

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ
ВОЛОДИМИРА ЗОЛОТУХІНА ТА ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА:
ТРАКТУВАННЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА В ЗАГАЛЬНІЙ КОНЦЕПЦІЇ
ТВОРІВ**

Магістерська робота

Віловської Анни Андріївни

Науковий керівник:

Ягодзинська Ірина Олександрівна

кандидат мистецтвознавства

Текст містить результати власних досліджень.

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



Віловська А. А.

ХАРКІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	7
ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....	7
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2	17
ПРОЧИТАННЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА В КОНЦЕРТІ №1 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ВОЛОДИМИРА ЗОЛОТУХІНА	17
<i>2.1. Жанрово-стильові та композиційно-драматургічні параметри Концерту.....</i>	<i>18</i>
<i>2.2. Аспекти виконавської інтерпретації музичного тексту.....</i>	<i>29</i>
Висновки до Розділу 2.....	33
РОЗДІЛ 3	34
ПРОЧИТАННЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА В КОНЦЕРТІ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА	34
<i>3.1. Стильова та драматургічна концепція Концерту</i>	<i>35</i>
<i>3.2. Особливості виконавського втілення сольної партії твору</i>	<i>44</i>
Висновки до Розділу 3.....	46
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Жанр скрипкового концерту в українській музиці зазнав стрімкого розвитку: від наслідування пізнього романтизму у першій половині ХХ століття через розмаїття індивідуальних рішень, засвоєння стильових новацій модернізму та авангарду у другій третині століття до створення у підсумку національного жанрового типу. Концертні твори для скрипки представлені у доробку Г. Верьовки, В. Гомоляка, Ю. Іщенка, А. Кос-Анатольського, Л. Колодуба, О. Зноско-Боровського, І. Карабиця, О. Козаренка, Ж. Колодуб, М. Скорика, Є. Станковича, А. Штогаренка.

Не залишилися осторонь і композитори харківської школи, мистецькі практики яких стали важливою складовою процесу національного оновлення жанру. Особливо яскраво представлені концертні твори для сольної скрипки у доробку Володимира Золотухіна та Володимира Птушкіна. Твори названих митців у жанрі концерту для скрипки ще не вивчалися докладно¹ щодо особливостей втілення у них амплуа солюючого інструмента, стильової та стилістичної специфіки трактування партії соліста. Пропоноване дослідження має на меті заповнення цієї дослідницької лакуни та орієнтоване першочергово на виконавців-практиків.

Об'єктом дослідження є жанр скрипкового концерту в українській музиці ХХ – ХХІ ст.

Предмет дослідження – особливості трактування партії соліста в скрипкових концертах композиторів харківської школи В. Золотухіна та В. Птушкіна.

¹ Окрім дисертаційного дослідження В. Заранського 2001 року щодо розвитку жанру скрипкового концерту в українській музиці, де твори В. Золотухіна і В. Птушкіна поряд з музичними текстами інших композиторів аналізовані на предмет особливостей трактування жанрової моделі.

Мета роботи полягає у розкритті особливостей композиторського трактування жанрової моделі, партії соліста та ролі солюючого інструменту в художній концепції скрипкових концертів В. Золотухіна та В. Птушкіна, осмислення яких є передумовою коректного виконавського втілення творів.

Означена мета передбачає розв'язання низки **дослідницьких завдань**:

- узагальнити спостереження дослідників щодо особливостей розвитку жанру скрипкового концерту, у тому числі в українській музиці XX–XXI ст.;
- окреслити на цій основі елементи жанрового інваріанту скрипкового концерту;
- охарактеризувати творчий шлях та провідні риси композиторського стилю В. Золотухіна та В. Птушкіна;
- окреслити жанрово-стильові та композиційно-драматургічні параметри Концерту №1 для скрипки з оркестром В. Золотухіна та Концерту для скрипки з оркестром В. Птушкіна;
- розкрити практичні аспекти інтерпретації аналізованих творів.

Аналітичний матеріал дослідження склали партитури та аудіозаписи виконань Концерту №1 для скрипки з оркестром В. Золотухіна та Концерту для скрипки В. Птушкіна.

Методологія дослідження передбачає поєднання таких аналітичних інструментів:

- *історико-стильовий* метод – задіяний з метою узагальнення історичного шляху становлення жанру концерту в європейській музиці, розвитку української скрипкової музики, скрипкового концерту в XX – XXI ст.;
- *жанровий аналіз* – для виявлення особливостей жанрового інваріанту скрипкового концерту та його трансформацій в українській музиці XX ст.;

- *історико-біографічний* метод – необхідний для осмислення творчого шляху та становлення індивідуального стилю композиторів, твори яких розглядаються в роботі;

- *структурно-функціональний* метод – для аналізу композиції та драматургії обраних творів та їх художньо-семантичних якостей;

- *аналітичні музикознавчі методи* – для вивчення інтонаційних, ладо-гармонічних, мелодико-інтонаційних, фактурних особливостей обраних творів;

- *метод виконавського аналізу* – для виявлення особливостей трактування партії соліста та виконавських аспектів обраних творів.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, присвячені:

- еволюції жанру інструментального концерту в європейській музичній культурі [4; 6; 17; 22; 23; 24; 25; 27; 28; 29; 30 –34; 36];
- особливостям розвитку жанру скрипкового концерту в українській музиці XX – XXI ст. [1; 8];
- проблемам жанру, стилю, музичній формі та фактурі, теорії інтерпретації [9; 20; 26; 35; 37]
- творчості В. Золотухіна [5; 7; 14; 15; 19];
- творчості В. Птушкіна [3; 10 –13; 16; 21];
- історії та теорії скрипкового виконавства [2; 18].

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

- отримали подальший розвиток дослідження теорії концертності та концертних жанрів для скрипки в українській музиці другої половини XX ст.;
- доповнені умовисновки дослідників про особливості інтерпретації скрипкових концертів українських композиторів;
- уперше здійснено докладний аналіз скрипкових концертів В. Золотухіна та В. Птушкіна з особливою увагою до семантичних,

інтонаційних та технічних особливостей партії соліста, аспектів її виконання.

Практичне значення отриманих результатів полягає у широких можливостях використання у різноманітних навчальних курсах від історії української музики до історії виконавства та скрипкової методики викладання фахових дисциплін у закладах вищої мистецької освіти України.

Апробація результатів дослідження. Ключові положення роботи були представлені у статті «Концерт №1 для скрипки з оркестром В. Золотухіна з оркестром: жанрово-стильові параметри та драматургічні амплуа соліста» та під час виступу на міжнародній науково-практичній конференції ХНУМ «Магістерські читання» у грудні 2022 року та на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20-21 травня 2023 року).

Структура роботи визначається Вступом, трьома Розділами, Висновками та Списком використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає <53> сторінки. Список використаних джерел налічує <41> позицію.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Жанрове ім'я «концерт» утворене від італійського слова *concerto*, що означає «узгодження» або «збір» і походить від латинського дієслова «*concertare*», яке в свою чергу має значення, близьке до «змагання» або «битви».

Початково термін «концерт» використовувався для вокальних творів з інструментальним супроводом, що були написані у XVII ст. для того, щоб підкреслити незалежність інструментальних партій, оскільки раніше, в епоху Ренесансу, інструментальні партії, якщо були наявні, повністю дублювали вокальні. До перших зразків таких концертних творів із ведучою роллю вокальних голосів відносяться, наприклад, «В Екклесії» Джовані Габріелі або «Саул, Саул» Генріха Шютца.

С. П. Кіф створює хронологічну таблицю, що охоплює більшість творів, написаних у концертному жанрі, або близьких до нього та період часу від кінця XVI до початку XXI ст. Дослідник, таким чином, відносить до останніх вокально-інструментальні опуси, написані наприкінці 16 – протягом 17 ст. Серед них: *Concerti di Andrea e di Gio[vanni] Gabrieli* (1587); *Cento Concerti ecclesiastici* Lodovico Viadana (1602), написані для різної кількості співочих голосів – від одного до чотирьох; *Cento Concerti ecclesiastici* Giovanni Paolo Cima (1605) – духовні твори для голосів та оркестру; *Concerti ecclesiastici* Giulio Belli (1613) – також духовні твори для голосів та оркестру; *Kleine geistliche Konzerte* Heinrich Schütz (1636 –1639) для голосів і оркестру та ін. [25, с. 12]. Ці опуси, таким чином, отримали спільну жанрову назву «духовні концерти» (*Sacred concerto, geistliche Konzert*), що описує різноманітні модифікації камерного концерту з невеликою кількістю голосів та інструментів, перші зразки якого виникли в Італії, і який потім здобув

найбільшу популярність протягом шістнадцятого століття в Німеччині. Цей жанр передувє жанрам пізньобарокової церковної кантати та сольної духовної кантати. До нього звертались крім згаданого вище Г. Шютца Самюель Шейдт (*Samuel Scheidt*), Каспар Ферстер, (*Kaspar Förster*), Йоган Шнеле (*Johann Schelle*), Йоганн Філіп Ферч (*Johann Philipp Förtsch*), Себастьян Кнюпфер (*Sebastian Knüpfer*), Дітріх Букстехуде (*Dietrich Buxtehude*), Йоган Пахельбель, а також старші члени родини Бахів (докладніше див. [23; 28; 29]).

Повертаючись до хронології концертного жанру С. Кіфа, зауважимо, що автор відносить до концертних творів і включає в свою таблицю також інструментальні композиції з жанровою назвою соната, наприклад, *Сонати op. 35* Мауріціо Кацатті (*Maurizio Cazzati*), частина з яких написана для кількох труб та ансамбля струнних, сонати Петроніо Францескіні (*Petronio Franceschini*), одна з яких написана для труби та струнних; шість сонат для однієї або двох труб та оркестру Доменіко Габріелі (*Domenico Gabrielli*); сінфонію для труби і струнних Джузеппе Марія Жачіні (*Giuseppe Maria Jaccini*) та ін. [25, с. 12].

Вочевидь, незважаючи на дані композиторами жанрові назви, такі ознаки як яскравий тембровий контраст між інструментами, виокремлення одного або двох солюючих, в деяких випадках наявність доволі великого інструментального ансамблю/оркестру дозволили С. П. Кіфу віднести цю твори до концертних. Автор також називає у своєму списку концерти Джузеппе Торелі і Джуліо Таглієті, не вказуючи для якого складу вони були написані.

Таким чином, ці твори безпосередньо передували концертам А. Кореллі і А. Вівальді, від яких зазвичай ведуть початок історії інструментального концерту.

З творчістю цих композиторів і періодом, який називають Високим Бароко, а в англomовному музикознавстві часто позначають як «початок 18

ст.», пов'язане остаточне формування моделі барокового концерту. Тоді були створені перші *concerti grossi* Арканджело Кореллі (1714), де найбільш повно виражається ідея концертування – змагання між невеликою солюючою групою інструментів – *concertino* – та всім іншим оркестром (*ripieno*). «Ця ідея є продовженням старовинної італійської церковної традиції антифонного співу і перегукувань різних частин хору» [29].

Жанр *concerto grosso* є безпосереднім передвісником сольного концерту. «Концерт для соліста з оркестром дуже природньо розвивається з *concerto grosso* з його змінами груп *ripieni* і *concertanti*. *Concertanti* або менша група природньо могла формуватися з кращих музикантів оркестру, і перший скрипаль був там лідером. Для нього було природнім кроком почати виконувати сольну партію, де оркестр акомпанував би або чергувався із ним. Такий прецедент вже склався в жанрі сонати для одного сольного інструмента, який супроводжувався *continuo* клавіра або віолончелі» [29].

Взявши за основу модель *concerto grosso*, слідуючи за А. Кореллі, «інший італійський композитор – Антоніо Вівальді – створює понад 300 концертів для скрипки з оркестром», а також велику кількість концертів для інших інструментів. Багатство музичного розвитку не пройшло непоміченим в іншій частині Європи. Протягом 18 ст. німецька музика адаптувала італійські форми концерту і сонати разом із більшою частиною італійського барокового «словника» та останніми творами італійських композиторів. Багато видатних композиторів епохи бароко, особливо Гендель, наприклад, перебували в Римі, і вплив Кореллі мав поширитися на всю Європу. П'єтро Локателлі був учнем Кореллі, який мав перенести італійські музичні традиції на північ, до Німеччини та до Амстердама, де згодом став музичним видавцем. Також поширеною є ідея, що Г. Ф. Гендель «фактично приніс італійський стиль та моду до Англії <...> Гендель створив два опуси *concerti grossi*, ор 3 і ор 6, в останньому особливо помітний вплив Кореллі» [29].

Зазначимо також, що саме в барокову епоху формується типова композиційна структура концерту із характерним чергуванням повільних та швидких частин: чотиричастинний цикл із співвідношенням темпів на кшталт *Largo / Allegro / Grave / Vivace / Allegro* або *Largo / Allegro / Grave / Allegro* в *concerti grossi*, а також – тричастинний цикл із співвідношенням темпів типу *Allegro / Largo / Allegro / Larghetto / Allegro*. Останній тип циклу стане найпоширенішим в класико-романтичну епоху.

Музикознавець Е. Вольф у своїй розвідці також надає визначення терміну «концерт», пропонує періодизацію розвитку жанру в епоху Бароко та виокремлює кілька типів барокових концертів. Витоки концертного жанру автор, як і С. Кіф, пов'язує з вокально-інструментальними духовними творами шістнадцятого – початку сімнадцятого століття. З ними пов'язане перше надане автором тлумачення терміну «концерт»: «від 16 до початку 18 ст. різноманітні ансамблі голосів чи інструментів або і тих, і інших або твори для таких ансамблів» [36, с. 186].

Серед типів концертів, що сформувались Бароко Е. Вольф називає *concerto grosso*, *ripieno concerto* та сольний концерт. *Concerto grosso* автор позначає як історично перший різновид інструментального концерту, головною його рисою якого є протиставлення маленької групи солістів більшому оркестру. Маленька група, за Е. Вольфом, зазвичай складалася з двох скрипок та *basso continuo*, оркестр – як правило, струнний з *basso continuo*. Серед жанрів, що вплинули на формування *concerto grosso* автор вказує на багатоголосну канцону та сонату «особливо ті багатохорні твори, де групи інструментів контрастують між собою (знаменита *Sonata pian e forte* Джовані Габріелі)», а також – тріо-сонату, яка не тільки підготовлює звичне для групи *concertino* інструментування, але також за потреби виконувалася з дубльованими партіями. «В останньому випадку – продовжує автор – поділ *ad libitum* на солістів та *ripieni* було очевидною стратегією» [36, с. 186].

Е. Вольф також зазначає, що протягом 1670-х рр. численні вокальні твори, написані Алесандро Страдела, явно потребували інструментування подібного до того, що було потім в *concerto grosso*, як в сінфоніях, так і в акомпанементах до арій. А. Страдела, зазначає дослідник, належить і перший незалежний *concerto grosso* (позначений як соната в одному джерелі і як сінфонія в іншому, але із ясно вираженим поділом на групи *concertino* та *ripieno*)», хоча остаточне ствердження цієї модифікації жанру в композиторській практиці Е. Вольф також пов'язує з творчістю А. Корелі [36, с. 186].

Інший різновид барокового концерту автор іменує *ripieno concerto*, що, за Е. Вольфом, є «дещо пізнішим різновидом концерту», що в епоху Бароко був відомий як «*concerto ripieno* або *concerto a 4* (чи а 5, якщо оркестр включає дві партії альтів», як вказує автор, це просто твори для однієї групи *ripieno*, або без сольних партій, або з допоміжними.

Першими творами такого типу, за Е. Вольфом, стали Шість *ripieno concerto op. 5* (1692) Джузеппе Тореллі. Як зауважує автор, за структурою та стилістикою барокові *ripieno concerti* поділяються на два типи. Перший відсилає до форми й стилю *sonata da chiesa* з її чотиричастинним циклом зі співвідношенням частин повільно-швидко-повільно-швидко та переважно поліфонічною (фугоподібною) фактурою». Другий тип, за Е. Вольфом, тяжіє до сінфонії, має тричастинну структуру зі співвідношенням швидко-повільно-швидко та гомофонною фактурою. Перші частини зазвичай у концертній формі (*ritornello form* в англомовній термінології), але без сольних розділів, фінали зазвичай у бінарній формі і танцювальні за стилем [36, с. 187].

Останній тип, який виокремлює Е. Вольф – це, власне, сольний концерт – твір для одного соліста і оркестру (у барокову добу це частіше за все скрипка). Першими зразками, за Е. Вольфом, є Шостий та Дванадцятий концерти з ор. 6 Дж. Тореллі (1698). Ці концерти, як вказує автор, мають

тричастинну структуру та чітку «ритурнелну форму», в якій, однак, на відміну від *ripieno concerto*, розділи для соліста і *continuo* чітко відокремлені від оркестрових. Як вважає Е. Вольф, Дж. Торелі надихався в цих творах оперними аріями та власними сонатами для труби та струнних, що були створені раніше [36, с. 187].

Найбільш впливовим композитором епохи Бароко, з тих, що працювали в жанрі концерту автор називає А. Вівальді. Е. Вольф зазначає, що в його концертах рівень віртуозності у сольних епізодах помітно підвищується, водночас фактура ще більше тяжіє до гомофонії. Також автор вказує, що А. Вівальді використовує концертну форму у досить гнучкий спосіб, створюючи структуру із певною кількістю варійованих оркестрових ритурнелей (перший і останній зазвичай в основній тональності, другий – в тональності домінанти або в паралельному мажорі, наступні – у споріднених тональностях, включаючи домінантову) [36, с. 187].

Д. Товей вказує на паралелі між інструментальним концертом та вокально-інструментальними духовними концертами раннього Бароко і відмічає, що Й. С. Бах навіть деякі свої кантати ще позначає як «концерти». Дослідник розділяє бароковий «поліфонічний» тип концерту, який, на його думку, за особливостями інструментального викладу нагадує барокову арію, а співвідношення між солістом і оркестром – «відносини між авторами і хором у грецькій трагедії», і класичний тип концерту, який сформувався завдяки тим викликам, які поставив перед композиторами розвиток симфонії та сонатної форми.

Необхідність поєднання концертного мислення як способу демонстрації художньої індивідуальності соліста і та закономірностей сонатно-симфонічного циклу, за Д. Товеем, сприяла появі саме такої структури першої частини класичного концерту, яка нам відома: із подвійної експозицією – оркестровою та експозицією соліста, що є зміненим варіантом оркестрової, оркестровим ритурнелем перед розробкою, власне розробкою,

репризою і каденцією соліста. При чому, як зауважує автор, «вступ соліста після довгої оркестрової експозиції сприймається особливо драматично» [37].

Особливості жанру скрипкового концерту розглядають і вітчизняні автори. І. Успенська досліджує феномен скрипкової концертності, доходячи висновку, що «семантика скрипкової концертності розкривається у двох значеннях, зосереджених у складових даного феномену. Головною з них є «концертність» як принцип музичного мислення, що базується на поєднанні та різних типах співвідношення діалогічності (константа жанру), віртуозності та імпровізаційності (атрибути жанру). Друга складова феномену – “скрипкова” – конкретизує першу на рівні жанрової системи, яка є багатоскладовою і включає твори різних моделей, що класифікуються за ознаками моно-, полі- та лі- брожанру. Семантичні “матриці” скрипкової концертності знаходять прояв у відповідних до них жанрових формах, що вперше було продемонстровано у музиці пізнього Бароко (Й. С. Бах), де вони отримали розподіл на два найзагальніші типи поетики: поліфонічний (тема та інтермедія), гомофонний (тема та епізод)» [21, с.183].

Особливості формування скрипкового концертного стилю в творах А. Кореллі досліджує І. Гребнєва, скрипкові концерти А. В’єтана в контексті романтичного стилю – А. Голяка [7; 9].

Еволюції концертного жанру в західноєвропейській музиці торкається і В. Заранський у першому розділі кандидатської дисертації, присвяченої скрипковому концерту в українській музиці XX – XXI ст. Автор простежує розвиток жарового інваріанту скрипкового концерту також від епохи Бароко до сучасності. Особливу увагу дослідник приділяє «романтичній епосі, позначеній бурхливим розквітом виконавства з акцентом на віртуозних можливостях інструменталіста» [12, с. 7].

В. Заранський визначає у романтичній музиці два типи скрипкових концертів: «сольно-віртуозний, де роль оркестру незначна (Н. Паганіні, Л. Шпор, А. В’єтан, Г. Венявський, К. Ліпінський) та симфонізований

(П. Чайковський, Я. Сібеліус, Й. Брамс, М. Брух, О. Глазунов, Е. Елгар). Другий тип концерту, згідно з автором, «опинився в семантичному полі симфонії, успадкувавши тричастинну форму циклу та конкретне драматургічне навантаження кожної з частин. Водночас формується і тенденція створення одночастинної поемної форми Восьмий концерт Л. Шпора, П'ятий А. В'єтана, Концерт Г. Ернста» [12, с. 7].

Розглядаючи особливості розвитку жанру скрипкового концерту у ХХ ст. В. Заранський відмічає «дивовижну багатогранність жанрових різновидів – циклічних та одночастинних, монументальних і камерних» [8, с. 7]. За словами автора, «Співвідношення солюючого інструменту і оркестру в більшості скрипкових концертів відбувається на засадах естетики камерно-ансамблевого музикування, відтворює ідею *«violino principale»*. Величезного значення набувають елементи театральності, яскравої образної асоціативності, синтез концертності і симфонізму. В останню третину ХХ сторіччя європейський скрипковий концерт завойовує новий семантичний простір, засвоюючи багатий арсенал сонористичних та алеаторичних прийомів тощо» [8, с. 7]. Завершуючи загальний огляд розвитку концертного жанру, В. Заранський вказує на «невичерпність його концептуального та виражального потенціалу, соціально-естетичну вартісність цього виду мистецької діяльності» [8, с. 7].

Щодо скрипкового концерту в українській музиці ХХ – ХХІ століття, то широкий огляд тенденцій його розвитку подано у дисертаційному дослідженні В. Заранського, яке вже згадувалося у зв'язку з загальноєвропейськими і світовими тенденціями у розвитку жанру.

Дослідник виокремлює кілька етапів у становленні скрипкового концерту саме в українській музиці ХХ століття.

Перший етап (1920-1930-ті) характеризується засвоєнням досвіду західноєвропейського романтизму, коли українські композитори ознайомлювалися з творчістю видатних представників світової музики та

впроваджували елементи музичної мови цієї традиції у свої твори. Для першого етапу характерні поемна форма твору, віртуозна експресія партії скрипки, що апелюють до стилю раннього романтизму [12, с. 6].

Другий етап (1940–50-ті), пов'язаний все ще з відтворенням романтичних традицій жанру відзначається стабілізацією іманентних жанрових ознак українського скрипкового концерту. У цей період композитори зосереджувалися на формуванні та закріпленні характерних ознак жанру, таких як партія солюючої скрипки, її взаємодія з оркестром, а також особливості структури та розвитку музичної думки.

Наступний період (1950–60-ті рр.) пов'язаний, за В. Заранським, із взаємодією тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру. В цей період засвоюється досвід західноєвропейських композиторів XX ст., активізуються пошуки індивідуальних художніх концепцій, що спрямовані на розширення жанрових рамок та пошук нетрадиційних рішень у складі твору. Це може включати в себе використання нових форм, технік композиції, звукових ефектів та інших елементів, що додають оригінальності творам.

Заклучний, четвертий етап розвитку, що охоплює 1980–90-ті рр., дослідник характеризує як період «трансформації жанрової парадигми скрипкового концерту», коли «художній потенціал жанру, який довго пов'язувався із сферою змагально-діалогічних співвідношень *solo-tutti*, у 80-90-і роки стає осередком втілення складних філософських задумів. Це докорінно змінило поетику концертності, розширило її концептуальні обрії, збагатило виражальні можливості. Прагнення суб'єктивного осмислення колізій дійсності, експансія ліричного світовідчуття визначили такі жанрові різновиди як концерт-монолог, концерт-медитація, концерт-сповідь, концерт-елегія, концерт-епітафія, концерт-реквієм» [12, с. 9-10].

Скрипкові твори В. Золотухіна і В. Птушкіна у концертному жанрі дослідник також відносить до заключного етапу, побіжно аналізуючи особливості організації музичного тексту у цих творах в межах

запропонованої ним типології, однак не торкаючись аспектів прочитання сольної партії, що не було науковим завданням його розвідки.

Висновки до Розділу 1

Отже, жанр концерту пройшов довгий шлях історичного розвитку: від вокально-інструментальних п'єс пізнього Ренесансу та раннього Бароко до сучасних опусів, що стали благодатним полем для різноманітних композиторських експериментів.

Дослідники загалом виокремлюють такі історичні типи інструментального і, зокрема, скрипкового концерту як: бароковий поліфонічний концерт (*concerto grosso*, *concerto ripieno* або сольний концерт); класичний концерт, що синтезує риси попереднього історичного типу та особливості сонатно-симфонічного циклу; романтичний концерт, що поділяється має два різновиди: сольно-віртуозний та симфонізований.

У XX – XXI ст. жанровий інваріант концерту розвивається, умішуючи у себе елементи інших жанрів, відображаючи тенденції до оновлення усіх засобів музичної виразності, але зберігає свої найголовніші особливості: тембровий або тематичний контраст між солюючим інструментом і оркестром (ансамблем), втілення стихії гри, театральності, або конфліктного протистояння.

В українській музиці жанр скрипкового концерту пройшов такі етапи розвитку, як засвоєння досвіду західноєвропейського романтизму; стабілізація іманентних національних жанрових; взаємодія тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру і нарешті трансформація жанрової парадигми скрипкового концерту. Віднесені В. Заранським до заключного етапу розвитку жанру, скрипкові концерти В. Золотухіна та В. Птушкіна також містять ознаки індивідуалізації жанрового канону, про що детально йтиметься у наступних розділах запропонованої роботи.

РОЗДІЛ 2

ПРОЧИТАННЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА В КОНЦЕРТІ №1 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ВОЛОДИМИРА ЗОЛОТУХІНА

Володимир Максович Золотухін (1936–2010) – представник харківської композиторської школи, педагог, професор, музичний та громадський діяч. Випускник за класом композиції Д. Л. Клебанова 1963 року, з моменту завершення навчання він поєднував педагогічну діяльність із творчістю та роботою в Спілці композиторів, харківське відділення якої очолював багато років. До кінця життя керував кафедрою композиції Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, на якій працював з 1967 року².

Творчий шлях В. Золотухіна, узагальнює О. Рощенко, сповнений пошуками нового, самобутнього стилю, його твори сповнені красою та рельєфністю музичного матеріалу, яскравістю оркестрового колориту. Музика В. Золотухіна відрізняється серйозністю і глибиною філософських ідей, темпераментом і яскравістю авторського висловлювання [18].

Композитор є автором багатьох творів різних жанрів: від великих сценічних (опера, мюзикл, балет) до камерних (вокальні та інструментальні. п'єси, естрадні пісні).

Через тяжіння митця до великих симфонічних форм, масштабного симфонізму, з одного боку, і до театральності з іншого, жанр концерту як

² Клас композиції В. Золотухіна в університеті мистецтв – це знані нині митці Анатолій Гайденко, Михайло Шух, Юрій Алжнєв, Галина Сапожнікова [7, с. 12]. Визнання творчості композитора відображено у тому числі у званні Народного артиста України (1996); лауреатстві Державної премії імені Бориса Лятошинського (1997), творчих премій Ігоря Слатіна (1995) та О. Масельського (2001), участі у численних міжнародних музичних (композиторських) конкурсах і фестивалях.

такий, що дозволяє реалізувати обидві з цих складових стилю, привертає увагу композитора протягом всього творчого шляху. Зіграла роль і принципова орієнтованість В. Золотухіна на виконавця, який для нього є ключова фігура музично-комунікативного процесу. Як високоінтелектуальний митець, зазначає О. Рощенко, він сам мислить себе як інтерпретатор накопиченого в музичному мистецтві досвіду і традицій: «Він вступає з ними в діалог, що дозволяє бачити модус концертності в світлі не тільки музичного принципу, але і як діалогічну систему творчості інтерпретаційного типу» [18, с. 158].

Усього В. Золотухіним створено 8 опусів у цьому жанрі: Концерт для скрипки з оркестром №1 (1965), Концерт «Російські візерунки» для великого естрадно-симфонічного оркестру (1986), Концерт для 4-х скрипок з оркестром 1989, «Піднесення прекрасному» – концертний монолог для скрипки з камерним оркестром 1994, «Концерт-блюз» для альт-саксофона і естрадно-симфонічного оркестру, «Медальйони –силуети відомих літературних героїнь» – концерт для солістів та камерного ансамблю у шести частинах (2002), Концерт для фортепіано з оркестром №2 (2004).

У поданому розділі ми сфокусуємося на особливостях прочитання жанрової моделі та партії сольної скрипки у Концерті №1 для скрипки з оркестром.

2.1. Жанрово-стильові та композиційно-драматургічні параметри Концерту

Концерт для скрипки з оркестром №1 створений 1965 року, нотне друковане видання датоване 1971 роком (видавництво «Музична Україна»). 1966 року скрипалем Генріхом Геносьяном з оркестром Харківської філармонії під орудою Павла Шеметова здійснено аудіозапис твору.

У творі знаходить відображення тенденція до розширення діапазону стильових та композиційно-драматургічних варіантів українського

скрипкового концерту в 60-70-х роках, пошуку індивідуальних концепцій для кожного окремого твору, які В. Заранський називає періодом взаємодії тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру. Як вказує дослідник, «якщо впродовж сорока років (від 20 до 60-х) розвиток скрипкового концерту в Україні відбувався в класично-романтичному річищі, переважно з орієнтацією на російські зразки, то в середині 60-х, вже маючи за плечима власний досвід, жанр вступає в стадію кардинальних змін» [12, с. 8].

Музикознавець також відмічає тенденцію до «жанрової дестабілізації концерту», що «проходить в річищі протидії академізованому романтизму і кристалізує спрямування жанру до камерного симфонізму за участю солюючої скрипки». Вчений згадує в цьому контексті й Концерт В. Золотухіна, зауважуючи, що «типологічні ознаки жанру порушуються також у двочастинних концертах В. Золотухіна та О. Канерштейна, що стилістично тяжіють до експресіонізму» [12, с. 9].

«У 1970-х роках розпочинається процес дестабілізації циклічної структури жанру - пише В. Заранський. Поряд із традиційною тричастинністю з'являються двочастинні та одностинні форми вільної фазової будови. Вокалізація інтонування, значне прагнення "співати" на інструменті замінюють декламаційність, загострене сонористичне відчуття тембрової палітри солюючої скрипки» [12, с. 13–14]. Наведені спостереження справедливі і по відношенню до твору В. Золотухіна. Хоча у Концерті харківського майстра достатньо епізодів, пов'язаних з скрипковою кантиленою, суттєву роль в партії соліста відіграють й речитативно-декламаційні інтонації. Загалом Концерту №1 притаманна неоромантична стилістика, все ж таки в більшій мірі, ніж експресіоністична, хоча підвищена емоційність висловлювання й дала можливість В. Заранському говорити про близькість до цього напрямку.

Водночас, для розуміння задуму твору необхідно звернутися до особливостей індивідуального стилю композитора.

Серед яскравих індивідуальних ознак найпершою варто відзначити свободу у роботі з традицією. Композитор підтверджує це в одному зі своїх чисельних інтерв'ю: «<..> Правил ніколи не полюбляв. Нудно мені, якщо все по ним розписано. Ось коли “вільне плавання” – це так, це моє. Тут для мене роздолля» [17, с. 27]. «Вільне плавання» виливається у творах В. Золотухіна у неповторний синтез жанрів та стилів. Стиль В. Золотухіна це цільний сплав філософсько-естетичних переконань, віддзеркалений у вільній трактовці традиційних жанрових моделей, в результаті чого останні набувають не завжди притаманних їм рис, що наштовхує на пошук паралелей, приміром, в архітектурній полістилістиці Харкова [18, с. 33].

Іншою виразною рисою стилю композитора є театральність, проявлена в узагальнених програмах, численних авторських ремарках, назвах частин крупної форми та темпових позначеннях. В інструментальному мисленні В. Золотухіна музикознавець Г. Ігнатченко знаходить відображення «тембрів-персонажів», «тембрів-ситуацій», що є своєрідним «містком» до парадигми музики В. Золотухіна, яка визначається як її комунікативна спрямованість [7, с. 36].

Щодо наслідування традицій, можна зауважити, що, безперечно, взірцем для композитора служить класика, в першу чергу, творчість В. А. Моцарта, який для нього був синонімом музики як виду мистецтва. В. Золотухіну також притаманне симфонічне мислення, що безумовно накладає відбиток й на інструментальну, зокрема, концертну сферу його творчості. Синтезуючі процеси між симфонізацією та театралізацією концертного жанру народжують зрозумілість, відкритість та нативність його музичної мови.

Композитор використовує прийоми комбінаторики, при цьому йому вдається чітко влучати у «золоту середину». Через це дослідникові дуже складно відслідкувати ці межі, оскільки творче мислення композитора

«зшиває» їх настільки органічно, що точки де закінчується один прийом та розпочинається інший просто не існує.

Усі наведені ознаки індивідуального стилю проявлені і в Концерті №1 для скрипки.

В драматургії циклу синтезуються скерцозно-ігрова (виражена переважно через токатність), лірико-драматична і лірико-філософська образні сфери.

Гармонічний план та інтонаційна структура тематичного матеріалу відображає загальні тенденції музики ХХ ст., зокрема, композиторів-модерністів його першої половини. Відсутність ясно вираженого тонального центру, дисонантна гармонічна вертикаль і, разом з тим, наявність епізодів з відносно ясною тональною приналежністю, в яких з'являється експресивна «безкінечна» мелодика в партії солюючої скрипки на фоні досить прозорої оркестрової фактури відсилають до видатних зразків жанру, створених такими композиторами як Б. Барток, С. Прокоф'єв, Б. Бріттен, С. Барбер. В плані тональних характеристик переважає політональність. Гармонічна мова демонструє соковиті та яскраві фарби, що підсилює емоційні враження від прослуховування твору.

З точки зору загальної концепції циклу і типології концертного жанру Концерт В. Золотухіна відноситься до симфонізованого типу концерту, ознаками якого є реалізація принципу рівноправності партій соліста і оркестру; активний наскрізний тематичний розвиток; застосування принципів похідного тематизму, інтонаційної спорідненості тем і, водночас, тематичного оновлення за рахунок варіювання окремих інтонаційних структур; побудова цілого за принципом драматургічних хвиль. Звернення до такого типу концерту, власне, й є відображенням позначеної В. Заранським тенденції до зближення жанрів концерту і симфонії. Варто зазначити, що найцікавішою рисою є те, що у трактовці жанру В. Золотухіним соліст і оркестр мисляться практично як одне ціле, майже повністю відсутній

елемент змагальності, який в традиційному уявленні про цей жанр є головною рисою та жанровим інваріантом

Відображенням тенденції до дестабілізації жанру, про яку згадувалося вище, відходу від жанрового інваріанту є як, перш за все, загальна будова циклу, так і композиційна структура окремих частин. На противагу до усталеного в класико-романтичній традиції тричастинного циклу Концерт В. Золотухіна містить дві частини, що йдуть без перерви.

Драматургія обох частин базується на яскравому протиставленні скерцозності та драматизму суто ліричним та лірико-філософським образам.

І перша, і друга частини побудовані на основі вільно трактованої сонатності. При цьому в першій частині (*Allegro risoluto*) розділи форми подекуди досить непомітно переходять один в одний, також реприза першої частини не є точною: її суттєво скорочено, а основний тематичний матеріал подано в варійованому вигляді. Показовою з точки зору втілення неоромантичної стилістики і засвоєння стилістики деяких зразків жанру, створених композиторами інших країн є кода, що в певному сенсі «тихою кульмінацією» першої частини. Її тематизм є похідним від ліричного тематизму побічної партії, вона має суто медитативний характер, звучання скрипки й оркестру в ній поступово «згасає», динаміка змінюється з *mf* і *p* на прозоре *pianissimo*. Це нагадує про коду в першій частині Скрипкового концерту С. Барбера або в фіналі Концерту Б. Бріттена.

Розглянемо цю частину детальніше.

Дві основні теми (головної та побічної партії) зовсім різні з точки зору інтонаційного складу, темпоритму, фактурного викладу, проте є досить схожими за емоційним наповненням. Для обох характерна велика драматична напруга. Тема головної партії звучить дуже рішуче, на форте та у низькому регістрі.



Рис 2.1. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.1, фрагмент головної теми

Перед виконавцем тут стоїть досить непросте завдання: знайти такий темп, який дозволить озвучити усі дрібні тривалості, не втрачаючи жодної з них. Слідом за головною партією з'являється сполучна, з чисельними акцентами та подвійними нотами; з ускладненою фактурою і ритмом.



Рис. 2.2. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч. 1, сполучна партія

Її замикає коротке проведення тематизму головної партії, але дещо видозміненого: замість акцентів – *staccato*, через яке музика набуває саркастичного характеру. Цей маленький епізод служить ходом до побічної партії.



Рис 2.3. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.1., фрагмент

Побічна партія несе у собі інтонаційно-ритмічні відгомони головної. Дуже виразна та співуча, потребує вміння грати «повним» смичком та теплим тоном. Дозволяє виконавцю проявити себе у повній мірі, як «співаку» на своєму інструменті.



Рис. 2.4. В. Золотухін, Концерт для скрипки №1, ч.1, побічна партія

Нарешті настає кульмінація, але триває вона не довго. Потужне *fortissimo*, а за ним несподівано швидкий спад на *diminuendo*, передусь досить динамічній розробці (*Sostenuto*). Після розробки з'являється новий епізод *Lugubre* у солюючої скрипки. Композитор вказує точний темп: $\frac{1}{4}=69$. Задля більшої експресивності потрібно виконувати цей епізод у декламаційній манері, дотримуючись вказаної динаміки і виконуючи всі смислові акценти.



Рис. 2.5. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.1., кульмінація у розробці, фрагмент

Репризу побудовано на видозміненій темі головної партії, що звучить як відголосок пережитого, із нотками світлої туги: вона є невеликою зупинкою, після якої слідує бурхливий фінал. Партитура концерту рясніє авторськими ремарками з приводу темпу та характеру виконання того чи іншого епізоду. Дуже активне агогічне забарвлення: в одному такті стоїть *accelerando*, в наступному - *ritenuto*.



Рис. 2.6. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.1, реприза, фрагмент

Друга частина Концерту В. Золотухіна *Vivace con fuoco* має ще менш типову та більш індивідуальну порівняно з класико-романтичною моделлю структуру. Фактично в ній поєднуються драматургічні функції кількох частин сонатного циклу: дієвого, енергійного фіналу, скерцо і ліричної медитативної частини.

Скерцозно-моторний початок концентрується в експозиції, яка містить розділ головної партії (на стрімкому за рухом, скерцозно-токатному тематизмі); свого роду «проміжну тему», що хоча й не різко контрастує з тематизмом головної партії, але все ж таки істотно відрізняється від нього і має в основі жанрово-танцювальний початок; власне, розділ побічної партії, побудований на безперервному хвилеподібному розвитку ліричної кантиленної теми, збагаченої також декламаційно-речитативними зворотами.

Головна партія виконується штрихом «*spicatto*». Певну незручність виконавцю створює чергування цього штриха із штрихами «*legato*» та «*detache*» у швидкому темпі. Скрипаль має досить майстерно володіти штриховою технікою.

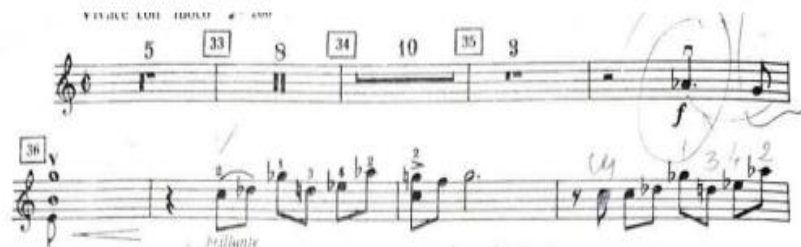


Рис. 2.7. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.2, головна тема

«Проміжна» тема має ремарку *scherzando* і також представляє певну складність з точки зору поєднання гострих та зв'язних штрихів.





Рис. 2.8. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.2, сполучна тема, фрагмент

Тема побічної партії виявляє кантиленну природу інструменту і навіть має в основі пісенні інтонації, що, однак, поєднуються й з речитативними зворотами.



Рис. 2.9. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.2, побічна тема, фрагмент

Після короткого, знову скерцозно-ігрового за характером епізоду-зв'язки композитор дає замість динамічної розробки розгорнутий розділ лірико-філософського плану, який складається з двох епізодів: сольної каденції скрипки, що представляє собою медитативний монолог-роздум і в якому найбільш концентроване втілення отримує речитативно-декламаційний початок і розвитку варійованого матеріалу побічної партії, вже за участю і соліста, і оркестру.

Каденція має в основі видозмінений тематизм з обох частин. Вона вирізняється не лише віртуозністю та поліфонічними складнощами, а й яскравим матеріалом на основі головної партії першої частини, що повинен бути виявлений виконавцем:



Рис. 2.10. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.2, каденція

Ліричний епізод, який через його інтонаційну будову (на початковому низхідному мотиві теми побічної партії) можна також розглядати як початок варійованої дзеркальної репризи продовжує образну лінію, пов'язану з великою драматичною напругою та підвищеною експресією.

Після цього ліричного епізоду, що фактично є драматургічним центром всієї частини йде дуже лаконічна за масштабами суттєво варійована та динамізована реприза головної партії, відмічена поступовим підвищенням темпів, ніби «згортанням» та граничною інтенсифікацією всіх тематичних процесів.

Вінчає концерт стрімка кода на матеріалі, похідному від тематизму головної партії. Перехід від попереднього епізоду до коди здійснюється завдяки невеличкій ефектній сольній каденції скрипки:



Рис. 2.12. В. Золотухін. Концерт для скрипки №1, ч.2, фрагмент каденції перед кодою

Скрипковий концерт був створений В. Золотухіним у той період часу, коли на гребні популярності перебував мінімалізм, й багато хто з його колег захоплювалися та експериментували в цьому напрямку. Можна припустити, що В. Золотухін створив цей концерт як форму завуальованого супротиву, виявляючи великі можливості осучаснених та переосмислених традиційних технік композиторського письма.

2.2. Аспекти виконавської інтерпретації музичного тексту

Трактування партії соліста як відображення загальної концепції твору є дуже різноплановим. Фактично в Концерті представлені усі амплуа інструмента і втілено його багатий технічний та виразовий потенціал.

Перше й найочевидніше амплуа солюючої скрипки, органічно притаманне жанру концерту від самого моменту його виникнення, таке, що є частиною комплексу його сутнісних рис – віртуозне. Однак в даному випадку віртуозність підпорядковано певним драматургічним задачам, вона є частиною тематичних процесів, пов'язаних із розгортанням драматично-скерцозної образної сфери, що конфліктно протиставлена ліричній. В Концерті В. Золотухіна віртуоз-соліст не домінує повністю над оркестром, а перебуває в постійному діалозі-протистоянні з ним.

В. Золотухін використовує в Концерті весь арсенал віртуозних формул, що були накопичені в процесі розвитку жанру. Це і стрімкі пасажі із використанням різних штрихів та їх співвідношень (*legato, staccato, spiccato, detache*), і баріолажні фігури з подвійними нотами, і акордова техніка, причому акорди переважно чотиризвучні, що охоплюють всі струни і сприяють більшій масивності, щільності звучання.

Інше амплуа скрипки, задіяне в цьому творі, – кантиленне амплуа, що є виразником іншого полюсу драматургічного конфлікту – ліричної сфери. Однак кантилена отримує трактування, що спирається на досвід композиторів першої половини ХХ ст. Їй притаманна підвищена експресія, пошуки тембрового розмаїття в звучанні солюючого інструмента, що виражається в застосуванні цілої низки виразальних засобів: гри у високих позиціях, особливо в кульмінаційних епізодах в нюансі *forte*, або, навпаки, використання найпрозорішого *pianissimo* в тих же регістрах (схожі прийоми чуємо, наприклад, і в концертах С. Барбера або Б. Бріттена); поступове підвищення теситури при русі до кульмінації, поступова зміна регістрів з

нижнього і середнього на верхній; гра не лише в високому регістрі, але й в нижньому, використання специфічного тембрового забарвлення струни g. Експресіоністичні риси кантилени в Концерті виражаються в застосуванні хроматичних, часто дисонуючих інтервалів, а також – дублюванні основної мелодичної лінії подвійними нотами: частіше за все в кульмінаціях – терцію, в сексту, в октаву. Ще однією специфічною рисою кантилени в Концерті В. Золотухіна є її збагачення декламаційними зворотами, переважно в кульмінаційних фрагментах, в чому ми також погоджуємося із спостереженнями В. Заранського.

Варто також зазначити, що в епізодах лірико-філософського плану, наприклад, в каденції другої частини речитативно-декламаційний тип інтонування виходить на перший план, органічно поєднуючись із різними видами поліфонії – контрастною, імітаційною, прихованою. Остання стає в даному випадку найорганічнішим виразником філософського початку, емоційно-інтелектуальної рефлексії.

Отже, в контексті загальної драматургії Концерту соліст виступає перш за все як «рефлексуючий герой драматичної дії», за виразом В. Заранського [8, с. 9], на відміну від концертів інших харківських композиторів – І. Ковача та Л. Шукайло, створених також у 60-70-ті рр., де, як зазначає дослідник, амплуа соліста – «це передусім майстерність оркестрового музиканта, який прагне всебічно продемонструвати свій інструмент» [12, с. 9], і в яких висловлювання відрізняється високим рівнем об'єктивності і навіть іронічністю, а концертність розуміється в її первісному сенсі, насамперед як гра і змагання. В Концерті В. Золотухіна можливості скрипки також розкриті широко, але їх застосування підпорядковано саме відображенню драматичного конфлікту і рефлексії ліричного героя щодо нього.

Концерт ставить перед виконавцем-скрипалем різноманітні складні завдання. Серед глобальних – осягнення загальної драматургії циклу, виявлення основних кульмінацій, вибудова логічних а органічних підходів до

них та переходів між розділами форми. Від виконавця очікується глибоке проникнення у зміст твору і створення власної інтерпретаційної версії, на основі якої відбуватиметься процес реалізації виконавського задуму.

Окремо виділимо каденцію з другої частини концерту, яка вирізняється не лише віртуозністю, а, як вже було сказано, наявністю тематичних арок з першою частиною, а саме зворотів теми головної партії, що повинні бути виявлені та виконавцем. В. Золотухін використовує тут прийоми прихованої поліфонії, мелодичним лініям якої виконавцеві треба приділити особливу увагу, щоб донести її ідеї до слухача. Завдяки цьому вдасться уникнути монотонності у виконанні. Каденція вимагає від виконавця неабияких інтерпретаторських здібностей, оскільки наразі відсутні традиції виконання даного концерту, тобто немає зразків для інтерпретаторів-початківців.

Стосовно каденції зауважимо, що через відсутність акомпанементу втрачаються гармонічні основи і соліст повинен своєю партією настільки заповнити слуховий та образний простір, щоб сольна частина не «губилась» на фоні основних частин з оркестром. Каденційність вимагає від виконавця особливої уваги до технічних аспектів (інтонація, зміни струн, тембральне наповнення), а також до інтерпретації, оскільки це місце, де соліст найяскравіше може висловити власне бачення твору, не спираючись на оркестр, який не дає повної свободи. Саме каденція володіє значним виконавським потенціалом, дозволяючи скрипалеві скористатися широким арсеналом технічних і виразних засобів гри на ній. Одночасно вона дає широкий простір для «розшифровки» образного змісту музики, її енергетики, концептуальних сторін жанру.

Ще одним глобальним виконавським завданням є інтонаційно-слухове опанування складної гармонічної мови концерту.

З останнього впливають вже суто технічні завдання, пов'язані з чистим інтонуванням хроматичних пасажів, дисонуючих інтервалів та акордів, тощо. Беззаперечно Скрипковий концерт В. Золотухіна є досить

складним з інтонаційної точки зору, оскільки автор використовує багатопланові хроматизовані акордові вертикалі, і будь-які відхилення у чистоті тону одразу ж будуть помітні.

Скрипковий концерт В. Золотухіна є зразком високохудожнього твору з дуже високими вимогами до виконавців. Цей твір потребує високого рівня технічної майстерності, який передбачає феноменальну швидкість пальців, велику палітру колористичних прийомів, варіативність у застосуванні вібрато, майстерне володіння подвійними нотами і акордовою технікою; логічний розподіл смичка, високу якість звуку і штрихову майстерність.

Окрему складність становлять гра в високих позиціях, як в кантилені, так і у віртуозному матеріалі, співставлення регістрів.

Висновки до Розділу 2

Як видатний представник харківської композиторської школи, В. Золотухін зробив вагомий внесок у розвиток багатьох музичних жанрів на національному ґрунті. Індивідуальний стиль композитора відрізняється яскравістю музичної мови, театральністю, рельєфністю подачі музичного матеріалу. Протягом усього творчого шляху композитор тяжіє до масштабних симфонічних форм і безперервно шукає шляхів їх оновлення. У цьому руслі органічним є його інтерес до концертного жанру та його індивідуальних рішень. Композиторському стилю В. Золотухіна також притаманне особливе розуміння концертності як своєрідного діалогу з минулим музичної культури.

Концерт №1 для скрипки з оркестром В. Золотухіна є відображенням тенденції до взаємодії уніфікації та дестабілізації жанру. Він демонструє відхід від жанрового канону, що виражається у згортанні циклу до двочастинного, де друга частина поєднує в собі декілька драматургічних функцій: скерцо і моторного фіналу та ліричного центру. Обидві частини побудовані на основі вільно трактованої сонатності, драматургія будується на протиставленні токатності і скерцозності в її драматичному втіленні та ліричної та лірико-філософської образних сфер.

Соліст у концерті виступає і як учасник драматичного дійства і рефлексуючий ліричний герой. Солююча скрипка постає в цьому творі в віртуозному та кантиленному амплуа, велику роль також відіграють речитативно-декламаційний тип інтонування та можливості скрипкової поліфонії.

РОЗДІЛ 3

ПРОЧИТАННЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА В КОНЦЕРТІ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА

Володимир Михайлович Птушкін (1949–2022) – відомий харківський композитор, піаніст, педагог, професор, лауреат державних премій у сфері мистецтва³, також випускник класу композиції Д. Л. Клебанова (1973), а також у Р. Папкової за класом фортепіано (1972).

Протягом тридцяти років композитор був музичним керівником Харківського академічного драматичного театру імені Пушкіна та викладачем музично-теоретичних дисциплін в Харківського інституті культури. З 1992 року викладаючи в університеті (тоді інституті мистецтв) на кафедрі композиції і спеціального фортепіано (а з 2010 очолюючи кафедру композиції та інструментування) Володимир Михайлович поєднував два професійних напрями діяльності, створюючи твори для фортепіано і виступаючи з ними в концертах⁴.

³ Лауреат Всеукраїнського конкурсу ім. В. С. Косенка (1997), Муніципальної премії ім. І. І. Слатіна (1998), премій ім. В. С. Косенка, «Народне визнання» (2007), премії ім. Б. М. Лятошинського (2011).

⁴ Доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Оксана Петрівна Шаповал пригадує випадок на курсі інструментування в класі В. М. Птушкіна. Напередодні концерту, де Володимир Михайлович мав виступати як соліст-піаніст, композитор травмувався. Це було взимку й маестро впав на лід, забивши руку, однак, попри все, не відмінив виступ. Звернувшись до лікаря, він прийняв знеболюючий засіб і з величезним успіхом виступив перед аудиторією, своїми колегами та учнями. В цьому епізоді свого життя Володимир Птушкін проявив справжній дух олімпійця. Для композитора було важливим «донести» особисто свою музичну думку до слухачів.

Творчість В. Птушкіна охоплює майже всі музичні жанри. Широкий спектр музичної образності його творів: від драматично-трагедійних до гротескно-іронічних; інструментальна музика позначена впливом театральності [19, с. 16-17].

Не меншого значення в доробку композитора, окрім творів для фортепіано, займають твори за участю солюючої скрипки (солюючих скрипок): Соната для скрипки та фортепіано, Concerto-buffo для скрипки та фортепіано з оркестром (1996), Концерт для скрипки з оркестром (1996), «Карусель» для скрипки, віолончелі і фортепіано з оркестром, «Мелодія» для скрипки та фортепіано, Романс пам'яті Д. Шостаковича для ансамблю скрипалів і фортепіано (1976), «Вічний рух» для ансамблю скрипалів та фортепіано (1967).

Концерт для скрипки з оркестром створений 1986 року початково для Григорія Купермана – протягом багатьох років концертмейстера оркестру ХНАТОБ, викладача, згодом доцента ХНУМ ім. І. П. Котляревського. У 2012 було здійснено другу редакцію. Особливостям його художньої концепції, потрактуванню жанрової моделі інструментального концерту та партії соліста присвячений цей розділ.

3.1. Стильова та драматургічна концепція Концерту

Подібно до Концерту В. Золотухіна, Концерт для скрипки з оркестром В. Птушкіна належить до того етапу у розвитку жанру, що дослідниками характеризується як період трансформації жанрової парадигми.

Загальна стильова та драматургічна концепція концерту вкладається в межі панівної в той період тенденції до переосмислення поетики жанру, коли крім традиційної ігрової стихії та діалогічної взаємодії між солістом і оркестром до концерту привносяться драматичні колізії та розв'язання філософських питань.

Як і в Концерті В. Золотухіна, в Концерті В. Птушкіна акцент на контрастному протиставленні ліричного тематизму та підвищено експресивного або скерцозно-токатного. Але в останньому творі роль саме токатності та скерцозності значно менша, ніж, в Концерті В. Золотухіна. Крім того тут попри також значну технічну складність віртуозна складова відходить на другий план, уступаючи місце експресії та філософським роздумам.

Дещо іншим в Концерті В. Птушкіна постає й співвідношення соліста й оркестру. Якщо в Концерті В. Золотухіна значно яскравіше були виражені змагальний початок та подекуди конфліктне протистояння, то в творі В. Птушкіна відносини між солюючою скрипкою та оркестром більше нагадують взаємодію інструментів у камерному ансамблі. Загалом, попри великий склад оркестру, письмо в цьому концерті доволі деталізоване, групи оркестру диференційовані, часто використовуються «чисті» інструментальні тембри, переклички між інструментальними групами, соло окремих інструментів, що часто утворюють діалоги зі скрипкою соло. Тутієвих епізодів небагато, в багатьох випадках оркестрова фактура досить прозора.

Якщо говорити про загальну стилістику Концерту, то вона перегукується із стилістикою Концерту В. Золотухіна. Тут так само переважає атональність або політональність, хроматизована та дисонантна акордова вертикаль, але присутні також і фрагменти з вираженим тональним центром, і, таким чином, протиставлення тональних та атональних моментів набуває яскравого виразового значення і сприймається як особливий драматургічний прийом.

Будуючи загальну композицію Концерту, композитор також відмовляється від традиційної тричастинної або чотиричастинної структури та сонатної форми. Натомість створює одночастинну композицію із кількома контрастними розділами, побудовану радше за поемним принципом, що передбачає поєднання одночастинності й циклічності. Загальну драматургію

твору визначають контрасти між лірично-медитативним та активним, драматичним матеріалом. Сонатність, таким чином, присутня в творі як універсальний спосіб мислення і принцип побудови цілого. Це виражається не тільки у контрастності тематизму, але й в його спорідненості за рахунок спільних інтонаційних зворотів (зокрема, особливого виразового значення і функції своєрідного *motto* набуває інтонація низхідною секунди), тематичного проростання, а також – у поступовому русі до кульмінацій та побудові драматургії кожного розділу за хвильовим принципом (динамічних підйомів та спадів).

Розглянемо тематичну та композиційну структуру Концерту детальніше.

Перший розділ позначений композитором як *Allegro sostenuto, pastorale*. Він відкривається коротким оркестровим вступом із прозорими педалями дерев'яних духових, акордами арфи, *divisi* струнних, функцію яскравих колористичних деталей виконують поодинокі звуки трикутника та литавр. Колористичний та просторовий ефект створює також кварто-квинтова акордова вертикаль із нашаруванням звуків c-g-a-d.

Від ц. 1 починається кантиленна тема у скрипки з досить плавним мелодичним рухом, побудована на хроматичних зворотах, що створює яскравий контраст із діатонічним акордовим супроводом. Найхарактернішим зворотом цієї теми, що потім братиме участь у подальшому тематичному розвитку стає низхідна секунда. Секундові мотиви відсилають до емблематики арії *lamento* (італ. *lamento* – жалоба, стогін), для якої характерною є опора саме на інтонацію низхідної секунди, що відтворює стогін, ридання.

Композитор дає ремарку (*molto dolce*), вказуючи на винятково ніжне звучання теми у виконанні скрипки. Виконавцю у даному розділі необхідно «виспілювати» мелодію, дотримуючись фразування, що складається з коротких мотивів.



Рис 3.1.В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, розділ 1, перша тема, фрагмент.

Розгортання теми соліста поєднується із репліками дерев'яних духових, що побудовані на тому ж матеріалі і підводить до першої невеличкої кульмінації (ц.6). В ній в октавному викладі проводиться низхідна секундова інтонація в партії соліста, також у скрипки тут вперше з'являються подвійні ноти та «ламани» ходи на широкі інтервали. Наступний виток тематичного розвитку (ц.8) пов'язаний із швидкими хроматичними пасажами що передаються від групи до дерев'яних духових до мідних і низьких струнних і вступають в діалог (навіть діалог-протистояння) із експресивними репліками соліста на матеріалі, спорідненому з основною темою (ц.9).

Цей фрагмент плавно підводить до наступного розділу, що вже досить помітно контрастує з попереднім. Він будується на зловісно-скерцозній темі в оркестрі, що за ритмікою нагадує вальс та хроматичних дисонуючих фігураціях у скрипки (ц.10).



Рис 3.2.В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, розділ I, друга тема, ц.6

Наступний великий розділ Концерту – *Piu mosso* (ц.11) – також концентрує в собі скерцозно-токатну основу і умовно може бути позначений як розробковий. Він містить кілька драматургічних хвиль. Перша містить протиставлення тридольних фігур з подвійними нотами у соліста і висхідних пасажів у оркестру.

Рис.3.3. В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, розділ *Piu mosso*, ц.11

Друга (ц.19) пов'язана із розвитком нової експресивної теми соліста, що інтонаційно споріднена з темою першого розділу і проводиться на тлі секундових інтонацій в партії оркестру.



Рис.3.4. В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, ц.19

Вона підводить до масштабної кульмінації, що виконується тільки оркестром і закінчується поступовим динамічним спадом із медитативно-ліричним соло кларнету (ц. 20-21). Від ц. 21 починається невелика лірико-філософська за характером каденція соліста на тлі прозорих оркестрових педалей.

Друга динамічна хвиля (ц.22) пов'язана з розвитком нового матеріалу: фанфарних мелодичних фігур у соліста (але на дисонантній інтервальной основі) та остигатних триольних та пунктирних фігур в партії оркестру.

Рис.3.5. В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, ц. 22

Від ц. 23 починається ще одне оновлення тематизму: в партії скрипки з'являється матеріал, побудований на повторюваності однакових дисонуючих інтервалів та пунктирних ритмоформул. В партії оркестру – знов остинатні токатні фігури.

Поступовий динамічний спад підводить до наступного великого розділу: *Adagio con tristezza*, який може розглядатися як лірична частина сонатного циклу або як повільний епізод у розробці. За характером та особливостями фактурного викладу він нагадує перший розділ, але має більш похмурий колорит завдяки хроматизованій гармонічній вертикалі. Солююча скрипка тут проводить експресивну ліричну тему, споріднену з темою першого розділу завдяки секундовим інтонаціям, та виступає у діалозі спочатку з віолончеллю соло потім із флейтами.

The image shows a page of a musical score for the 'Adagio con tristezza' section of a Violin Concerto by V. Ptiukin. The score is written for Violin (Vcl) and Cello (Cb). The tempo is marked 'Tempo I al Adagio'. The Violin part features a melodic line with various ornaments and dynamics, while the Cello part provides a rhythmic accompaniment. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Рис.3.6. В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, розділ *Adagio con tristezza*, ц.23

Наступний розділ – *Vivo* – знову повертає нас у сферу зловісної токатності. У соліста тут – остинатний матеріал, заснований на низхідних секундових інтонаціях та на енергійних висхідних стрибках на терцію або кварту.



Рис.

3.7. В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, розділ Vivo.

Подальший тематичний розвиток пов'язаний із діалогом між гостро дисонантними за інтервальною структурою подвійними нотами у скрипки та хроматичними пасажами в оркестрі. Ця динамічна хвиля підводить до ще однієї масштабної кульмінації з потужним оркестровим tutti і пунктирними фігурами у соліста (ц.30 –34).

З цією кульмінацією контрастує ще один кантиленний епізод (*Meno mosso*, ц.34), що виконується солістом на барвистому оркестровому тлі.

Ще один розділ Концерту є даниною класичній концертній традиції та водночас органічною частиною драматургії, виступаючи як своєрідна рефлексія щодо попередніх сюжетних колізій. Це досить розгорнута каденція соліста, що йде без всякого супроводу. Вона сприймається не як віртуозний вихід, а як напружений роздум, хоча й містить технічно складний матеріал. Каденція ніби «збирає» всі тематичні елементи попередніх розділів: хроматичні пасажі, пунктирні ритмоформули, висхідні стрибки, поєднуючи їх у напружений монолог-речитатив.



Рис.3.8. В. Птушкін. Концерт для скрипки з оркестром, каденція соліста

Після каденції починається розділ, що поєднує в собі функції дзеркальної варійованої репризи та синтетичної коди. Він складається з двох частин. Перша – *Presto* – знову містить матеріал, похідний від матеріалу попередніх розділів (низхідні секундові інтонації, пунктирні звороти, висхідні стрибки в партії соліста), друга – повільна – є своєрідною «тихою» кульмінацією та сприймається як певна драматургічна «арка» до першого розділу концерту. Тут знову з'являються прозорі педалі дерев'яних духових, додаються тембри арфи та трикутника, що повертає нас до початкового пасторального образу. Але, на відміну від першого розділу у коді відчувається досить ясно визначений тональний центр – оркестр позначає тризвук F-dur із доданими тонами, що сприймається як досить яскравий драматичний ефект і має значення розв'язання конфлікту, досягнення нової якості, примирення або просвітлення.

Матеріал партії соліста тут є доволі традиційним для скрипкових концертів XX ст., скрипка на тлі прозорого оркестрового супроводу виконує легкі, «повітряні» висхідні пасажі, що підводять до довгих нот у високих позиціях, що звучать майже як флажолети (подібним чином закінчується, наприклад, перша частина Концерту С. Барбера).

3.2. Особливості виконавського втілення сольної партії твору

У трактуванні партії соліста в Концерті В. Птушкіна є багато спільного із Концертом В. Золотухіна. Обидва композитори спираються на той досвід, який був уже накопичений у скрипковій музиці і використовують усі виразові та технічні можливості скрипки та більшість фактурних та технічно-віртуозних засобів, що склалися у скрипковій музиці. Як і в Концерті В. Золотухіна, основними амплуа солюючого інструмента, на протиставленні яких будується драматургія твору стають кантиленна та віртуозне. Однак віртуозність у Концерті В. Птушкіна в значно більшій мірі завуальована та підпорядкована драматургічним задачам. Вона стає перш за все провідником драматизму та конфліктності і практично ніяк не асоціюється з ігровою стихією, як це нерідко мало місце у Концерті В. Золотухіна.

Також дещо іншим в Концерті В. Птушкіна є співвідношення між цими віртуозним та ліричним амплуа скрипки: значно вагомішу роль, ніж у концерті В. Золотухіна відіграє саме останнє, виступаючи як відправна точка драматургічного розвитку й як його підсумок.

Дещо інакшим в Концерті В. Птушкіна постає й співвідношення соліста й оркестру. Тут майже немає різких протиставлень одного й іншого, скрипка часто виступає ніби як учасник камерного ансамблю, вплітаючи свій голос у розгалужену поліфонічну оркестрову тканину, що нагадує про традиції барокових концертів.

Щодо виконавських завдань, які висуває цей твір перед скрипалем, то вони в цілому аналогічні тим виконавським завданням, що ми бачили в Концерті В. Золотухіна.

Глобальним виконавським завданням є також розуміння форми, драматургії та філософської концепції твору. Хоча в Концерті В. Птушкіна остання видається дещо наочнішою, стрункішою та простішою для досягнення виконавцем. Важливим також є осмислення інтонаційних процесів, зв'язків

між темами, пошук спільних елементів у різному тематичному матеріалі. Це сприяє побудові цілісної форми, її логічному розгортанню в часі.

Серед технічних завдань – також володіння «дрібною» технікою, навичками виконання швидких пасажів, технікою виконання подвійних нот, акордів, гри у високих позиціях. Такою ж, як і в Концерті В. Золотухіна (як і в інших концертах композиторів XX ст.) специфічною складністю є чисте інтонування хроматичних мелодичних зворотів, дисонуючих інтервалів та акордів, що йде від відповідного слухового досвіду та розуміння гармонічних закономірностей сучасної музики.

Специфічною складністю, характерною для цього концерту є також примхлива різноманітна ритміка, часті зміни розмірів, неочікувані паузи та залиговані ноти, часті зміни темпів, що вимагає від виконавця прекрасного відчуття не лише сталої ритмічної пульсації, а її змін, а також часового співвідношення тривалостей.

Загалом Концерт В. Птушкіна також є змістовним, художньо цінним твором, що заслуговує на увагу виконавців та містить потенціал до різноманітних інтерпретацій.

Висновки до Розділу 3

Володимир Птушкін працював практично в усіх музичних жанрах. Образний стрій його музики охоплює найрізноманітніші сфери – від драматично-трагедійних до гротескно-іронічних. Оскільки композитор багато працював над музикою до театральних вистав, його інструментальні твори також мають риси театральності.

Скрипковий концерт В. Птушкіна – одночастинний твір із кількома контрастними розділами, побудований за поемним принципом, що передбачає поєднання одночастинності й циклічності. Загальну драматургію твору визначають контрасти між лірично-медитативним та активним, драматичним тематизмом.

Основою гармонічної мови в Концерті, як і у випадку В. Золотухіна, постають атональність або політональність, хроматизована та дисонантна акордова вертикаль, але присутні також і фрагменти з вираженим тональним центром. Протиставлення тональних та атональних моментів набуває яскравого виразового значення і сприймається як особливий драматургічний прийом.

Виконавські завдання Концерту також передбачають володіння усіма технічними засобами, що склалися у скрипковій музиці, особливо ХХ ст., розуміння загальної концепції, драматургії твору та його тематичних процесів. Також певну складність для виконавця становлять ритмічні структури концерту, особливо часта зміна розмірів, паузи, залиговані ноти та поєднання в одному такті триольних та дуольних ритмічних фігур.

ВИСНОВКИ

Отже, під час роботи над обраною темою ми дійшли наступних висновків.

Інструментальний концерт пройшов складний шлях історичного розвитку, зазнавши переосмислення жанрових кордонів. На сучасному етапі спостерігається усе більше стирання жанрових меж, збагачення музичної лексики жанру за рахунок інших жанрів, оновлення засобів виразності. Тяжіючи до інтеграції різних жанрових елементів, інструментальний концерт тим не менш зберігає типологічні ознаки концертної форми. Ключовий елемент, що складає основу його жанрового інваріанту – тембровий або тематичний контраст між солістом і оркестром, який створює драматургічну напругу та виразно виділяє соліста на тлі звучання оркестрових груп, підкреслюючи його провідну роль.

Сучасні скрипкові концерти є полем для різноманітних композиторських пошуків: митці вільно прочитують жанрову модель, традиційні засоби організації звукового матеріалу для втілення музичних концепцій, поєднуючи канонічні елементи жанрового стилю з інноваційними підходами. Розвиток скрипкового концерту в українській музиці XX-XXI століття, що охоплює чотири «класичні етапи» - від наслідування великої європейської традиції до створення національного жанрового типу, визначає постійне оновлення виразових можливостей жанру, вчергове підтверджуючи творчих потенціал вітчизняних митців.

Прочитання композиторами харківської школи В. Золотухіним та В. Птушкіним моделі скрипкового концерту засвідчує прагнення митців до інновацій жанру. Вони віртуозно поєднують традиції з унікальними індивідуальними рішеннями, що не лише свідчать про їх творчий геній, але задають тренди розвитку української скрипкової музики.

Концерт №1 для скрипки з оркестром В. Золотухіна є прикладом взаємодії тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру.

Композитор відхиляється від жанрового канону, що проявляється у скороченні звичного циклу до двох частин. Обидві ґрунтуються на вільній інтерпретації сонатної форми, драматичний розвиток яких побудований на контрасті між токатною скерцозністю та лірикою кантилени.

Соліст у концертному творі В. Золотухіна має подвійну функцію, беручи участь у драматургічному розвитку і водночас втілюючи «ліричного героя,» тобто скрипка виконує ролі як віртуозного, так і кантиленного інструменту. Речитативно-декламаційний стиль інтонування додає музичному наративу експресивності. Композитор підкреслює і поліфонічні можливості скрипки, створюючи багатогранні і витончені текстурні ефекти. Багатофункціональність сольної скрипки у творі ілюструє глибину музичного образу та технічну складність, що її вимагає виконання цього твору. Творчий геній композитора розкривається у тому числі у створенні балансу між засобами виразності та технічною складністю для соліста, що не порушує цілісності музичного образу.

Індивідуальне прочитання жанрової моделі інструментального концерту у Концерті для скрипки Володимира Птушкіна проявлено через поемність та симфонізацію концертного циклу. Одночастинний Концерт за внутрішньою логікою поділяється на кілька контрастних розділів. Побудована за поемним принципом композиція поєднує елементи і циклічних форм, так і музичної одночастинності.

Драматургія твору базована на контрастному зіткненні між лірично-медитативною та активно динамічною образними сферами, втіленими відповідним тематизмом. Драматургічне їх розгортання вивільняє музичну енергію та відзначено напруженістю. Мінливість та багатоплановість музичного образу, поданого у постійному становленні, переплетінні

образних планів, водночас презентує максимально виразовий потенціал та художні можливості скрипки як сольного інструменту.

Стилістичне перегукування Концерту В. Птушкіна із Концертом В. Золотухіна є знаком приналежності до «школи». Гармонічна мова творів ґрунтується на політональності, поєднанні хроматизованих та дисонантних акордових вертикалей. Однак, в музиці також присутні фрагменти з вираженим тональним центром. Таке протиставлення тональних та атональних моментів набуває виразового значення як особливий драматургічний прийом. Використання атональності та політональності у Концерті В. Птушкіна забезпечує атмосферу напруження, невизначеності, а наявність тональних епізодів надає слухачеві точки «сміслової» опори, підсилюючи драматичний потенціал твору.

Складна гармонічна мова твору разом з тим, створюючи поліфонічний образ, сповнений суперечностями та внутрішнім конфліктом, підсилюючи драматичну художню концепцію твору, суттєво розширює діапазон виразових можливостей сучасної скрипки.

Виконання скрипкових концертів В. Золотухіна та В. Птушкіна вимагає від соліста високого рівня віртуозної майстерності, музичної освіченості та інтерпретаційної глибини. Технічна складність та розлогість партії соліста, насичена як класико-романтичними, так і сучасними елементами скрипкової техніки, вимагає опанування усім виразовим та технічним арсеналом сучасного скрипкового виконавства. Необхідний виконавцеві і відповідний слуховий досвід, контекст, що надає змогу досягнути стильові новації музичної мови Концертів та забезпечити виразне, деталізоване втілення її особливостей. Нарешті, запорукою створення переконливої виконавської версії є здатність соліста до творчого самовиявлення, що дає змогу втілити художнє послання максимально виразно і індивідуалізовано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Науковий вісник НМАУ. Вип. 14. К., 2000.
2. Александрова Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні*. Київ, 1998. С. 56-67.
3. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства*. Киев, 1989. С. 132–143.
4. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2011. 20 с.
5. Волощук Ю. Спецкурс «Українське скрипкове мистецтво»: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ : Гостинець, 2002. 83 с.
6. Голинська О. Помер композитор Володимир Птушкін. *Музика*. 17 квітня 2022. URL : <http://mus.art.co.ua/pomer-kompozytor-volodymyr-ptushkin/>
7. Голяка А. Скрипкові концерти Анрі В'єтана в контексті романтичної традиції XIX століття. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра: 025. Суми, 2020. 51 с.
8. Гордійчук М. Нове слово в жанрі. *Музика*, № 2. 1971. С. 5.
9. Гребнева І. Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський

- національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 16 с.
10. Гусарова О. Володимир Золотухін. Київ : Музична Україна, 1988. 40 с.
 11. Євдокимов С. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза. Харків, 2007. 65 с.
 12. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 18 с.
 13. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
 14. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення: монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
 15. Кучеренко С. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. 186 с.
 16. Муха А. Птушкін Володимир Михайлович. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ, 2004. С. 243
 17. Птушкін Володимир Михайлович. Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2018. Том 5: ПАВАНА — «РОЛІКАРП». С. 507-509.
 18. Рощенко-Аверьянова Е. Преодоление апокалипсиса: (художественный мир Concerto grosso В. Золотухина). С. *Рахманинов: на переломе столетий*. Харків, 2005. Вип. 2. С. 158-162.
 19. Рощенко-Авер'янова О. Золотухін Володимир Максович. Енциклопедія Сучасної України. URL

20. Садовнікова О., Соколова Л. Володимир Михайлович Птушкін: монографічний нарис. Харків, 2011. 97 с.
21. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. Київ, 1980. 48 с.
22. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 56. Харків, 2020. С. 169–188.
23. Ушков В. Нариси з історії та методики українського скрипкового виконавського мистецтва. Київ : КіМ, 2009. 44 с.
24. Швець Н. На шляху до висот майстерності. *Музика*, 1998. № 2. С. 46
25. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
26. Штукар О. Жива Музика. *Українська музична газета*. 2008. № 2. С. 2.
27. Erlebach R. Style in Pianoforte Concerto Writing. *Music & Letters*. 17 (2): 1936. P.131–139.
28. Fischer A., Kornemann M. The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin: Catalogue. Sing-Akademie zu Berlin, 2009.
29. Keefe S. P. The Concerto: a chronology. *Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge University Press, 2005. 12 p.
30. Lee D. A. Masterworks of 20th-century music : the modern repertory of the symphony orchestra (1 ed.). New York: Routledge, 2002. 35 p.
31. Lihua Pu. Violin Technique in Jenő Hubay's Four Violin Concertos (Doctoral project paper). University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018. 134 p.
32. Perreault J. M. 60 Christ lag in Todesbanden, sacred concerto. *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*. Wolff, Christoph (Foreword). Scarecrow Press, 2006. pp.54–56.

33. Schneider M. Altbachisches Archiv: aus Johann Sebastian Bachs Sammlung von Werken seiner Vorfahren Johann, Heinrich, Georg Christoph, Johann Michael u. Johann Christoph Bach . Das Erbe deutscher Musik. Vol. I. Motetten und Chorlieder. II. Kantaten. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1985. pp.5 – 15.
34. Stowell R. Beethoven: Violin Concerto. New York: Cambridge University Press, 2009.
35. Talbot M. The Italian concerto in the Late seventeenth and early eighteenth centuries. The Cambridge Companion to the Concerto. Cambridge Companions to Music, 1995.
36. The Baroque Concerto. URL : <https://www.baroquemusic.org/18Web.html>
37. Tovey D. F. Concerto. Encyclopædia Britannica, Volume 6. URL : https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Concerto
38. Tovey D. F. Essays in Musical Analysis, Volume III, Concertos, Oxford University Press, 1936. p. 75 – 83.
39. White, J. D. The Analysis of Music. Prentice-Hall, 1976. 45 p.
40. Wolf E. K. Concerto. *The New Harvard Dictionary of Music*. Belknap Press of Harvard University Press, 1986. pp. 186–191.
41. Wörner K. H. V. Teil. 17. Jahrhundert. Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch (8th ed.). Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. pp. 184–276.