався зати́м В. С. Косенко, який написав 6 поем (1915–21) та 2 поеми-легенди (1921).

3. Вокальна поема. Визначається особливою взаємодією слова та музики, вирізняється на фоні симфонічної поеми специфічним підходом щодо синтеза мистецтв.

Вокальна поема співвідноситься із жанром вокального циклу. Про жанр вокальної поеми пишуть співавтори В. А. Кривопалова та К. С. Нікітина, розглядаючи вокальні поеми К. Дебюссі та М. Равеля, сконцентрувавши увагу на двох композиторських прочитаннях вірша «Подих» («Soupir») по Малларме з позицій поемності. Дослідниці намагаються визначити час виникнення жанру вокальної поеми: «Точних відомостей про виникнення жанру вокальної поеми немає. Очевидно, цей жанровий різновид з'явився на початку ХХ ст., і поеми К. Дебюссі й

М. Равеля можна вважати її ранніми прикладами. Це пов'язане із прагненням композиторів передати найтонші нюанси поетичного тексту» [53, с. 25]. Завдання наукової публікації сформульоване у статті наступним чином: «В 1913 році Клод Дебюссі й Моріс Равель незалежно один від одного звернулися до поезії Стефана Малларме й створили вокальні цикли “Три поеми Малларме”. В цикл увійшли два однакові вірші (“Подих” і “Незначне прохання”). Але Дебюссі завершує цикл віршем “Віяло”, а Равель – “На крупі скакуна лихого”. Малларме був одним з улюблених поетів як одного, так і іншого композитора, тому виникнення пісенних циклів на його вірші не випадково. У даній роботі розглядаються особливості форми, тематизма, співвідношення вокальної й інструментальної партій двох вокальних поем “Подих” (“Soupir”) по Малларме» [там само].

Наведемо вірш Стефана Малларме у перекладі з французької на російську мову Ю. Б. Корнєєва – «Вздых» («Soupir») [60], – оскільки він має безперечну художню цінність, з одного боку, та український переклад віднайти не вдалося, з іншого.

К тебе, о кроткая сестра, – к челу, где лёг
Осенних грустных снов желтеющий мазок,
И к ангельским очам с их зыбкостью небесной
Летит моя душа, как шлёт фонтан безвестный
Из сада вздох в Лазурь, что каждый миг бледней,
В Лазурь усталую октябрьских ясных дней,
Которая в пруды, где лоно вод зеркально
И листья медные, кружась в тоске прощальной,
Вычерчивают свой холодный след на нём,
Неторопливо льёт янтарь косым лучом.

У вірші домінує лірика, що забарвлює опис образу, символічного та суб'єктивного воднораз.

Слід зазначити, що розглянуті у статті В. А. Кривопалової та К. С. Никітиної вокальні поеми на вірш С. Малларме «*Soupir*» адресовані різним виконавським складам: для голосу і інструментального ансамблю у М. Равеля, для голосу і фортепіано у К. Дебюссі. Співавторки знаходять множину факторів, за якими різняться ці два прочитання вірша С. Малларме, однак врешті-решт дістаються висновку, який свідчить теж про спільні риси цих композиторських інтерпретацій: «Аналіз двох поем “*Soupir*” по Малларме показав, що для жанру вокальної поеми характерним є відбиття “естетики самотності” і “іраціонального потоку свідомості”, закладених у поетичнім першоджерелі. У зв’язку із цим композитори уникають типових музичних форм, обираючи вільну організацію цілого. Спільним для обох авторів є вибір наскрізної форми із двох розділів з невеликими репризними включеннями (повтор матеріалу вступу)» [53, с. 31].

Вокальними поемами є також цикли мініатюр Р. Леденьова, означені композитором через жанрове ім’я «поема»: поема «Родная сторона» / «Рідна сторона» на слова М. Некрасова, «Три поэмы» / «Три поемы» на слова М. Рубцова (1988). Творцем вокальних поем є Г. Свиридов: «Петербург» на вірші О. Блока (1995) – поема, створена композитором спеціально для дуэта Дм. Хворостовського та М. Аркадьєва; «Отчалившая Русь» / «Русь, що відчалила» на вірші С. Єсеніна (1977).

Спеціальних наукових праць, присвячених жанру вокальної поеми авторці магістерської роботи віднайти не вдалося. Однак в дисертації Сунь Бо розглянуті вказані вище вокальні поеми Г. Свиридова, проаналізовані вони відповідно обраному дослідному дискурсу – ним є параметри співтворчості виконавця та композитора. В нашій роботі у фокусі дослідної уваги знаходиться жанрова модель музичної поеми, тому сфокусуємося на відповідних змістовних, драматургічних та композиційних параметрах жанру. Суттєвими для нас є міркування Сунь Бо стосовного смислового змісту вокальних поем Г. Свиридова: «музичне зміст поеми “Отчалившая Русь” висуває складні завдання перед виконавцями: як технічні, так і

образно-емоційні. Складним завданням є проникнення в поетику “словоцентризму” музики Г. Свиридова» [100, с. 10]. Глибина концепційного змісту вокальної поеми «Петербург» визначається, зокрема, завершальним авторським роздумом, про який Сунь Бо пише наступним чином: «Цикл завершується глибоким авторським роздумом, у трагічній тональності (bmoll), залишаючи в свідомості домінанту художньої концепції його авторів – образ Богородиці, який символізує світло Христа» [100, с. 11].

4. Хорова поема. Авторів магістерської роботи вдалося знайти наукову працю – кандидатська дисертація А. А. Садовської, – де розглянуто жанр хорової поеми на матеріалі творчості білоруських композиторів. Дослідниця вирізняє історичні віхи у становленні жанру: «Перший з них (друга половина XIX століття) постає як етап зародження й первинного становлення досліджуваного жанру (твори Р. Шумана, Ф. Ліста). Другий етап (умовно – 1900–1950-ті рр.) характеризується актуалізацією хорової поеми в культурному контексті епохи, розширенням спектра жанрових різновидів (С. Рахманінов, О. Гречанінов та ін.). Третій період (друга половина XX століття – по сьогодні) знаменує етап інтенсивного розвитку й оновлення жанру хорової поеми (Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Салманов)» [90, с. 10]. А. Садовська дістається висновку про розмаїтість в обранні виконавського складу, композиційно-драматургічних принципів, трактовці самого жанру хорової поеми, що веде походження від кантатно-ораторіального жанру, з одного боку, та симфонічної поеми, з іншого: «В області вокально-симфонічної музики найбільш очевидна “контактність” поеми з кантатно-ораторіальним жанром, для поеми а cappella – з різновидами одночастинної хорової п’єси (хор великої форми, хорова мініатюра, хоровий вокаліз) і хоровим циклом. Міжжанрові зв’язки найбільш очевидні у творах із вказаною “подвійною” атрибуцією (ораторія-поема, поема- кантата, концерт-поема), але також проступають опосередковано у втіленні низки ознак (одночастинність / багаточастинність, масштабність / камерність, прості / складні форми); у драматургії (опора на словесно-

поетичну / програмну основу, вживання різноманітних типів образності); по складу й функціональності виконавських шарів (уведення солістів, читця, обов'язкову присутність хору й розширення його функцій); у семантико-змістовному просторі жанру (величальність, розповідність, ствердність); у характері фактури й засобів виразності (загальний «профіль» динаміки, нюансування, темпометроритму, артикуляції; озвучування поетичного слова або невербальність). Процес втілення ознак вокально-хорових жанрів методом поємності стимулює подальшу еволюцію жанру власне хорової поеми і його оновлення» [90, с. 16–17].

Взірцями хорової поеми є «Дзвони» ор. 35 С. Рахманінова для змішаного хора, трьох солістів (сопрано, тенора и баритона) й оркестра (1913), «Поема пам'яті Сергія Єсеніна», написана Г. Свиридовим (1955) для соліста (тенора), хора та оркестра, на яких ми коротко зупинимося.

В поемі «Дзвони» (написана у 1913 році на слова однойменного вірша Е. По в перекладі К. Д. Бальмонта) С. Рахманінов звертається до звукообраза дзвонів як символу етапів життя людини, відображаючи різні її внутрішні стани: дзвін бубонців, весільний дзвін, набат та поховальний дзвін (від дитинства, молодості до зрілості та скінчення життя). З іншого боку, дзвонність визначає картину світу С. Рахманінова в кореляції з російською музичною культурою. Про значення символу дзвонів для російської культури в аспекті відбиття картини світу росіян пише О. Хадеєва: «<...>для представників російського мистецтва різних поколінь дзвони мають значення культурного символу Батьківщини-Росії як історичної даності в її "позачасовій" стійкості й духовної національної вічності» [107, с. 23]. За своєю концептуальною змістовністю відповідно стремлінню композитора через єдність слова та музики філософськи осмислити етапи життя «Дзвони» С. Рахманінова корелюють з симфонічними творами: симфонічною поемою Ф. Ліста «Від колиски до могили, Симфонією № 7 «Земне та божественне в житті людини Л. Шпора. Аналізуючи останній із вказаних творів, авторка бакалаврської роботи А. В. Царенко робить наступне спостереження: «Якщо

звернутися до назв частин – “Дитячий світ”, “Час пристрастей”, “Кінцева перемога Божественного”, то можна помітити риси життєопису людини» [110, с. 38].

Говорячи про «Поему пам'яті Сергія Єсеніна», Г. Свиридов сам визначив свій твір як «серію ліричних картин», про котрі написав так: «Не плутати виражальність із образністю» (цит. за: [101, с. 66]).

Однак все ж творчість Г. Свиридова слід мислити як єдине ціле, об'єднане наскрізними ідеями. Так, музичні поеми (вокальну, хорову) М. М. Лучкіна співвідносить з «міфом про Росію», який ясно позначився у творчості композитора у якості своєрідного «метасюжету», що об'єднує сукупність свиридівських опусів: «Цілісність створеного Свиридовим “художнього всесвіту” обумовлена, як нам бачиться, насамперед, якимсь “метасюжетом”, що об'єднує сукупність свиридівських опусів. Його наскрізну лінію утворюють різні іпостасі художнього образу Росії: Русь селянська (“Дерев'яна Русь”, “Курські пісні”, “Весняна кантата”, цикл пісень “У мене батько – селянин”), Росія, охоплена вогнем Революції й Громадянської війни, що мріє про побудову нового світу, земного раю (“Поема пам'яті Сергія Єсеніна”, “Патетична ораторія”, кантата “Світлий гість”). Нарешті, – Русь перетворена (“Русь, що відчалила”, почасти “Петербург”))» [57, с. 3]. Історизм мислення, за переконанням М. М. Лучкіної, притаманний Г. Свиридову, проявляється «у своєрідному інтонаційному ладі творів Г. В. Свиридова, що охоплює самі різні історичні шари російської музичної культури: архаїку фольклору, церковно-співоче мистецтво середньовічної Русі, міську (слобідську) пісенно-романсову лірику XIX століття, радянську масову пісню» [там само].

Нарешті, звернемося до ще більш широкого мистецького контексту, адресувавшись до кіномистецтва. Прикладом звернення до поемності з позицій оповідальності та поетики є *кінофільм* «Поэма о крыльях» / «Поэма про крила» (режисер Даніїл Храбровицький, композитор – Р. Леденьов, який, нагадаймо, в своїй творчості постійно демонстрував любов до жанру поеми).

Значущість теми польоту людини, підкорення неба, що окреслюється в історії авіації, показана в кінофільмі через осмислення долі визначних особистостей Андрія Туполева та Ігора Сикорського. Слово «поема» вказує в данім контексті на принцип поетизації дійсності

Отже, в своїй науковій розвідці ми враховуємо еволюційні процеси, яким підлягав жанр музичної поеми, починаючи від творів Ф. Ліста і завершуючи сьогоденням, вважаючи на різноманіття втілення жанрового канону, який підлягає постійним трансформаціям при збереженні автентичності жанру, що відзначається нами як «оновлення в рамках канона» (концепт М. Арановського [6]).

1.3. Шляхи розвитку жанру концерта для скрипки з оркестром в творчості українських композиторів

Дослідження жанру концерту займає значне місце у сучасному музикознавстві. Сам термін «*концерт*» походить від латинського слова «*concerto*», що у перекладі означає «змагаюсь». Дійсно, в основу композиції концерту покладено принцип протиставлення звучання виконавського колективу (або окремих груп виконавців) і соліста. Л. Раабен надає наступне визначення жанру концерту: «Концерт – це твір для багатьох виконавців, в якому менша частина інструментів або голосів, що беруть участь у виконанні, протистоїть більшій їх частині або всьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів або голосів» [86, с. 922]. Викладене вище визначення майже не відрізняється від визначення, поданого у музичному словнику Гроува¹, тож можна вважати, що вітчизняна та західноєвропейська музикознавчі традиції користуються щодо даного питання спорідненою термінологією.

Вивченню специфіки концертного жанру та більш загальної категорії концертності приділяли увагу такі музикознавці, як **Б. Асаф'єв, Л. Раабен,**

¹ «Concerto: an instrumental work that maintains contrast between an orchestral ensemble and a smaller group or a solo instrument, or among various groups of an undivided orchestra» [31].

М. Тараканов, Ю. Хохлова та інші. Не оминули це питання і вітчизняні дослідники. Одними з найґрунтовніших робіт, що торкаються цього питання, можна вважати дисертацію та монографію українського дослідника В. Заранського, присвячені українському скрипковому концерту. Окрім жанрової специфіки досліджуваних творів, музикознавець розглядає поняття концертності, що, на його думку, об'єднує такі чинники, як умови побутування музичного твору, соціальне і естетичне спрямування творчості композитора, виконавську майстерність та комунікативність. Філософський зміст поняття «концертність» дослідник вбачає у досягненні естетичного задоволення через спільне ігрове дійство [35, с. 5]. Усі ці жанрові прояви знайшли своє втілення і у формуванні традиції скрипкового концерту на теренах вітчизняного музичного мистецтва.

Український скрипковий концерт не може похизуватися багатовіковою історією, адже перший зразок цього жанру було створено трохи більше ста років тому. Засновником жанру українського скрипкового концерту вважається В. Косенко, чий Концерт для скрипки з оркестром оп. 6 а-молл було завершено у 1919 році. Як зазначає у своєму дисертаційному дослідженні В. Заранський, Концерт В. Косенка є яскравим прикладом втілення романтичної стилістики, яка загалом була характерною для всієї української музики 1920-х років. У косенківському скрипковому концерті пісенний ліризм як одна з ознак національної ментальності втілюється за допомогою традиційних для європейського романтизму засобів виразності [35, с. 6].

Концерт для скрипки з оркестром В. Косенка став першою ластівкою, що сповістила про формування нової жанрової традиції у вітчизняній музичній культурі. Через деякий час з'являються й інші зразки: у 1921 році створює свій Скрипковий концерт О. Рябов, а у 1926 році – В. Фемеліді. Як вказує В. Заранський, ці твори, попри їх художню завершеність, оригінальність композиційно-драматургічних рішень та свіжість музичної

мови, не були опубліковані, опинившись таким чином виключеними з вітчизняного скрипкового репертуару [35, с. 6].

Для скрипкових концертів, створених українськими композиторами першої третини ХХ століття, характерним є звернення до фольклорних джерел у якості основи тематизму – як у вигляді інтонаційно-ритмічної стилізації, так і за допомогою прямого розгорнутого цитування. У цей період фольклоризація тематичного матеріалу часто супроводжувалася певним спрощенням побудови форми концертів, зведенням її до усталеного нормативу. У якості яскравого зразка подібного підходу В. Заранський наводить Перший скрипковий концерт П. Глушкова, у якому «національна визначеність тематичного матеріалу певною мірою компенсує схематизм тричастинного циклу та статику його драматургії» [35, с. 6]. Дослідник вбачає у Концерті П. Глушкова продовження тенденції епіко-жанрового інструменталізму М. Лисенка, в той час як твори В. Косенка та В. Фемеліди у більшій мірі апелюють до європейської та російської традицій.

До 1940-х років звернення вітчизняних композиторів до жанру скрипкового концерту було епізодичним. Лише у передвоєнні роки спостерігається активне зацікавлення українських авторів даним жанром. Кількість зразків скрипкових концертів, що з'являються у передвоєнні та повоєнні роки, дозволяють В. Заранському певним чином їх типологізувати. Дослідник виділяє жанровий феномен «юнацького» концерту, що за своїми характеристиками наближаються до інструментальних сонатин. Серед характерних рис концертів даного типу – усталена схема циклу (*allegro* – пісня-романс – танцювальне рондо), цитування народних пісень та педагогічне спрямування. Концерти «юнацького» типу створювали Н. Лапінський, О. Зноско-Боровський, О. Кравчук та інші автори.

Створені у той самий період концерти для скрипки з оркестром Д. Клебанова та Г. Жуковського, натомість, відрізняються масштабністю, романтичним пафосом та тяжінням до максимальної мелодизації партії солюючої скрипки. До лірико-драматичних творів можна віднести Концерт

А. Мухи, який широко використовує у своєму творі прийоми лейттемності, монотематизму та поліфонічної техніки. Синтез лірико-епічної та жанрової образних сфер знаходимо у Скрипковому концерті Ст. Людкевича, який виводить даний жанр на якісно новий рівень.

Український скрипковий концерт 1960-х–1970-х років зазнає значного розширення діапазону стильових та композиційно-драматургічних параметрів. «Вперше в історії національної традиції скрипковий концерт і кількісно, і за критеріями художньої значущості виходить на одне з провідних місць», – вказує В. Заранський [35, с. 8]. Вітчизняні автори звертаються до створення концертів різних типів. Національний педагогічний репертуар поповнюється «юнацькими» скрипковими концертами В. Борисова, Г. Фінаровського, В. Подвали та Ю. Знатокова. Окрему групу складають концертино для скрипки з оркестром, автори яких (К. Шутенко, І. Ковач, А. Штогаренко, Л. Шукайло), як правило, звертаються до неокласицистських стильових прийомів (серед характерних рис В. Заранський виділяє струнку форму, значну роль поліфонічних прийомів та ансамблеву диференціацію тембрів в межах невеликих оркестрових складів).

Розвиток «великого» симфонізованого скрипкового концерту постромантичного спрямування продовжують твори В. Рождественського, Г. Майбороди, В. Кирейка, В. Філіпенка та А. Штогаренка, для яких типовою є опора на пісенно-романсові джерела. У контексті даного дослідження особливий інтерес викликає «Поема-концерт» для скрипки з оркестром В. Філіпенка, яку можна розглядати як розвиток жанрової моделі скрипкового концерту, запропонованої В. Косенком.

Загалом остання третина ХХ століття для українського скрипкового концерту стала часом розширення жанрових ознак. Двочастинні концерти В. Золотухіна та О. Канерштейна, що позначені тяжінням до стилістики експресіонізму, знаменують собою шлях до корінного оновлення музичної мови вітчизняного концертного жанру. Знаковим для української музичної культури В. Заранський вважає Перший концерт М. Скорика, образний зміст

якого органічно поєднує схвильовану речитацію, драматизм, епічність та феєричну танцювальність [35, с. 10].

Трансформація жанрової парадигми скрипкового концерту, що мала свій початок ще у 1960-х–1970-х роках, досягла своєї вершини у 1980-ті–1990-ті роки. В. Заранський виділяє декілька типів концертного жанру, що формуються в українській скрипковій музиці у цей час:

- багаточастинні концерти (І. Мартон, К. Домінчен, В. Камінський, О. Козаренко, Є. Станкович, В. Зубицький, Ж. та Л. Колодуб);
- двочастинні концерти (Ю. Іщенко, Л. Колодуб (Подвійний), Б. Фроляк);
- одночастинні концерти (В. Птушкін, В. Бібік, М. Скорик, В. Теличко, А. Гайдено, В. Рунчак) [35, с. 10].

Тоді ж формуються численні жанрові різновиди, у рамках яких відбувається розширення виражальних можливостей концертного жанру. До них відносимо наступні: концерт-монолог, концерт-медитація, концерт-сповідь, концерт-елегія, концерт-епітафія, концерт-реквієм тощо. Серед творчих методів, якими послуговуються композитори кінця ХХ століття – персоніфікація тембрів, відтворення автентичної манери інструментального музикування, симфонізація.

Висновки до Розділу 1

Творчість Є. Станковича привертає пильну увагу сучасних вітчизняних науковців. Дослідженню жанрових та стильових параметрів творчості композитора присвячені роботи О. Зінькевич, Ю. Чекана, М. Гордійчук, Г. Луніної, С. Лісецького, В. Москаленка, Т. Дугіної та Р. Станкович-Спольської, О. Козак, І. Шумської. Скрипкова творчість Є. Станковича висвітлена у наукових працях В. Заранського, О. Колісник та Є. Сіренко. Втім, виконавський та інтерпретаційний аспекти скрипкової творчості композитора залишаються поза увагою сучасного вітчизняного музикознавства, що відкриває простір для подальших досліджень.

Початок ХХІ століття був позначений для української музики тенденцією до синтезу кращих творчих надбань минулого століття та подальшими пошуками, пов'язаними у першу чергу з індивідуалізацією композиторського стилю вітчизняних митців. Показовою у цьому плані є скрипкова творчість видатного українського композитора сучасності Є. Станковича, серед багатогранної творчості якого скрипкові твори займають особливе місце. Композитору належить п'ять концертів для скрипки з оркестром (2004, 2006, 2015, 2016, 2017 роки), у тому числі – Поема-концерт для скрипки та оркестру, Соната для скрипки та фортепіано, а також чимало програмних камерно-інструментальних творів за участі скрипки.

Різновид жанру музичної поеми, а саме – за участю солюючої скрипки (в камерному та концертному вимірі жанру та виконавства) – і досі не знаходився у фокусі дослідної уваги. Між тим, у музикознавстві склався корпус наукової літератури, присвячений жанру поеми в цілому та творам, написаним у цьому жанрі. Дані наукові праці слугують міцною теоретичною базою для розробки обраної автором дослідної проблематики задля встановлення принципів «оновлення жанру в рамках канона» (концепт М. Арановського [6]).

З іншого боку, розглядаючи Поему-концерт для скрипки з оркестром Є. Станковича, слід враховувати «зони тяжіння» між двома жанрами, оскільки для музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть в цілому характерні міжжанрові зв'язки і вони найбільш очевидні у творах із вказаною «бінарною» жанровою атрибуцією. Тому нами було розглянуто «жанрові канони» музичної поеми та інструментального концерту для соліста у їх стабільних проявах та з урахуванням оновлювальних процесів.

Здійснений у Розділі 1 розгляд світових тенденцій культури у віддзеркаленні наукової думки дозволив віднайти міцне підґрунтя, на якому базується пропоноване наукове дослідження.

РОЗДІЛ 2. «УКРАЇНСЬКА ПОЕМА» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО Є. СТАНКОВИЧА: КАМЕРНА ТРАКТОВКА ЖАНРУ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ

2.1. Жанрово-композиційні особливості «Української поеми»

На момент створення «Української поеми» для скрипки та фортепіано (1997 рік) Є. Станкович вже був автором ряду камерно-ансамблевих творів за участю цього інструменту та композицій із солюючою скрипкою. До найбільш масштабних відноситься Камерна симфонія № 7 (1996), де до скрипки в кожній з трьох частин підбирається у пару контрастний клавішний соліст (челеста, фортепіано, чембало/клавесин). Раніше було написано тріо «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992). В каталозі творів на офіційному сайті [30] зазначено, що «Українська поема» є п'єсою для скрипки та фортепіано, хоча жанр поеми, як правило, представляє крупну форму. Це спонукає до роздумів про те, що саме Є. Станкович розуміє під поемою і як трактує поемність. Можливо, в переліку творів допущено помилку, що ми можемо спостерігати в ряді інших назв і описів. Так, в складі Камерної симфонії № 7 вказано на присутність цимбал, хоча насправді в партитурі вказано *sembalo*, тобто чембало/клавесин. Немає жодних сумнівів щодо використання саме цього інструменту, оскільки композитор залучає його в фіналі твору для стилізації барокового вівальдієвського концерту. Так само роком поспіль після створення Камерної симфонії № 7 зазначено публікацію п'єси «Шляхи і кроки» для скрипки і камерного оркестру (1997) і не вказано, що це матеріал I частини Камерної симфонії № 7. Зважаючи на розгорнуту діалогічну драматургію, яку композитор ілюструє в симфонії, навряд чи правомірно називати її п'єсою. Отже, достеменно не відомо, чи композитор насправді позиціонує «Українську поему» (1997) як п'єсу чи це помилка у каталозі.

Паралельно із освоєнням смичкового інструменту як соліста композитор здійснював розвідки в жанр поеми. Так, в 1993 році з'являється

«Поема скорботи» для оркестру, а в рік появи Української поеми – «Аве Марія» для оркестру (1997).

Отже, можна говорити, що в кінці 90-х рр. ХХ століття композитор є досить обізнаним в сфері симфонічної поеми та симфонічної музики, а також концертних жанрів. Нагадаємо, що майже всі камерні симфонії містять солістів, а також, що в більшості камерних симфоній панують духові – флейта, кларнет, валторна, фортепіано або вокальні солісти. Отже камерна «Українська поема» виходить з-під пера досить досвідченого автора.

В виконавській версії, записаній Богданою Півненко (скрипка) разом із «Київською камератою» (диригент – Валерій Матюхін) «Українська поема» набула оркестрового вигляду [31]. В інструментовці, яка заслуговує на окрему увагу (на жаль, у нас партитура відсутня) показове прагнення утворити тембровий контраст між основною мелодичною лінією, яка доручена солюючій скрипці, та контрапунктами. Так, ламані пасажі в високому регістрі на початку доручені флейті. Це продовжує принцип, який Є. Станкович ілюструє в камерних симфоніях, де незмінною константою виступає смичковий оркестр, а соліст контрастує йому тембрально.

«Українська поема», не зважаючи на заявлене в каталозі найменування «п'єса», насправді має досить розгорнуту форму, в якій можна бачити наслідування принципам сонатності, рондальності, характерним для жанру поеми для солюючого інструмента із супроводом (фортепіанним або оркестровим). Це дозволяє розглядати її не як мініатюру, а як крупну форму, де є розгорнута лірична експозиція (т. 1 – 42) із різноманітними тематичними елементами, емоційно напружена і навіть агресивна розробка (тт. 43 – 146), а також лаконічна, варіантно викладена реприза (тт. 147 – 182), що повертає ключові образи експозиції.

Експозиція відкривається ліричною пісенною темою (головна партія), викладеною у вигляді співучої кантилени скрипки із низхідним каскадним контрапунктом флейти, яку підтримують баси, що рухаються в

протилежному напрямку. Експозиція першої теми охоплює 10 тактів, поділених на 2 речення, які є варіантами один одного.

Тема викладається в *fis-moll* в досить повільному темпі, який коливається між *Largo* та *Adagio* (зазначено чверть = 50 – 54). Меланхолійний характер підкреслений ремарками «дуже наспівно» (*molto cantabile*) – у скрипки, «ніжно» (*dolce*) – в партії супроводу та тихою (скрипка) або максимально тихою динамікою в фортепіанній партії (*pp*). М'якості звучанню надають також натурально-ладові звороти. Мелодія скрипки початково розгортається навколо III ступеня ладу, який обспівується в початковому мотиві. Характерна ритмічна затактова побудова фраз, перевага фігури обспівування, використання форшлагу, що викликає асоціації із вокальним «зойком». В цілому на першому плані в цій темі опиняється саме вокальна природа тематизму.

Після викладу першої теми відбувається різке тональне співставлення із *a-moll*, який звучить досить похмуро за рахунок тону *b* (тт. 11 – 15). Тематизм не є цілком оригінальним – інтонаційно він походить від першої теми. Втім, ладовий зсув дозволяє розгляди це як новий етап форми – сполучну партію.

Зберігаючи принцип обспівування як ключовий елемент мелодичного руху, композитор робить його більш компактним, за рахунок чого виникає враження топтання мелодії на одному місці, і кантиленність поступається награтності. Вузкий діапазон, досить низький для скрипки регістр, що поєднується із тривожними трелями оркестру (фортепіано) в високому регістрі дещо затьмарюють початкові ліричні барви. Бемольна сфера ще більше поглиблюється у другому реченні цієї побудови (тт. 15 – 20), де з'являються риси *c-moll*, хоча тоніка його постійно оминається. Надалі звучить перехід до нової теми (тт. 21 – 25). В басу з'являються остінатні чверті, а в ролі контрапунту виступають ламані фігурації, що нагадують експозицію першої теми, тільки звучать в протилежному напрямку.

Згущені барви змінюються просвітленим ліризмом, характерним для другої теми (тт. 26 – 29). Незважаючи на коротку експозицію, для неї характерні досить яскраві фактурні прийоми, які вирізняють її з-поміж тематизму пісенної природи, який панував до цього етапу. Арпежіато фортепіано чергуються із ніжно-арфовими переборами скрипки, створюючи казково-мрійливий образ. Отже цю досить коротку тему можна розглядати як побічну. При цьому вона не цілком самостійна – в партії фортепіано зустрічаються затактові інтонаційні звороти, що ведуть до першої теми поеми.

Завершує експозиційний матеріал повернення першої теми (a tempo, т. 31) в новому тонально-теситурному варіанті – на дециму вище в a-moll. Для неї характерний новий емоційний рівень, що відзначено ремаркою *espressivo*. Ламані фігурації супроводу чергуються із арпеджіато, які «народилися» в попередньому музичному фрагменті.

Другий розділ форми можна охарактеризувати як епізод у ролі розробки (тт. 43 – 146), який складається з кількох розгорнутих частин. Про розробковість етапу свідчать активний рух, гармонічний розвиток із виходом за межі тональності у сферу 12-тоновості, активні жанрові і навіть стилістичні метаморфози тематизму (вівальдієвська стилістика, джаз). Використання агресивного остінато протягом усього розділу, в свою чергу, викликає асоціації із сторінками камерних та оркестрових творів Д. Шостаковича, А. Шнітке (Перша віолончельна соната), М. Скорика (Перший віолончельний концерт, II епізод).

В той же час активна остінатна пульсація восьмих та пізніше – шістнадцятих надає цілком індивідуального вигляду тематизму, дозволяючи розглядати «розробку» як цілком самостійний розділ, який може набути статусу контрастної середини. Втім, деякі тематичні елементи походять з експозиції. Такими є мотиви-дзиччання у скрипки в I частині розробки (тт. 47 – 49), що нагадують матеріал другої теми (сполучної), а ламані фігури (тт. 53 – 67) – матеріал контрапункту I теми експозиції).

Відкривається розробка із раптового контрасту – в завершення експозиції втручаються пульсації в басах фортепіано в ритміці восьмих. В оркестровій версії вони теж доручені сухому, ударному тембру фортепіано, а пізніше доповнюються *pizzicato* низьких смичкових. Остинатна пульсації октав (Fis – fis) фортепіано звучить протягом майже всієї розробки, «стягуючи» досить різномірний інтонаційний матеріал в єдиний ритмічний ток. Контрастує і темп. На зміну повільному розгортанню приходить жваве *Allegro non troppo*.

В першій фазі розробки (тт. 43 – 75), що відкривається і завершується темою «дзиччання» у скрипки активно розробляються ламані фігурації, що походять із контрапункту до першої теми і водночас відсилають до тематизму вівальдієвських концертів, зокрема, «Грози», до якої Є. Станкович вже звертався в фіналі Камерної симфонії № 7. В свою чергу, в партії фортепіано теж відбувається досить активний розвиток. На фоні рівних остигато з'являються ритмічні синкопи (на другій вісімці кожної долі). Гостроти їм надає гармонічна барва із секундовим інтервалом в основі. Пізніше (тт. 51 – 67) ритмічна структура ускладнюється – в правій руці підкреслюються не тільки слабкі «вісімки», але й вісімки на початку долей такту. На цьому фоні у скрипки суцільно панує ритміка шістнадцятих. Тут теж спостерігається остигато – нижній тон ламаних фігурацій – d – чергується із рухом по малих секундах в верхній лінії, що утворює приховану поліфонію (тт. 56 – 64). Саме тут виникають найяскравіші аналогії із музикою А. Вівальді. Поступово в партію фортепіано проникає ритміка шістнадцятих (тт. 68 – 75), і утворюються мотиви агресивного галоу () з широкими стрибками і дисонуванням до лінії басу. На їх фоні повертається мотив із треллю у скрипки, який відкривав розробку та походить із сполучної теми експозиції.

Ламані остинатні фігури шістнадцятих будуть цілковито панувати в партії фортепіано в наступній фазі розробки (тт. 76 – 84). Вони складаються

із чергування пульсуючих октав із секундовими співзвуччями в партії правої руки. На цьому дисонуючому фоні у скрипки звучать протягнуті педалі в інтерваліці секст. Після того, як фортепіано вичерпало потенціал остинато, воно переходить до скрипки.

Третя фаза розробки (тт. 85 – 108) пов'язана із опануванням скрипкою остинатної пульсації восьмих. Вона загострюється гармонічно, адже замість октав, як це було у фортепіано, у скрипки вона викладається великими септимами. Фортепіано наче намагається уповільнити, загальмувати цей агресивний рух ритмічними «збиваками» та акордовою фактурою. Тут вгадується затактова формула І теми поеми, хоча гармонічно цей матеріал далекий від неї – композитор активно використовує порожні квартові гармонії.

Четверта фаза (тт. 108 – 136) повертає фортепіано у правах носія остинатного ритму. На зміну басу «fis» приходить «с». Акценти на слабких шістнадцятих в мелодії правої руки надають їй ознак джазової ритміки. Підкріплюється така асоціація гармонією, що основана на септакордах та доповнюється партією скрипки, яка урізноманітнює структуру синкоп, підкреслюючи кожну долю. Інколи композитор використовує тріолі чвертей, які ускладнюють ритміку ще сильніше. Яскрава динаміка затверджує досить агресивний характер тематизму. Врешті остинато руйнується і повертаються ламані фігурації, що розвивалися в першій фазі розробки. Тепер вони доручаються фортепіано, в той час як у скрипки звучать мелодичні елементи кантиленно-декламаційного характеру.

Репризі передуює коротка фаза (тт. 137 – 146), яка служить і переходом до фінального етапу сонатної композиції, і певним підсумком розробки. Тут уповільнюється темп (*Meno mosso*), тональна основа наближується до *g-moll*. В партіях скрипки та супроводу з'являється ритміка ходи (чверті та довгий пунктир). Важкість цього руху підкреслена акордовою фактурою, двоголосним «утовщенням» та форшлагами в партії скрипки, які беруться стрибком. Не останню роль у створенні цього образу виконує динаміка (*ff* –

fff). Усі ці засоби сприяють створенню образу траурної ходи, що приходить на зміну агресивному ворожому остигноту. Цей фрагмент і готує, і все ж таки контрастно відтінює наступну репризу, оскільки головна тема в ній (тт. 147 – 155) звучить максимально лірично, у високому регістрі, на півтона вище експозиції (g-moll). Виклад теми охоплює всього одне речення. Отже в репризі Є. Станкович прагне подати експозиційний матеріал у динамізованому вигляді. Їй на зміну швидко приходить матеріал сполучної (тт. 156 – 163), яка звучить в ущільненій фактурі, втім майже без альтерацій (a-moll), зберігаючи тональну основу експозиції. Як і головна, вона представлена всього одним реченням. Раптово в матеріал репризи втручається остигноту з розробки у фортепіано, виконуючи роль нагадування-ремінісценції (тт. 164 – 165). Воно контрастно відтінює повернення побічної теми (тт. 166-170). Побічна теж викладена зі змінами – замість арфових арпеджіо у скрипки тут звучать прозорі тремоло, в той час як арпеджіато у фортепіано зберігаються.

Відразу після цього повертається тема головної партії. Вона викладена в варіанті, близькому до завершення експозиції (a-moll), тільки ламані фігури виконуються стаккато, що надає фактурі ще більшої прозорості, легкості. Можна говорити, що вона відкриває код (тт. 171 – 182). Після головної звучить матеріал, який нагадує завершення розробки і також асоціюється із траурною ходою (тт. 175 – 180). Пунктири, триольно-фанфарні ритми партії фортепіано супроводжуються тривожними тремоло у скрипки з опорою на малу секунду. В такому контексті в завершенні твору тема розкриває семантику смерті, або нагадує про смертність. Символічно також те, що саме вона завершує цей переважно ліричний твір, надаючи йому трагічний відтінок.

2.2. Виконавські версії «Української поеми» Є. Станковича

Н. Шостак та В. Соколова

Проаналізуємо дві виконавські інтерпретації «Українська поема» для скрипки та фортепіано (1997) Є. Станковича. Перша з аналізованих

інтерпретацій була представлена українською скрипалькою Наталією Шостак у супроводі Георгія Павлова (фортепіано) 6 квітня 2019 року у рамках Міжнародного інструментального конкурсу Євгена Станковича. Дана виконавська версія репрезентує твір у його оригінальному, камерному варіанті. Тому природньо, що не перший план у даному випадку виступають саме камерно-ансамблеві виконавські аспекти. Наталія Шостак як майстерна виконавиця камерно-інструментальної музики (вона є учасницею тріо імені В. Косенка) демонструє органічну ансамблеву взаємодію із піаністом, що знаходить прояв у вивірених агогічних змінах, розподілі смислових акцентів між партіями інструментів та тембровій взаємодії. Перший розділ твору у виконанні Наталії Шостак позначений м'яким, глибоким звуком та стриманою динамічною драматургією, що у поєднанні із досить повільним темпом, обраним виконавцями, іноді створює відчуття певної статичності. Втім, тим яскравішим видається контраст із середнім розділом, у якому і скрипалька, і піаніст ніби «вибухають» досі старанно стримуваною експресією. На початку середнього розділу роль «рушійної сили» переходить до партії фортепіано, але згодом партія скрипки знову перехоплює ініціативу. У репризі основна тема, викладена у партії скрипки, звучить у новій якості – більш повнозвучно та рішуче. Загалом дану інтерпретацію можна віднести до зразків камерно-ансамблевого музикування, про що свідчать як зовнішні (скрипалька виконує твір по нотах), так і окреслені вище виконавські аспекти. Друга з аналізованих інтерпретацій була представлена українським скрипалем Валерієм Соколовим у супроводі Молодіжного симфонічного оркестру України (YsOU) під орудою Оксани Линів у 2018 році у рамках Міжнародного музичного фестивалю LvivMozArt. У варіанті твору, призначеному для скрипки та камерного оркестру, на перший план виходить його концертність. Попри тонку ансамблеву взаємодію між усіма учасниками виконання (скрипалем, диригентом та оркестрантами), інтерпретація Валерія Соколова репрезентує його перш за все у якості соліста. Темброві контрасти, закладені у оркестровці, зумовили менш виражену динамічну контрастність

між розділами твору. Середній розділ у інтерпретації Валерія Соколова та YsOU звучить більш стримано, ніж у попередній виконавській версії. Контраст між розділами досягається не за рахунок експресивної динаміки, а за рахунок підкресленої механістичності, що знаходить прояв у остинатному оркестровому супроводі та характерному пружному штриху соліста. Реприза знаменує собою зняття напруги, закладеної у середньому розділі. Загалом у інтерпретації Валерія Соколова у першу чергу знаходять прояв концертні риси аналізованого твору.

Висновки до Розділу 2.

Отже, «Українська поема» ілюструє розгорнуту складну драматургію із взаємодією різноманітних тематичних елементів і музичних образів, що поєднується із глибиною концепції, в якій ліричне протиставляється іншим, «ворожим» стихіям, де непереборною виявляється лише одна – смерть, якій нічого протиставити. Ця ідея підкреслюється завершенням твору на темі траурної ходи (це трагічна кульмінація вершина-горизонт, що відповідає драматургічному принципу «півхвилі»). Ще одна кульмінація розташована в розробці, де підкреслено ударну функцію фортепіано. В результаті «Українська поема» виходить за межі невибагливої камерної п'єси, наслідуючи традиції жанру поеми та симфонічного мислення самого Є. Станковича. Все це робить даний твір цікавим з точки зору виконавської інтерпретації, що підтверджується стабільним інтересом до нього у виконавському середовищі. Розглянуті інтерпретаційні версії Н. Шостак та В. Соколова демонструють різні підходи щодо комунікативних чинників виконавства, композиційно-драматургічного змісту твору: з позицій камерного виконавства, тонкої взаємодії у дуеті «скрипка та фортепіано», з одного боку, та концертної самопрезентації соліста у якості ведучого голосу, супроводжуваного колегіальним партнером-оркестром.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ПОЕМИ-КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ОРКЕСТРУ Є. СТАНКОВИЧА

3.1. Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича: жанрова специфіка.

Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича була створена у 2004 році та за своєю суттю є першим творчим досягненням композитора у жанрі скрипкового концерту. Твір має дві альтернативні назви – Концерт № 1 для скрипки та симфонічного оркестру та Концерт-поема для скрипки та симфонічного оркестру. Кожен з варіантів акцентує увагу на одному з жанрових параметрів твору, підкреслюючи первинність в одному випадку концертності, у іншому – поємності. Втім, на даний час у науковій та виконавській практиці найбільш розповсюдженою є назва Поема-концерт, якою ми будемо користуватися у рамках даного дослідження.

Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича має програмний підзаголовок «*Menhirs da Falera*», поданий композитором у дужках. Слово «менгір» у перекладі з бретонської мови означає «*поставлений камінь*». У «Словнику іншомовних слів» за редакцією О. С. Мельничука (1975) менгіри визначаються як доісторична пам'ятка мегалітичної культури, що є вертикально поставленим кам'яним блоком, стовпом або брилою. Цілий парк подібних пам'яток знаходиться у швейцарській комуні Фалера. Менгіри Фалери були зведені багато тисячоліть тому і, вірогідно, використовувалися у культових цілях. Програмний підзаголовок, наданий Є. Станковичем Поемі-концерту, апелює до образності певного характеру та має допомогти виконавцю сформувати характер власної інтерпретації.

Твір Є. Станковича написаний для солюючої скрипки у супроводі струнного оркестру, валторни, арфи та ударних. Цей склад наближається до класичного камерного оркестру, проте наявність валторни та розширеної

ударної групи (литаври, темпл-блок, том-томи, дзвони, там-там, віброфон, марімба, вінд-чаймс, підвішена тарілка та великий барабан) свідчать про індивідуалізацію інструментального складу. Серед оркестрових груп, окрім солюючої скрипки, можна виділити додаткових солістів: це литаври, що виділяються з усієї ударної групи, та валторна, єдиний духовий інструмент, тембрально не споріднений із базовим струнним квінтетом камерного оркестру. Є. Сіренко зазначає, що у Поемі-концерті скрипка та литаври, крім того, мають умовних тембрових «дублерів»: у якості «двійника» литавр виступає віброфон, а скрипку темброво підтримує віолончель [91, с. 84]. Подібна темброва деталізація є досить характерною для сучасної української музики, де тембр виступає у якості індивідуалізованого засобу виразності.

На думку Є. Сіренко, одночастинна структура Поеми-концерту побудована за принципом форми-ланцюга. Загальна форма може бути умовно поділена на сім окремих епізодів, кожен з яких має власну чітко окреслену форму. Розпочинається твір із соло литавр, що є монотематичною основою, лейттемою всього твору. Дана тема, побудована у формі композиційно замкненого періоду, сприймається як структурна «матриця» Поеми-концерту. Досить складний ритмічний рисунок компенсує вузькість звуковисотного діапазону литавр, формуючи повноцінне тематичне ядро, на основі якого в подальшому буде побудовано весь тематизм твору. Перший епізод твору (*Епізод А*) являє собою варіативну розробку лейттеми, що тембрально обіграється у партіях віброфону, дзвонів, альт та солюючої скрипки.

Тричастинна форма *Епізода В* підпорядкована викладенню нової теми у скрипки solo, що є втіленням головного ліричного образу твору. Контрастна до неї лейттема не зникає, вона звучить у арфовому викладенні у контрапункті до солюючої скрипки.

Епізод В, що являє собою класичну форму концентричного типу, лейттема литавр знаходить розвиток у партії солюючої скрипки. Ліричний

образ скрипки, що мав місце у попередньому епізоді, дещо модифікується, стає більш «схвилюваним та суперечливим» [91, с. 87].

Досить збуджений характер викладення тематичного матеріалу зберігається і у *Епізоді Г*, написаному у подвійній двочастинній формі. Саме у цей розділ проникають прийоми поліфонічного розвитку (ракохід, проведення у зменшенні та збільшенні, інтервальні варіювання тощо), яким піддається коротка початкова репліка. У кульмінації епізоду стикаються лірична та драматична образні сфери Поеми-концерту, які уособлені, відповідно, партіями скрипки *solo* та оркестру.

Епізод Д у контексті загальної форми виконує функцію розробки. Є. Сіренко акцентує увагу на тому, що саме у даному розділі у партії солюючої скрипки відбувається емоційне переосмислення найбільш важливих мелодичних інтонацій попередніх епізодів. З кожним новим проведенням тематизму емоційна напруга зростає, що призводить в решті решт до генеральної кульмінації усього твору (*Епізод Е*), що знаходиться у «точці золотого перетину». Драматична напруга сягає свого максимуму у невеликій каденції скрипки *solo*. У цьому ж епізоді вперше звучить тембр валторни, що разом із литаврами утворює канон на інтонаційному матеріалі лейттеми.

Заключний розділ твору – *Епізод Є* – виконує функції коди. Ліричне *Largo* позначено появою нової теми у валторни, спокійної та врівноваженої, що сприймається як відповідь на всі запитання, що були поставлені протягом твору, як «тема-висновок, результат, провідна ідея всього твору» [91, с. 94]. Завершується Поема-концерт проведенням лейттеми у партії солюючої скрипки, що формує тематичну арку та сприяє цілісності та єдності форми.

Поема-концерт Є. Станковича була написана у непростий час – майже на стику двох тисячоліть. Образну основу твору складають філософські роздуми про сутність людської природи та про баланс між спогляданням життєвого процесу та його душевним співпереживанням. Розкриття образного змісту, що відповідав би творчому задуму композитора,

потребувало використання специфічної жанрової моделі. Для творчості Є. Станковича в цілому характерними є різноманітні жанрові поєднання. У даному випадку синтез двох жанрових моделей – поеми та концерту – задекларований вже у самій назві твору. До характерних рис поємності, що представлені у Поємі-концерті для скрипки та оркестру, можна віднести одночастинність, нівелювання чітких переходів між розділами, відсутність формального структурування форми, гнучкість та індивідуалізованість внутрішньої побудови та, найголовніше, принцип монотематизму. Риси концертності знайшли втілення, в першу чергу, у наявності солюючого інструмента (скрипки), а також виділенні солюючих партій серед груп оркестру. Внутрішній конфлікт твору має прояв на декількох рівнях: тембровому, фактурному (співставлення *solo* та *tutti*), жанрово-інтонаційному (співставлення декламаційності та пісенності). Загострення конфлікту, закладеного у лейттемі, призводить в решті решт до досягнення споглядальної рефлексії коди. Серед тематичних комплексів Поєми-концерту Є. Сіренко виділяє три основні: 1) лейттема у литавр – «виклик долі»; 2) монологи скрипки – лірична рефлексія; 3) соло валторни – «голос істини» [91, с. 97].

Поєма-концерт Є. Станковича – визначне явище у скрипковому доробку композитора. «Цей твір спонукає слухача прислухатись до власної душі та глибоких внутрішніх переживань – мистецтво, яким досконало володіє композитор-філософ Євген Станкович», – зазначає Є. Сіренко. Не дивно, що за п'ятнадцять років свого існування Поєма-концерт була неодноразово інтерпретована видатними вітчизняними скрипалями. Аналізу одних з найяскравіших виконавських версій даного твору присвячено наступний підрозділ даного дослідження.

3.2. Інтерпретаційні прочитання Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича Б. Півненко та В. Соколовим.

Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича – надзвичайно складний твір, – як у художньому, так і у технічному сенсі. Втілення філософського змісту, закладеного у твір композитором, вимагає від виконавця – навіть молодого – глибокого розуміння життєвих явищ, що з’являється лише з досягненням життєвого досвіду. З технічного боку партія солюючої скрипки однозначно розрахована на виконавця, що досконало володіє усіма виражальними можливостями власного інструменту. Мелодична лінія скрипки *solo* позначена примхливою ритмікою (нерегулярний змінний розмір, чергування квартолей та тріолей, зміщення акцентованих долей такту) та значними інтонаційними труднощами. Темпова драматургія твору підпорядкована численним агогічним змінам (*rubato, piu mosso, meno mosso, poco a poco accelerando, senza metrum, presto possibile*).

Виконання Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича вимагає від соліста володіння різноманітними техніками та прийомами гри. Серед них – розширена штрихова палітра (*legato, partato, pizzicato, spiccato, détaché*), гра біля підставки (*molto sul ponticello*), форшлаги, численні подвійні ноти, імпровізація глісандо, флажолетні пасажі, трелі тощо.

На сьогодні Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича є досить репертуарним твором, що входить до виконавського доробку багатьох сучасних скрипалів. Прем’єрне виконання твору відбулося у 2004 році у Національній опері України за участю Д. Ткаченка (скрипка) та Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під орудою В. Сіренка. У подальшому до виконання Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича зверталися В. Соколов, Б. Півненко та інші. У якості аналітичного матеріалу даного дослідження було обрано інтерпретаційні прочитання Поеми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича, представлені Богданою Півненко (2005) та Валерієм Соколовим (2016).

Коректний порівняльний аналіз інтерпретаційних версій Поєми-концерту для скрипки та оркестру Є. Станковича, представлених двома виконавцями, неможливий без попереднього усвідомлення характерних рис їх творчих особистостей.

Богдана Іванівна Півненко (1977) – українська скрипалька, заслужена артистка України. Музичні критики часто називають її «українською Паганіні в спідниці». Б. Півненко часто виступає як солістка Національного ансамблю солістів «Київська камерата».

Народилася Б. Півненко у Харкові. Свою музичну освіту вона розпочала у 1984 році у Харківській музичній десятирічці, навчаючись у класі скрипки. У 1993 році перейшла до класу скрипаля Богодара Которовича у Київській середній спеціалізованій музичній школі імені М. В. Лисенка. Також певний час навчалася у Ігоря Пилатюка, який певний час працював асистентом у Б. Которовича. З 1995 по 2003 роки Б. Півненко продовжила навчання у Національній музичній академії імені Чайковського, останні два роки – в аспірантурі (клас Б. Которовича).

Ще під час навчання Б. Півненко розпочала активну концертну діяльність. Так, наприклад, з 2001 року вона грала у Міжнародному молодіжному оркестрі «Філармонія націй» під орудою Юстуса Франца, а у 2000–2005 роках була концертмейстером національного камерного ансамблю «Київські солісти».

Попри здобуту повну вищу освіту, Б. Півненко невпинно вдосконалює власну виконавську майстерність. У 2003 році вона брала участь у майстер-класах видатних скрипалів сучасності – Віктора Третьякова, Захара Брона та Павла Вернікова, а з 2008 по 2010 роки періодично займалася з Ольгою Пархоменко. З 2000 року Б. Півненко успішно працює з національним ансамблем солістів «Київська камерата».

Звернення виконавиці до зразка сучасної вітчизняної скрипкової музики не було випадковим. Зацікавленість у розвитку та популяризації національного музичного мистецтва багато в чому формують вектор творчої

діяльності скрипальки. Як продюсер та виконавиця Б. Півненко брала участь у створенні 12-дискової «Антології сучасної української музики».

Наразі Б. Півненко успішно поєднує виконавську, просвітницьку та педагогічну діяльність, з 2000 року викладаючи у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського [14].

Валерій Вікторович Соколов (1986) – український скрипаль, що, порівняно з Б. Півненко, є представником наступного покоління вітчизняних виконавців. Так само, як і Б. Півненко, В. Соколов народився у Харкові і до чотирнадцяти років навчався у Харківській середній спеціальній музичній школі-інтернаті у класі професора С. А. Євдокимова. Але з 2001 року скрипаль продовжив здобувати освіту на якісно новому рівні – у школі Ієгуді Менухіна у Лондоні (клас професора Наталії Боярської), зати́м В. Соколов навчався у Королівському Коледжі у Лондоні (клас професора Фелікса Андрієвського), по закінченні якого вступив до аспірантури Кронберзької Академії Музики (Франкфурт-на-Майні, Німеччина) у клас професора Анни Чумаченко та Гідона Кремера. З 2013 року музикант займається під керівництвом професора Бориса Кушніра у Відні.

Втім, творчий пошук виконавця не закінчився навіть по завершенні освіти. В. Соколов неодноразово брав участь у майстер-класах Мстислава Ростроповича, Цві Цейтліна, Дори Шварцберг, Захара Брона, Руджеро Річі, Ігоря Озима, Тат'яни Грінденко та Гарі Гофмана.

Сьогодні В. Соколов відомий як музикант світового рівня. Скрипаль регулярно гастролює з європейськими (Лондон, Стокгольм, Брюссель, Женева, Цюріх, Мюнхен), азіатськими (Сеул, Токіо, Куала-Лумпур, Пекін, Сінгапур) та американськими (Оттава, Клівленд, Сіетл) симфонічними оркестрами. Музикант співпрацював з оркестром ВВС, Камерним оркестром Європи і оркестром імені Густава Малера, оркестром Радіо Франції та оркестром Баварського Радіо. З 2016 року В. Соколов щороку викладає на міжнародних майстер класах у Шаффхаузені (Швейцарія).

Попри щільний концертний графік, кожного концертного сезону В. Соколов виступає на батьківщині спільно з провідними українськими колективами, найчастіше – з Державним Академічним оркестром України та оркестром Національної Філармонії України.

У виконавському доробку В. Соколова представлено чимало скрипкових творів Є. Станковича. Саме цьому виконавцю присвячений Третій Концерт для скрипки з оркестром (2015) та Соната для скрипки (2017) Є. Станковича, тож його звернення до Поеми-концерту – одного із визначних скрипкових творів композитора – не можна вважати випадковим [13].

Отже, звернемося до виконавських версій аналізованого твору, здійснених Б. Півненко та В. Соколовим. Поема-концерт для скрипки та оркестру Є. Станковича виконана Б. Півненко сумісно з Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під орудою диригента Валерія Матюхіна. Даний запис музичного твору здійснений на студії Національної радіокомпанії України у 2005 році. В. Соколов виконує твір сумісно з Національним симфонічним оркестром України під орудою Володимира Сіренка. Запис проведено у Великій концертній залі Національної радіокомпанії України у 2016 році.

Вже починаючи з *Епізоду А* помітна різниця у виконавських підходах, продемонстрованих музикантами. Багато в чому це залежить від взаємодії соліста з оркестром та диригентом, адже втілення концепції твору можливе лише за умови підпорядкування усіх учасників ансамблю єдиному виконавському задуму. У варіанті виконання, представленому Б. Півненко, лейттема у солюючих литавр звучить з автентичним надрином, ніби уособлюючи первозданну безпосередність синкретичної творчості, невіддільної від культової містики перших людей. На записі, представленому В. Соколовим, ця тема, що безпосередньо передуює початковому висловлюванню соліста, має більш стриманий, академічний характер.

У виконанні В. Соколова перша репліка скрипки *solo* звучить більш декламаційно, риторично. Виконавець підкреслю кожен найдрібніший

інтонацію, не поспішаючи, ніби «смакуючи» кожен інтервал. У Б. Півненко та сама ж репліка звучить більш цільно, монолітно, ніби на одному диханні.

Соло В. Соколова у *Epizodi B* характеризується романтизацією образу, що досягається пильною увагою до мікродинаміки та соковитим вібрато. У виконанні Б. Півненко спостерігається менша кількість вібрації, що, безумовно, можна вважати специфічним виконавським прийомом, спрямованим на досягнення певного звукового образу (у даному випадку – дещо відстороненого).

У *цифрі 70* короткі мотиви у солюючої скрипки у виконанні Б. Півненко надають загальному тематичному руху певної схвильованості та одночасно нагадують пасторальні поспівки флейтового характеру, хоча з переходом до нижнього регістру (ремарка *molto sul ponticello*) тембр скрипки *solo* стає темнішим, «сутінковим». Втім, у будь-якому разі з точки зору тематизму солістка у даному епізоді відходить на другий план та взаємодіє з іншими учасниками ансамблю, виконуючи функцію якщо не акомпанементу, то контрапункту. Тракткування В. Соколовим даного епізоду відрізняється від варіанту Б. Півненко. Для музиканта кожна інтонація є надзвичайно важливою, у його інтерпретації саме у скрипковій партії даного розділу закладено основний інтонаційний зміст епізоду.

Цифра 80 у виконанні Б. Півненко позначена яскравим протиставленням різноманітних скрипкових прийомів (*sul ponticello* та *ordinario*, *pizzicato* та *arco*). Безумовно, у майстерних руках скрипальки подібна різноманітність штрихової палітри є надзвичайно потужним засобом виконавської виразності. Здається, що скрипка почергово приміряє на себе образ за образом, роль за роллю. Звісно, В. Соколов також бездоганно дотримується усіх авторських позначень щодо способу звуковидобування. Проте його інтерпретація цікава передусім своїм фразуванням, що за своєю виваженістю та продуманістю наближує інструментальне висловлювання до палкої ораторської промови.

Ораторський пафос залишається образною домінантою трактування В. Соколовим і наступного, кульмінаційного епізоду (*такт 110*). Попри суто інструментальну природу мелодичної лінії, виконавцю вдається віднайти у ній декламаційні риси. Б. Півненко, у свою чергу, навпаки, підкреслює інструменталізм інтонаційного наповнення основного тематичного матеріалу.

Наступний епізод (*такт 141*) Б. Півненко розпочинає таємниче, ніби здалеку, накопичуючи енергію драматизму дуже поступово. Здається, що всередині тематизму накручується невидима пружина. У інтерпретації В. Соколова сплеск драматизму відчутний майже одразу. Емоційна напруга довгий час утримується приблизно на одному рівні (зазначимо, що скрипалю при цьому вдається уникати одноманітності висловлювання).

Розпочинаючи з *такту 210*, у виконанні Б. Півненко прослідковуються риси діалогічної взаємодії соліста та оркестру. Питальні інтонації солюючої скрипки перериваються незворушними репліками оркестру. У інтерпретаційному варіанті В. Соколова ініціатива належить скрипці *solo*, вигуки ж оркестру лише доповнюють висловлювання соліста. Тим контрастніше звучить у *Епізоді Е* тембр валторни, що знаменує собою просвітлення. Наступне проведення теми у скрипки переймає на себе образний зміст валторнового *solo*. Заключну лейттему В. Соколов виконує досить активно, ніби апелюючи до образу людини дієвої.

Трохи по-іншому з виконавської точки зору вибудовує завершення твору Б. Півненко. Багато в чому на це впливає специфіка взаємодії з оркестром. Дуже тонко прослухані імітаційні перегукування солюючої скрипки з валторною. Останнє проведення лейттеми ніби розчиняється у тиші, залишаючи фінал твору відкритим.

Висновки до Розділу 3

В розглянутій Поємі-концерті Є. Станковича оригінально представлена взаємодія двох жанрів, що задекларовано у назві твору. Зазначимо, що і Б. Півненко, і В. Соколов є майстерними митцями, справжніми

інтерпретаторами сучасної української скрипкової музики. Проте творча індивідуальність музикантів проявляється різним чином. Б. Півненко органічніше відчуває себе у якості учасника ансамблю. Виконуючи Поему-концерт для скрипки з оркестром Є. Станковича разом із ансамблем солістів «Київська камерата», скрипалька має змогу більш тонко та детально взаємодіяти із колегіальним колективним партнером, у тому числі і з солюючими інструментами. В. Соколов, у свою чергу, проявляє риси яскравого музиканта сольного типу. Саме його скрипці solo підпорядковується уся виконавська драматургія інтерпретованого ним твору.

ВИСНОВКИ

Різновид музичної поеми за участю солюючої скрипки і досі не отримав наукового осмислення, між тим в творчості Є. Становича є два твори, які представляють камерний та гібридний варіанти жанру, що сформувалися в процесі оновлення жанрового канону.

Музична поема пройшла ряд етапів у своєму становленні.

- 1) Поява та розвиток жанру симфонічної поеми (творцем жанру є Ф. Ліст, сам жанр пройшов довгий шлях аж до сьогодення, всякчас зберігаючи свою актуальність). В творчості основоположника угорської композиторської творчості цей жанр включає 13 творів і охоплює колосальний хронологічний відрізок композиторської праці – від 1847 до 1882 року.
- 2) Наступні фазиси пов'язані із виникненням різновидів жанру.
 - а) Музична поема за участю солюючого інструмента (С. Франк, Е. Шоссон, З. Фібіх, М. Дранішнікова, Є. Станкович). Достовірно встановити перший зразок не вдалося. Знаменита симфонічна поема для фортепіано з оркестром «Джинни» С. Франка написана у 1884 році. Спеціальної наукової праці, що присвячена даному різновиду музичної поеми, натрапити не вдалося;
 - б) Фортепіанна поема. Творцем даного різновиду жанру, як відомо, є О. Скрейбін, який створив 20 творів у хронологічний період композиторської творчості, що охоплює 1903–1914 рр.
 - в) Вокальна поема. Приміром у творчості М. Равеля, К. Дебюссі, Г. Свиридова, Р. Леденьова. Спеціального дослідження жанру віднайти не вдалося. Згідно В. А. Кривоपालовій та К. С. Нікітіній «Три поеми Малларме» – твори з однаковою назвою М. Равеля та К. Дебюссі ще й написані в один 1913 рік – сі два опуси ймовірно одні з перших прикладів нового жанру. Кожна з вокальних мініатюр у обох французьких композиторів означена як поема, в той час як у Г. Свиридова та Р. Леденьова вокальною поемою визначається цілий

вокальний цикл, що складається із низки взаємозв'язаних вокальних мініатюр.

г) Хорова поема. Приміром в творчості С. Рахманінова, Дм. Шостаковича, Г. Свиридова. Генеза та становлення жанру у розмаїтті модифікацій – одна із проблем дисертаційного дослідження А. А. Садовської (див. підрозділ магістерського дослідження 1.2).

З) Новітній етап у становленні музичної поеми окреслений формуванням жанрів-гібридів (приміром в творчості Л. Ізрайлевича, Р. Леденьова, В. Філіппенка, Є. Станковича). Слід зазначити, однак, що взаємодія поємності та концертності відбувається ще в період зародження різновиду музичної поеми за участю солюючого інструмента («Джинни» С. Франка, «Поема для скрипки с оркестром» Е. Шоссона). Винайдені нами найдавніші опуси, означені подвійною жанровою атрибуцією (поема-концерт, концерт-поема), датуються 50–60-ми рр. минулого століття.

Автором магістерської виявлено протиріччя між визначенням на офіційнім сайті Є. Станковича «Української поеми» у якості п'єси для скрипки та фортепіано й концептуальністю задуму твору, втіленому через єдність сонатного та рондального принципів формоутворення. Виконавська версія, записана Богданою Півненко (скрипка) разом із «Київською камератою» (диригент – Валерій Матюхін) дозволив співставити задум «Української поеми» Є. Станковича з його камерними симфоніями, де соліст взаємодіє з інструментами оркестру. На значимість світоглядної концепції твору вказує його завершення темою, що апелює до жанрової семантики поховального маршу, розкриваючи трагічний задум композитора. В творі взаємодіють три образних модули – лірика, епос, драма, – визначаючи його композиційно-драматургічний розвиток, в якому поєдналися традиції української та світової музичної культури. Н. Шостак та В. Соколов сумісно з партнерами по виконанню (з фортепіано в першому випадку, з оркестром – в другому) в своїх інтерпретаційних версіях демонструють різнопланові

підходи щодо тлумачення комунікативних та композиційно-драматургічних чинників виконуваного ними твору, по-різному уявляючи роль соліста у процесі реалізації діалогу інструментальних партій, по-різному втілюючи антитези, по-різному вибудовуючи виконавський план твору.

Жанр скрипкового концерту, репрезентантом якого є Поема-концерт Є. Станковича, характеризується різноманітністю типологічних різновидів та модифікацій. Український скрипковий концерт за сто років свого існування пройшов досить непростий шлях розвитку. Заснований В. Косенком, цей жанр надалі привернув до себе увагу кращих вітчизняних композиторів. Перші зразки цього жанру, створені у 1920-х роках, поклали початок традиціям скрипкового концерту у контексті українського музичного мистецтва. Подальший шлях розвитку даного жанру у вітчизняних реаліях XX століття можна поділити на декілька етапів:

- звернення до фольклорних джерел (1930-ті роки);
- «юнацькі» концерти (1940-і роки);
- формування лірико-драматичного та лірико-епічного напрямків (1950-ті роки);
- розширення діапазону стильових параметрів та звернення до стилістики експресіонізму, неокласицизму, постромантизму (1960-ті–1970-ті роки);
- жанровий синтез (концерт-монолог, концерт-медитація, концерт-сповідь, концерт-елегія, концерт-епітафія, концерт-реквієм) (1980-ті–1990-ті роки).

У інтерпретації Поеми-концерту для скрипки з оркестром Є. Станковича, представлений Б. Півненко, у більшій мірі знаходять прояв закладені у творі риси поемності, у той час як інтерпретаційне прочитання В. Соколова тяжіє до вираженої концертності. Таким чином, специфіка інтерпретаційного підходу того чи іншого виконавця сприяє розкриттю різних граней синтетичної жанрової моделі твору Є. Станковича, в якому ясно проявилася гібридна жанрова модель.

Нарешті, *перспективою* представленого дослідження є поглиблене звернення до різновиду жанру поеми, а саме – за участю солюючого інструменту з позицій «жанрового канону» в його сталих атрибутах і водночас такому, що підлягає постійному оновленню.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллина Г. В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 20 с.
2. Агарков О. М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: исследовательско-методический очерк. Очерки по методике обучения игры на скрипке: Вопросы техники левой руки. Москва : Музгиз, 1960. С. 168–186.
3. Алексеева, И. В. (1998). Поэтика Второй симфонии А. Бородина (роль эпического в процессе интонационного развёртывания). URL : <http://docplayer.ru/52370161-Poetika-vtoroy-simfonii-a-borodina-rol-epicheskogo-v-processe-intonacionnogo-razvertyvaniya.html> (дата звернення: 28.05.2021)
4. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства*: сб. науч. тр. / под ред. Л. С. Неболюбовой. Киев : Изд-во Киев. гос. консерватории, 1989. С. 132–142.
5. Аппалонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Саратов, 2009. 28 с.
6. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : Исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б.В. Симфонические поэмы Чайковского // О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. С. 117–128.
9. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1992. 16 с.

- 10.Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 20 с.
- 11.Білецька М. Стилістичний плюралізм як основа розвитку сучасного скрипкового мистецтва. *Художня культура і освіта: традиції, сучасність перспективи* : зб. Наук. статей. Мелітополь, 2010. Вип. 1. С. 39–44.
- 12.Бурська О. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. № 1. (вип. 40). С. 61–70.
- 13.Валерий Соколов. *Sokolov-music.com*. URL: <http://sokolov-music.com/ru/> (дата звернення: 11.05.2019).
- 14.Валик О. Богдана Пивненко : «Каждый артист должен иметь свое лицо» *Запорожье Вечернее*. URL: <http://www.filarmonic.zp.ua/zmi/item/910-bogdana-pivnenko-kazhdyj-artist-dolzhen-imet-svoe-litso> (дата звернення: 09.05.2019).
- 15.Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ століття. Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : Освіта України, 2010. 268 с.
- 16.Волкова Т. Формирование навыка вибрато у скрипачей. Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика. Москва : ГМПИ, 1990. С. 138–157.
- 17.Воронова М. М. Симфоническая поэма Листа в ее связях с литературной романтической поэмой. *Памяти Н. С. Николаевой* : сб.тр. / МГК им. П. И. Чайковского; ред.-сост. Е.М. Царёва, И. В. Коженова. Москва, 1996. Сб. 14. С. 34–41.

18. Гинзбург Л. С. Современное музыкальное исполнительство (на примере современной музыки для смычковых инструментов). Москва : Музыка, 1983. С. 68–100.
19. Глава Четвёртая. «Могучий освободительный шаг вперед» (Романтическая поэма как жанр). Манн Ю. В. *Динамика русского романтизма*. М.: Аспект Пресс, 1995, 384 с. URL : <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/articles/mann-dinamika-romantizma/romanticheskaya-roema-kak-zhanr.htm> (дата звернения: 20.03.2021)
20. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*: сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
21. Гребнева И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков. *Музыкальная академия*, 2010. № 1 (729). С. 162–168.
22. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. докт. искусствоведения. Москва, 2011. 41 с.
23. Григорьев В. Методика обучения игре на скрипке. Москва: Классика – XXI, 2006. 255 с.
24. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград : Музыка, 1988. 77 с.
25. Данилевич Л. В. «Поэма экстаза» // А. Н. Скрябин. 1915–1940: сб. к 25-летию со дня смерти / Гос. музей А. Н. Скрябина. Москва–Ленинград: Музгиз, 1940. С. 79–103.
26. Дорофеева В. Ю. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен : автофер. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 16 с.
27. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации. *Музыкальное содержание : современная научная интерпретация* : сб. науч. статей / Рост. гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2006. С. 358–379.

- 28.Дугіна Т. Є. Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки (на прикладі симфонічних творів Є. Станковича) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.
- 29.Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Євгена Станковича у «Симфонії пасторалей»: до питання про синтез звуковисотних технік. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
- 30.Євген Станкович. Офіційний сайт композитора. URL: <https://stankovych.org.ua/ua/publ.html> (дата звернення: 16.12.2020).
- 31.Евгений Станкович. Украинская поэма. Богдана Пивненко (скрипка). Национальный ансамбль солистов «Киевская камерата», дирижёр Валерий Матюхин. Запись из студии Национальной радиокompании Украины, 2005 г. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/29303> (дата звернення: 16.12.2020).
- 32.Євдокимов С. А. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза. Харків.: 2007. 128 с.
- 33.Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Ленинград : Наука, 1978. 424 с.
- 34.Заранський В. Концерти для скрипки з оркестром. *Мирослав Скорик* : зб. статей. Львів : Сполом, 1999. С. 54–65.
- 35.Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів : СПОЛОМ, 2003. 222 с.
- 36.Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. М., 2012. 312 с.
- 37.Зинькевич О. Параметры искусства Евгения Станковича. *Мистецькі обрії 99* : альманах : науково-теоретичні праці та публікації. Київ : Академія мистецтв України, 2000. С. 321–325.
- 38.Зинькевич Е. Рецепция Малера в украинском симфонизме. URL : <https://gnesin-academy.ru/wp->

- content/documents/nauka/muz_forum/Zinkevich2.pdf (дата звернення: 28.05.2021)
- 39.Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
- 40.Килина Т. В. Космогония и апокалипсис в творчестве А. Н. Скрябина. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2005 (2) / 8. С. 165–179. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kosmogoniya-i-apokalipsis-v-tvorchestve-a-n-skryabina/viewer> (дата звернення: 28.05.2021)
- 41.Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
- 42.Козак А. «Симфониетта» Е. Станковича: версія смислової інтерпретації. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: науково-методична збірка (українською та російською мовами)* / за заг. ред. проф. В. М. Алтухова ; упор. викладач-методист Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату І. А. Нємцова. Харків : Планета-Прінт, 2015. С. 133–139.
- 43.Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 22 с.
- 44.Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ : Музична Україна, 1985. 80 с.
- 45.Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
- 46.Корчевая Е. Просто гений. *Газета «День»*. №165, (2017). Рубрика: Культура. URL : <http://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/prosto-geniy> (дата звернення: 30.02.2020)
- 47.Корчова О. О. Бути Станковичем. *Буклет до ювілейного концерту*. Київ : 2007. 32 с.

- 48.Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике Ленинград : Музыка, 1979. 208с.
- 49.Котенева А. В. Понятие духовности в эпических поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея». *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2015. Том 21. С. 43–47. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-duhovnosti-v-epicheskikh-poeмах-gomera-iliada-i-odisseya/viewer> (дата звернения: 01.05.2021)
- 50.Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм. Москва : Дека-ВС, 2007. 312 с.
- 51.Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Листа. Москва : Музыка, 1974. 142 с.
- 52.Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Москва : Музыка, 1970. 107 с.
- 53.Кривопалова В. А., Никитина К. С. Вокальные поэмы Клода Дебюсси и Мориса Равеля «*Soupir*» по Малларме. *Музыкальный альманах Томского государственного университета*. 2016. № 1. С. 25–32.
- 54.Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1998. 344 с.
- 55.Лунина А. Е. Камерный формат творчества Евгения Станковича: на перекрёстке «картинно-пейзажной визуальности», «киноизобразительности» и «новой простоты». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* (Мистецькі обрії). 2013. № 5 (16). С. 141–147.
- 56.Лунина А. Е. Парадигма стиля Евгения Станковича: метаморфозы в контексте единства (на примере камерной музыки). *Музыкальное искусство*. 2013, № 13. С. 149–160.
- 57.Лучкина М. М. Миф о России в творчестве Г.В. Свиридова : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения. Москва, 2012. 30 с.

- 58.Магас Л. І. Використання сюжетів фольклору в поемах І. Франка.
Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія, 2012. Вип. 7. С. 33–37.
- 59.Мазель Л. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособие.
Москва : Музыка, 1979. 536 с.
- 60.Малларме С. Вздох (пер. с фр. На русский язык Ю. Б. Корнеева). URL :
<http://www.vekperevoda.com/1900/jukorneev.htm> (дата звернення:
5.02.2020)
- 61.Мартышева М. Вибрато как важнейший художественный элемент
звуковой палитры скрипача. *Известия Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и
гуманитарные науки*, 2008. С. 341–348.
- 62.Михайлов М. Стил ь в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
- 63.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення».
*Українське музикознавство : науково-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28 :
Музична україністика в контексті світової культури*. С. 48–53.
- 64.Москаленко В. Г. Евгений Станкович : Творческий портрет.
Музыкальная культура братских республик СССР. Київ : Музична
Україна, 1982. С. 97–112.
- 65.Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник*.
Вип.20. Музичний твір: проблема розуміння. К. : Нац. муз. академія
України ім. П.І.Чайковського, 2002. С. 3–12.
- 66.Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське
музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації.*: зб. ст. Київ, 1999.
Вип. 2. С. 4–15.
- 67.Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної
інтерпретації : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 1994.
25 с.
- 68.Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие.
Москва : Музыка, ВЛАДОС, 2003. 248 с.

- 69.Нестеров С. И. Влияние жанровых взаимодействий в музыке для скрипки соло XX века на исполнительские интерпретации. *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре* : сб. трудов. 2019. С. 251–262.
- 70.Нестеров С. И. Литературные жанры в музыке для скрипки соло конца XX века как феномен синтеза искусств. *Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры* : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. Краснодарский государственный институт культуры. 2018. С. 134–146.
- 71.Олексюк О. Ціннісно-сміслова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство : зб.ст. К., 2009. Вип. 82. С. 295–302.
- 72.Орджоникидзе Г. Ш. Симфонические поэмы Р. Штрауса. С. С. Скребков. *Статьи и воспоминания* / сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 252–295.
- 73.Полякова И. В. К. Шимановский. Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 35: особенности стиля и исполнительской интерпретации. *Вестник музыкальной науки*, 2020. Т. 8, № 4. С. 144–153.
- 74.Попова Т. В. Симфоническая поэма. Москва : Музгиз, 1960. 36 с.
- 75.Постоловська Т. Й. Ліричне в музичному творі як об'єкт семантичного аналізу (на прикладі інструментальних творів Є. Станковича і В. Сильвестрова 70-х – 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 16 с.
- 76.Поэма. *Большая российская энциклопедия*. Том 27. Москва, 2015, стр. 324–325.
- 77.Поэма. *Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 294.
- 78.Поэма. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. С. 781–783.

79. Поэма. *Муз. энциклопедия* : в 6 т. Т. 4 Окунев – Симович. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1978. С. 415.
80. Роман Леденёв. Биография. URL : <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/ros/28428/bio/> (дата звернения: 5.03.2021)
81. Сергеева О. В. Авторские указания темпа в Первой симфонии («Sinfonia Larga») Е. Станковича в аспекте претворения эпического. *Южно-Российский музыкальный альманах* : науч. журнал / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; гл. ред. Н. В. Дуда. Ростов-н/Д: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», 2017. № 2 (27). С. 36–41.
82. Симфоническая поэма URL: <http://www.belcanto.ru/simfpoema.html> (дата звернения: 16.12.2020).
83. Соллертинский И. И. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Ленинград : Ленинградская филармония, 1934. 39 с.
84. Список произведений Зденека Фибиха. URL : https://ru.qaz.wiki/wiki/List_of_compositions_by_Zden%C4%9Bk_Fibich (дата звернения: 4.04.2021)
85. Станкович Є. «Українська поема» для скрипки та фортепіано. Виконує фортепіанний ансамбль у складі: Шостак Наталія (скрипка) та Павлов Георгій (фортепіано). Київ. Дата виконання 7 грудня 2020 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MdzR8X1mQ04> (дата звернення: 16.12.2020).
86. Раабен Л. Н. Концерт. *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974. Т. 2. С. 922–925.
87. Рогив Р. Р., Агдеева Н. Г. Поэма для скрипки с оркестром Э. Шоссона: особенности исполнения. *Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность*: м-лы Всероссийской научно-практической конференции, 2016. С. 76–88.

- 88.Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html (дата звернення: 30.03.2020)
- 89.Романюк І. А. Спадкоємність як критерій української картини світу (на прикладі псалми «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В]. Харків : Вид-во С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 3–16.
- 90.Садовская А. А. Хоровая поэма в творчестве белорусских композиторов XX – начала XXI века: особенности трактовки и функционирования жанра : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения. Минск, 2018. 23 с.
- 91.Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. ... канд. музикознавства. Київ, 2017. 254 с.
- 92.Сіренко Є. І. Євген Станкович. Поема-концерт для скрипки та оркестру: авторські прийоми тембрової драматургії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 225–229.
- 93.Ситдикова Ф. Б. К вопросу о параллелях интонационно-выразительных характеристик скрипки и человеческого голоса. *Вестник Башкирского университета*, 2010. С. 722–726.
- 94.Скребкова С. К вопросу о исполнительской трактовке музыкальных произведений. *Избранные статьи* / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 17–23.
- 95.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

- 96.Скрипнік, Л. М.. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття): автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 17 с.
- 97.Соколов А. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 228 с.
- 98.Степанченко Г. Евгений Станкович: «Я не люблю юбилеев, они меня раздражают...». ZN, UA. Вып. 37, 27 сентября – 4 октября 2002 г. URL : https://zn.ua/ART/evgeniy_stankovich_ya_ne_lyublyu_yubileev,_oni_meny_a_razdrazhayut.html (дата звернення 24.02.2020)
- 99.Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–179.
100. Сунь Бо. Вокальна музика Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця та композитора : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2019. 16 с.
101. Сунь Бо. Вокальна музика Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця та композитора : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2019. 199 с.
102. Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения. *Психология процессов художественного творчества*. Ленинград : Наука, 1980. С. 127– 138.
103. Торосян В. Г. История образования и педагогической мысли. Москва : Владоспресс, 2006. С. 202. URL : <https://vikent.ru/enc/1867/> (дата звернення 25.03.2021)
104. Фам Ле Хоа. Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилевой эволюции музыки XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1997. 37 с.
105. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. URL :

114. Шапошников И. А. Поэдность в романтической музыке. Фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2016. 22 с.
115. Шапошникова Л. В. Тернистый путь Красоты. Москва : МЦР ; Мастер-Банк, 2001. С. 205–217. URL : <https://icr.su/rus/about/direction/director/scryabin/index.php?print=yes> (дата звернення: 04.03.2020)
116. Шумская И. П. «Sinfonia Larga» Е. Станковича: стилевий аспект. *Аспекти історичного музикознавства* : Дослідження і матеріали. Харків : Прапор, 1998. С. 70–79.
117. Ядловська З. Г. Скрипкове виконавство як об'єкт інструментознавчих досліджень. *Вісник Держ. акад кер. кадрів культ. і мистецтв*. Київ : ДАККиМ, 2007. С. 81–86.
118. Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи. *Проблемы музыкальной педагогики* / МГК им. П. И. Чайковского. М. : Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1981. С. 11–30.
119. Ямпольский И. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 583–591.
120. Hutchings A. Concerto. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo97815615926300000040737?rskey=wlbigB&result=1> (дата звернення: 15.05.2019).