

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ №1 Є. СТАНКОВИЧА:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**

Магістерська робота
ШЕВЧУКОВСЬКОЇ ДАР'І-ДОМІНІКИ ГЕННАДІЇВНИ

Науковий керівник
Доктор мистецтвознавства
професор
КОЗАК ОЛЕКСАНДРА ІВАНІВНА

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

Шевчуковська Д.-Д. Г.



Харків 2022

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1 ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	
1.1. Дослідження жанру скрипкового концерту у музикознавстві.....	6
1.2. Жанрово-стильові риси скрипкового концерту.....	11
1.3. Еволюція жанру скрипкового концерту в українській музиці.....	24
Висновки до Розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ №1 Є. СТАНКОВИЧА	
2.1. Індивідуальні характеристики стилю Є. Станковича.....	34
2.2. Виконавська версія В. Соколова в інтерпретації скрипкового концерту №1 Є.Станковича.....	40
Висновки до Розділу 2.....	51
Висновки.....	54
Список використаних джерел.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Євген Федорович Станкович – видатний український композитор сучасності. Його творчість є різножанровою та багатогранною, тож в його композиторському доробку лежить музика для камерного та симфонічного оркестру, балети та опери, камерно-інструментальні та вокально-симфонічні твори, за що нагороджений відзнаками в Україні та за її межами. Провідним напрямом творчості композитора являється музика для симфонічного оркестру. На час написання роботи в доробку композитора налічується 6 симфоній. У 1985 році організація ЮНЕСКО віднесла Камерну симфонію №3 до десяти найкращих творів світу.

Теоретичне вивчення скрипкових творів українських композиторів і їх практичне виконання є надзвичайно важливим у сучасному українському просторі. На даному етапі розвитку українського суспільства все більшої актуальності набуває осмислення і пропагування творчої спадщини українських композиторів адже музика видатних митців України являється культурним і духовним фондом нашого народу.

Поважне місце в творчості композитора Євгена Станковича займає жанр інструментального концерту, до якого відноситься Концерт-поема для скрипки і симфонічного оркестру (Концерт №1). Концерт виконаний на сцені багаторазово, але обґрунтовано (зі слів самого композитора) для аналізу взято саме запис з виконанням концерту за участі сучасного віртуозного скрипаля Валерія Соколова та багаторазового виконавця симфонічних творів Є.Станковича Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (диригент Володимир Сіренко).

Незважаючи на широку відомість творчості Євгена Станковича, прискіпливу увагу з боку музикознавців та музикантів-виконавців, проведення нових досліджень вже відомого твору митця зумовлене постійним переосмисленням творчих акцентів в українській музиці ХХІ сторіччя, її багатогранністю. Пошук нових способів вираження авторського задуму й визначає **актуальність** даної теми.

Мета дослідження – виявлення особливостей виконавства в інтерпретації В.Соколова в концерті для скрипки №1 Є. Станковича.

Завдання дослідження:

- 1) узагальнити теоретичні аспекти вивчення жанру скрипкового концерту в музикознавчих дослідженнях;
- 2) представити огляд розвитку жанру скрипкового концерту в творчості українських композиторів;
- 3) окреслити особливості композиторського стилю творчості Є.Станковича;
- 4) визначити стильові риси та способи їх втілення в інтерпретації концерті для скрипки №1 Є. Станковича

Об'єкт дослідження – жанр скрипкового концерту XX-XXI сторіччя,
предмет – особливості інтепретації скрипкового концерту №1 Є. Станковича.

Матеріалом дослідження є нотний запис скрипкової партії та аудіо-запис Концерту для скрипки №1 Є.Станковича у виконанні В. Соколова та Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під керівництвом Народного артиста України Володимира Сіренка.

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів:

- історико-біографічний – дозволяє осмислити творчий період Є.Станковича
- жанрово-стильовий – дозволяє проаналізувати та осмислити основні етапи становлення та розвитку жанру концерту;
- інтерпретативний – потрібен для виявлення технічних складностей вираження композиторського задуму в виконавській версії В. Соколова
- структурно-функціональний – для аналізу форми та художньої семантики Концерту для скрипки №1 Є. Станковича

Теоретична база. В роботі використані наукові джерела за наступними напрямками:

– жанр скрипкового концерту – О.Анісімов[1], Л. Архімович [2], Б. Асаф'єв [3], І. Белецький [4], О.Верещагіна [4], Г. Гінзбург, Н. Горюхіна [7], В. Заранський [10;11], О. Казаренко[18], Е.Лебєдєв [20], І. Пилатюк [25], Л. Раабен [26], М. Тараканов [31], Т. Якубов [35];

– проблеми виконавського стилю – Т. Дугіна [8], В. Задерацький [9], Калениченко [16], І. Сіренко [28;29], А. Тучапець [32];

– творчість Є. Станковича – О. Зінькевич [8], С. Іванова [13], О. Козак [17], О. Колісник [19], Л.Лісецький [21], А. Луніна [22;23;24].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у:

– узагальнено, синтезовано досвід аналізу твору в плані жанру, засобів музичної виразності, особливостей стилю композитора.

– детально розглянуто виконавську версію В. Соколова в Концерті для скрипки №1 Є. Станковича

– набули теоретичні погляди подальшого розвитку щодо структури скрипкового концерту у сучасних музикознавців

Практична значимість отриманих результатів. Матеріал даного дослідження може бути використано як виконавцями, так і музикознавцями в курсах: «Музична інтерпретація», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів».

Апробація результатів на науковій конференції 22.05.2022р. «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» було зроблено доповідь «Концерт для скрипки з оркестром №1 Є. Станковича: композиторський стиль та виконавська специфіка».

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Повний обсяг дослідження складає 59 сторінки; основний зміст викладено на 50 сторінках, список використаних джерел налічує 37 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1 Дослідження жанру скрипкового концерту в музикознавстві

Жанр концерту, зокрема скрипкового, є широко дослідженим в різних ракурсах музикознавцями, зокрема Григорієм Гінзбургом («История скрипичного искусства») [6], Михайлом Таракановим («Инструментальный концерт») [31], Левом Раабеном («Скрипичные концерты барокко и классицизма») [26], Олександром Анісімовим («О взаимодействии солиста и оркестра в скрипичных концертах Западной Европы XVII – XIX веков») [1], Євгенієм Лебедєвим («Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф.Мендельсона») [20], Ігорем Білецьким («Антонио Вивальди. Краткий очерк жизни и творчества») [4] та іншими.

В наукових працях та книгах поданих авторів досліджено розвиток інструментального концерту, починаючи від витоків – сонати та concerto grosso (жанри, з яких зародився інструментальний концерт) до сучасності. Також висвітлено які були соціальні передумови розвитку скрипкового концерту, його структурні та смислові зміни (М. Тараканов [31], Л. Раабен [26], О. Анісімов [1] та ін.), виділено індивідуальні значущі риси окремих композиторів, що вплинули на розвиток жанру в цілому (Г.Гінзбург [6], Є.Лебедєв [20], І. Білецький [4]).

Окремо про розвиток українського скрипкового концерту написано в роботах вітчизняних музикознавців В. Заранського («Український скрипковий концерт») [10], Т. Якубова («Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики») [35], Є. Сіренко («Євген Станкович. Поема-концерт для скрипки та оркестру: авторські прийоми тембрової драматургії») [27], І. Пилатюка («Скрипкова творчість Мирослава скорика в соціокультурному контексті другої половини XX ст.») [25].

Український музикознавець Темур Якубов вперше досліджував скрипковий концерт Сергія Борткевича. В його статті «Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики» розкрито історію створення та виконання Концерту для скрипки з оркестром ор. 22 Сергія Борткевича [35]. Т. Якубов використовував для свого дослідження раніше невідомі первинні джерела (епістолярій, анонси та рецензії з архівних газет). Дослідник обґрунтував передумови написання концерту та його обставини виконання твору на сцені протягом першої половини ХХ століття. Зробивши детальний аналіз концерту, Т. Якубов визначив форму твору, виявив наскрізний тематизм і теми, які Сергій Борткевич буде згодом використовувати як цитати своїх творів. Скрипковий концерт Сергія Борткевича розглянуто також у контексті світової музичної спадщини. У творі прослідковуються риси великого романтичного, так званого «симфонізованого» концерту, що являє собою велике за масштабом полотно у трьох частинах, разом із скрипкою звучить потрібний склад симфонічного оркестру.

Вагомий внесок у дослідження жанру скрипкового концерту зробив науковець Володимир Заранський [10;11]. У його дисертації «Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки» детально досліджено український скрипковий концерт, прослідковано його зародження та формування, еволюція та сучасні тенденції розвитку. Історія жанру скрипкового концерту подається як багатоскладове, складне явище. Подана періодизація еволюції українського скрипкового концерту від початку 20-х до кінця 90-х років ХХ сторіччя, простежується шлях становлення українського виду жанру, що починається з Віктора Косенка і продовжується іншими композиторами, такими як Є. Станкович, М. Скорик, М. Бібик та іншими. Досліджується період кінця ХХ століття як відносно новий етап становлення жанру, пов'язаний з ґрунтовною зміненою його змісту та структури, зокрема в одночастинних концертах ліричного змісту.

Про українську скрипкову творчість, а саме про концерти для скрипки Мирослава Скорика пише Ігор Пілатюк [25]. В своїй дисертації «Скрипкова творчість

Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст.» робить детальний аналіз вибраних скрипкових творів композитора (Концерти для скрипки з оркестром №1-5 та дві сонати для скрипки та фортепіано). Також автор простежує ті операції, які сприяли активному зверненню композитора до жанрів скрипкової музики, визначаючи «в чому він (композитор) продовжує лінію традиції, і якої традиції, в чому імпульсом йому послужили художні трансформації сучасності, а в чому творчість для цього інструменту стала для нього «монологічно-щоденниковим» феноменом» [25].

Автор наголошує, що мистецтво в кожную епоху і в кожній національно-культурній традиції пов'язане з соціальним середовищем, координується з ним в напрямках розвитку. І. Пилатюк визначає об'єктивні і суб'єктивні параметри соціокультурного середовища, що сформували творчу особистість Мирослава Скорика, що в свою чергу вплинуло розвиток його скрипкової творчості.

Усі вище згадані автори та їх роботи розглядають концерти для скрипки у всіх можливих ракурсах та дають підстави для обґрунтування в дослідженні способів вираження композиторського задуму саме скрипковими прийомами, що і буде розкрито в другому розділі.

Євген Федорович Станкович – один із найвидатніших сучасних українських композиторів. Тож його творчість, зокрема і надбання в скрипковій творчості, широко представили в своїх дослідженнях українські музикознавці: Т. Дугіна [8], О. Зінкевич [12], А. Тучапець [32], Є.Сіренко [27;28;29], Г. Луніна [22;23;24], Ю.Чекан [34] та інші.

Особливе місце займають роботи Олени Зінкевич [12] – найвагомішого в Україні дослідника творчості Станковича. Її численні праці («Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича», «Параметри мистецтва Євгена Станковича» та інші) – це неоцінний вклад в дослідження творчості Євгена Станковича. Над дослідженнями творчості Є. Станковича також працювали її учні А. Луніна [22;23;24] та Ю. Чекан [34].

Олена Зінькевич в роботі «Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича» [12] прослідковує еволюцію творчого стилю композитора, окреслює його творчий портрет. У роботі визначається особлива драматургія симфонічних творів композитора. Авторка аналізує твори в аспекті стилю, образного змісту та визначення ознак жанру, проводить цілісний аналіз музичних творів. До переліку творів досліджень О. Зінькевич увійшли Симфонієтта, триптих «На Верховині», Струнний квартет та окремі симфонії Є.Станковича.

Анна Луніна [22;23;24] є автором багатьох наукових праць, присвячених Є.Станковичу, де детально досліджується творчість композитора («Нова форматність музики Євгена Станковича», «Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича: до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості», «Світ камерних симфоній Євгена Станковича» та інші).

В роботі «Нова форматність музики Євгена Станковича» [23] розглянута творчість Є. Станковича як композитора «нового формату» мислення, запропонована культурологічна характеристика його музики. Авторка характеризує Є. Станковича, як композитора «нового формату» мислення, а його творчість як своєрідну, неповторну поетичну «картину світу», поетика якої ґрунтується на образній символіці та метафоричності. А. Луніна просліджує динаміку розвитку творчої композитора від перших опусів до наших днів.

Творчість Євгена Станковича досліджувала українська музикознавця Тетяна Дугіна [8]. В своїй статті «Особливості музичної мови Євгена Станковича: «Sinfonia Larga» як прояв стильових констант творчості майстра» вона розглядає першу симфонію композитора як твір, з якого починається його неповторний стиль. Т. Дугіна виносить Є. Станковича та його першу симфонію на один щабель з великими симфоністами світу та їх першими симфоніями, такими як Г. Малер, Д. Шостакович, Б.Лятошинський. Науковиця досліджує саме техніки письма митця, які він використав в симфонії, просліджує їх співвідношення. Виявляє такі риси як наявність фольклорних інтонацій, що через призму мелодичної тональності виявляється і в

наступних опусах композитора. В роботі окреслено і вектор розвитку композиторських технік Є. Станковича та їх вплив на подальші опуси.

Варто відмітити також роботи дослідниці Євгенії Сіренко. Її дисертація («Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича») [28] та статті (««Епілоги» Євгена Станковича: від назви до художньої концепції» [29], «Євген Станкович. Поема-концерт для скрипки та оркестру: авторські прийоми тембрової драматургії» [27]) містять в собі дуже влучні узагальнення щодо характеристик стилю композитора.

У своїй статті ««Епілоги» Євгена Станковича: від назви до художньої концепції» [28] Євгенія Сіренко детально розглядає тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано. Дослідниця висвітила історію створення та прем'єрні виконання твору. В роботі розкрито ідейно-образний зміст, драматургічний задум та складну композиційну структуру. Є. Сіренко характеризує «Епілоги» як одночастинний твір з наскрізним розвитком. За версією авторки твір містить в собі риси інструментальної поеми з елементами варіаційності та розробковості. Такі ж риси притаманні скрипковим творам композитора великої будови, до якого відноситься Концерт-поема для скрипки з оркестром.

Особливо цінною саме для розкриття теми даної роботи є стаття Є.Сіренко «Євген Станкович. Концерт-поема для скрипки та оркестру: авторські прийоми тембрової драматургії» [27], адже в цій статті автор розкриває тему композиторських прийомів, що втілюють собою філософію композитора. Висвітлено нетиповий виконавський склад оркестру: струнний оркестр, велика ударна група (10 інструментів), арфа та валторна та вплив нових солюючих груп (крім скрипки соло) на стиль твору. Авторка детально аналізує композиційні закономірності, образний ряд та тематичні перетворення. На основі визначення самого композитора, Є.Сіренко виявляє кількість епізодів та визначає структуру кожного з них. Детально розписуючи форму та характер епізодів, музикознавця знаходить похідність на композиційну схему більш традиційного, «класичного» типу, де епізод А – вступ, об'єднані епізоди

Б, В, Г – в експозиція, Д – кульмінація, Е, Є – кода. Визначається співвідношення епізодів між собою та їх вплив на загальну драматургію твору.

Беручи до уваги, що композитор нині живе в Україні, дуже цінними є коментарі самого композитора про свої твори, композиторські техніки, виконавців своїх творів та власне філософію творів [13]. Адже, хто як не композитор знає найкраще про свої твори і як саме вони мають звучати.

Всі вище згадані літературні джерела націлені на розкриття саме на розкриття композиторського таланту Є. Станковича, засобів музичної виразності та їх поєднання, композиторських технік, але немає жодної, що розкрили саме роль скрипки, її тембру, якими саме скрипковими прийомами можна втілити задум композитора і з якими виконавськими складностями зустрічається соліст в виконанні концерту. Аналіз засобів музичної виразності та скрипкових прийомів зроблений на прикладі виконання концерту-поєми для скрипки Євгена Станковича Валерієм Соколовим з Національним заслуженим симфонічним оркестром України під орудою диригента Народного артиста України Володимира Сіренка.

1.2. Жанрово-стильові риси скрипкового концерту

Перші згадки про інструмент, що за описанням нагадував скрипку, датуються VIII-IX століттям н.е. Скрипка, як і інші члени скрипкового сімейства, з'явилась в результаті складного і довгого у часі процесу розвитку групи смичкових інструментів. Григорій Гінзбург [5] зазначає, що це було, в свою чергу, обумовлено загальним процесом розвитку музичної культури, зміною соціальних умов, в яких відбувався розвиток, ускладненням та примноженням задач, які поставали перед виконавцями та композиторами, особливо у зв'язку з вичлененням інструментальної музики в самостійну область музичного мистецтва.

Історичний рух музики в повній мірі відображається на долі музичних жанрів. На думку М. Є. Тараканова живий зв'язок часів ніде так не проявляється з такою наглядністю і повнотою, як на прикладі одного з найбільш старих жанрів європейської

музики, яким по праву може бути признаний інструментальний концерт. «Починаючи з свого зародження, він проходить скрізь віки, приманюючи до себе, неначе магніт, великих майстрів музики» [31, с. 3].

Скрипковий концерт, як жанр має багатовікову історію. Зародився ж цей жанр в епоху бароко в кінці XVII століття. Саме тоді в ньому були визначені характерні риси музичної драматургії, що відповідали вимогам тогочасної публіки. В концертах того часу основою був принцип змагання між оркестром (ансамблем) та солістом або групою солістів. Вперше принцип змагання покладено в основу жанру *concerto grosso*. О. Анісімов [1] зазначає, що фундамент для створення нової форми був закладений італійським скрипалем та композитором Джузеппе Тореллі, а також Томазо Альбіноні.

І. Білецький [4, с.56] вважає, що заслуга створення основних принципів скрипкового концерту належить виключно Тореллі, але його камерні твори для невеликої кількості виконавців були тільки перехідною формою від сонати до концерту. Все ж засновником сольного скрипкового концерту по праву вважається Антоніо Вівальді.

На думку Л. Раабена Вівальді «створює новий жанр, заснований на різноманітних перетвореннях концертного стилю, ретельно розроблюючи його композиційні, структурні принципи та драматургію» [26, с. 13].

Арканджелло Кореллі – великий майстер інструментального концерту, в його доробку чисельні *concerto grosso*, які, як правило, багато частинні, і окремі частини деколи зазначені назвами старовинних танців, але найчастіше композитор обмежується тільки вказанням темпів. Твори композитора стали однією з найяскравіших сторінок в інструментальній музиці початку XVIII століття.

Тричастинну структуру концертів (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко) встановив та закріпив Антоніо Вівальді (цикл концертів «Пори року», чисельні інструментальні концерти). Крайні частини циклу йдуть в швидкому темпі,

а середня – в повільному. Схожий устрій по схемі «швидко – повільно – швидко» виявився надзвичайно стабільним, його невичерпність збереглась й донині. [31]

О. Анісімов стверджує, що в середині самих частин значно ускладнилась структура, що привело до затвердження раніше не відомої великої концертної форми – концертного алегро. Причиною ускладнення стало бажання музикантів-солістів (або окремого соліста) показати свою віртуозну майстерність, довершене володіння інструментом. Також А. Вівальді укорінював наявність одної (а не декількох) солюючої скрипки. І навіть в численних *concerto grosso* композитора проявляється головуюча перша скрипка в групі солістів і вже складно провести межу де сольний концерт, а де *concerto grosso*. [1, с. 144]

Змагання між солістом та оркестром, чергування *tutti* та *solo* являються ключовими моментами в швидких частинах концертів Антоніо Вівальді. Модифікація жанру в його творчості проявлялась у поступовому збільшенні сольних епізодів, поступовому технічному ускладненні, в реєстровому виділенні сольної партії і головне – в дорученні солісту основних тематичних проведень.

Новизна Антоніо Вівальді в концертному жанрі насамперед полягає в тому, що він повністю відмовився від концертних принципів *concerto grosso* А. Кореллі, побудова яких несла відбиток багаточасних інструментальних фантазій раннього бароко. Під впливом італійської оперної сінфонії (увертюри) А. Вівальді встановив трьохчастинний концертний цикл і впорядкував чередування *tutti* та *solo* на основі ритуальнелної організації форми.[1, с. 145]

Значна частина інструментальних концертів А. Вівальді має певну програму («Пори року», «Полювання», «Буря на морі», «Ніч»). Тим не менш, не дивлячись на очевидну програмність, концерти А. Вівальді далекі від прямої звукообразності, навіть враховуючи деякі текстові ремарки композитора (як приклад співання пташок у концерті «Весна»), що призначені для окремих епізодів твору. Л. Гінзбург відмітив: «Було б не вірно думати (що, нажаль, часто робиться), що в «Порах року» ми маємо справу із звукообразністю, достатньо примітивним «відтворенням» співу птахів,

блискавки тощо. Це для нього були лиш натяки, символи. Основне – випуклий показ образу, даний чисто інструментальним засобом, специфічною мовою музики, її логікою. [6, с. 105]

Новизна А. Вівальді також полягає в поглибленні музичного змісту, його виразності та образності, посиленні власне концертності, інтерпретацією сольної партії, розвитку мелодичної мови, широтою мовно-тематичної розробки. Посилення змагального характеру, жанровість та програмність, контраст не тільки між окремими частинами циклу, але і в середині самих частин, особливо першої частини з протиставленням *solo* та *tutti*, тонке використання тембрових, динамічних та ритмічних засобів виразності.

Великий вклад в розвиток *concerto grosso* вніс Георг Фрідріг Гендель. В своїй творчості Г. Ф. Гендель продовжує традиції німецького народного та професійного мистецтва. Також можливо виявити спорідненість деяких творів композитора з творами Г. Шютца, Й. С. Баха. Разом з тим Гендель продовжує як традиції італійського концерту, так і деякі надбання англійського мистецтва. [6]

Г. Ф. Гендель достатньо серйозно вивчав стиль А. Кореллі: «Мелодійний характер скрипкового письма, яскравість засобів виразності, помірне використання подвійних нот – ці якості ріднять концерти Генделя та Кореллі» зазначає Л. Гінзбург. *Concerto grosso* Г. Ф. Генделя цілком в дусі того часу, нічим не порушуючи традиції, «витримані, в дусі блискучої, «репрезентативної» концертності». [26, с. 12] Нерідкі вставки в концерти сюїтних танців: полонеза, алеманди, мюзета, полонеза, жиги тощо. В деякі концерти Г. Ф. Гендель вводить фрагменти з своїх опер.

Вагомий внесок в розвиток скрипкового концерту вніс Йоган Себастьян Бах. На творчість композитора в жанрі скрипкового концерти вплинула твори Антоніо Вівальді. До нашого часу збереглося чотири (включаючи Четвертий Брандербургський) концерти для скрипки-соло та один для двох солюючих скрипок та оркестру. В Концертах Бах використовує принципи італійського концертування, продовжуючи та розвиваючи традиції концертів А. Вівальді. В концертах композитор

відкриває новий погляд на скрипку: тепер це не суто камерний інструмент, а масштабний, концертний інструмент, що далеко виходить за рамки звичного на той час для виконавців масштабу думок та почуттів.

Й. С. Бах виходить за рамки однотемної побудови першої частини циклу, активізує розробку першої частини, наближуючи її до класичної форми сонатного *allegro*. Першу частину можна характеризувати як «модуляційне рондо», що поєднує в собі репризність та інтермедійність, вичленення ж другої теми, її модуляція в тональність домінанти помітно поріднює форму з класичною схемою. [31]

Скрипкові концерти композитора мають 3 частини. Перші частини динамічні, різноманітні по фактурі. Форма ясна та чітка, в розробці широко представлене мотивне дроблення, поліфонічні вставки з інтонаціями головної теми. Головна тема – яскрава, часто використовуються елементи фанфарності, рух по ступенях тризвуків, що характерно для бахівських поліфонічних тем. [6]

Другі частини – область лірики, переважає наспівність. Фактура переважно гомофонна. Солуюча скрипка виходить на перший план як ведучий мелодичний голос.

Фінал, як правило, жвавий, без особливих драматичних злетів. Вони блискучі, повні енергії та завершують цикл в стрімкому русі, створюючи образ свята, народного гуляння, танців. Л. Гінзбург [6, с. 73] вважає, що існує в певній мірі деяка образна арка між фіналом та першою частиною, але в фіналі гранична концентрація першої частини як би розчинається в загальному русі. Можна прослідкувати вплив загально естетичної концепції того часу, яка ділила світ людини як би на три іпостасі: Дія – Споглядання – Гра.

Рішучі зміни в жанрі скрипкового концерту були здійснені в епоху класицизму, зокрема у віденських класиків – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Композитори цієї епохи наблизили жанр концерту до симфонії. Вони створили по суті новий жанр концертної музики, що принципово відрізнявся як від попереднього *concerto grosso*, так і від супутнього йому сольного концерту. [26, С. 13-14]

Концертний цикл другої половини XVIII – початку XIX сторіччя, як правило, включав три частини.. Найціннішим надбанням віденської класичної школи XVIII сторіччя було опанування новим, відповідаючим вимогам того часу, більш глибоким методом розвитку музичного задуму – сонатною формою. Завдяки саме сонатній формі стало можливим розкриття образів в їх контрастності (головна та побічна партії), складності розвитку, зіткнення різнорідних начал і досягання дивовижної художньої цілісності. Слід підкреслити, що обидві тими не просто зіставлені по схемі «одне після другого», вони вступають в зв'язок на основі динамічного сполучення, тобто головна партія, пронизана внутрішньою динамікою, у мелодичному русі віддає першість побічній партії.

Класичний концерт за складом оркестру мало чим відрізнявся від складу оркестру в симфонії. Основою була струнна група (представлена першими та другими скрипками, альтами, віолончелями та контрабасами), доповнювали склад в відносно невеликій кількості дерев'яні та мідні духові інструменти. Дуже рідко в малій кількості використовувались ударні інструменти (литаври, великий барабан, тарілки). На відміну від оркестру в *concerto grosso*, відмирає практика використання *continuo* – клавішні інструменти надовго випали з основного складу оркестру, окрім концертів для клавіру з оркестром, де партія клавіра була самостійним учасником ансамблю.[31, с. 14]

Співвідношення головної та побічної партії являє собою експозицію – перший розділ сонатного алегро. Середній розділ – розробка, структура якої суворо не регламентована. попереднє співвідношення головної та побічної тем нагадується в третьому, заключному розділі – репризі (за нею може ще слідувати кода). Іноді по індивідуальному задумі, для розкриття певного образного змісту композитора будова могла змінюватися.

Створення цієї найбільш глибокої, великої і динамічної форми було революційним творінням музичного мистецтва. До наших днів вона доводить свою життєвість на невичерпність. [31]

В першій частини класики найчастіше використовували сонатне алегро з подвійною експозицією, спочатку головні теми представлялися одним оркестром, потім слідувало видозмінене повторення експозиції, але вже за участі соліста.

В класичному стилі змінилась не лише структура окремо взятих частин, але й циклічність композиції. Замість попередньої сюїти танців, в побудові якої важливу роль грав елемент випадковості, затвердився суворо нормативний чотири частинний цикл (симфонія). Центр розвитку зазвичай падав на розвернуту першу частину в формі сонатного алегро. Далі йде друга частина – ліричний центр, в дусі духовного піднесення, простір для вільного виливу почуттів. Її відтіняв витончений менует (пізніше скерцо). І в кінці звучав стрімкий фінал.

Бурний розвиток музичної думки, зокрема в симфонії, знайшов відображення і в інструментальному концерті. У віденських класиків інструментальний концерт, в тому числі і скрипковий, тісно пов'язаний з їх симфоніями, виявляє з ними схожість по багатьом лініям.

В класичних концертах каденція була в кінці частини (часто після репризи, перед кодою) та створювалась самими виконавцями. В каденції соліст показував всю свою технічну майстерність, володіння звуком та штрихами. Каденції, як правило, були в кожній з частин.

Одним із композиторів, у творчості якого скрипка прозвучала по-новому був Йозеф Гайдн. Для його творчості характерне найвища інструментальна майстерність. Його концерти – яскраві взірці галантності стилю та техніки.

Л. Гінзбург [6] зазначає, що концерти композитора три частинні, найбільш масштабна та глибока по змісту є перша частина. Оркестрова експозиція викладає, як правило, обидві основні теми. Тема головної партії – енергійна, вольова, іноді фанфарна. Нерідко тема має два елементи з внутрішнім контрастом, що дає багатий матеріал для подальшого драматургічного розвитку. Тема у скрипки зазвичай викладена вельми імпозантно: подвійні ноти, акорди, яскраві штрихи, акценти. Побічна партія часто також двохелементна, в тональності домінанти, присутній

скерцозний елемент. У розробці фактура ускладнюється, з'являються трелі, складні штрихи, хвилі арпеджіо. Друга частина – область лірики, для якої характерні широта мелодійності, імпровізованість викладу. Фінали були стрімкі, блискучі, також концертам був притаманний танцювальний характер. Тут яскравіше використані можливості скрипки: високі позиції, трелі, децими, стрімкі пасажі, подвійні ноти. Широко використана синкопа на слабку долю такту, що створює враження навмисної недолугості. Сильно відчувається жанровий початок.

Йозеф Гайдн своєю творчістю вніс великий вклад в розвиток концерту, сприяв остаточній стабілізації сонатності в першій частині, створив визначні взірці скрипкового концерту. Він зумів синтезувати професійні та народні традиції, вперше в такому широкому плані ввів народні інтонації та ритми. Хоч концерти Й. Гайдна порівняно з іншими великими композиторами-класиками дещо знаходяться в тіні, але глибина їх змісту, майстерність форми, яскравість використання скрипки – все це дає привід думати, що концерти Й. Гайдна ніколи не зникнуть зі сцени. [6, с. 283-284]

В становлення розвинутої класичної форми концерту на ряду з Йозефом Гайдном вніс безцінний вклад Вольфганг Амадей Моцарт. Концерти В. А. Моцарта – важливий етап розвитку скрипкового концерту. На відміну від Й. Гайдна, в його концертах переважає лірико-поетичний та драматичний характер музики. Досконалість, тонкість, витонченість, невичерпна мелодійна винахідливість, яскраве виділення солюючої скрипкової партії, майстерне використання виразних можливостей інструмента – риси скрипкових концертів композитора, що роблять їх неперевершеними взірцями цього жанру.

В концертах панує три частинний цикл (за виключенням «малих» концертів). В своїх творах композитор намагався подолати традиційні схеми, зробити концерт більш динамічним, яскравим, привести форму в відповідність до нового, більш багатого світосприйняття.

В своїх концертах Моцарт одним з перших вирішив проблему психологічної цілності циклу на основі розвитку єдиного тематичного матеріалу, засобів виразності

та єдиної форми (головним чином розвиненої сонатної форми в поєднанні з рондо). Таким чином він досягає нової якості форми концертного циклу в цілому, наближення її до симфонізації та драматизації.

Далеко в симфонізації концерту просунувся Людвіг ван Бетховен – його єдиний скрипковий концерт по праву можна вважати симфонією за участі солюючої скрипки. Цей твір відноситься до числа найкращих, найдосконаліших творів, що були створені композиторами за всі часи. Вимоги, що були висунуті солісту достатньо високі, але мова йде про музично осмислену віртуозність, здатність до виявлення глибокого художнього замислу. Центром драматизму виступає перша частина, де величний спокій, строгість та стриманість в проявленні почуттів змінюються вибухами драматизму, різкими загостреннями напруги. Друга частина витримана в настрої легкої безтурботності, споглядання. В фіналі, як і ряді симфоній Бетховена, розгортається картина веселого свята, вільний рух в звуках танцю. При цьому композитор ні на мить не відступає від віртуозної природи жанру. [31]

Нова фаза в розвитку скрипкового концерту настає в епоху романтизму, яка характеризується бурхливим розквітом сольного виконавства, привернення уваги до віртуозних можливостей інструменталістів. Погляд на концертну скрипкову спадщину XIX століття дозволяє визначити два типи концертів – сольно-віртуозний, де роль оркестру незначна, оркестр лише підтримує соліста, партія соліста віртуозна, наповнена технічними труднощами, специфічними скрипковими прийомами та симфонізований, де оркестр відіграє майже таку ж роль, як і соліст, партія соліста може бути складною, навіть віртуозною, але органічно поєднується з оркестром.

Симфонізований тип скрипкового концерту очікувано опинився під впливом симфонії, успадкувавши від неї трискладову форму циклу та драматургічне навантаження на кожну з частин. Симфонізм був внутрішнім єством концерту, але це ніяк не зменшувало роль віртуозності сольної партії скрипки. Сольна партія та партія оркестру тісно взаємодіють між собою, доповнюючи одна одну та створюючи спільну драматургію, часто сольна партія звучить як підлеглий голос оркестру. В такій манері

свої концерти для скрипки писали Петро Чайковський, Олександр Глазунов, Ян Сібеліус, Макс Брух, Едвард Елгар та інші.

Одним із прикладів такого концерту є концерт Йоганеса Брамса. Його скрипковий концерт належить до найкращих творів цього жанру в світовій музичній літературі. Тараканов [31] стверджує: «Унікальною може бути признана перша частина концерту – шедевр «високої експресії» і внутрішньої гармонії цілісного світосприйняття. Вагомість її настільки велика, що врівноважити загальну композицію концерту можуть тільки обидві слідуючі частини разом взяті, – проникливе *Adagio* та жанрово-характерне *Allegro giocoso*, де оживають такі характерні для Й. Брамса угорські мотиви». Не дивлячись на те, що цей концерт для виконання вимагає високої технічної майстерності від соліста, віртуозність як самоціль в ньому повністю виключена. Великого значення надає композитор партії оркестру, який в поєднанні з солістом виражають його художній задум.

Євгеній Лебедев підкреслює важливість реформи скрипкового концерту Фелікса Мендельсона. Його концерт e-moll – взірць європейського романтичного мистецтва. Концерт підкорює своєю ліричністю, драматичністю. Ф. Мендельсон відмовився в концерті від подвійної експозиції, змінив місце розташування каденції першої частини (тепер її місце було між розробкою та репризою), що лише сприяло образному розвитку. Каденцію композитор написав сам, зробив її облігантною, на відміну від попередників. В концерті Ф. Мендельсон застосовує багато віртуозних скрипкових виконавських прийомів і засобів виразності, які винайдені вже представниками романтичного, а не класичного мистецтва. Так в каденції композитор застосовує віртуозний штрих *ricochet*, на основі якого написаний перший каприс Ніколло Паганіні. Також композитор відмовився від каденцій в наступних частинах, що сприяло цільності розвитку образів. [20]

Концерт витриманий в класичній схемі «швидко – повільно – швидко», але якість музичного матеріалу, романтична окриленість і в той же час інтимність – плід світосприйняття вже іншої епохи.

Від симфонічного типу скрипкового концерту сольо-віртуозний відрізняється наявністю передової (на той час) скрипкової майстерності – блискучі пасажі в *legato*, *detache* і *spiccato*, різноманітні трелі і флажолети, швидкозмінювані акорди із трьох-чотирьох звуків. Такі види техніки можна спостерігати в скрипкових концертах у Н. Паганіні, Л. Шпора, А. В'єтана, Г. Венявського. Сильно відчувається домінування соліста над оркестром, оркестр лише фон, на якому скрипаль-соліст виконує віртуозну партію. Написання таких концертів стимулювалось перед усім тим, що на той час основною формою життя серйозної музики був публічний концерт. Фігура музиканта-віртуоза була достатньо вагомою, виступи проходили за присутності великої кількості слухачів. Змагання таких віртуозів та оркестру завжди привертало увагу аудиторії. Найчастіше авторами таких концертів були відомі музиканти-віртуози. Створивши такі твори вони могли б блиснути своєю майстерністю.[31]

Особливими є концерти для скрипки Ніколло Паганіні. Вони перевершують всі написані до того часу концерти за об'ємом. Але більш за все виділяються своєю віртуозністю. На час написання концертів, виконати їх міг лише сам композитор. Концерти настільки мають технічно складну партію скрипки-соло, що й донині ставлять перед виконавцями складні технологічні задачі. Концерти Н. Паганіні відрізняються своєю театральністю, наявністю драматичних контрастів, оперної патетики, різноманітних колористичних ефектів. Серед інших виділяється Концерт №2, фіналом якого стала прославлена «Кампанелла». Концерт признається одним з найскладнішим в світовій скрипковій літературі і донині. Високий рівень віртуозності концерту не затьмарює його музичних достоїнств – блиску і темпераменту партії солісту і в той же час солодкої чутливої кантилени.

Після Н. Паганіні жанр «великого» та віртуозного концерту продовжують Г. Венявський та А. В'єтан. В період романтизму також з'являється і схильність композиторів в зверненні до одночастинної поемної форми – Концерт для скрипки №8 Л.Шпора, Концерт №5 А. В'єтана, Концерт Г. Ернста, О.Глазунова.

В XX столітті спостерігається зростання ролі інструментального концерту, зокрема скрипкового, в усій сукупності жанрових різновидів симфонічної музики – концерт сильно потіснив симфонію. «Складно назвати ім'я скільки-небудь помітного композитора, що творив в XX столітті, який би не віддав дань концерту».[31, с. 28]

Причини такого інтересу до інструментального концерту є складні та різноманітні. Перш за все, як і раніше, достатньо високо стоїть престиж музиканта-виконавця. Популярність самого музиканта іноді навіть затьмарює відомість композитора, якого зуміли завоювати композитори, творці нової музики. Виникають нові канали функціонування музики – публічний концерт, як старий, випробуваний традицією спосіб розповсюдження музики, доповнюється новими: це перш за все радіо, запис та відтворення музики на грамофонних платівках тощо. Роль музиканта-виконавця в цій системі виявилась воістину ключовою, тому що тільки він в стані забезпечити висококваліфіковану інтерпретацію шедеврів класичної та сучасної музики. [6]

В жанрі скрипкового концерту композитори знаходяться в пошуках нових засобів виразності. Композитори експериментують з гармоніями, формою творів, специфічними скрипковими прийомами: від більш-менш звичних прийомів *col legno*, *sul ponticello*, гра з сурдиною в скрипки-соло, широке використання флажолетів, аж до постукування по деках скрипки пальцями, гра смичком або *pizzicato* на відрізу струни між підставкою та підгрифником. За твердженням В.Заранського, «в музичній практиці XX століття скрипковий концерт виступає як універсальний жанр, що містить в собі неозорі можливості реалізації найсміливіших задумів» [10, с. 18]

1920-1930 роки – розвіт неокласицизму. Яскравий приклад – концерт для скрипки з оркестром Ігоря Стравінського. Підзаголовки частин – перша частина «Токката», друга Арія I, третя Арія II, четверта – Капріччіо – явно орієнтують концерт на стиль епохи Йогана Себастьяна Баха. Соло інструмент та оркестр в ньому на рівних правах, партія скрипки тісно переплітається з оркестром, разом вони створюють

дивовижне звучання, імітуючи поліфонію. Каденції в концерті відсутні, як і в барокових концертах. Сучасні виконавці трактують концерт досить експресивно.

Існували також інші, альтернативні стильові напрямки, одне з яких представлене в творчості композиторів нововіденьської школи – Арнольда Шонберга, Альбана Берга та Антона Веберна. Їх стилю притаманні складні ідейно-естетичні протиріччя між прагненням до осмисленості, виразності найменших деталей живої тканини музики та драматургічною логікою великої музичної форми, що потребує ясно окреслених ліній, чітко виражених кульмінацій, пропорціональних співвідношень відносно розвинених розділів, заснованих на розробці рельєфних тем.

Одним із творінь представника нововіденьської школи, поістині є досконала композиція, де поєднуються як виразність окремої деталі, так і масштабність великої концертної композиції – концерт для скрипки Альбана Берга. Концерт має двочастинну структуру. Перша частина, на думку композитора, мала створити в уяві слухача ліричний портрет прекрасного юного створіння. Частина має форму, схожу до сонатної. Друга частина складається з двох розділів. Беручи до уваги, що перший її розділ має велику частку імпровізації, можна зробити висновок, що він являє собою загальну каденцію оркестру та скрипки-соло – таким чином композитор впроваджує в структуру скрипкового концерту нетипові деталі. Концерт для скрипки з оркестром А. Берга є яскравим віртуозним твором та в той же час твір має глибокий зміст. Це чуттєвий реквієм для скрипки-соло та оркестру. Схожої інтерпретації жанру скрипкового концерту історія музики до Альбана Берга не бачила.

Концерт для скрипки №2 Кароля Шимановського вміщує в собі як французьку споглядальність, так слов'янську запальність. У творі відчувається вплив народних ритмів – композитор заглядує в ті закутки, де знаходяться старовинні прайнтонції польської музики. Концерт №1 для скрипки К. Шимановського взагалі не має напруженості, натяку на конфліктність, що мали бути в більшості інструментальних творів романтичного стилю. З'являється думка, що митець зображує вигаданий всесвіт, в якому людина зі своїми бурхливими емоціями та відчуттями не просто

відходить на другий план, а взагалі зникає. І інструмент-соло існує не окремою партією, що протиставляється оркестру, а він – частина оркестрової партитури.

Постійно зростаючий інтерес до інструментального концерту відбився на розвитку концертної творчості Сергія Прокоф'єва. До жанру інструментального концерту композитор звернувся ще на початку XX століття – Фортепіанний концерт №1 та №2. Уже в цих творах, що суперечили глибокодумним опусам сучасникам композитора, виявилися прикмети нового стилю, незвично свіжого. [31].

Свій новий стиль Сергій Прокоф'єв переніс і в скрипкові концерти. В 1917 році написаний Перший скрипковий концерт ре мажор . В Концерті для скрипки №1 особливо примітно мрійний початок, протяжна мелодія в дусі романтичної кантилени. Ре мажор – тональність типових концертів Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського, але концерт С. Прокоф'єва не схожий ні на один з них, хоча б тому, що композитор змінює в них традиційне співвідношення темпів – перша та третя частини повільні, друга частина – швидка. Відмінним також є те, що в творі відсутні каденції скрипки-соло. [31]

Такий ж ліричний та проникливий і Другий скрипковий концерт соль мінор (1935), створений в стилі неокласицизму. Концерт має три частинну структуру, співвідношення темпів кожної з частин зберігається як в «класичному» інструментальному концерті – швидко-повільно-швидко.

Особливе місце посідає інструментальний концерт в творчості Дмитра Шостаковича. До жанру скрипкового концерту Д. Шостакович звернувся вже в зрілому періоді творчості. Назви окремо взятих частин (Ноктюрн, Скерцо, Пассакалія, Бурлеска) може навести на думку про сюїтну композицію з присущим сюїті грайливим началом. Насправді ж по ладу музики та по загальній композиції Перший скрипковий концерт Д. Шостаковича відноситься глибоко симфонізованого типу концертів, який не поступається глибиною та насиченістю симфоніям композитора. Він більш схожий на симфонію з солюючою першою скрипкою, яка накладає свою

партію поверх оркестрової тканини та доповнює її. Партія скрипки звучить на рівні з оркестровими соло духових.

Щоб зробити важливішою участь інструмента-соло, не звертаючись до дуже технічних чи специфічних скрипкових засобів, Д. Шостакович в творі вважав за потрібне задіяти обмежено групу скрипок оркестру, в оркестровій тканині не використовував труби, тромбони, але дав вільне звучання дерев'яним духовим, органічно зіставляючи їх з інструментом-соло.

Концерти для скрипки ХХІ століття композитори трактують вільно. Концерти є дуже різноманітними по стилю. Можуть мати різні склади виконавців – від камерного оркестру до великого симфонічного оркестру, а в деяких випадках навіть народного або духового, мати одну або безліч частин. Каденції в сучасних концертах можуть бути взагалі відсутніми, а можуть бути написані окремою частиною твору. Тож концерт для скрипки в ХХІ столітті втрачає свої усталені характеристики, незмінним являється лише наявність соліста або групи солістів та оркестру.

1.2 Еволюція жанру скрипкового концерту в українській музиці

З'явившись в Україні в 20-і роки ХХ сторіччя, скрипковий концерт пройшов значний еволюційний шлях.

Темур Якубов [35] в своїй статті про Концерт для скрипки Сергія Борткевича вважає його першим зразком жанру скрипкового, що написаний українським композитором. Концерт був написаний у м.Харкові в 1916 році. Його створено у період співпраці з чеським скрипалем Ф. Смітом, виконавська манера якого мала значний вплив на стиль концерту в цілому та відповідно сольної партії скрипки. Для дослідження твору музикознавець залучив раніше невідомі первинні джерела (епістолярій, анонси та рецензії з архівних газет тощо). Також Т. Якубов досліджував умови створення твору та його публічне виконання протягом першої половини ХХ століття. Концерт мав велику аудиторію у різних країнах Європи (Чехія, Німеччина,

Австрія) та Латинської Америки (Бразилія), твір був у репертуарі великої кількості відомих скрипалів.

Хоч концерт мав широку географію виконання, але вплив твору на українську скрипкову традицію досить обмежений, адже його українська прем'єра, нажаль, відбулася лише в 2002 році в Києві. Концерт виконував Народний артист України Анатолій Баженов з Академічним симфонічним оркестром «Філармонія» (м. Чернігів), під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв Миколи Сукача. Тож немає сенсу розглядати скрипковий концерт Сергія Борткевича, як такий, що впливав на розвиток жанру скрипкового концерту в Україні в ХХ сторіччі.

Нажаль, в літературі, присвяченій історії музичного мистецтва в Україні відомості про скрипкові концерти майже відсутні або окреслені дуже коротко. Відсутня також і стильовий аналіз ранніх українських скрипкових концертів та визначення їх художньої вартості, порівнюючи з жанрами симфонічної та інструментальної музики. На сторінках музикознавчих видань також немає аналізу обставин відносно пізнього створення національного виду жанру скрипкового концерту, який в європейських композиторів першої третини ХХ століття займає достатньо важливу ланку.

В 1919 році пише свій Концерт для скрипки і фортепіано Віктор Косенко. Закладена Миколою Лисенком «романтична домінанта національного стилю» обґрунтувала образний зміст скрипкового концерту В. Косенка, що розпочав свіжий жанровий вид. Поемна вид твору, складна партія у солюючого інструменту, її експресія відносять концерт до стилю раннього романтизму.

Анатолій Калениченко [16] вважає, що стиль Віктора Косенка можна віднести до постромантизму. Знаково романтичним є початок Концерту, в якому немає оркестрової експозиції, виклад розпочинається напружено. Бурхливо-неспокійний характер домінує в початковій частині оригінально інтерпретованого сонатного алегро. Каденція скрипки соло виступає як ліричний речитатив на тематизмі, який не звучав раніше. Не зважаючи на новизну матеріалу, рух драматургії залишається

незмінним. В репризі відчувається помітний динамічний рух. Закінчується цикл великим танцювальним епізодом або так званою кодою. Схильність до черезмірної наспівності, вокальності, який перевершує інструментальні прийоми можна пояснити українськи видозмінням в жанрі скрикового концерту. Одним із досягнень композитора є входження скрикового концерту на новий щабель в мисленні українських композиторів, різноманітність в викладенні тем, різнообразність. В 1940 році Григорієм Майбородою була зроблена нова редакція та оркестровка твору.

В протиставлення від одночастинної поємності Концерту В. Косенка, у Скриковому концерті В. Фемеліди композитор задіює тричастинність, з однотемним союзом усіх рангів циклічних дій і переважання інтонацій пізнього романтизму. Не зважаючи на присутність ряду оригінальних композиційно-драматургічних рішень, свіжість музичної мови, Скриковий концерт В. Фемеліди не був виданий ні за час життя композитора, ні після його смерті. Як висновок – із українського скрикового репертуару зникла важлива частина.

Мали місце також катастрофічні наслідки цензури з боку радянської владної партії та доктрини соціалістичного реалізму на митців. Наслідком було те, що твори композиторів придбали звучання з відтінками політики, особливо у творах вокально-хорових та оперних жанрів, а в музиці, де не мали місця слова (симфонічна, інструментальна) спостерігалось значне спрощення, статичні, прості ідеї, а ті твори, які все ж не підпадали під більшовицькі критерії нагороджували поняттям «формалізм», що призвело до утримання від подальших натяків на змінигальмування. Звичайно, що в таких умовах у творах українських композиторів спостерігається буквальні цитати із народних пісень або інших творів. Причому це були не просто ритмічні або інтонаційні уподібнення, а саме точно скопійовані епізоди, аж до точного повторення гармоній. Як приклад Перший скриповий концерт П.Глушкова, де національна визначеність тематичного матеріалу певною мірою компенсує схематизм тричастинного циклу та однотипність його драматургії. Інтонаційний зміст твору

нагадує українську народну пісню. Музиканти-виконавці справедливо назвали концерт для скрипки П. Глушкова концертом-піснею.

Стильові схильності перших українських скрипкових концертів існують в таких напрямках: доцентровий, що походить від засад епіко-жанрового інструменталізму Миколи Лисенка (П. Глушков) та відцентровий, мотивований композиторами Західної Європи та їх стилем (В. Косенко, В. Фемеліді, С. Борткевич).

Дуже стисло, без детального опису чи аналізу творів констатується згадка про написання концертів для скрипки українськими композиторами, такими як Д. Клебановим, О. Зноско-Боровським, Ю. Знатоковим, І. Польським, Г. Жуковським, Вс.Рождественським в «Нарисах з української історії музики» Лідії Архімович [2].

В Історії української музики під редакцією Миколи Гордійчука [14] є коротенький аналіз розвитку жанру скрипкового концерт з початку до середини ХХ століття . Можна побачити ще окремі згадки про концерти В. Фемеліді та П. Глушкова. Про всі інші концерти, створені українськими композиторами в ХХ сторіччі можливо в кращому разі знайти лише відомості час створення, а іноді в наявності лише згадки про існування.

В умовах сьогодення жанр концерту все більш з'являється в новому амплуа в доробках українських митців. Нові теорії та особливі інтерпретації форми та жанру інструментального концерту підштовхують до неординарних та цікавих мистецьких рішень в творах сучасних українських майстрів композиції – Мирослава Скорика, Віталія Губаренка, Євгена Станковича, Левко Колодуба, Юрія Іщенка, Володимира Зубицького, Віктора Камінського, Олександра Козаренка та інших. Скрипковий концерт українських композиторів відрізняється оригінальністю художніх рішень, кардинальними змінами традиції структури композиції, великим різноманіттям форм вдавання до українських та західноєвропейських манер, частим та майстерним використанням сучасної композиторської техніки різних напрямів, варіативністю складу виконавців.

Всеволод Задерацький [9] дає характеристики скрипковим концертам Андрія Штогаренка та Мирослава Скорика, що заново відкривають академічну романтичну та неофольклорну течії і вельми розкривають широту виразових кордонів жанру як в плані інтонацій, так і плані тематики. Також можливо прослідкувати розширення відносно цілісності драматургії.

Велике значення для становлення українського скрипкового концерту мають концерти Мирослава Скорика. В своєму творчому доробку композитор має 9 концертів для скрипки з оркестром. Ігор Пілатюк [25], зазначає, що при задумці написання твору, композитор спирався на виконавські інтерпретації саме виконавця Олега Криси. Також автор твору знайшов вельми оригінальними трактування Богодара Которовича та Лідії Шутко, які з'явилися дещо пізніше.

Концерт №1 Мирослава Скорика має неофольклорне начало, що виражається у переході від рапсодійності до неординарної народної інтонації та в їх ладовому перетворенні. У своїх творах композитору використовує темброво-сонористичні ефектів, що наближені до народних інструментальних уподібнень.

Після першого концерту для скрипки, композитор взявся у 1989 році до написання Концерту № 2 для скрипки з оркестром, який був також створений під манери виконання прем'єрного скрипаля – Олега Криси. Твір був створений на запит американського диригента, що керував симфонічним колективом Лас-Вегаса Вірка Балея. «Американська аудиторія, в розрахунку на яку писався твір, теж відіграла роль у формуванні образної концепції твору. Звідти яскравість, емоційна розкутість, гра „демократичними моделями” - аж до „естетизації банальності”», – пише І. Пілатюк [25].

Від концерту №2 для скрипки у творчості Мирослава Скорика починає поступово з'являтися ідея концерту-поєми, тобто одночастинної композиції, яка обхватує собою весь спектр потрібних частин цілісної, сповненої інтонаційними мотивами інструментальної поєми. Це може бути частковим поясненням в прагненні до більшої стриманості, стислості вираження, що була присуща митцю в останні роки.

І. Пілатюк [25] стверджує, що М. Скорик по-своєму змінює однотемну теорію, якій притаманна наявність різнохарактерних елементів змісту, контрастності включаючих компонентів. Щоб досягнути єдності драматургії в одночастинному циклі, митець породжує видозмінення тематичних компонентів, що знаходяться в залежності від емоційного розвитку. Такі прийоми створюють в творах композитора багатопланові образи.

Слідуючі концерти для скрипки Мирослава Скорика (2001, 2002, 2004рр.) значно відрізняються від перших двох. В звучанні відчутний пізній стиль Скорика, що виражається в різнохарактерності образів, ця риса є присущою великій кількості творів кінця 1990-х – початку 2000-х рр. Не дивлячись на оригінальність цих засобів, потрібне розуміння всіх «прихованих змістів» філософської теорії композитора задля висловлення глибокого задуму.

В філософії всіх опусів композитора можна виявити деяку послідовність. Митець-композитор особливо виділяє головної тему, своєрідне зерно, в якому визначається ліричне «Я»: образ емоційних, невидимих зовні напружених відчуттів людської душі, швидкоплинних станів. Це є витоком виняткової імпульсивності, яка змінюється зі спокоєм та значним зануренням у свою душу.

На даний час жанр концерту безповоротно залишив в минулому типологічну усталеність. Вже зараз концерт втілює жанровий потенціал симфонії, що становиться однією з розгалужених та великих видів вираження теорії, в центрі якої знаходиться Людина та її почуття. Тепер концертність перестася бути логічною заміною симфонізму, беручи з неї теорію постійного оновлення структури, складу виконавців.

Висновки до Розділу 1. Даний розділ мав за мету висвітлити набання музикознавців в дослідженні жанру інструментального (скрипкового) концерту та дослідження розвитку жанру в Україні, що саме зроблено в підрозділі 1.1. У підрозділі 1.2 визначається, що є жанром інструментального концерту, а зокрема, скрипкового: як жанр зародився, які були передумови для зародження, як проходила еволюція жанру та яким він є у наш час. Також були висвітлені творчі надбання українських

композиторів в цьому жанрі та окреслені деякі умови розвитку жанру в Україні (підрозділ 1.3).

Визначення жанру скрипкового концерту відбулося завдяки зверненню до літератури таких авторів: О. Анісімов [1], Л. Архімович [2], Г. Гінзбург [6], В.Заранський [10], І. Белецький [4], В. Задерацький [9], А. Калениченко [16], Е.Лебєдєв [20], Л. Раабен [26], М. Е.Тараканов [31], Т.Якубов [35], Є. Сіренко [27;28;29], І. Пилатюк [25] що саме висвітлено в частині розділу.

Насамперед, були визначені передумови розвитку жанру, хронологічні межі та характерні риси. Також є перелік композиторів, що мають великі творчі доробки у жанрі скрипкового концерту. Змінювалися епохи, а отже і суспільство. Виникла потреба в реформації жанру, отже, в історії музики закарбувалися імена композиторів, що вносили суттєві зміни, які були перейняті послідовниками. Так, в пошуках нового стилю композитори змінювали форму кожної частини, кількість самих частин, змінювалась форма взаємодії оркестру та соліста (або групи солістів). В більш пізні періоди композитори могли змінювати також і склад оркестру.

В розділі досліджується кожний етап розвитку багатовікової історії жанру скрипкового концерту, починаючи з епохи бароко до сучасності. Також є характеристики найкращих творів в даному жанру в світовій музичній літературі, щоб краще висвітлити досягнення в жанрі скрипкового концерту та перетворення самого концерту крізь епохи. Висвітлені значущі риси скрипкового концерту в кожний період реформації та окреслені значимі для подальшого розвитку риси.

Жанр концерту не оминули у свої творчості і українські композитори. У третій частині розділу зібрані відомості про розвиток жанру скрипкового концерту в Україні.

Відомостей про український скрипковий концерт початку ХХ століття не дуже багато порівняно з західноєвропейським концертом в тому ж хронологічному проміжку, у зв'язку з історичними обставинами. Часто в літературних джерелах є лише згадка про опис, але немає аналізу та характеристик. Тоді як європейський

скрипковий концерт в ХХ столітті був у розквіті, мав багатовікову історію, жанр скрипкового концерту в Україні лише зароджувався та починав розвиватися.

Розвиток українського скрипкового концерту почався одразу з романтичного стилю. За знайденими мною джерелами, перший (в контексті хронології) концерт для скрипки з українських композиторів був написаний харківським композитором Сергієм Борткевичем в 1916 році, але зважаючи на відносно недавню прем'єру в Україні, впливу на розвиток українського скрипкового концерту не могло бути. Отже, першим українським скрипковим концертом, що зберігся до нашого часу та міг вплинути на розвиток скрипкового концерту в Україні по праву має називатись концерт Віктора Косенка.

Жанр скрипкового концерту розвивався дуже повільно в Україні також через політичну цензуру. На початку ХХ сторіччя ледве можна назвати десяток скрипкових концертів, але вже в ХХ-ХХІ століттях в творчих доробках композиторів є чимала кількість концертів для скрипки та оркестру, що відрізняються своєю різноманітністю форм та художніх образів. Серед них є і концерти для скрипки Мирослава Скорика та Євгена Станковича, які мали значний вплив на подальший розвиток жанру в Україні.

Одним із взірців українського скрипкового концерту є Концерт-поема для скрипки та оркестру Євгена Станковича (Концерт №1), інтерпретація якого і є предметом даного дослідження.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ №1 ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

2.1. Індивідуальні характеристики стилю Євгена Станковича

Євген Федорович Станкович – видатний український композитор сучасності. Народився в м.Свалява Закарпатської області 19 вересня 1942 року. «Пізно почав займатись музикою, і через те з мене не вийшов добрий віолончеліст» – так про себе казав сам композитор. [13]

Продовжуючи навчання, згодом вступив в Ужгородське музичне училище, де і зустрівся з талановитим педагогом та композитором С.Ф.Матроном: «Матрон – дійсно унікальна, Богом обдарована людина. Добре, що зараз його ім'я потроху повертається».[13]

Після того, як Станкович закінчив музичне училище, він почав вивчати композицію у Адама Солтиса у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка. Багато інших музичних предметів, таких як гармонія, читання партитур, поліфонія у Є.Станковича викладали відомі музиканти, такі як Станіслав Людкевич, Роман Сімович, Анатолій Кос-Анатольський, Стефанія Павлишин. Велику роль у житті Станковича відіграв Станіслав Людкевич: «Знав його особисто. Власне, завдяки Станіславу Пилиповичу я взагалі поступив до Львова, тому що на одне місце було декілька вступників. Оскільки я почав свій творчий шлях з авангардної музики, то мої вступні роботи були (що стосується музики) «нечемними». А він наполіг, щоб мене взяли. Так. Так і сказав» [13]. Станіславу Людкевичу композитор присвятив твір «Елегія пам'яті Людкевича».

У Львові Є. Станкович навчався один семестр, надалі композитор був призваний до служби в армії. Після проходження військової служби, надолужує вивчення композиції в Київській консерваторії у класі Бориса Лятошинського. У Б.Лятошинського Станкович навчався ще 3 роки та перейняв у свого вчителя його

моральні принципи: чесність як в музиці, так і в житті. Після того як не стало Лятошинського, Є.Станкович був переведений до маестро Мирослава Скорика, який дав йому відмінну композиторську школу.

Починаючи ще зі студентства Є. Станкович достатньо широко працює різних жанрах, але найвагоміші творіння створені в симфонічному та музично-театральних жанрах. Починаючи з перших опусів композитор ставить себе як митець з великим драматичним талантом. Філігранна композиторська техніка, деталізована поліфонічна фактура та ліризм створює ефекти епохи бароко, а широкомасштабна постромантична оркестровка живить його композиції експресією.

Музична драматургія творів композитора переважно вибудовується за рахунок поєднань окремих тембрів, їх контрастів та завдяки тим смислам, якими наділяє автор ці тембри. Творчість Станковича є надзвичайною в вираженні вільної емоції, блискучої композиторської техніки та варіативності форми. Композиторська спадщина Станковича являє собою різні музичні жанри: фольк-опера, опера, 6 балетів, 6 великих симфоній, 10 камерних симфоній, велика кількість вокально-симфонічних, інструментальних і хорових творів, а також окрема сфера камерних творів, музика до 6 драматичних вистав і більш ніж 100 художніх та документальних фільмів. У творчому доробку Є. Станковича є також композиції, що приурочені до трагічних подій в історії України.

За дослідженням Т. Дугіної [8], Перша симфонія композитора «Sinfonia Larga» являється важливою для утворення особистого стилю в його симфонічної творчості. Вона показую достатню кількість стильових напрямів митця: викладення звукового матеріалу, художня концепція твору. В багатьох наступних опусах Євген Станкович використовує такий вибір та способи сполучення засобів музичної виразності. Симфонія створена в ранній період формування власного художнього слова композитора. В цей період для Є. Станковича були характерними широка панорама пошуків образного змісту, стилістичних, жанрових пошуків.

На ранніх етапах творчості Є. Станкович особливо близько поєднує тональність та різні техніки письма: вільна дванадцятитоновість у тональному контексті (Віолончельний концерт), використання стилізованої («Прокоф'євської») тональності (Симфоніета), імпровізаційно-алеаторні форми – на «псевдосеріальній» основі (Камерна симфонія №1), на фольклорному підґрунті (триптих «На Верховині»).

Опанування композитором найновітніших технік композиції відрізняє твори раннього періоду, в зрівнянні з пізнішими творами, де на перший план остаточно вийшла тональність. Музикознавиця Тетяна Дугіна [8] вважає, що «на сучасному етапі щільна дисонантність звучання, що не рідко зустрічається в багатьох творах митця й межує з атональністю, змінюється в музиці Станковича на підкреслено врівноважену, «мінімалістськи»-інтегруючу консонантність тонального звучання, яка краще за все відповідає філософськи-споглядальному, сповідальному характеру його останніх творів».

Євгенія Сіренко [29] в своїй статті розповідає: «Творче становлення Є.Станковича відбулося ще у 70-ті роки минулого сторіччя. З перших кроків діяльності композитора чітко окреслились його жанрові пріоритети: музично-театральний жанр (фольк-опера «Цвіт папороті», 1979р) та інструментальна музика з найбільш показовими для неї симфонічними та концертними циклічними жанрами».

Першим написаним в ці роки твором є Концерт для віолончелі з оркестром (1970р), і з цього моменту починається історія жанру інструментального концерту в творчості Євгена Станковича. Твір складається з двох контрастних частин. Національне інтонаційне забарвлення поряд із широким використанням додекафонної техніки, відсутність розвиненої мелодики та уникання традиційної ладовості стають основними музичними засобами висловлювання в концерті. І вже зовсім по-іншому Є.Станкович висловлюється в наступних інструментальних творах – Симфоніетті (1971р) та триптиху «На Верховині» для скрипки і фортепіано (1972р).[23, с. 1]

Однією із особливих сторінок творчості Є. Станковича є альтова музика. Андрій Тучапець [32] зазначає, що струнно-смічкові інструменти користуються очевидною

прихильністю Маестро, він широко використовує спектр їх тембральних можливостей як в оркестрових та камерно-інструментальних, так і в сольних творах. Автор обґрунтовує свою позицію тим, що «в програмах двох концертів з нагоди ювілеїв у 2002-му та 2007-му роках у концерті 2002-го року поряд із відомою «Симфонією Пасторалей для скрипки та симфонічного оркестру» та Сюїтою з балету «Ніч перед Різдвом» також було виконано «Концерт № 1 для альта з оркестром», а у 2007-му році «Симфонія-концерт для альта з оркестром» прозвучала в один вечір з «Концертом для скрипки з оркестром № 2» та «Симфонією № 3».Показовим є і те, що «Концерт № 1 для альта з оркестром» хронологічно розташований майже біля витоків цього жанру у творчості композитора, адже він фактично є другим (після раннього «Концерту для віолончелі з оркестром № 1»), який, до того ж, передує появі цілої низки подальших визначних концертних опусів композитора у найближчі роки».

На час написання роботи (17.01.2022р), в доробку Євгена Станковича є «Концерт № 1 для альта з оркестром» (1999р) та «Симфонія-концерт для альта з оркестром»(2004р)

Симфонія – центральний жанр творчості Євгена Станковича. Але не останнє місце в творчості композитора посідає інструментальний концерт, зокрема скрипковий. На момент написання роботи (17. 01. 2022) в доробку композитра є п'ять скрипкових концертів. Деякі з них присвячені найталановитішим скрипалям української сучасності. Так, концерт №3 для скрипки з оркестром присвячений Валерію Соколову, Концерт №4 Богдані Півненко, Концерт №5 Олегу Крисі.

В цьому жанру композитор працює паралельно з камерно-інструментальними творами, хоровою духовною та світською музикою, балетами та симфонічною творчістю, яка продовжує домінувати. Львівський музикознавець Володимир Заранський оглядає розвиток українського скрипкового концерту та порівнює його з жанром симфонії. Музикознавець пише: «... концерт асимілює жанровий потенціал симфонії, перетворюючись в одну з найбільш розгорнутих та масштабних форм втілення концепції Людини» [10, с. 3].

Роблячи аналіз жанрових особливостей концертів Є.Станковича, очевидно, що багато є відмінностей між композиторських техніках, використаних в симфоніях та в концертах, але наявні і спільні риси. Особливо в останніх концертах композитора, серед яких – тяжіння до монологічної форми вислову, широке використання принципу монотематизму.

В кінці 60-х – на початку 70-х написані ранні опуси, які знаходяться в течії модних тенденцій того часу, коли нове, незнане, раніше недоступне західне авангардне мистецтво сколихнуло розум молодих композиторів – Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Алемдара Караманова, Віталія Годзяцького, в тому числі і Євгена Станковича. Ранні твори Євгена Станковича написані в атональній стилістиці та явно відображають на собі вплив авангарду. Тільки розгляд з позиції сьогодення, дозволяє побачити в них паростки, зерна, майбутньої гармонічної мови, фактурної багатоплановості, інтонаційної характерності «пізнього» авторського стилю композитора.

Одним із прикладів «пізнього» стилю є фортепіанне тріо «Епілоги», що має в собі типові для багатьох пізніх творів риси. Анна Луніна [23], досліджуючи жанрову належність та особливості композиції характеризує його як «поема-балада з наскрізним розвитком».

Твір є глибоким і складним, вражає художньою силою та самобутньою драматургічною концепцією. Образно-рольовий принцип заснований на чіткій тембровій диференціації: струнні інструменти представляють ліричну та особистісну образні сфери, які протиставляються узагальненій, зовнішньо-індеферентній сфері, що втілена в партії фортепіано. Найчастіше між партією скрипки та віолончелі спостерігається образно-інтонаційний зв'язок, разом голоси разом постають у тематичному діалозі-контрапункті, рідше в каноні, в той же час партія фортепіано виступає переважно або самотійно та досить відокремлено в образно-інтонаційному сенсі, або рідше зустрічається партія фортепіано як супровід струнним.

Євгенія Сіренко [29] вважає, що форма твору може мати декілька трактувань: тричастинна побудова, що складається з експозиційного, великого розробкового розділів та завершення-коди; інший варіант форма-«ланцюг», що будується з ряду поєднаних між собою епізодів та коди. Такий варіант формотворення є найбільш характерним і для скрипкових творів композитора.

Від класичної побудови тріо також відрізняє одночастинна будова з рисами інструментальної поеми, в якій виразними є елементи варіаційності і розробковості, але розвиток твору має наскрізне спрямування. Саме такими рисами характеризується творчість Євгена Станковича останніх декілька років: проникнення одна в одну ознак неоднакових типів структур, монологічність – як основа художнього задуму та схильність до створення цілісного образу в музичному матеріалі.

На запитання хто з великих композиторів впливає на його стиль, Євген Станкович відповідає, що любить практично всіх композиторів і жодного разу не ставив собі питання, хто ж із них найбільше впливав: «На це питання мені завжди важко відповісти, бо я люблю дуже багатьох, часто протилежних. Класику – практично всю. Вважаю, що це взірць музики. Романтизм – теж»[9]. Є.Станкович вважає, що всю музичну літературу вивчити не реально, але загальні напрями потрібно вивчати. Як-от симфонічні твори Моцарта, Бетховена. Особливої думки композитор про Баха: «А що стосується Баха – я вважаю, що є ось такі стовпи – як гори (порівняння всі якісь недоречні... але всі порівнюють, то і я буду порівнювати). Цей – як Еверест. І ще один цікавий момент: якщо можна скопіювати Бетховена і Моцарта суто психологічно, то Баха – неможливо. Для мене це недосяжна постать».[13]

Після періоду авангардної музики, в якій немає місця гармонії, стиль Євгена Станковича взяв напрямок на відносно «класичний». На думку композитора, поєднання мелодії та гармонії це вже не цілком проблема музична, скільки присутнє філософське питання. Композитор допускає, що традиційна гармонія відходить на

другий план, але все ж буває, коли потрібно звернутись до моральних цінностей, то композитор повертеться до гармонії. [13]

2.2. Виконавська версія Валерія Соколова в інтерпретації композиторського стилю Концерту для скрипки з оркестром №1 Євгена Станковича

Концерт-поема для скрипки та оркестру був написаний в 2004 році. Того ж року пройшла прем'єра концерту в Національній опері України у виконанні партії скрипки-соло Дмитра Ткаченка та Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, за диригентським пультом якого був Володимир Сіренко.

Джерелом розуміння музичної драматургії становиться конфлікт, який в подробицях представлений вже на початку і з часом перероджується на характерну ознаку всього концерту. Це протиставленість тембрів литавр і скрипки. Форма концерту, в трактуванні композитора, має в собі загалом сім епізодів. В кожному з епізодів також є розгалуження на окремі структури.

Євгенія Сіренко [27] вважає, що опираючись на особисте дослідження, можливо виявити деякі закономірності: образна драматургія концерту в більшій мірі показана через протиставлення або об'єднання самостійних партій, їх протиставлення або співставлення, контрасту, надання композитором окремим тембрам семантичного смислу. Створення музичної драматургії народжується в окремому тембрі з його особистим семантичним полем, який і визначає його подальший розвиток, характер змін, образ, лейтмотив, його втілення в оркестровій тканині та характері інтонацій.

В Поємі-концерті прослідковується взаємозв'язок між зміною характеру подій, розвитком музичної драматургії та зміною поєднання тембрів та зміни в їх інтонаційному плані. Це є характерною ознакою і для інших симфонічних творів Станковича. Для митця характерно закріплювати певне семантичне поле за окремим тембром на наділяє його певним образом, який зберігається до кінця твору. Як приклад, Скрипка – героїчна партія із речитативним видом партії та напруженим,

ліричним, дещо драматичним смислом. Литаври – фатальний клич долі, неординарний соло-інструмент, враховуючи низький діапазон та обмеженість в викладі мелодії.

Досить незвичним є склад оркестру в творі. Концерт написаний для скрипки соло, великої ударної групи (10 інструментів), валторни, арфи та для струнного оркестру. Можна було би говорити про типовий для сучасної музики камерний склад, але в творі присутня валторна та деякі неакадемічні ударні інструменти. Ненормативне поєднання інструментів у Поємі-концерті призводить індивідуального наповнення структури виконавського ансамблю.

Ці структури настільки різняться за тембром, що з'являються солюючі групи та інструменти, не враховуючи партію соліста. Партія струнного оркестру виступає тінню для сольної партії. Розширена кількість ударних інструментів доповнює наявність беззаперечного лідера – литаври. В перелік партій-соло в оркестровій партитурі вклинюється партія валторни. Це єдина партія, що не має тембрової підтримки (духовий, та ще й мідний), завдяки чому інструмент стоїть окремо від всіх інших. Як проміжний висновок, не беручи до уваги партію скрипки-соло, що є традиційною для даного жанру, на горизонті з'являються ще декілька солістів в оркестровій партії: литаври з їх характерним грізним звучанням та валторна, пова якої приготована лише наприкінці твору.

Євгенія Сіренко [27] вважає, що в Поємі-концерті наявні ще й умовні тембри- "двійники", скрипки-соло і литавр – віолончель і віброфон. Завдяки головному принципу монотематизму всі епізоди плавно переходять один в інший. Такий спосіб побудови музичної форми є найбільш влучним для жанру поеми, внутрішня структурна організація якої може бути гнучкою, вільною й різноманітною.

Валерій Соколов – талановитий скрипаль, родом з України, але знаний далеко за її межами за його бездоганну, технічну, блискучу, в той же час сповнену емоцій гру. Його виконання відрізняється оригінальністю трактувань творів, для виконання яких потрібні не аби-які скрипкова техніка та талант.

Народився майбутній віртуоз у м. Харків в 1986 році. Почав займатись грою на скрипці в віці 5-ти років в ДМШ№9 у Н. Ю. Кравецької і продовжив навчання в Харківській середній спеціальній музичній школі-інтернаті у класі С.Євдокимова. Після початкової музичної освіти Валерій Соколов продовжив навчання за межами України: школа ім. Іегуді Менухіна в Лондоні (клас професора Н. Боярської), Королівський Коледж Музики в Лондоні (клас професора Ф. Андрієвського), стажування у М. Лубоцького в м. Гамбург, аспірантура музичної академії в м. Кронберг (клас Г. Кремера та А. Чумаченко), стажування в Віденській консерваторії у Б. Кушніра. [36]

В 2005 році, виконавши Сонату для скрипки no. 3 Енеску на конкурсі імені Джорджа Енеску у Бухаресті Соколов отримав золоту медаль та спеціальний приз. Валерій весь час підтримує постійні зв'язки та грає концерти не тільки с симфонічними колективами України, але й усього світу, а також бере участь у найпрестижніших музичних конкурсах та фестивалях.

Саме за свою бездоганну гру він сподобався Є. Станковичу. «Вразив його музичний інтелект. Те, як він відчуває музику. Це така гармонія розуму та почуттів. Краса і чистота звуку» [13] – сказав композитор після закриття XXXV Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози», де у виконанні блискучого скрипаля Валерія Соколова прозвучала львівська прем'єра Третього концерту для скрипки з оркестром. Саме Валерію Соколову присвячений Третій концерт для скрипки Євгена Станковича (2015р). Композитор відзначив, що ідея Третього концерту з'явилася, коли у виконанні Валерія Соколова він почув власний Другий концерт [13]. Також Валерію Соколову присвячена Соната для скрипки Євгена Станковича, написана в 2017 році.

Власне, висловлювання самого Євгена Станковича наштовхують на висновок, що саме виконання Валерія Соколова треба брати за взірець інтерпретації стилю та задуму композитора.

В 2015-2016 роках Валерій Соколов записав диск з Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України, під керівництвом Народного артиста України Володимира Сіренка, на якому було зроблено запис Першого, Другого та Третього концертів для скрипки та оркестру Євгена Станковича. [30]

Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України – музичний колектив з великою історією. Як Державний симфонічний колектив він був створений в 1937 році. З часу створення, під керівництвом різних диригентів оркестром виконано майже всі твори для симфонічного оркестру українських композиторів, а запис диску із Другою та Третьою симфоніями Бориса Лятошинського був визнаний компанією ABC «Кращим світовим записом 1994 року». В числі композиторів, твори яких виконувалися оркестром є і Євген Станкович. Колективом (під орудою диригента Ф. Глушкова) була записана Симфонія №3 («Я стверджуюсь») Є. Станковича, здійснене концертне виконання фольк-опери «Коли цвіте папороть» та власне записані Концерти для скрипки та оркестру №1-3.[37]

Особливо нам цікавий запис Першого концерту. Неймовірно пронизлива музика, яка пробирає до глибини душі, до самого серця. В виконанні відчувається небесна лірика, драматичність та трагізм.

Варто відмітити особливий тембр Валерія Соколова. В його талановитих руках одна скрипка звучить настільки повнозвучно, заповнюючи всі закутки залу, немов грає не одна скрипка, а весь оркестр. Це дуже імпонує стилю композитора, адже Євген Станкович – чудовий симфоніст. Його Концерт-поема звучить як симфонія з солюючою першою скрипкою. В ліричних місцях тембр м'який, але повнозвучний та сповнений глибини.

З самого початку гри соло скрипки відчувається плач, стогін скрипки. Після невмолимого соло литавр, соло скрипки продовжується вже на вищих струнах, надаючи плачу ще більшої експресивності. Валерій Соколов дуже добре відтворює інтонаційний та тембровий стиль Євгена Станковича, що є дуже важливим, адже

музика композитора так сповнена семантики. Кожний тембр, кожна мікроінтонація має значення в музиці композитора.

Відчувається вільне володіння інструментом, в тому числі і смичком у соліста, всі скрипкові труднощі виконані з блиском. Особливо виділяються різноманітність штрихів та їх віртуозне виконання.

Також варто зазначити особливе вібрато у виконавця. Воно не швидке, але й не повільне, в той же час пробивне, широке. Вібрато експресивне, але не істеричне. Виконавець коректно використовує кожен тип вібрато під кожен епізод. Дуже влучно підібране саме під філософську музику даного композитора.

Через ці засоби музичної виразності виконавець передає всю глибину філософії, всю вертикаль образного світу музики Євгена Станковича.

Починається Концерт-поема для скрипки з грізного соло литавр – лейттеми, яка буде звучати в оригінальному чи видозміненому вигляді, у різних інструментів протягом всього твору.. Євгенія Сіренко [27] називає лейттему «ембріоном, з якого розвивається вся композиційна споруда» В першому соло скрипка виступає ліричним контрапунктом до литавр. Доповнюють лейттему у скрипки більш м'які за звучанням ударні інструменти (віброфон) та акорди на тремоло струнних. Для більшого відтінення литавр, соліст використовує нешвидке, пробивне вібрато з широкою амплітудою коливань, що дає відчуття споглядальності, філософського начала.

Використання литавр як інструменту для викладення першої теми є доволі незвичним композиторським рішенням, доцільним тембровим прийомом для вираження «невідворотності», грізності. Незважаючи на спокійний темп (Moderato), виклад теми є достатньо напружений, за рахунок варіативного використання тріольного ритму, пунктиру та синкоп у литаври-соло. Ця тема поєднує у собі сигнальний початок, його декламаційне продовження та елемент інструментального кадансу із затвердженням на початковому звуці.[27, с. 226]

Для цього епізоду Валерій Соколов обирає достатньо приглушений тембр, але ясний, без призвуків. Беручи до уваги, що це перший епізод скрипки, за версією

Євгенії Сіренко «вступ» [27, с. 226], уникаючи надмірної експресії, соліст вдається до спокійного викладу матеріалу.

В той час як звучать литаври та скрипка одночасно, Валерій Соколов не тільки не прибавляє гучність, але й ще більш тонко виконує свою партію, що ще більше розмежовує партію соло-скрипки та литавр. Литаври створюють відчуття грізної невідворотності, скрипка в той же час звучить в інтонацією плачу, вмовляння. Вібрато знижується в швидкості на стільки, що чутно кожне коливання.

Вже в епізоді, де скрипка переходить в більш високий регістр, з'являються перші струнні інструменти, соліст для того щоб не зливатися тембром з інструментами одного роду, на незначний період часу добавляє експресивності за рахунок пришвидшення вібрації, зменшення її амплітуди та застосування більш пронизливого тембру та за рахунок природної зміни тембру на високих струнах скрипки.

Наступний епізод – епізод «Б», з якого в концерті починається «експозиція» [27, с. 227] Він є більш ліричним, спокійним, повністю протилежним до вступу. Більш немає грізних фраз литавр, що вриваються в плавне звучання скрипки. З'являються перші вкраплення-контрапункт оркестрових скрипок в *pizzicato ad libitum*.

Соліст для цього епізоду обирає просвітлений тембр, який ніби нашаровується над партією оркестру. Звучання оркестру створює для соліста «фон», поверх якого скрипка має змогу висловитись. В епізоді немає конфліктності, відсутній контрапункт литавр, солююча скрипка сама викладає основний музичний матеріал, маючи змогу висловити все «недоказане» у вступі з литаврами. В цьому епізоді скрипка в руках соліста звучить повнозвучно та ствердно. З'являється більше можливості показати скрипковий тембр, його красу та наспівність скрипки на повний смичок. Відчутне бездоганне володіння смичком у Валерія Соколова, легато дуже зв'язне, без єдиного призвуку на зміні смичка, без зміни гучності. Неможливо окремо виділити окремі сполучення смичка, звучить абсолютно однорідний пласт звуку.

Епізод «В» розділений на 2 розділи. В розділі а) звучать елементи лейттеми литавр з вступу, які виконують литаври з віолончелями, що поєднуються з значно видозміненою темою скрипки з першого епізоду. Є.Сіренко [27, с. 228] стверджує, що «образне наповнення партії скрипки-соло набуває іншого характеру: досі ліричний стан несподівано змінюється на схвильований та суперечливий: *riu mosso*, нестійкий рух мелодії в широкому діапазоні, підйоми, намагання утриматись на вершині та спади, поділ на дрібні долі, гострий рух шістнадцяток».

Соліст тонко відчуває настрій епізоду, спокійне вібрато, що передувало в попередніх епізодах стає більш мілким по коливанням та швидким, імітуючи пришвидшення пульсу. Поступово, з наростанням схвильованості в епізоді, звук скрипки стає більш напруженим, пронизливим. стрибки в діапазоні соліст виконує дуже якісно, без змін у тембрі при переходах зі струни на іншу струну (а деколи й через дві струни), щоб не порушити загального стану, що є вкрай складним в технології.

Скрипаль смичком підходить ближче до підставки, що і надає його звуку характерний тембр, пронизливий, можливо подекуди навіть надсадний, більш гучним (для більшої передачі хвилювань). Переходячи до підставки, Валерій Соколов надає звуку ще більшої наповненості за рахунок додавання більш високих обертонів. При цьому звук біля підставки не стає різким, він залишається приємним на слух, чого досягти дуже складно, враховуючи силу звуку та настрій епізоду. Звук більше передає відчуття, що більше походить на споглядально-філософські переживання, ніж на істерію, нагадує переживання в середині людини, які не видно ззовні. Всі скрипкові труднощі (переходи між струнами в стрибках, видобування потрібного тембру) у скрипки-соло звучать органічно, плавно, даючи враження, що це не потребує особливих зусиль. Це котрий раз свідчить про віртуозне володіння інструментом у соліста та його точне відчуття композиторського стилю в найменших дрібницях.

В розділі b) на перший план виходить скрипка-соло, ненадовго хвилювання відходять, звучить лірична тема, що побудована на музичному матеріалі попередніх

епізодів. Поступово зміни тематичного матеріалу приводять до побудови самостійної теми, що нагадує ніжно-ліричне мелодичне одкровення. В партії соліста наступає стан просвітлення, що підкріплюється прозорим супроводженням струнної групи оркестру.

Тембр скрипки в руках талановитого соліста знову змінюється на спокійний, ліричний. соліст відходить від підставки, але не зменшує його наповненість. Звук залишається густим щоб пробити по звуку групу струнних, тобто однорідних за тембром інструментів. Водночас характер звуку змінюється, як і вібрація. Валерій Соколов знову вдається до зменшення швидкості та збільшення широти вібрації, імітуючи деяке повернення до спокою, аж до завмирання в кінці епізоду. Такий прийом дещо дає відчуття «затишшям перед бурею».

Епізод «Г» закінчує експозицію, знову переходячи до стану схвилювання. В цьому епізоді основою постає коротка репліка, що всіляко видозмінюється: інтервально модифікується, проходить у зменшенні і збільшенні, звучить в різних звуковисотних варіантах, ракоходом. Також відбувається зіткнення образних сфер, контрастних між собою, лірики та драматизму, що втілюють скрипка-соло та оркестр. Контрапункти між між мелодичними лініями-репліками, які ще не поєднувались є характерною ознакою даного епізоду.

Епізод має дещо емоційний характер, за рахунок коротких реплік-вкраплень скрипки-соло. Соліст використовує відмінний від оркестру тембр: оркестр звучить досить приглушено, ехоподібно, скрипка-соло ж звучить яскраво, з характерним хвилюванням. В своєму звучанні Валерій Соколов застосовує звукові прийоми, що ще не були використані в концерті: стрибкові штрихи, прийом *sul ponticello*. Саму виконання останнього дає відчуття ехо, коли однакові за звуковисотністю репліки через деякий час повторюються різним тембрами. Стрибкові штрихи звучать м'яко, будучи ніби нарисом, предтечею майбутнього штриха в *Allegro*.

Скрипаль майстерно виконує ходи на верх в перекличках з литаврою, а використання стрибкових штрихів, в поєднанні з швидкою зміною діапазонів додає

пікантності. Подвійні ноти соліст виконує з деякою емоційністю, дуже якісно, чітко, це вкраплення реплік з подальшого епізоду.

В цьому епізоді соліст використовує новий вид вібрато – швидке та з широкою амплітудою в місці найбільшого напруження епізоду. Але використовує його Валерій Соколов зовсім ненадовго, адже саме такий прийом є ознакою кульмінації твору, найвищої напруги, яка ще не наступила. Це дає відчуття першої маленької кульмінації, передвісника характеру нового епізоду.

Нарешті довгоочікуваний, підготовлений виконавцями епізод «Д» – кульмінація всього твору. Для цього епізоду характерне стрімке та концентроване розгортання музичного матеріалу. «У фактурному плані – це змагання між скрипкою-соло та оркестром, адже жанрово-історичні коріння такого типу викладення – *concerti grossi* А. Вівальді (на це вказував сам Є.Станкович у приватній бесіді автору (Є. Сіренко) статті)» [27, с. 227]. Основа епізоду – рух тріолей, видозмінена лейттема, що постійно розвивається і переходить в різні групи інструментів. композитор застосовує принципи поліфонії строгого стилю, варіаційні засоби, принципи тематичного «проростання». В цілому, епізод за звучанням нагадує славнозвісне *Perpetum mobile*, з зловісним характером, в якому поступово задіюються всі голоси партитури.

Починають епізод теми з характерним ритмом – тріолями, які на мить раніше більш спокійно звучали у соліста. З моменту вступу ударних інструментів починається *Perpetum mobile*, в якому поступово будуть задіяні всі групи оркестру. Скрипка-соло в даному епізоді виступає радше, як один із голосів оркестру, ніж як окремий соліст. Штрих у соліста є стилізацією під А. Вівальді – пружний, з точною атакою, за звучанням нагадує *non legato*. Дуже важливо не перейти на дуже стрибковий, короткий штрих, а точна атака не має в собі містити тріск, адже в часи Антоніо Вівальді ще не існувало такого смичка щоб ним можна було виконувати стрибкові штрихи. тобто допускається відривання смичка від струни, але за звучанням має бути як лежачий, що і звучить у Валерія Соколова. Однією із складностей в

виконанні штриха саме в даному розділі є те, що він має бути достатньо гучним, щоб звучати на однаковому рівні з іншими групами, але й не акуратним, без призвуків.

Після епізоду з тріолями, соліст майстерно виконує подвійні ноти на фоні тріолей у оркестру. Беручи до уваги характер епізоду (а це саме кульмінація), соліст підкреслює кожен подвійну ноту точною атакою та швидкою вібрацією з широкими коливаннями. Також свою роль відіграє точне зняття звуку, без зниження гучності, ніби обриваючи. Цими засобами разом з великою гучністю Валерій Соколов підходить до точки найвищої напруги в концерті.

Поступово епізод втрачає характерні риси *concerti grossi* Антоніо Вівальді, наближуючи до зерна кульмінації та розв'язки. Тут вже з'являються і стрибкові короткі штрихи, такі як *spiccato*, штрих «все вниз смичком» з максимально експресивним зняттям зі струни, що не використовується в старовинній музиці. Для таких штрихів властива дуже точна атака та наявність характерного відзвуку-дзвону струн, імітуючи надриг людського голосу, що додає ще більшої напруги до кульмінації. До напруженого звучання штрихів додаються різкі ламані акорди по чотирьох струнах на динаміці *fff* та довгі в звучанні високі подвійні ноти для більшої густини звучання та напруги в партії скрипки-соло. Останній прийом складним в виконанні, враховуючи силу звуку і тривалість звучання.

Закінчується епізод розв'язкою кульмінації, та зверненням до спокою, до якого приводить скрипка-соло. В структурній періодизації Є. Сіренко [27] розв'язка виділена в окремий епізод «Е». Характерним для епізоду є мелодична побудова, що містить багато оспівувань, «кружлянь» навколо окремих звуків у поступовому зниженні регістру та динаміки. Для того, щоб соліст мав більше змоги висловитись у невеликій каденції на фоні тихого тремоло віброфону та маримби, композитор робить вказівку *senza metrum*. Обмеженням скрипаля стає лише в визначенні темпового наповнення *presto possibile*.

Соліст використовує для виконання цього епізоду, не без підстав, штрих *detache*, адже стрибкові штрихи та штрихи з точною атакою будуть лише посилювати напругу.

Починаючи після ходу скрипок Валерій Соколов починає в енергійному характері, трохи відділяючи атакою звуки один від одного, як відголосок попереднього *Perpetum mobile*. Поступово, зі зниженням регістру, соліст переходить на зв'язне *detache*, плавно зменшує силу звуку та темп, імітуючи заспокоєння.

Після шквалу емоцій та розв'язки починається епізод «Є», який є заключним – ліричне *Largo*. В роботі Євгенії Сіренко [27] наводиться думка самого композитора, що «з точки загальної композиції твору (епізод «Є») – це реприза, що належить до типу реприз із новим результатом». Хоча сама дослідниця вважає, що епізод «Є» є кодою концерту. І на користь своєї теорії наводить аргументи: «Нова музична тема (в епізоді «Є») ритмічно перегукується із другим сегментом лейттеми, але є більш рівною та спокійною, більш умиротвореною. Вона наче замінює собою головний тематизм і, не зважаючи на майже однакову тривалість тем, є протилежністю до нього за характером, інтонаційною побудовою, і сприймається як відповідь на питання» [27, с. 228].

В основі останнього епізоду лежить лірична просвітлена тема, що нагадує звучанням пастораль. В епізоді вперше в концерті з'являється звучання валторни. Валторна, яка з'являється в кінці циклу, що вже є не досить звичним, а тип паче проведення з валторною проводиться з використанням принципово нової теми, яка звучить лише у цього духового інструменті. Є. Сіренко порівнює такий прийом з Симфонією №2 для струнних і труби *ad libitum* Артура Онеггера. В цьому творі мідний духовий інструмент з'являється також в кінці циклу і виконує таку ж роль, що і валторна у Є. Станковича [27, с. 226]. Новий музичний матеріал, що з'являється в виконанні валторни в коді являється повним протиставленням до всього, що передувало в звучанні, і, як не дивно, є його логічною розв'язкою.

Після невеликої перерви в звучанні скрипки-соло вступає в діалозі з валторною. Характер звуку скрипки різко змінюється, в порівнянні з звуковими характеристиками протягом всього концерту. Він стає легшим, не напруженим, розбавляється його густина. Для цього Валерій Соколов використовує більшу кількість смичка на

порівняно меншу гучність звуку, збільшує швидкість смичка. Більше не використовується відрізок струни біля підставки, смичок наближений до грифу, дещо імітуючи звук *con sordino*. Вібрація мінка в коливаннях, але не зашвидка. Зникає акцентована атака в змінах смичка соліста, це дає ефект заспокоєння, безтурботності

Після діалогу двох рівнозначних голосів (скрипка-соло та валторна) партія соліста перетворюється на акомпанемент з таким віртуозним штрихом як *ricochet*, який Валерій Соколов майстерно виконує. Штрих звучить легко, без зайвих скриплячих призвуків, не затьмарюючи соло валторни. Ускладнює штрих наявність флажолетів, чергування флажолетових звуків та ординарних. Скрипковий *ricochet* на флажолетах разом з звуками віброфону та дзвіночками (*campanelli*) додають до звучання мідного духового інструменту не властивої йому легкості, повітряності.

Після відносно довгого епізоду просвітлення, з'являється лейттема скрипки-соло з першого епізоду, як відголосок пережитого. Знову з'являється вольовий характер звуку в соліста, але вже тихіше, менше, віддаленіше. На акорді *es-g-b-f* струнних, віброфону та арфи скрипка-соло закінчує звучання, тим самим закінчуючи твір.

Висновки до Розділу 2. В розділі окреслені напрями творчості Євгена Станковича, основні жанри, в яких працював композитор та як змінювався стиль композитора від авангарду до більш простого письма, а також власне стиль та структура Концерту-поєми для скрипки та оркестру на прикладі виконання його Валерієм Соколовим та Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під керівництвом Народного артиста України Володимира Сіренка.

Для кращого розуміння витоку стилю Євгена Станковича в роботі наведені деякі біографічні відомості про композитора, що могли вплинути на становлення його як композитора. Визначені, зі слів самого композитора, постаті вчителів-композиторів, що вплинули на розвиток стилю в творчості митця.

З різних інформаційних джерел та власних висловів Євгена Станковича можна зробити висновки, що саме жанр симфонії є провідним у творчості композитора. І

структурні принципи, образний зміст та драматургія симфоній «переходять» і на інші твори митця. Як-от на жанр інструментального концерту, зокрема скрипкового. Композитор симфонізує жанр, де солююча скрипка органічно звучить поверх оркестрової тканини, доповнюючи її або звучить як ще один голос оркестру. Разом соліст та оркестр створюють цілісний художній образ.

Перший скрипковий концерт є одночасним твором з наскрізним розвитком, це є Концерт-поема для скрипки та оркестру. Концерт дуже незвичний за складом виконавців – соло скрипка разом з камерним оркестром з великою групою ударних, яка складається з десяти інструментів та валторною.

Аналіз інтерпретації твору віртуозним скрипалем Валерієм Соколовим дає нам важливу інформацію, як саме донести до слухача задум композитора в його неповторному стилі. Прослуховуючи раз за разом виконання можна зрозуміти, якими саме прийомами гри на скрипці можливо це зробити, якого тембру треба досягти.

Поема-концерт для скрипки з оркестром Євгена Станковича є важливим внеском не тільки у сучасну українську музичну спадщину, але й в світову. У цьому шедері музичного мистецтва композитор майстерно грає на струнах людської душі та спонукає зануритись в глибинну філософію людського буття. Це характерна ознака багатьох симфонічних творів Євгена Станковича. А в цьому йому допомагають сучасні талановиті виконавці, такі як Валерій Соколов.

ВИСНОВКИ

Дана робота була направлена на виявлення стильових характеристик композитора Євгена Федоровича Станковича в його творчості та зокрема в концерті для скрипки та оркестру №1 та виявлення способів інтерпретації цього стилю скрипковими прийомами на прикладі виконання концерту-поєми Валерієм Соколовим та Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України (диригент Володимир Сіренко).

З музикознавчих джерел в ході дослідження були визначені та узагальнені особливості розвитку жанру скрипкового концерту, приблизний час та умови його зародження. Надалі є відомості про композиторів, що реформували концерт, характеристики самих інновацій та їх вплив на подальший розвиток інструментального концерту, зокрема і скрипкового. Наведені характерні жанрові риси концерту в кожний з періодів музичного мистецтва від бароко до авангарду.

Також в роботі є відомості про розвиток жанру скрипкового концерту в творчості українських композиторів, вплив окремих композиторів на розвиток цього жанру в Україні. Окреслено хронологічні межі початку роботи українських композиторів в жанрі скрипкового концерту та стиль. Наведені жанрові риси скрипкових концертів окремих композиторів, що досліджені в роботах вітчизняних музикознавців.

Щоб точно передати стиль композитора в скрипковому концерті, досліджена творчість Є. Станковича в цілому. Окреслено основні жанрові напрями в творчості композитора, як висновок центральний жанр – симфонія. В роботі згадуються також імена важливих постатей в становленні Євгена Станковича, як композитора, його вчителів. Також є характеристики стилю провідних творів, перехід стилю композитора від авангарду до «більш простого письма».

В останньому підрозділі детально описуються способи інтерпретації композиторського стилю в Концерті-поємі для скрипки та оркестру Євгена

Станковича. Цьому передуює розгляд складу виконавців, стилю, форми, складу драматургії в даному скрипковому концерті.

Розглянуто окремо виконання Валерієм Соколовим Концерту-поєми для скрипки та оркестру. На прикладі запису диску Концертів для скрипки Євгена Станковича №1, №2, №3 (для аналізу взято фрагмент з записом Концерту для скрипки №1) Валерія Соколова з Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України (головний диригент Народний артист України Володимир Сіренко) детально охарактеризовано можливі скрипкові прийоми, їх бажане звучання, складність виконання для найточнішої інтерпретації композиторського стилю Євгена Станковича. Підставою для обрання саме цього скрипаля стали висловлення Євгена Станковича про виконання його Концерту №2 для скрипки та оркестру. Манера виконання Валерія Соколова настільки сподобалась композитору, що він присвятив видатному скрипалю свій Третій концерт для скрипки та Сонату для скрипки та фортепіано.

Головним способом вираження стилю Євгена Станковича на скрипці є тембр. Соліст майстерно використовує в своїй інтерпретації зміну тембрів від ліричного, м'якого до напруженого, густого. Також він використовує в своєму виконанні специфічне вібрато, доцільно використовуючи його види в різних епізодах. Скрипаль досконало виконує всі технічні місця з подвійними нотами, акордами та іншими складностями, що робить його інтерпретацію найбільш близькою до стилю композитора Євгена Станковича.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анісімов А. О взаимодействии солиста и оркестра в скрипичных концертах Западной Европы XVII – XIX веков. Оренбург: ОГИИ им Л. и М. Ростраповичей, 2008. 163 с.
2. Архімович Л. Нариси з історії української музики. К.: Мистецтво, 1964. 310 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
4. Белецкий И. Антонио Вивальди. Краткий очерк жизни и творчества. М: Музыка. 1975. 88с.
5. Верещагіна О. Є Історія української музики XX століття. Тернопіль: Астон, 2010. 280 с.
6. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Выпуск 1. М.: Музыка, 1990. 303 с.
7. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры. Вип. 2. К.: Музична Україна, 1989. С. 52 – 64.
8. Дугіна Т. Особливості музичної мови Євгена станковича: «Sinfonia larga» як прояв стильових констант творчості майстра. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/055/07.pdf> (дата доступу 27.12.2022).
9. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов. Музыкальная культура Украинской ССР: зб. статей. М.: Музыка, 1979. С.416 – 451.
- 10.Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанро-стильової динаміки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001, 29 с.
- 11.Заранський В. Український скрипковий концерт: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 2003. 222 с.

- 12.Зінкевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. Мистецькі обрії: альманах. Вип. 2. Нац. акад. мистецтв України. К.: КНВМП СИМВОЛ-Т, 2000. С. 321 – 325.
- 13.Іванова С. Інтерв'ю з Є. Станковичем URL: <https://zbruc.eu/node/55273> .
- 14.Історія української музики: [в 6т]. гол. ред. Гордійчук М. М. Київ: Наук. думка. 1992. Т. 4. 613 с.
- 15.Історія української радянської музики: навч. посібник. Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко; редкол. О. С. Зінкевич, І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський. К.: «Музична Україна», 1990. 296 с.
- 16.Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Українське мистецтвознавство. : зб. наук. статей. Вип. 9. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України; голов.-ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 106 – 168.
- 17.Козак О. «Симфониетта» Е. Станковича: версія смислової інтерпретації. Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. 2015, С. 133–139
- 18.Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. Наукові записки: зб. наук. праць. Вип. 1. Терн. нац. пед. ун-т. імені В. Гнатюка. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 1999. С. 9 – 16.
- 19.Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Львів, 2016. 28 с.
- 20.Лебедев Е. С. Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. №10. С. 23 – 34.
- 21.Лісецький Л. Євген Станкович. К.: Музична Україна, 1987. 64 с.
- 22.Луніна А. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича: до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості. Київське музикознавство:

- збірник статей. К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2009. Вип. 30. С. 141–153.
- 23.Луніна, А. Нова форматність музики Євгена Станковича. Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2012. № 4 (17). С. 43 – 54.
- 24.Луніна А. Вступне слово. Камерно-інструментальні твори Є. Станковича. К. Музична Україна, 2013. 304 с.
- 25.Пилатюк І. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
- 26.Раабен Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С-пб: РГПУ им. А. И. Терцена. 2000. 126 с.
- 27.Сіренко Є. І. Євген Станкович. Поема-концерт для скрипки та оркестру: авторські прийоми тембрової драматургії. Вісник НАКККиВ: зб. наук. статей. Вип. 3. Нац. акад. керівних кадрів культури, 2014 С. 225 – 229.
- 28.Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського. К., 2017. 28 с.
- 29.Сіренко "Епілоги" Євгена Станковича: від назви до художньої концепції. Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 155-160.
- 30.Станкович Є. Ф. Концерт для скрипки з оркестром №1. В. Соколов, Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України (диригент В. Сіренко). URL: <http://sokolov-music.com/ru/> (дата доступу 27.12.2022).
- 31.Тараканов М. Инструментальный концерт. М: Знание. 1986. 56 с.

- 32.Тучапець А. Альтава музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Вип. 127 С. 39 – 51.
- 33.Фокель О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: "Музыка", 198 с.
- 34.Чекан Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2013. №4(21). С. 153–161.
- 35.Якубов Т. А. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики. *Актуальні питання сучасного музикознавства*. 2019. №1(42). С. 25 – 43.
- 36.<http://sokolov-music.com/ru/>
- 37.<http://www.nsou.com.ua/history.html>