



Українське музичне мистецтво

УДК 78.071.1 : 787.1 (477)

Алла Мельник

**УКРАЇНЬСКА СКРИПКОВА МІНІАТЮРА:
ДО ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ ЖАНРУ**

На сучасному етапі дослідження проблем історії та теорії жанрів у мистецтвознавстві виявляється недостатня вивченість жанру скрипкової мініатюри, а саме української. Мініатюра є особливим жанром камерної музики, який досліджували відомі музикознавці: К. Зенкін – у монографії «Фортепианная миниатюра Шопена» та у докторській дисертації «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма», Є. Назайкінський – у статті «Поэтика романтической миниатюры». Частково торкались цієї теми Л. Раабен – у монографії «Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского», О. Ніколаєв – у монографії «Фортепианное наследие Чайковского», Л. Кадцин – у навчальному посібнику «Музыкальное искусство и творчество слушателя». Жанру мініатюри також присвятили свої дисертаційні дослідження Н. Рябуха («Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть)»), М. Варакута («Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)»), Л. Свірідовська («Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – I третина XX століття)»).

Об'єктом даного дослідження є українська скрипкова мініатюра, **предметом** – історія жанру. Визначення специфіки української скрипкової мініатюри автор поставив за **мету**, для досягнення якої необхідно вирішити такі **завдання**: окреслити етапи формування української скрипкової мініатюри, описати особливості жанру в творчості сучасних митців України, позначити перспективи розвитку жанру в контексті взаємовпливу композитор-виконавець.

Для усвідомлення специфіки розвитку жанру інструментальної мініатюри звернемося до його витоків.

Як зазначає Л. Кадцин [2], музична інструментальна мініатюра формувалася в епоху Відродження на основі прикладної танцювальної музики та невеликих обробок пісень. Численні програмні п'єси-мініатюри, або ті, що мають таку назву як «Пісня», «Танок», призначалися для домашнього музикування, тому довгий час залишалися в тіні яскравих концертних фантазій, варіацій і річеркарів¹. Однак, танці й пісні протягом століть відігравали чималу роль у житті різноманітних прошарків населення, отже – складалася і музика для них.

За словами вченого, у 30-ті – 50-ті роки XIX ст. великого розвитку у Європі досяг жанр віртуозної мініатюри: блискучі мазурки, вальси, скерцо, галопи і т. ін. У скрипковому репертуарі також з'явилися численні віртуозні п'єси. З одного боку, це було пов'язане з ідеєю філософії епохи Романтизму, з індивідуалізацією образу геніальної сильної особистості, піднесеної над натовпом. Заснована на прагненні особистості вийти за межі можливого, ця ідея навіяла естетику віртуозності в музичному виконавстві XIX століття. З іншого боку, розвитку жанру мініатюри сприяла новітня форма відкритого буржуазного концерту: новий концертний зал, в якому з'явилася естрада, що відокремила музиканта-соліста від публіки і таким чином поставила артиста «над» нею. Все це стимулювало появу нових засобів виразності, вдосконалення технічної майстерності музикантів.

Інструментальна мініатюра набувала інших властивостей. Якщо раніше призначеним для домашнього музикування творам були при-

¹ Однак, вже тоді зустрічалися і цикли мініатюр з програмною назвою, наприклад, цикл «Битва» для клавесину У. Берда.

таманні камерність, простота у виконанні, відсутність віртуозних завдань, то тепер п'єси мали бути яскраво-віртуозними, аби виконавець міг продемонструвати свій темперамент і технічну майстерність. Концертне виконання п'єс на сцені вимагало від композиторів започаткування певних віртуозних традицій. Згадаємо славетного Н. Паганіні, композиторська та виконавська творчість якого у значній мірі вплинула на музикантів-романтиків – П. Сарасате, Г. Венявського, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Окрім віртуозної мініатюри, були розповсюджені й так звані ліричні «п'єси-настрої».

У XIX ст. стає широко популярним особливий різновид салонної музики. Мистецтву, народженому в умовах салону, притаманні вишукана елегантність, витонченість, неглибока емоційність. Численні «*Pieces de salon*» видавалися цілими серіями. Лірична мініатюра часто-густо набувала салонного характеру. Риси салонності проникали і в високохудожню музичну мініатюру. Зокрема, салонною елегантністю та витонченістю вирізняються скрипкові мініатюри А. В'єтана, П. Сарасате, Г. Венявського, П. Чайковського, хоча віднести їх до звичайного типу салонних п'єс було б неправильним.

Гене́за жанру української скрипкової мініатюри пов'язана не тільки з музичною історією, але й з побутом народу, специфікою його менталітету, з гене́зою всієї української культури.

Як зазначає відомий російський музикознавець І. Ямпольський [8], спосіб тримання смичкових інструментів, зокрема фіделя, прототипу скрипки, біля плеча був відомий ще за часів Київської Русі. У державах Західної Європи в той час знали лише гру на духових та щипкових інструментах. Слов'янські смичкові інструменти з'явилися на території західної Європи за допомогою мандрівних музик у середньовіччі. Однак, класичний тип скрипки сформувався в Італії. Свідомством того, що скрипка привнесена в італійський музичний побут ззовні є той факт, що в Італії скрипка ніколи не побутувала у середовищі народних музикантів. Натомість, у слов'янських країнах з давніх часів скрипка вважалась саме народним музичним інструментом. Розповсюдження скрипки у сільському побуті спостерігалось значно раніше її поширення в умовах міської культури, що цілком зрозуміло, оскільки більшість населення тоді мешкала у селах. Скрипка була обов'язковою учасницею різноманітних подій на-

родного життя – свят, весіль, похорон, під час роботи, у домашньому музикуванні.

Б. Луканюк у статті «Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині» зазначає, що більшість сільських музикантів грали в ансамблях (найчастіше вони склалися з цимбал та двох скрипок, а наприклад, єврейська капела середини ХІХ ст. мала дві скрипки, акордеон і бас) [3]. Інструментальна музика звучала здебільшого побутова та популярна: марші, танці, вальс, танго та ін.; награвали і мелодії без співу².

Ось що пише В. Мацієвська у статті «Виконавські особливості гуцульської весільної пісні»: «Традиційну гуцульську культуру відрізняє підкреслено велика роль інструментальної музики як поза обрядом так і в обряді. Центральне місце в інструментальному виконавстві посідає традиційне весілля, причому, <...> скрипка звучить соло або в «капелі» протягом усього обряду» [4, с. 48]. Авторка вирізняє дві жанрові групи весільної інструментальної музики:

- 1) танцювальна музика (гуцулки, коломийки, аркани, польки, вальси та ін.) і марші (вітальні та до ходи).
- 2) ритуальна музика (барвінкові, ладанки і, так звані, співані коломийки).

Перша група, що була досить розповсюджена в усіх регіонах України, виконувалась капелою (обов'язкові інструменти – скрипка, сопілка, цимбали та бубон). Друга ж група – ритуальна інструментальна музика – більш рідкісна, виконувалась найчастіше скрипкою-соло, або скрипкою у супроводі ансамблевого співу, в якому домінуюча роль належить скрипалеві. Манера виконання такої музики потребувала особливої артикуляції та інтонування – прохання, благання, що нагадувало молитву.

² Цікаві факти наводять у статті «Особливості інструментальної традиції села Домашів на Белзівщині» І. Федун та Л. Сабан: «У селі було багато музикантів. До складу капели, яку називали «музики», входили три скрипки, цимбали і бубон. Поляки мали свою капелу: одна-дві скрипки, цимбали і бубон. Серед німців і євреїв були також і окремі виконавці» [7, с. 80]. В основному музиканти грали на весіллях. Під час зимових календарних свят скрипаль супроводив групи колядників. Основну частину репертуару складали танцювальні мелодії – польки, вальси. окрім того, побутовув аркан, коломийки, обереки, краков'як. Впливи салонної традиції виявились у появі танго і фокстроту.

У народному мистецтві інструментальний виконавець – це завжди й співак. Наприклад, кобзарі та бандуристи тримають інструменти вертикально, щоб можна було співати. Народний же скрипаль ніколи не був співаком або розповідачем. На скрипці виконувалася музика, в основному, танцювального характеру. Граючи, скрипаль міг навіть брати участь у танці. Таким чином йшов процес відокремлення самостійної інструментальної музики. У той же час в репертуарі скрипалів була велика кількість пісенних мелодій.

Окрім гри на обрядах у побуті існувала також гра для слухання. Як зазначає В. Мацієвська, на великих весіллях мало місце особливе явище – гра для слухання: «<...> слухають гру лідера капели. Музика виконується не для танцю, звідси, увага слухачів спрямовується саме на музичне виконання, при якому не тільки слухають, а ще й дивляться на виконавця, на виконавську техніку» [3, с. 50–51]. Отже, розширювалась виконавська палітра: використовувались нетипові для звичайного функціонування високі позиції, піщикато лівою рукою, різноманітні гліссандо, гра за підставкою, удари тростиною, тощо.

Українська скрипкова мініатюра має своє обличчя та власні особливості, які спираються на національну традицію. Адже кожна музична культура, що створює національні форми музики, починає свій шлях із звернення до фольклору. Народні виконавські скрипкові традиції були започатковані в Україні у XVI столітті – в епоху, коли скрипка у себе на батьківщині, в Італії, щойно завоювала визнання. На жаль, небагато наукових праць присвячені поширенню скрипки протягом чотирьох століть у народному музичному побуті, виконавському мистецтву талановитих скрипалів з кріпацьких оркестрів, що вплинуло на академічну українську музику, зосередженню обдарованих українських музикантів у великих центрах царської Росії.

XVIII століття відзначено розвитком інструментальної творчості у Східній Європі. Наприклад, в Росії, як зазначив Л. Раабен [6], жанр сольної інструментальної мініатюри до середини XIX ст. розвивався, здебільшого, як камерний. Багато чудових творів, зокрема, фортепіанних мініатюр О. Аляб'єва, М. Глінки та ін. були призначені тільки для домашнього музикування. Основу ж репертуару концертуючих виконавців – скрипалів, віолончелістів, піаністів складали віртуозні фан-

тазії та варіації³. Інструментальна мініатюра посідала в концертних програмах вельми скромне місце.

У багатьох наукових та методичних джерелах підсумовується, що в українському побуті другої половини XVIII та початку XIX ст. особливого розвитку набула музика для окремих інструментів та невеликих ансамблів. Вона спиралася на народний український та російський мелос і не виходила за межі малих форм. Тісний зв'язок з домашнім музикуванням обумовив простоту фактури цих п'єс, невеликий розмір, переважаючи тричастинність форми. Використані в них народнопісенні мелодії надані у вигляді звичайних аранжувань. Невеликі п'єси-пісні, танці, думи, коломийки, марші користувалися великою популярністю (наприклад, твори керівників музичних класів Харківського університету І. Вітковського та І. Лозинського).

Тоді ж набуває свого найвищого розквіту музикування кріпосних у панських садибах. Згадаємо поширені у ті часи оркестри, хори та театри. Музиканти-кріпаки нерідко навчалися у професіоналів. На жаль, якщо в тогочасній Європі розвивалося професійне смичкове мистецтво, то в Україні, не зважаючи на талановитість народу, скрипкове виконавство не виходило за межі народного та аматорського музикування. Кріпацька залежність різко обмежувала можливості творчого розвитку музикантів. Історія майже не зберегла імен видатних виконавців-кріпаків, що не могло не позначитися й на композиторській творчості. Відсутність достатньої кількості професійних виконавців була перешкодою для розвитку інструментальних жанрів.

Якщо друга половина XVIII ст. відзначена розквітом музичного побуту у маєтках поміщиків, то скасування кріпосного права у 1861 р. сприяло поповненню вільними відтоді музикантами міських театрів та оркестрів. Деякі з них згодом поринули у педагогічну діяльність.

У перші десятиліття XIX ст. у інструментальних жанрах працювали, переважно, Олександр та Ілля Лизогуби, Г. Рачинський, Й. Витвицький, А. Барцицький.

Активно писав музику для скрипки, зокрема, й віртуозні твори з українською народно-пісенною основою, найвидатніший україн-

³ Варіації для скрипки писав відомий скрипаль Г. Рачинський, композитори Й. Витвицький та А. Голенковський.

ський скрипаль першої половини XIX ст. Г. Рачинський (1777–1843). На жаль, до нашого часу дійшло небагато його творів, серед них – варіації на теми українських та російських народних пісень, полонези, вальси та ін.

Мали місце й добродійні концерти, в яких брали участь як професіонали, так і аматори. Виступали місцеві виконавці та гастролери, наприклад, відомий польський скрипаль А. Контський, український скрипаль А. Голенковський. Репертуар складався, переважно, з творів західноєвропейських композиторів, хоча виконувалися також твори І. Вітковського та І. Лозинського.

В Україні ще не було спеціальних музичних закладів, які б забезпечували розвиток українського музичного мистецтва, а в існуючих у той час духовних освітніх закладах значна увага приділялась, в основному, вивченню церковного співу.

І все ж, в той час музика посідала помітне місце в середніх навчальних закладах. У Харківському університеті на початку XIX ст. існував музичний відділ. Учні навчалися гри на фортепіано та струнних інструментах, переважно, на скрипці. Викладачем з класу скрипки був І. Вітковський, якого вважали учнем Й. Гайдна. Пізніше скрипку викладали І. Лозинський, з 1837 р. В. Андрєєв, з 1842 – Ф. Шульц. У гімназіях і ліцеях також навчали музиці, а деякі середні заклади мали оркестри або хори⁴.

Отже, певні прошарки населення мали можливість долучатися до серйозної музики.

У другій половини XIX ст. в Україні помітно інтенсифікується інструментальне виконавство, яке збагачується новими формами. До нього поступово залучаються широкі верстви населення. На жаль, існує небагато відомостей про скрипкову музику. Поряд з концертами в салонах міської аристократії значного поширення набуває музикування в домах інтелігенції (аматорів та вчителів музики, композиторів). Завдяки активізації домашнього музикування розширилося коло

⁴ У Харківській чоловічій гімназії 1811 р. існував клас інструментальної музики. У Кременецькому ліцеї навчали гри на скрипці.

Музиці навчали в інститутах шляхетних дівчат у Харкові, Одесі, Полтаві та Києві, де працював Й. Витвицький. У численних приватних пансіонах також навчали гри на музичних інструментах.

підготовлених слухачів. Напівдомашні камерні музичні зібрання були розповсюджені у Києві, Харкові, Катеринославі, Полтаві.

XIX ст. є виключно важливою епохою в історії України. В українській музиці ще помітніше виявляється поглиблений інтерес до народної творчості та прояв його у творах композиторів. Активно розвивається національна пісенна культура. Одним з найулюбленіших жанрів стає пісня-романс, образне та мелодико-інтонаційне наповнення якої є результатом проникнення до неї української селянської пісні. Провідними жанрами в українській інструментальній музиці того часу були, головним чином, обробки народних пісень, романс та музика до театральних постанов.

Інтенсифікується процес формування нової національної композиторської школи, фундатором якої став М. Лисенко. Основоположник національної академічної музики зробив неоціненний внесок в історію розвитку української скрипкової літератури. Своєю багатогранною творчою, музично-виконавською і громадською діяльністю він сприяв закладенню стійкого професійного ґрунту не тільки для сучасних йому вокальних, але й для майбутніх інструментальних форм композиторської творчості. Зокрема, доробок М. Лисенка для скрипки став основою для формування українського академічного скрипкового репертуару. Прекрасними зразками національного стилю на народнопісенній основі є його твори для скрипки «Фантазія на українські теми» та «Українська рапсодія». Жанр мініатюри також посідає у творчості М. Лисенка помітне місце. Наприклад, витончені мініатюри «Елегія» та «Листок з альбому», обробка народної пісні «Сонце низенько». Втім, як підсумовує О. Зінькевич [1], камерно-інструментальна музика в Україні не отримала широкого розвитку до 1917 року. Певне пожвавлення інтересу до цього жанру почалося лише у 1920–1930 роки.

Видатний внесок у скрипкову літературу зробив Віктор Косенко. Його п'єси «Мрії» та «Експромт» (1919) є блискучими зразками української скрипкової мініатюри, в яких вдало виявлені і кантиленні, і технічні можливості скрипки. В цих творах на перший план виступає типова для композитора прониклива лірика та вміння автора відтворювати тонкими, виразними штрихами складний внутрішній світ людини. В. Косенко не використовував цитатний матеріал, але

вдала розробка народних інтонацій, властивих його музиці, розкриває духовну сутність українського мелосу та нагадує найкращі сторінки скрипкових опусів П. Чайковського.

У 1930-х роках зросло нове покоління виконавців-інструменталістів. Порівняно з першими десятиліттями ХХ ст. значно зміцніла виконавська база, необхідна для розвитку музичної творчості. Композитори плідно працювали в цей період у жанрах прелюдії, етюду, народних та бальних танців, створювали цикли програмних мініатюр, обробки народних пісень. Хоча твори були адресовані, здебільшого, фортепіано, все ж, скрипку митці також не оминули своєю увагою. Виникла низка скрипкових п'єс малої форми, найвідоміші серед яких «Інтермецо» Л. Ревуцького (1932), «Скерцо» М. Коляди (1933), «Три п'єси на таджицькі теми» Б. Лятошинського (1934). Всі твори відзначаються творчим переосмисленням народного інтонаційного матеріалу. Наприклад, Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, зберігаючи мелодію народної пісні незмінною, розкривають її художній образ характерними для них гармонічними, поліфонічними і фактурними засобами – умінням динамічно розвивати тематичний матеріал, майстерною гармонізацією, глибоким розумінням виражальних можливостей інструменту.

У 1935–1941 роках намітилися тенденції досить зневажливого ставлення до камерних жанрів. Основна увага приділялась масовим формам музикування – хоровим ансамблям, симфонічним оркестрам. Пріоритетними стали жанри, що сприяли пропаганді та прославленню тодішнього політичного устрою. Камерні ж вважались салонною, дрібнобуржуазною музикою. Однак, певна кількість композиторів мала віру в те, що камерна музика може і повинна нести свою частку виховної ролі. Дослідники не надають відомостей про створення камерних опусів для окремих інструментів, проте, зазначають, що такі автори як В. Костенко, А. Філіпенко, М. Тіц та О. Зноско-Боровський зверталися у зазначений період до камерної ансамблевої музики (квартети, тріо).

Після II Світової війни в Україні з'являється чимало нових творів для скрипки – значно більше, ніж було написано за весь час існування української професійної музики. Цьому сприяло подальше розгортання української музично-виконавської культури. З кожним

роком у вітчизняних консерваторіях зростали випуски музикантів високої кваліфікації, скрипка все частіше звучала на концертній естраді, багато українських скрипалів завоювали звання лауреатів різноманітних конкурсів. Отже, з'являється широкий попит на нову скрипкову музику. Серед великої кількості творів малої форми, написаних у післявоєнний період, спостерігається широка різноманітність тематики і різнохарактерність образів: від пісенної п'єси в народному стилі («Пісня» А. Штогаренка і «Пісня» Д. Клебанова) та імітації народно-танцювального стилю («Пісня і танок» К. Данькевича) – до ліричного монологу («Поема» Г. Жуковського) і граціозного скерцо («Скерцо» К. Домінчена). Жанр української скрипкової мініатюри стає високохудожнім у творчості українських композиторів. В цілому, творам властиві мелодійність, ясність, переконливість творчого задуму, логічність музичної мови.

Аналізуючи здобутки українських митців, які зафіксовані у довідниках Спілки композиторів, можна припустити, що порівняно з довоєнним періодом інтерес вітчизняних авторів до жанру скрипкової мініатюри значно зростає. 1970 роки стали особливо плідними для скрипкової музики. Порівняно з 1950–60 роками, коли у жанрі мініатюри за кожне з десятиліть було написано близько 20 творів, у 1970-ті відзначено близько 25 творів, серед яких – вісім різноманітних циклів. До жанру мініатюри звертаються такі композитори, як Л. Булгаков, В. Гомоляка, І. Карабиць, О. Ківа, С. Колобков, Є. Станкович, Ю. Іщенко та ін.

У наступні 20 років прослідковується певний спад композиторського інтересу до цього жанру. За кожне з десятиліть написано близько півтора десятки мініатюр та циклів мініатюр – К. Домінчена, М. Кармінського, О. Красотова, В. Сильвестрова, М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Маника. Очевидно, це пояснюється тим, що непроста соціально-політична ситуація в країні дев'яностих років, не надихала композиторів до створення опусів у жанрі мініатюри. Адже скрипка, з одного боку, інструмент інтимний, камерно-сповідальний, з іншого – блискуче-віртуозний. Виразальні можливості сольного інструменту не дозволяють йому передати всієї глибини важких почуттів, навіяних соціальною катастрофою, в яку вимушено поринула країна. Драматичні життєві моменти в музиці легше передати за допомогою

різноманітних ансамблів, тому перевага надавалась іншим жанрам інструментальної музики – фортепіанним тріо, квартетам, музиці для камерних та симфонічних оркестрів. До того ж, чимало митців в ті часи у пошуках кращої долі виїхали за кордон.

2000-і ж роки стають, як ніколи, продуктивними. У жанрі мініатюри написано понад 40 творів. Серед них два скерцо, два інтермецо Л. Шукайло і О. Гнатовської, три елегії, дві з яких створені М. Скориком та М. Степаненком, остання належить І. Альбовій, як і скрипкове рондо. Зокрема, харківські митці О. Гнатовська, М. Стецюн та Т. Хмельницька звернулися до жанру інструментального романсу. Л. Шукайло зробила вагомий внесок до скрипкового репертуару, створивши 10 п'єс для цього інструменту.

Особливу увагу у ХХІ ст. українські композитори приділили програмній мініатюрі, збагативши скрипковий репертуар чималою кількістю п'єс. З'явилися і цикли – всього їх сім: три належать перу В. Сильвестрова, один цикл каприсів для скрипки соло – О. Пушкаренка, три останні написані І. Альбовою («Ессе»), В. Маником («Парнас») та В. Теличком («Партита»). Поступовий вихід із соціальної кризи сприяв відродженню інтимно-ліричних та споглядальних настрів у мистецтві, котрі були «приглушені» у минулі роки. До лав Співки композиторів влилися молоді творчі сили, що прагнули спробувати себе у різноманітних жанрах, у тому числі і скрипкової мініатюри.

У наші дні не існує практики, поширеної в романтичну епоху, коли скрипалі були авторами і виконавцями музики, як, наприклад, П. Сарасате чи К. Ліпінський, або ж Г. Венявський, котрий закінчив консерваторію і як скрипаль, і як композитор. На жаль, сучасні скрипалі не пишуть для себе⁵. Звичайно, трапляється так, що композитори до певної міри володіють грою на інструменті, як, наприклад, Д. Клебанов, який свого часу закінчив музичне училище як скрипаль, або ж І. Карабиць, добре володівший чотириструнною домрою, яка має той же квінтовий лад, що й скрипка. Сучасні домристи широ-

⁵ Професійним скрипалем є лише член кримського відділення Співки композиторів Назим Амедов, у доробку якого чимало творів для скрипки різного рівня складності.

ко користуються у своїй інструментальній практиці різноманітним скрипковим репертуаром. Отже, твори І. Карабиця для скрипки (на жаль нечисленні), «Ліричні сцени» та «Музика» виключно зручні для виконавця, хоча й написані досить сміливою музичною мовою як на той час (початок сімдесятих). Твори М. Скорика також вказують на обізнаність композитора у питаннях скрипкового виконавства.

Але ж далеко не всі сучасні композитори на стільки добре знають інструмент, аби у своїй творчості якнайповніше використовувати його віртуозні та темброві можливості. Тому, очевидно, ми маємо не так вже й багато сучасних скрипкових мініатюр, затребуваних на концертній естраді. Як практикуючий виконавець та викладач мушу визнати цей факт. Якось у приватній розмові київська композиторка Наталя Рожко констатувала: вітчизняні виконавці-скрипалі й викладачі нарікають на недостатньо численний сучасний репертуар. Тим більш прикро, що в країні існує досить сильна виконавська база для інтерпретації нової музики у різноманітних жанрах. І все ж, українські композитори пишуть мініатюри для скрипки, хоча і не в бажаному обсязі, вдосконалюють свою майстерність та певною мірою збагачують педагогічний і концертний репертуар.

Зв'язок композитора з виконавцем – ось неодмінна умова подальшого розвитку скрипкового мистецтва і, зокрема, жанру мініатюри. Співпраця автора з виконавцем сприяє життєвості та широкому концертному використанню музики. Такого принципу дотримувались і дотримуються відомі вітчизняні композитори Д. Клебанов, О. Зноско-Боровський, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, М. Скорик, В. Сильвестров, В. Теличко та молодше покоління митців – Ю. Гомельська, Н. Рожко, О. Безбородько, О. Войтенко, Е. Емір та ін. З плеяди харківських авторів вкажемо М. Кармінського, В. Золотухіна, Л. Шукайло, М. Стецюна, В. Птушкіна, І. Альбову, які виявили у своїх творах глибоке знання специфіки скрипкового виконавства.

Висновки. Українська скрипкова мініатюра увібрала в себе інтонації та найкращі зразки фольклору і класичної скрипкової спадщини. На сьогодні кількість творів у даному жанрі не є прямо пропорційною до його актуалізації. Подальший розвиток жанру вбачається на тлі постійного вдосконалення скрипкової виконавської культури і сумісної творчості авторів та інтерпретаторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Історія Української Радянської музики: Муз. Культура Рад. України : [Текст] / учбовий посібник Л. Архімович, Н. Грицюк, Л. Грисенко та ін. К. : Муз. Україна, 1990. — 295 с.
2. Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя [Текст] : учеб. пособие для вузов / Л. Кадцын. — М. : Высш. шк., 1990. — 303 с.
3. Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині [Текст] / Б. Луканюк // Родовід. — 1995. — № 2. — С. 15–19.
4. Мацієвська В. Виконавські особливості гуцульської весільної пісні [Текст] / В. Мацієвська // Актуальні напрямки відродження та розвитку нар.-інструм. мистецтва в Україні : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 24–31 берез. 1995. — К., 1995. — С. 38–40.
5. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. [Передмова Г. Тюменєвої, канд. мистецтвознавства, доц.] [Текст] / Й. Миклашевський. — К. : «Наукова думка», 1967. — 160 с.
6. Раабен Л. Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского [Текст] / Л. Раабен. — М. : Музгиз, 1958. — 119 с.
7. Федун, І., Сабан Л. Особливості інструментальної традиції с. Домашів на Белзівщині (до питання національних взаємовпливів) [Текст] / І. Федун, Л. Сабан // Актуальні напрямки відродження та розвитку нар.-інструм. мистецтва в Україні : Матеріали Всеукр. наук.-практ. Конф., 24–31 березня 1995. — К., 1995. — С. 79–81.
8. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство ч. 1. [Текст] / И. Ямпольский. — М.–Л. : Госмузиздат, 1951. — 516 с.

Мельник А. Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру. Розглядається еволюція української скрипкової мініатюри. Окреслюються основні етапи формування жанру та надаються їх характеристики. Акцентується увага на специфіці розвитку скрипкової мініатюри у творчості сучасних композиторів. Пропонується авторське бачення перспектив розвитку жанру.

Ключові слова: мініатюра, українська скрипкова мініатюра, українські композитори.

Мельник А. Украинская скрипичная миниатюра: к проблеме истории жанра. Рассматривается эволюция украинской скрипичной миниатюры. Описываются основные этапы формирования жанра и даются их характеристики. Акцентируются моменты специфики развития скрипичной миниатюры в творчестве современных композиторов. Предлагается авторское видение перспектив развития жанра

Ключевые слова: миниатюра, украинская скрипичная миниатюра, украинские композиторы.

Melnik A. Ukrainian violin miniature: to the problem of history of genre. The Evolution of the Ukrainian violin miniatures is studied here. The key stages of the genre are outlined and here are given their characteristics. Attention is focused on the specifics of violin miniatures in the works of contemporary composers. The author's vision towards the prospects of the genre development is proposed.

Key words: miniature, Ukrainian violin miniature, Ukrainian composers.

УДК 78.071.1 (477)

Татьяна Киценко

ЭВОЛЮЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ГУБАРЕНКО

Всем известно, что именно камерно-вокальное творчество является творческой лабораторией каждого композитора, где он использует самые разнообразные фактурно-гармонические, интонационные и тонально-ладовые приемы. Творчество Губаренко не является исключением. Он обращался к камерно-вокальному жанру на протяжении всей жизни.

«Обращение к вокальной сфере было не случайным для молодого композитора. Еще со студенческой скамьи он чувствовал красоту и силу эмоционального влияния человеческого голоса, сам прекрасно знал вокальную литературу и даже мечтал о карьере певца» [3, с. 35].