

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

**БОРУХ ІРИНА МИХАЙЛІВНА**

УДК 780. 8.087. 2 : 780. 614 33 : 780. 616. 433 (091)

**ПРОГРАМНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ:  
ІСТОРИЧНИЙ, СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ І ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВИЙ  
АСПЕКТИ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

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

\_\_\_\_\_ І.М. Борух

Науковий керівник: Волощук Юрій Іванович  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Івано-Франківськ – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. – Івано-Франківськ, 2019.

Дисертацію присвячено вивченню програмних скрипкових творів українських композиторів (для скрипки соло та для скрипки з фортепіанним супроводом). Метою роботи є висвітлення провідних тенденцій застосування принципу програмності та визначення його домінуючих образно-тематичних модусів в українському скрипковому репертуарі ХІХ-ХХІ століть, у контексті соціокультурних та історичних обставин музичної творчості.

Українська скрипкова музика неодноразово ставала предметом досліджень у багатьох музикознавчих ракурсах: вивчалися скрипкова творчість окремих композиторів або її жанрові відгалуження (І. Пілатюк, Є. Сіренко, Т. Омельченко та ін.), жанрові групи скрипкових мініатюр, сонат, концертів різних композиторів (О. Гаргай, А. Мельник, Т. Слюсар, В. Заранський), тенденції скрипкового мистецтва окремого хронологічного періоду в єдності виконавства й творчості (З. Ядловська), різноманітні аспекти ділянки скрипкових перекладень (Н. Пілатюк) тощо. Проте програмна скрипкова музика досі спеціально не виокремлювалася, її історико-стильова динаміка не вивчалася. Не отримувало цілісного й розгорнутого аналізу образно-змістове розмаїття модусів програмних творів для скрипки.

Запропонована в дисертації методика дослідження ґрунтується на розумінні програмності як принципу композиторського мислення, який заснований на приблизній або точній конкретизації образного змісту в інструментальному творі через його назву (або розширене пояснення, епіграф

тощо) з метою психологічної підготовки реципієнта до сприймання музики. Зроблено спробу класифікації образно-тематичних сфер програмності з урахуванням існуючих концепцій музикознавців (А. Муха, К. Майбурова, Л. Кияновська, низки російських радянських дослідників) і етнологів (І. Мацієвський) у вигляді системи художньо-семантичних модусів (різновидів) програмності: парафрастичного, психологічно-настрєвого, зображально-настрєвого, звуконаслідувального, портретного, образотворчого, сюжетно-фабульного, узагальнено-образного, символічно-образного, сакрального і модусу-присвяти.

Показові програмні композиції українського скрипкового репертуару проаналізовано з точки зору належності до певних модусів, а звідси щодо специфіки виразових засобів, композиційної структури, співвідношення назви й музичного матеріалу.

Виокремлення парафрастичного модусу спирається на поширення у скрипковій музиці творчого переспіву народних і авторських тем, як також на стилізацію фольклору. Згідно назв модус уміщує такі групи скрипкових творів: а) покликання на автентичне народне мелодичне першоджерело (з жанровим визначенням або без нього), 2) покликання на авторське (власне чи запозичене) мелодичне першоджерело, як правило, з жанровим доповненням, 3) фольклорна стилізація (покликання на національну належність музики, зазвичай поєднане з жанровим означенням). До цього модусу відносяться такі проаналізовані в дисертації твори, як Варіації «Косарі» І. Хандошкіна для скрипки соло, «Фантазія на українські теми» М. Лисенка, «Памірська мелодія» (з циклу «Три п'єси на таджицькі мелодії») Б. Лятошинського, Фантазія «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, «Прелюдія на тему Й. С. Баха» та «Арія з варіаціями на тему Г. Ф. Генделя» Ю. Іщенко, «Карпатська рапсодія (в стилі Ф. Ліста) М. Скорика, з дитячих – «Сонце низенько» М. Лисенка, Варіації Л. Шукайло на тему української народної пісні «Ой вербо, вербо» (всі твори для скрипки з фортепіано).

Перший зразок психологічно-настрєвого модусу програмності, що зосереджується на відтворенні зафіксованої в назві емоційної сфери, дав І. Хандошкін (п'єса «Чуттєва арія» для скрипки соло), в цьому напрямку творили М. Лисенко («Елегійне капричіо» та «Хвиля розчарування»), В. Косенко («Мрії») для скрипки та фортепіано. Подібні п'єси знаходяться також у дитячому репертуарі.

Твори, що належать до зображально-настрєвого модусу, концентруються на відтворенні ознак образних прототипів із пейзажної сфери або побутових сцен. До цієї групи відносяться «Над колискою» К. Стеценка, «Спомини з гір» В. Безкоровайного, Триптих «На Верховині» Є. Станковича. Серед дитячих творів – цикл «Лісові сцени» Я. Фрейдліна, «На весіллі у селі» К. Стеценка-молодшого, численні п'єси різних авторів з дитячих альбомів. Звуконаслідувальний модус проявився в таких опусах, як «Пряля» М. Лисенка, «Біля водограю» А. Кос-Анатольського, «Пісня жайворонка» Б. Шиптура (всі твори для скрипки та фортепіано). Він так само поширений у дитячій скрипковій літературі.

Портретний модус, який ґрунтується на змалюванні характерних рис людини, знайшов відображення у творах «Музика» І. Карабиця для скрипки соло, «Гуцулка» В. Гомоляки для скрипки та фортепіано. Дитячим творам, окрім того, притаманне відтворення портретних рис фантастичних істот або тварин.

Образотворчий модус пов'язаний з музичним відображенням творів візуальних мистецтв: «Мозаїка» Я. Верещагіна, «П'ять офортів Пабло Пікассо» В. Маника для скрипки та фортепіано тощо. Відповідно, сюжетно-фабульний модус заснований на літературних творах, прикладами чого стали Балада І. Левицького «Князь Святослав над Опором», сюїта В. Кирейка за повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», «Венера в хутрі» Б. Фроляк (за повістю Захера-Мазоха), цикл Б. Шиптура за поезіями М. Підгірянки для дітей для скрипки та фортепіано, цикл В. Маника «Парнас» для скрипки соло та ін.

Узагальнено-образний модус представляють твори, назви яких передбачають різноманітні відтінки вибраного для назви ширшого образно-змістового кола, на зразок «Ліричних сцен» І. Карабиця, «Романтичної сонати» М. Ластовецького для скрипки та фортепіано тощо.

Символічно-образний модус відрізняється специфічною назвою із прихованим смислом, який повинен декодуватися і виконавцем, і слухачем. Уперше цей модус був втілений С. Людкевичем у «Голосінні (з невиспіваних пісень)» для скрипки й фортепіано, та з особливою інтенсивністю проявився в сучасній музиці для скрипки й фортепіано, свідченням чого стали твори Б. Сегіна («Гама Волопаса»), О. Шимка («Ти – океан»), Б. Кривоуста («Квітка папороті»), З. Алмаші («Вступ до неіснуючої пісні») та інших.

Сакральний модус репрезентує п'єса «Єврейська молитва» М. Кармінського для скрипки соло. Модус-присвята включає як меморіальний ракурс (з якого він був започаткований Сонатою «На смерть Миновича» І. Хандошкіна для скрипки соло й продовжений «Елегією до роковин смерті Т. Шевченка» М. Лисенка для скрипки й фортепіано та іншими творами), так і поклін сучасникам (як, наприклад, п'єси з «Вінка присвят» В. Губи для скрипки соло).

Названі програмні модули формувалися й кристалізувалися впродовж процесу творення української скрипкової музики різноманітних жанрів, включаючи музику для дітей. Тенденції застосування модусів диктувалися як особистими психологічно-творчими імпульсами митців, так і загальною атмосферою тої чи іншої доби, її суспільно-культурними пріоритетами, загальними музично-стильовими особливостями.

Проблематика праці окреслила міждисциплінарний підхід її дослідження, до якого залучалися, окрім музикознавчих, естетико-філософські, історикознавчі, літературознавчі та культурологічні наукові джерела.

Для вирішення основних завдань дослідження було обрано таку структуру дисертації: вступ, основна частина, що складається з чотирьох розділів, висновки, список літератури, додатки. У вступі обґрунтовано

актуальність теми дослідження та її зв'язок із науковими програмами, визначені об'єкт, предмет, мета, завдання й методи, окреслено джерельну базу та методологію дослідження, розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення одержаних результатів, подано відомості щодо апробації основних положень дисертації. В основній частині (перший розділ) простежено функціонування проблеми інструментальної програмності та способи її обґрунтування в працях зарубіжних і українських філософів, мистецтвознавців, фольклористів. Також виявлено ступінь дослідженості теми роботи в українському музикознавстві. Другий, третій і четвертий розділи дисертації послідовно, в еволюційно-діахронічному ракурсі, розкривають зародження, побутування й трансформацію програмних модусів на зразках української скрипкової музики різних стилів. Аналіз цих зразків показав свідоме прагнення композиторів пов'язати звуковий тезаурус скрипки з конкретними явищами й проявами зовнішнього світу, літературою і мистецтвами, як також із внутрішнім світовідчуттям людини. У висновках підсумовано результати дослідження згідно поставлених завдань. В додатках наведено музичні приклади, що ілюструють ключові фрагменти нотних текстів.

Ключові слова: програмність, модус, скрипка, фортепіано, твір, композитор, тенденція.

## ANNOTATION

**Borukh I. M. Programming in Ukrainian violin music: historical, socio-cultural, aesthetic and stylistic aspects.**

The dissertation is dedicated to the study of the program violin compositions of Ukrainian composers (for violin solo and for violin with piano accompaniment). The purpose of the research is to highlight the main tendencies in the application of the programming principle and to define its dominant figurative and thematic modes in the Ukrainian violin repertoire of the XIX and XXI centuries, in the context of socio-cultural and historical circumstances of music art.

The Ukrainian violin music has repeatedly become the subject of research in many musicological perspectives: the violin art of individual composers or its genre branches (I. Pylatiuk, Ye. Sirenko, T. Omelchenko, etc.), genre groups of violin miniatures, sonatas, concerts of different composers (O Harhay, A. Melnyk, T. Sliusar, V. Zaranskyi), tendencies of the violin art of a specific chronological period in the combination of performance and creativity (Z. Yadlovska), various aspects of violin translation (N. Pylatiuk), etc. However, program violin music up to now has not been specifically outlined; its historic and stylistic dynamics have not been studied so far. The figurative and meaningful variety of violin program modes has not received a detailed and integral analysis.

Suggested in the research methodology is based on understanding programming as a principle of composer's mentality based on the approximate or precise specification of the figurative content in an instrumental composition through its title (or an extended explanation, an epigraph, etc.), with the purpose of a listener's psychological background for music perception. An attempt to classify the figurative and thematic program spheres according to the existing concepts of musicologists (A. Mukha, K. Mayburov, L. Kyyanovska, a number of Russian Soviet scholars) and ethnologists (I. Matsievskyi) in the form of a system of artistic and semantic program modes (varieties) has been made: folklore genre, periphrastic, psychologically-tuned, figuratively-tuned, onomatopoeic, portrait, pictorial, storyline, generalized-figurative, symbolic-figurative, sacral and dedication mode.

Exponential program compositions of the Ukrainian violin repertoire are analyzed from the point of view of their belonging to certain modes, and hence on the specifics of expressive means, compositional structure, relation of the title and musical material.

Segregation of the para-phrastic mode is based on the outspread of the artistic arrangement of folk and author themes in the violin music, as well as on the folklore stylization. According to the titles, the mode contains the following groups of violin pieces: a) the reference to an authentic folk melodic source (with or without the genre definition), 2) the reference to the author's (own or borrowed) melodic source,

usually with the genre complement, 3) the folklore stylization (the reference to the nationality of music combined with the genre definition). To this mode belong the following, analyzed in the dissertation works as I. Khandoshkin's Variations "Mowers" ("Kosari") for violin solo, M. Lysenko's "Fantasy on the Ukrainian Themes", B. Lyatoshynskiy's "Pamir Melody" ("Pamirska Melodiya") (from the cycle "Three Pieces on Tajik Melodies" ("Try p'yesy na Tadzyski Melodiyi")), A. Kos-Anatolskyi's Fantasy "Oh, You, Girl, a Grain of a Nut" (Oy, Ty, Divchyno, z Horikha Zern'a"), Yu. Ishchenko's "The Prelude on the Theme of J.S. Bakh" and "Aria with the Variations on the Theme of G.F. Handel", M. Skoryk's "Karpathian Rhapsody" (in the style of F. List). From the children's repertoire – "The Sun is Down Low" ("Sontse Nyzesenko") by M. Lysenko, Variations of L. Shukailo on the theme of the Ukrainian folk song "Oh, Willow, Willow" ("Oy, Verbo, Verbo") (all the pieces are for violin and piano).

The first example of a psychologically-tuned program mode focused on the reproduction of a fixed in the title emotional sphere was provided by I. Khandoshkin (play "Sensual Aria" ("Chuttieva Ariya") for solo violin). M. Lysenko ("Elegy Capriccio" ("Elehiyne Caprichio") and "A Wave of Disappointment" ("Khvylya Rozcharuvannia")), V. Kosenko ("Dreams" ("Mriyi")) for violin and piano, also created in this direction. Similar plays were also in the children's repertoire.

The works belonging to the figuratively-tuned mode focus on reproducing the features of the figurative prototypes from the landscape sphere or household scenes. This group includes: "Over the Cradle" ("Nad Kolyskoyu") by K. Stetsenko, "Memories from the Mountains" ("Spomyny z Hir") by B. Bezkorovaynyi, Tryptych "On the Highland" ("Na Verkhovyni") by Ye. Stankovych. In the children's repertoire there are: the cycle "Forest Scenes" ("Lisovi Sceny") by Ya. Freidlin; "At the Country Wedding" ("Na Vesilli u Seli") by K. Stetsenko; numerous plays of different authors in the children's albums. The onomatopoeic mode appeared in such opuses as M. Lysenko's "Spinner" ("Pryalya"), A. Kos-Anatolsky's "Near the Waterfall" ("Bilya Vodohrayu"), B. Shiptur's "The Lark's Song" ("Pisnya



Zhaivoronka”) (all pieces for violin and piano). It is equally widespread in the violin literature for children.

The portrait mode, which is based on the depiction of the characteristic features of a person, was represented in the works “Music” (“Muzyka”) by I. Karabyts for the violin solo, “Hutsulka” by V. Homoliaka for violin and piano. Besides, children’s pieces are characterized by the reproduction of portrait features of fantastic creatures or animals.

The pictorial mode is associated with the musical representation of visual arts pieces: “Mosaic” (“Mozaika”) by Ya. Vereshchagin, “Five Etchings of Pablo Picasso” (“Pyat Ofortiv Pablo Picasso”) by V. Manyk for violin and piano, etc. Accordingly, the storyline mode is based on the literary works, like I. Levytsky’s Ballad “Prince Sviatoslav Over the Opir” (“Kniaz Sviatoslav nad Oporom”), V. Kyreyko’s Suite on M. Kotsiubynsky’s novel “Shadows of Forgotten Ancestors” (“Tini Zabutykh Predkiv”), “Venus in Fur” (“Venera v Hutri”) by B. Froliak (based on Sacher Masoch’s story), B. Shyptur’s cycle, based on M. Pidhiryanka’s poetry for children, for violin and piano, V. Manyk’s cycle “Parnas” for violin solo, etc.

The generalized-figurative mode represents the pieces which titles presuppose various shades of the deliberately chosen for the naming extended figurative and content circle, such as “Lyrical Scenes” (“Lirychni Sceny”) by I. Karabyts, “Romantic Sonata” (“Romantychna Sonata”) by M. Romanovskyi for violin and piano, etc.

The symbolic-figurative mode is characterized by a specific title with a hidden, encoded meaning, which must be decrypted by both the performer and the listener. For the first time this mode was used by S. Lyudkevych in “Weeping” (“Holosinnya (from unsung songs)”) for violin and piano, and with a particular intensity was manifested in the contemporary violin and piano music, like in the works of B. Segin “Gamma of Boōtes” (“Gama Volopasa”), O. Shymko “You are the Ocean” (“Ty – Okean”), B. Kryvopust “A Fern Flower” (“Kvitka Paporoti”), Z. Almashi “Introduction to the Non-existent Song” (“Vstup do Neisnuyuchoyi Pisni”).

The sacral mode is represented by M. Karminskyi's play "Jewish Prayer" ("Yevreiska Molytva") for violin solo. The dedication-mode includes both a memorial perspective (initiated by I. Khandoshkin's Sonata "On the Death of Myrovych" for violin solo and continued by "Elegy to the Anniversary of the Death of T. Shevchenko" by M. Lysenko for violin and piano, and other works), and a worship for contemporaries (as, for example, plays from "Dedication Wreath" ("Vinok Prysviaty") by V. Huba, for violin solo).

The program modes were formed and crystallized during the process of creation of the Ukrainian violin music of various genres, including music for children. Trends in using modes were inspired by personal psychological and creative impulses of artists, as well as the general atmosphere of this or that period, its socio-cultural priorities, general musical and stylistic peculiarities.

The problem of the dissertation has outlined the interdisciplinary approach of the research, which involved aesthetic, philosophical, historical studies, literary and cultural science sources besides musicology alone.

To solve the main tasks of the study, the following structure of the dissertation was chosen: introduction, the main part, consisting of four sections, conclusions, list of literature, appendix. The introduction substantiates the relevance of the research topic and its correlation with scientific programs, identifies the object, subject, purpose, objectives and methods, outlines the sources and methodology of the research, reveals the scientific novelty, the theoretical and practical significance of the results obtained, provides information on approbation the main provisions of the dissertation. In the main part (the first section), the functioning of the problem of instrumental programming and its discourse in the research of foreign and Ukrainian philosophers, art historians, folklorists are traced. Also, the degree of study of the topic in Ukrainian musicology has been revealed. The second, the third and the fourth sections of the dissertation are consistently, evolutionary-diachronic, revealing the origin, existence and transformation of program modes on samples of the Ukrainian violin music of different styles.

The analysis of these samples has shown the conscious desire of the composers to link the violin sound thesaurus with the specific phenomena and manifestations of the outside world, literature and arts, as well as with the internal perception of a man. The conclusions summarize the results of the research according to the tasks set. The appendix contains musical examples which illustrate the key extracts of the note texts.

Key words: programming, mode, violin, piano, composition, composer, tendency.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

### **Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:**

1. Климбус І. Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка. *Українська музика*. Науковий часопис. Число 4 (26). Львів, 2017. С. 14-19.
2. Климбус І. Взаємодія літературного та хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка для скрипки й фортепіано. *«Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»*. Наук. зб. Вип. 26 («Мистецтвознавство»). Рівне: РДГУ, 2018. С. 47-53.
3. Климбус І. Українські народні пісні для трьох скрипок в опрацюванні Бориса Кудрика як прояв естетики бідермаєру. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 33. Київ: Міленіум, 2018. С. 465-473.
4. Борух І. Скрипковий цикл Богдана Шиптура з епіграфами із поезії Марійки Підгірянки для дітей. *Музикознавчий універсум*. Наукові збірники ЛНМА імені М.В.Лисенка. Вип. 45. Львів, 2019. С.
5. Климбус І. Цикл «Парнас» Віталія Маника для скрипки соло: програмний сюжет античної міфології в сучасній інтерпретації. *World science. Multidisciplinary Scientific Edition*. №8 (48). Vol.3, August 2019. С. 54-57.

**Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів  
конференцій:**

6. Климбус І. Іван Хандошкін як творець програмного напрямку української скрипкової музики. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 24 листопада 2017 р.). С. 84-87.*
7. Климбус І. Народно-національна основа скрипкового твору «Музика» Івана Карабиця. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 25 листопада 2016 р.). С. 72-75.*
8. Климбус І. П'єса «Мрії» Віктора Косенка для скрипки й фортепіано як зразок психологічно-емоційного модусу програмності. *Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська і світова парадигма» (Львів, 14 грудня 2017). С. 29-30.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>15</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ ПРОГРАМНОСТІ В ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ ТА МУЗИКОЗНАВСТВІ.....</b>	<b>22</b>
1.1. Проблема програмності в працях зарубіжних науковців.....	22
1.2. Дослідження інструментальної програмності українськими науковцями.....	49
1.3. Стан вивчення питань програмності скрипкових творів українських авторів у музикознавчих дослідженнях ХХ-ХХІ століть.....	67
Висновки до Розділу 1.....	77
<b>РОЗДІЛ 2. ПРОГРАМНА СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДО 1970-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>80</b>
2.1. Формування модусів програмності до кінця першої третини ХХ століття.....	80
2.2. Започаткування дитячого програмного репертуару для скрипки й фортепіано.....	102
2.3. Програмні вектори в українській скрипковій музиці до кінця 1960-х років.....	108
Висновки до Розділу 2.....	123
<b>РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ ПРОГРАМНОЇ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ 1970-1980-х РОКІВ.....</b>	<b>126</b>
3.1. Вплив «нової фольклорної хвилі» на програмні твори для скрипки.....	126
3.2. Оновлення програмних традицій у скрипковій літературі різних жанрів.....	139
3.3. Дитячий програмний репертуар для скрипки й фортепіано за часів УРСР.....	149
Висновки до Розділу 3.....	159

<b>РОЗДІЛ 4. СКРИПКОВА ПРОГРАМНА МУЗИКА ЗА РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ.....</b>	<b>161</b>
4.1. Творчість композиторів різних генерацій.....	161
4.2. Сучасний програмний дитячий репертуар для скрипки й фортепіано.....	183
Висновки до Розділу 4.....	192
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>194</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>199</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>223</b>
<b>ДОДАТОК В.....</b>	<b>276</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Програмна інструментальна музика – дуже давній феномен. Як відомо, її перші зразки сягають античної доби. Із започаткуванням процесу остаточної автономізації вокальної та інструментальної гілок загальноєвропейської музичної творчості (кінець XVI-XVII ст.) програмність поступово набувала континуального статусу й залишала слід у кожній історико-стильовій епосі та національній композиторській школі.

Принцип програмності найперше виявив себе у клавірній ділянці – в англійських (кінець XVI ст.), потім французьких, італійських композиторів початку й першої половини XVII століття, тобто, ще до більш інтенсивного його поширення в представників німецької школи (Й. Кунау) та галантного французького стилю рококо (Ф. Куперена) в перших десятиліттях XVIII. Хоча скрипкова музика не надто відставала: в ансамблевих творах, що передували «емансипації» скрипки, програмність була відома також із кінця XVI століття (італійські композитори: Ф. Маскера, згодом Б. Маріні), в XVII столітті вона проникла в сонатний жанр (австрійський автор Г.-І. Бібер), досягла розквіту в скрипкових концертах А. Вівальді, творах французького композитора й скрипаля Ж.-Ф. Ребеля (перші десятиліття XVIII ст.) й сонатах Дж. Тартіні (середина XVIII ст.), продовжувала інтенсивно розвиватися в добу романтизму (Н. Паганіні, Б. Сметана, П. Чайковський, М. Де Фалья та ін.) та впродовж XX століття.

В українській скрипковій творчості можна спостерегти увагу композиторів до фіксації образно-емоційного змісту в титулах творів, починаючи від XVIII століття. Насамперед йдеться про програмність, базовану на фольклорі, що виникла у результаті інструментальних опрацювань популярних народних мелодій (із винесенням назви пісні в заголовок твору). Першими авторами таких скрипкових композицій стали І. Хандошкін і Г. Рачинський. Упродовж XIX-XX століть у скрипковій творчості викристалізувалися й сформувалися різноманітні модуси програмності, що

виявляють різноманітність зв'язків інструментальної музики з буттєвим простором людини.

Останнім часом інтерес українських дослідників до національного скрипкового мистецтва значно активізувався. Досліджувалися його репертуарні надбання, зокрема, скрипкова музика корифеїв сучасності М. Скорика [160] та Є. Станковича [182], камерно-інструментальна сонатна творчість львівських композиторів [186], скрипкова мініатюра – як у розмаїтті індивідуально-авторських моделей західно-українських композиторів [29], так і крізь призму проблематики історії цього жанру в його жанрово-стильовій динаміці впродовж ХХ – початку ХХІ століття [133]. Розкрито тенденції українського скрипкового мистецтва окремого історичного періоду, а саме, 60-80-х років ХХ століття [235], на прикладі скрипкових перекладень окреслено психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) [162]. Українські дослідники також проявили інтерес до зарубіжних творчих здобутків, зокрема, проаналізовано специфіку струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів нововіденської школи [168].

В названих дослідженнях автори торкалися характеристики окремих проявів програмності у скрипкових опусах. Проте системне вивчення тенденцій такої творчості й класифікація різновидів програмної скрипкової музики українських авторів досі комплексно не здійснювалися. Звідси випливає необхідність музикознавчого осмислення й систематизації розмаїття образних сфер у зверненнях композиторів до цього феномену крізь призму зовнішніх і внутрішніх творчих мотивацій. Зважаючи на це, запропонована тема є актуальною.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».



Робота є частиною науково-дослідної теми «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» (державний реєстраційний № 0113U006389). Тему дисертації затверджено 9 грудня 2014 р. (протокол № 11) і уточнено 27 грудня 2018 р. (протокол № 12) на засіданні Вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

**Метою дослідження** є висвітлення провідних тенденцій застосування принципу програмності та визначення його домінуючих модусів в українському скрипковому репертуарі XIX-XXI століть, у контексті соціокультурних та історико-політичних обставин музичної творчості.

**Об'єкт дослідження** – скрипкова творчість українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття.

**Предмет дослідження** – програмні модуси та тенденції в українській скрипковій літературі кінця XIX – початку XXI століття.

**Завдання дослідження:**

- дослідити основні теоретичні та естетико-філософські праці зарубіжних і українських авторів про програмність у інструментальній музиці;
- висвітлити історичні, соціокультурні та стильові координати, що інспірували зміни програмних тенденцій у скрипковій творчості українських композиторів;
- виявити та дослідити процес формування й кристалізації низки програмних модусів у національній скрипковій музиці;
- з'ясувати особливості програмної скрипкової музики для дітей;
- узагальнити закономірності авторських підходів до творчого застосування принципу програмності в скрипковій музиці;
- визначити перспективи подальших досліджень про скрипкову програмну творчість українських композиторів.

**Матеріал дослідження** склали: твори українських композиторів для скрипки соло та для скрипки з фортепіано широкого жанрового й виконавського діапазону (різних рівнів складності). Програмні скрипкові

концерти не бралися до уваги з огляду на достатню кількість показового музично-аналітичного матеріалу камерного жанру.

**Методологічну основу дослідження** становить комплексний підхід, що включає генологічний метод – для опрацювання теоретичних надбань у царині інструментальної програмності; системно-типологічний метод – для створення класифікації модусів програмної скрипкової музики; аналітичний – для унаочнення втілення принципу програмності в конкретних модусах на прикладах аналізів показових скрипкових творів; діахронічний – для висвітлення історичних, соціокультурних і естетико-стильових умов формування програмних тенденцій у скрипковій творчості українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХІ століть.

**Теоретичну базу дослідження** склали зарубіжні й українські музикознавчі джерела про генезу, види, типи, прийоми, засоби та історичну ретроспективу програмності в музиці (Г. Берліоз, С. Людкевич, А. Муха, К. Майбурова, Л. Кияновська, Є. Тараканова, А. Шерінг та ін.), а також естетико-філософська література про наслідування в мистецтві, в тому числі музичному (В. Татаркевич, збірки трактатів різних авторів під редакцією О. Лосєва, В. Шестакова, Ал. Михайлова). Для виявлення тенденцій застосування принципу програмності та з'ясування зв'язків скрипкової програмної музики з різноманітними жанрами та стилями використовувалися музично-історичні та спеціальні теоретичні праці українських і зарубіжних дослідників А. Ольховського, А. Рудницького, Н. Горюхіної, С. Павлишин, А. Михайлова, Л. Корній, Г. Павлія, О. Самойленко, Л. Кияновської, С. Шипа, А. Калениченка, І. Зіньків, О. Зінькевич, О. Берегової, Б. Сюті, О. Коменди, О. Дерев'янченко, Б. Асаф'єва, Т. Ліванової, О. Соколова, Г. Орлова, Л. Раабена, Ф. Блуме та інших. Були залучені фольклористичні наукові здобутки (М. Грінченко, Правдюк, А. Гуменюк, І. Мацієвський, М. Хай), що проливають світло на найдавніші традиції програмності в народно-інструментальній творчості. Зверталася увага на дослідження й розвідки з історії скрипкового мистецтва (І. Ямпольській, Л. Гинзбург, В. Григор'єв, В. Стеценко, М. Степаненко), на праці

та статті про українську скрипкову музику та скрипкову творчість окремих композиторів (Є. Козулькевич, В. Заранський, Ю. Волощук, Є. Сіренко, О. Гаргай, А. Мельник та ін.), як і на культурологічні узагальнення стосовно специфіки камерного ансамблю (С. Павлишин, І. Польської, Н. Пилатюка, О. Катрич та ін.).

**Наукова новизна дослідження** полягає у виявленні тенденцій і окресленні модусів програмної скрипкової музики українських композиторів.

*Відтак, у дисертації вперше*

- з’ясовано тенденції програмної творчості українських композиторів для скрипки в діахронічно-еволюційному векторі послідовного розгляду та в контексті відповідних соціо-культурних обставин;
- здійснено типологію модусів програмної скрипкової музики з урахуванням стильової своєрідності та жанрової поетики на національних зразках;
- виконано аналіз окремих творів вказаної інструментальної царини (включаючи зразки дитячого репертуару), в тому числі, незаслужено забутих, нещодавно опублікованих і таких, що перебувають у рукописах.

*Набуло подальшого розвитку:*

- підсумування основних зарубіжних та українських науково-теоретичних надбань стосовно проблематики інструментальної програмної музики;
- висвітлення творчого застосування принципу програмності в українській інструментальній творчості.

*Доповнено:*

- історичний дискурс загальноєвропейської скрипкової програмної музики.

**Теоретичне значення отриманих результатів.** Матеріал дисертації розширює трактування категорії програмності в інструментальній музиці, зокрема, внаслідок змін соціокультурних умов композиторської творчості. Дослідження збагачує вивчення скрипкової музики, її історіографію і музично-теоретичні та естетичні аспекти, розширює уявлення про її образно-змістову

сферу. Отримані результати можуть бути використані при підготовці підручників, навчальних посібників, методичних розробок тощо.

**Практичне значення дослідження** полягає у можливостях використання його матеріалів і положень при підготовці лекційних курсів з історії української музики в цілому та скрипкового мистецтва зокрема. Окремі результати дисертації можуть застосовуватися в курсах лекцій з філософії музики чи музичної естетики. Аналітична частина дослідження придатна для практичної діяльності як педагогів, так і виконавців, а також для складання анотацій до звукозаписів і концертних програм в галузі скрипкового мистецтва.

**Особистий внесок здобувача** пов'язаний із запровадженням до наукового обігу класифікації модусів програмності на прикладах скрипкової творчості, що можуть використовуватися для вивчення програмної музики для інших інструментів; виокремлено тенденції появи програмних скрипкових композицій з огляду на стильові, ідеологічні та суспільні пріоритети тої чи іншої доби; залучено аналізи найновіших і маловідомих творів. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі положення дослідження апробовані у виступах на конференціях: Третя, Четверта, П'ята і Шоста міжнародні наукові конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 27 листопада 2015 р.; Львів, 25 листопада 2016 р.; Львів, 24 листопада 2017 р.; Львів, 24 листопада 2018 р.); науково-практична конференція «Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська і світова парадигма» (до 165-річчя ЛНМА імені М. В. Лисенка) (Львів, 14 грудня 2017 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: інноваційні та традиційні підходи до викладання мистецьких дисциплін» (м. Хмельницький, 26 квітня 2018 р.); III-я Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика (Дрогобич, 27 квітня 2018 р.); XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівне,

15-16 листопада 2018 р.); звітно-наукові конференції викладачів та аспірантів Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»; Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат» (ЛНМА імені М. В. Лисенка, 20 листопада 2019 р.).

**Публікації.** Основні результати дисертаційного дослідження викладені у 8 одноосібних публікаціях, з яких 3 статті у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 2 – в періодичних зарубіжних виданнях, 3 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

**Структура і обсяг дисертації** зумовлені проблематикою, метою та комплексом завдань пропонованого дослідження. Дисертаційна робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій автора за темою дисертації, вступу, чотирьох розділів (одинадцяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (239 позиції), додатків. Загальний обсяг дисертації – 251 сторінка. Основний текст складає 198 сторінок. Додатки охоплюють 53 сторінки.

# РОЗДІЛ I

## ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ ПРОГРАМНОСТІ

### В ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ ТА МУЗИКОЗНАВСТВІ

#### 1.1. Проблеми програмності в працях зарубіжних науковців

Вивчення питання програмності, як іманентного музиці явища із набуттям власної дефініції, веде свій відлік від XIX століття. І це зрозуміло, бо саме романтична доба вирізнялася особливою увагою творців музики загальноєвропейського простору до поетичності музики, розширення її можливостей через єднання з елементами інших мистецтв, а звідси – до програмності в інструментальній галузі. Втім, такі складові програмності, як звуконаслідування, сугестія (навіювання) тощо, стали предметами філософсько-естетичних дискусій набагато раніше, ще з давньогрецької пори.

Античні мислителі шукали пояснень різних способів сприйняття мистецтв і «механіки» їхньої дії на людину. Це відобразилося в найраніших естетичних теоріях, що їх В. Татаркевич окреслив як апатетичну, катарсисну та міметичну (V ст. до н.е.) [202, с. 86]. Хоча не всі вони безпосередньо пов'язувалися з музикою, все ж у них можна знайти зародки для теоретичного тлумачення базових основ принципу програмності. Так, апатетична теорія спиралася на наріжні поняття ілюзії, позірності та навіювання. Цю теорію прикладали до театру, та хіба театр можливий без музики? Тому музика паралельно зі сценічною дією також брала участь у навіюванні, створенні ілюзорності дії чи образів і одночасно всотувала в себе ті елементи, що сприяли збагаченню її мови, допомагали відобразити реальне або уявне. Взагалі в античному світі, внаслідок синкретизму давнього мистецтва, тобто, неподільного зв'язку музики, поезії, танку та пантоміми, «музичні тони самі собою уявлялись тодішній естетичній свідомості, як щось танцювальне, хореографічне, як щось речове, дотикове і мускульно-речове, як щось тілесне» [142, с. 77]. Тобто, були наділені конкретикою.

Катарсисна теорія від самого початку більшою мірою стосувалася музики та поезії. Вважалося, що, хвилюючи душу бурхливими почуттями, музика та поезія можуть викликати потрясіння, «вкидають у стан, коли почуття й уява мають перевагу над розумом... І не самі почуття, а їхня розрядка – джерело насолоди» [203, с. 87]. Сполучення поезії і музики у програмному творі володіє не меншою здатністю душевної насолоди та духовного очищення (при відповідному виборі тематики вірша-програми, що задає проєкцію емоційно-психологічної «тональності» музиці). Уява відштовхується від поетичного образу, який посилюється й увиразнюється музикою. Це, зрозуміло, не означає, що непрограмна музика чи музика в безпосередній взаємодії зі словом не викликають катарсису.

Міметичну теорію та історію поняття «мімезис» В. Татаркевич розглянув крізь призму історії відношення мистецтва до дійсності взагалі. Адже це поняття прижилося від давніх обрядів і містерій діонісійського культу через усі наступні епохи, змінивши своє первісне значення від виразу внутрішньої експресії до художнього відтворення зовнішнього світу. Воно вирізнялося нюансами вибору об'єктів наслідування (природи, «вигляду речі», людських діянь тощо) та різними мірами точності його виконання [203, с. 251, 253].

Представник ранньої філософської школи Демокріт (якого пізніше називали основоположником естетики [202, с. 78]), писав про наслідування природи мистецькими засобами, використовуючи термін «мімезис». Однак він вклав у нього інший сенс, відмінний від того, що побутував ще на ранній стадії розвитку грецької культури, в архаїчний період. Тоді мімезис застосовувався переважно у відношенні до танцю, передбачав вираз почуттів, прояв своїх переживань у рухах, звуках, словах [202, с. 15]. Натомість Демокріт використав це поняття у розумінні наслідування зразкам природи, способам її дії [202, с. 79].

Першим сформулював теорію наслідування, як належну функцію малярства та скульптури, Сократ. Платон і Арістотель розвинули її, та між ними були деякі розбіжності: Платон трактував мімезис як пасивне копіювання

дійсності чи природи й негативне явище, Арістотель розумів наслідування в позитивному сенсі, як «вільне ставлення до дійсності, яку митець може показувати по-своєму» [203, с. 252]. «Як проголошує славетна теза його «Поетики», художнє наслідування є наслідуванням загального» [142, с. 30]. Інша важлива теза Арістотеля, що може торкатися особливостей сприйняття програмної музики: «через наслідування... ми дістаємо свої перші пізнання, і воно дає нам утіху» [142, с. 30]. В дослідженні «Проблеми», що приписувалося раніше самому Арістотелю, у частині про теорію музики поставлено запитання: «чому музика, навіть без слів, може виражати характери?», на яке дається відповідь: «бо ми помічаємо в ній рух, в русі – дію, а в дії – характер» [202, с. 211]. Тим самим допускалося вираження музикою конкретної образної характерності.

Крім названих естетичних теорій, в античних філософів існували переконання про конкретику дії окремих музичних засобів, а саме, ритмів – «ритми є «портретами» психіки, «знаками» або виразниками характерів» [202, с. 74]; ладів, кожний з яких греки «пов'язували з таким певним етико-естетичним змістом, що навіть і досі зміст цей можна виразно собі уявити» [142, с. 50]. Втім, ці уявлення не були стійкими, зазнавали корекції з часом.

Заслужують на увагу деякі естетичні судження елліністичного періоду античної філософії, зокрема стоїків і Ціцерона. Стоїки додали до двох домінуючих в давній естетиці понять «думки» та «почуття» поняття «уяви» або «фантазії», що поступово витіснили «наслідування» [202, с. 189-190]. Проте Ціцерон продовжував міркувати про наслідування, спираючись на своїх попередників Арістотеля, Сократа й розвиваючи їхні думки. Він прийшов до висновку, що художник черпає не тільки з оточуючого світу, але й із «самого себе»; він творить не лише за схожістю з тим, що перед його очима, а й керуючись ідеєю, що міститься в його голові. Отже, «крім реальних моментів, властивих мистецтву, у нього є моменти ідеальні, не тільки зовнішня модель, а й модель внутрішня» [202, с. 201].



У цьому ж періоді зі своїм особливим тлумаченням музики висунувся філософ-епікуреєць Філодем. Він заперечував зображення, вираження та мімезис у музиці: «музика існує сама по собі – поза впливом на людську психологію, етику та естетику» [142, с. 39]<sup>1</sup>. Тим самим Філодем не признавав «етос» музики (її здатність змінювати характер, душу і мораль людини – вчення, основи якого заклали ще піфагорійці), він твердив, що вплив музики подібний до інших людських творінь: «пісні не діють інакше, ніж запахи й смаки» [202, с. 174]; «музика дає «не більше», ніж «їжа та аромати» [142, с. 38]. Від Філодема тягнеться традиція опонентів програмності в музиці.

Підсумовуючи досягнення античної музичної естетики, О. Лосєв назвав теорію наслідування її «центральною ученням» [142, с. 78]. Поруч із розумінням музики як однієї із форм наслідування, на відміну від інших мистецтв, «музику трактувалося як наслідування, максимально близьке до психічних переживань, як наслідування, що найближче відтворює процеси людської психіки...І виявляється, що лише сама музика прямо і впритул відтворює свій предмет, тобто людські афекти, відтворює цілком безпосередньо і без усякої проміжної інстанції. Отже, з погляду Арістотеля, музика – це взагалі максимально об'єктивне і максимально безпосереднє наслідування, на відміну від усіх інших мистецтв» [142, с.78]. І цей висновок дуже важливий для теоретичних основ поняття програмності, оскільки ще тісніша близькість до людських переживань впливає із зазначення в програмі твору конкретного прояву почуття.

Найдавнішим відомим зразком використання ідеї наслідування вважається ілюстративна композиція античного музиканта Сакада (який жив у VI ст. до н.е.) для духового інструменту про боротьбу Аполона з піфоном (драконом) [116, с. 126, 128]. Кіфарист Тимофій з Мілета століттям пізніше «у віртуозній п'єсі для кіфари прагнув зобразити картину бурі, здійснюючи таким чином «програмний задум» [114, с. 11] (кіфара – струнно-щипковий

---

<sup>1</sup>Станіслав Людкевич вважав його «античним Гансліком» [116, с. 62], провівши аналогію з німецьким теоретиком музики кінця XIX ст., який обстоював «чисту» музику без вираження будь-чого, крім себе самої.

інструмент, подібний до арфи – І. Б.). Таким чином Тимофій порвав із попередніми канонами, поклавши початок індивідуалізму композиції [202, с. 206].

Музичне наслідування в епоху Середньовіччя, внаслідок домінування теоцентричних ідей і перенесення мистецьких цінностей з реального світу до духовного, відступило на другий план. Однак, певні набутки античності знайшли розвиток і продовження. Зокрема, в одному з розділів трактату християнського теолога Августина «Шість книжок про музику», написаному у формі діалогу наставника й учня (на зразок сократичних діалогів Платона), йдеться про наслідування в музичному мистецтві. Через діалог автор намагався з'ясувати на прикладі флейтистів, кіфаристів і подібного роду музикантів, чи є їхня гра, що заснована на наслідуванні, мистецтвом і чи «будь-яке мистецтво є наслідуванням» [1, с. 82]. Наставник доводив, що тварини також мають здатність до наслідування, отже, «мистецтво не є наслідуванням» [1, с. 82]. Відповідь учня полягала у запереченні зведення всіх мистецтв лише до наслідування та в запереченні ототожнення всякого наслідування з мистецтвом [1, с. 83].

Показово, що тодішні філософи та вчені (зокрема, Гвідо з Ареццо, Іоанн Коттон) неодноразово повторювали легенду про винайдення музики Піфагором (у зв'язку зі звуконаслідуванням): «винахідником цього мистецтва був самоський філософ Піфагор. Вважається, що він відкрив музику з допомогою досить тонкого спостереження. Одного дня ... він проходив повз майстерню і ... почув звуки молотків, що лунали звідти. Деякий час він досить уважно прислухався і потім усе більше й більше став відчувати насолоду від різноманітних звуків. Тоді ... він зрозумів, що в цьому і полягає сила музичного мистецтва. Не гаючи часу, ... з допомогою хитромудрих висновків визначив сім різних звуків, а також їхні співзвуччя» [143, с. 151]. Тома Аквінський, услід за Арістотелем, «проголосив без застережень класичну тезу, що «мистецтво наслідує природу» [203, с. 254]. А Якоб Льезький у своєму трактаті «Свічадо музики» доповнив поділ музики римським філософом-неоплатоніком Боецієм

на всесвітню, людську та інструментальну «музикою небесною чи божественною», «бо ж музика взагалі об'єктивно майже на все розпоширюється» [13, с. 36-37]. Цим засновано думку про практично необмежені можливості музичного мистецтва.

Середньовічне вчення про лади виникло на основі античної музичної теорії, проте «церковні лади» не відповідали однойменним грецьким ні будовою, ні за значенням. Спільним моментом було те, що кожному ладові приписувалося вираження певного змісту, наявність власного емоційного забарвлення [143, с. 33-34]. Загалом істотною ознакою тогочасної музичної естетики була музична символіка. Музика порівнювалася з явищами природи (чотири ноти означали чотири пори року), з християнськими чеснотами (квінта і кварта символізували віру і надію), властивостями людської натури (чотири ноти – чотири темпераменти) і т. д. Алегорично тлумачилося також використання певних інструментів [143, с. 19].

У добу Відродження наслідування, за В. Татаркевичем, знову стало наріжним поняттям для всіх мистецтв, а навіть сягнуло свого апогею [203, с. 254-255]. З іншого боку, намагання докладної інтерпретації наслідування приводили до поступового віддалення від вимоги буквального копіювання дійсності. Тому «головне гасло» піддавалося різноманітним коригуванням: мімезис або «imitatio» витіснялося «inventio» (вигадкою) або ж «ritrarre» (портретуванням) чи representatio (репрезентацією) та іншими замінниками [203, с. 257, 260-261]. Втім у музиці, завдяки визначному теоретику Джозеффо Царліно, «наслідування природи» залишалось однією із фундаментальних засад ренесансової епохи. «Тим пояснюється, наприклад, що для Палестрини було видатною відзнакою, коли Вінченцо Галілеї якось назвав його: «оцей великий наслідувач природи» [13, с. 108].

Вчення про наслідування в музиці зазнало нового піднесення в епоху бароко (кінець XVI – початок XVIII ст.). Довкола цього явища концентрувалося чимало естетичних концепцій філософів і теоретиків музики з Італії, Німеччини, Франції, Англії. Не зважаючи на певні відмінності

національного, суспільно-історичного розвитку та духовно-художньої діяльності, в тогочасній європейській музичній культурі намітилися нові творчі тенденції, відбувалося поглиблення змістовності композицій, робилися спроби втілення драматичних образів-афектів. Саме тоді остаточно відокремилася в самостійну сферу інструментальна музика, виникли суто інструментальні форми й жанри, що отримали власну художньо-естетичну вартість. Тому з підвищеною увагою розглядалися зображальні, виражальні та наслідувальні ресурси мистецтва тонів.

Теорія афектів, як і вчення про наслідування в музиці, отримували індивідуалізовані тлумачення. Так, французький філософ, основоположник раціоналістичного методу в науці Рене Декарт досліджував умови сприйняття музичних творів і можливості передавання в них пристрастей і афектів. На його переконання, звучання музики має бути багатоманітним, повинно відповідати почуттям. Бо її мета – «приносити нам насолоду й збуджувати в нас різноманітні афекти» [224, с. 34]. Співвітчизник Декарта Марен Мерсенн констатував здатність музичних мотивів «зображати рух моря, неба, всього існуючого в нашому світі» [135, с. 363]. Крім того, розвинув думку Декарта, що музика здатна передавати рух наших пристрастей, «тіла, душі, першоелементів і небес» [135, с. 363]. Таким чином Мерсенну вдалося поєднати елементи теорій афектів і наслідування. Він вважав важливим, щоб музиканти виражали не тільки власні думки й почуття, а й пристрасті інших людей [135, с. 363-364]. За Мерсенном, звідси випливало, що музика – наслідувальне мистецтво в тій самій мірі, як поезія і живопис.

Німецький учений Атаназіус Кірхер підійшов до розуміння теорії афектів дещо прямолінійно, продовжуючи середньовічні традиції. В трактаті «Мусурґія універсаліс», де спеціальний розділ відведений афектам, він стверджував, що музика викликає три найзагальніші пристрасті: радість, прощення й милосердя, а «різноманітність гармонії веде до того, що душа буває охоплена різними афектами: радості, пристрасті, гніву, страху, надії, відваги та співчуття» [76, с. 35]. При цьому Кірхер описав умови, за яких музичний твір здатний викликати

найсильніші афекти. Умови сприймання музики стосувалися навіть певного денного чи нічного часу та пори року.

Симптоматично, що в інструментальній творчості початку XVII століття стає помітним відлуння естетичних теорій. Так, збірник Біаджьо Маріні для інструментального ансамблю, що включав танці, варіації і «симфонії», називався «Музичні афекти» і містив «першу в історії музики сонату для однієї скрипки» [195, с. 7] (1617 р.). Симптоматично, що ця соната мала програмну назву «La Cardana» (в перекладі українською «карта»). Сміливе й винахідливе трактування скрипкової партії було підкорене в Маріні цілям виразовості; він вжив ефект тремоло у струнних, його теми широкі, рухливі, інколи навіть характерні, він допускав багатоголосу гру на скрипці (імітації, акорди «в стилі ліри») [114, с. 330].

Як відомо, Клаудіо Монтеверді, один із засновників італійської опери, вперше ввів скрипку в оркестр (опера «Орфей», 1607 р.). Згодом, 1624 р. в музично-драматичному творі «Поєдинок Танкреда і Клотильди», він одним з перших запровадив яскраві скрипкові прийоми – *pizzicato* й тремоло. «Короткі, сухі звуки *pizzicato* застосовані для наслідування стуку зброї у сцені поєдинку. Тремоло служить, як він сам пояснює в передмові, для «наслідування схвильованої мови» [31, с. 35]. Звідси випливає, що саме програмність значною мірою стимулювала еволюційний розвиток скрипкових художньо-технічних ресурсів.

Йоган Кунау, композитор і теоретик, у своєму сатиричному романі «Музичний шарлатан» розкритикував теорію афектів з її приписами дотримання градацій пристрастей та наявності аналогій між рухами тонів і відповідними почуттями. На прикладі опису власного виконання своєї сонати для скрипки, присвяченої зображенню аудієнції одного з кардиналів у папи римського, він висміяв «дію» афектів на публіку. Так, зображення радості викликало у слухачок намір танцювати, а афект суму й роздратування – тремтіння рук і ін. [108, с. 37]. Тому Кунау вирішив показати інший підхід до конкретизації змісту в клавірній творчості. За спостереженням В. Шестакова,

«уявленню про те, що кожний окремий твір повинен викликати один визначений афект, він (Кунау – І. Б.) протиставляє програмну музику своїх «Біблійних сонат», у яких, у стилі бароко, зображує зіткнення протилежних характерів» [223, с. 38].

В добу Просвітництва й формування естетики класицизму вчення про музичне наслідування відстоювало свої позиції і розширило межі, втягуючи у власну орбіту теорію афектів. Погляди вчених (Й. Маттесона, Й. Шейбе, Ф. Марпурга, Д. Лемпе, Д. Херріса, Ш. Батте та інших) усталилися на таких основних трьох видах наслідування: «1) звукам живої чи неживої природи; 2) афектам чи пристрастям душі; 3) акцентам і інтонаціям мови» [223, с. 40].

Перший вид наслідування пропагував, зокрема, німецький теоретик XVIII ст. Йоганн Шейбе. Він розглядав його як іманентну, історично зумовлену сутність музики, проте, наслідуючи природу, композитор повинен «шляхом звуків виявити внутрішню суть речей». Таке наслідування має бути не механічним, а «розумним», тобто заснованим на науковому знанні природи» [222, с. 312]. Французький естетик Шарль Батте в трактаті «Витончені мистецтва, зведені до одного принципу» висунув наслідування природи як об'єднуючий чинник різних мистецтв. Батте констатував, що потрібно розуміти сенс проявів природи, інакше її багатство залишиться невідомою мовою. Музичне мистецтво в цілому розподілив на два види: перший наслідує «не забарвленим почуттям», звукам і шумам, і відповідає пейзажу в живопису, другий виражає «одушевлені» звуки й звертається до почуттів; це наче картина, що зображає події. Водночас ученому належить таке висловлювання: «головним предметом музики й танцю повинно бути наслідування почуття або пристрасті» [9, с. 406]. Але джерело почуттів і пристрастей він бачив у природі.

Теорія афектів лежала в основі естетичних поглядів Йоганна Маттесона. Він був переконаний, що кожна мелодія мусить виражати певний рух душі або пристрасть. «Мета музики, – стверджує Маттесон, – викликати яскравий афект і рух наших почуттів» [124, с. 234]. У цьому він розділив погляди Декарта.

Останній вид музичного наслідування теоретично розробляв Жан Жак Руссо. Найважливішим засобом при цьому він вважав мелодію. «Мелодія, – писав мислитель, – наслідуючи модуляціям голосу, виражає скарги, крики страждань і радості, погрози, стогін. Всі голосові вияви пристрастей їй доступні. Вона наслідує звучанню мов і зворотам, що існують в кожному діалекті для відображення відомих рухів душі. Вона не тільки наслідує, вона говорить. І її мова ... у сто разів енергійніша, ніж словесна. От у чому сила музичних наслідувань, от у чому джерело влади наспіву над вразливими серцями» [176, с. 430]. Мелодію, роль якої порівнював з малюнком у живопису, Руссо вважав здатною зображати риси обличчя, адже «акорди ж і звуки – тільки фарби для неї» [176, с. 429]. Пристрасті – основний рушій музики. «Тільки завдяки їм музика стає красномовною, ораторською, наслідувальною. Вони стають її мовою. Саме за допомогою пристрастей музика може малювати уяві картини, може нести серцям хвилювання почуттів» [177, с. 432].

У «Музичному словнику» Руссо знаходиться визначення «наслідувальної» музики, що поєднує у собі різні види наслідування: вона «промовляючими інтонаціями виражає всі пристрасті, малює всі образи, передає всі предмети, підкорює всю природу своєму мистецтву наслідування і доводить до серця людини почуття, здатні її схвилювати» [179, с. 433]. Прикметним у висловлюваннях Руссо є надання особливого значення такій якості музики, як виразності. Тут він слушно розрізняє виразність творчості та виконавства, а те, що створюється від їхнього злиття, робить музичне враження наймогутнішим і найприємнішим [179, с. 434]. На думку вченого, музичні інструменти також володіють різноманітними виразовими властивостями. Перерахувавши основні виразові характеристики різних груп, він запевнив, що «немає інструмента, з якого можна було би видобути більш універсальну виразність, ніж зі скрипки» [179, с. 436]. Попри власне розуміння принципу наслідування, як точки відліку в написанні музики, Руссо цілковито усвідомлював недопустимість його буквального використання, застерігав від копіювання дійсності. В листі до д'Аламбера він писав: «справді, за винятком

лише вельми нечисленних випадків, мистецтво музики полягає не у безпосередньому зображенні предметів, а у тому, щоб привести душу в такий настрій, що створив би у ній ці предмети» [177, с. 429]. Отже, в Руссо чітко намітилися прогресивні міркування, що єднали наслідування з виразовістю.

Надмірне захоплення наслідуванням в епоху Бароко інколи призводило до механістичних трактувань цього принципу. Його часто розуміли буквально, внаслідок чого вираження змісту твору узалежнювали від «музичних фігур», що походили від правил науки риторики або закодовували музичний зміст певними знаками; «теоретики Бароко у своїх працях нерозумно складали цілі «словники», встановлюючи докладний зв'язок між художніми засобами (наприклад, тональностями чи ритмами) і емоційними типами» [73, с. 52]. Так само наївно намагалися створити «безпосередні аналогії між музикою і фізичними характеристиками навколишнього світу. Так, наприклад, душевне піднесення відтворювалося рухом мелодії догори, а спад душевних сил – її спрямуванням вниз» [73, с. 53]. Деякі теоретики навіть вдавалися до практичних порад композиторам для застосування цих і інших правил. Адже особлива стислість і сконцентрованість певних змістових моментів дозволяла слухачам безпосередньо і точно вгадувати рухи й стани дійових осіб у інструментальних творах.

Карл Дальхауз назвав учення про афекти XVII та XVIII віків «другою музично-естетичною парадигмою» (першою була у XVI–XVII ст. «теорія співвідношення соціальних функцій і композиторської техніки» [231, с. 129]). Зображення афектів учений вважав таким самим «наслідуванням природи», як і звуковий живопис. «Розуміння музики тут означало лише усвідомлення фактів, відображених у ній» [231, с. 130]. Тим не менше, відомо немало зразків західноєвропейської програмної музики того часу для скрипки, деякі з них увійшли до скарбниці світової культури. Це твори італійських композиторів: «Affetti amorosi» М.-А. Негрі для двох скрипок і баса, сонати Карло Фаріні для однієї або двох скрипок з басом (Польська та Циганська), його ж «Скарга Аріадни» та «Екстравагантне капричіо» для чотирьох інструментів і сольючої



скрипки, де автор наслідує звучання інших інструментів, крики тварин і птахів; канцона «Канцлер» Тарквінія Мерули; сонати Джованні Легренці («La setra» з імітацією гри на цитрі, «La cornara», «La Torriana», «La Rossetta»); «Весілля курки й зозулі» та «Батальна сцена» Марко Учелліні; знаменита «Фолія» Арканджело Кореллі, що являє собою 23 варіації для скрипки й баса на народну тему іспано-португальського походження; концерти Антоніо Вівальді (4 концерти для солюючої скрипки «Пори року» зі сонетами-епіграфами, концерт для скрипки «Біля гробниці», «Концерт для головної скрипки і другої, що звучить як луна здалеку»); сонати Джузеппе Тартіні («Диявольські трелі», «Покинута Дідона», «Імператор», «Дорога тінь»). Це п'єси французьких композиторів Жана-Фері Ребея для скрипки з басом (з фантастично-міфологічними назвами «Флора», «Аполон», «Венера», а також «Пам'яті Люллі» та каприс «Дзвіночки»), Жана-Марі Леклера («Мюзет», «Тамбурін», «Гробниця»), Франсуа Куперена («Парнас або Апофеоз Кореллі», «Апофеоз Люллі»). Це цикл із 15 сонат і завершальної Пасакалії для скрипки соло німецького автора Генріха Ігнаца Бібера під назвою «Містерії з життя Марії», де перед кожним твором уміщено гравюри та відповідний текст, а в передмові написано про 15 містерій католицької церкви і свято Ангела охоронця, зображення якого вміщено перед Пасакалією. Біберу належить також соната для скрипки соло «Representatio avium», в якій імітуються спів солов'я, зозулі, півня, перепілки, крики жаби, кудахтання курки тощо.

Кінець естетики Просвітництва (друга половина XVIII ст.) співпав із переосмисленням принципу наслідування в музиці у викристалізованих до того часу формах. Вирішальну роль у цьому зіграла праця англійського теоретика музики Чарльза Евісона «Нарис про музичне вираження», в якій музична естетика вперше відсторонилася від традиційної ідеї наслідування природи. Автор трактату запевнив у тому, що музика не є наслідуванням чи безпосередньою аналогією оточуючого світу, а вираженням порухів душі. Евісон відкинув один із основних постулатів естетики класицизму – принцип

наслідування природі, критикуючи композиторів, які сповідували його, та протиставив цьому принцип вираження пристрастей [223, с. 42].

Цей трактат викликав гостру полеміку: прибічники традиційних поглядів (як професор музики Вільям Хейс) прагнули доказати, що без наслідування неможливе існування музичного твору; захисники Евісона, спираючись на його теорію, розвивали її. Так, Даніель Уебб у трактаті «Спостереження про відповідність між поезією і музикою» показав своє розуміння музики не лише як мистецтва наслідування, а передусім як мистецтва вираження. Зіставляючи музику з живописом і скульптурою, він констатував, що останні два мистецтва є цілком наслідувальними, у той час, коли музиці «властивий двоякий вплив, бо вона поряд із наслідуванням викликає безпосередні відчуття» [209, с. 608]. Уебб не схвалював намір малювати звуками якісь видимі предмети: «в музиці краще зовсім не старатися створювати конкретні уявлення, ніж прибігати до фальші» [209, с. 616].

Французький письменник, композитор і вчений того часу Мішель Шабанон розглядав питання естетичних кордонів музичного наслідування, проте з іншого ракурсу. Він вважав наслідування доречним «лише у тому випадку, коли предметом його є мелодії. Музичними засобами можна відтворити воєнні фанфари, звуки мисливських ріжків, сільських наспівів і т. п. Мистецтво тут не піддається жодному насильству» [221, с. 504]. Шабанон також зауважив конвенційність музичної звукозображальності: «музика подобається поза наслідуванням, завдяки відчуттям, які вона викликає: її картини завжди недосконалі, а деколи в них всього лиш примітивна й невиразна аналогія зі зображуваним об'єктом, але при такій умовній подібності їй неважко всюди встигнути» [221, с. 507].

Втім, міркування про огульну недосконалість музичних картин сьогодні викликає заперечення, адже впродовж XVIII–XX століть було створено чимало інструментальних картин-шедеврів. Зокрема, прикметними є картини весни й весняного настрою у зразках класичної музики для скрипки і фортепіано:

«Жаль за весною» Вольфганга-Амадея Моцарта, «Весняний танець» Кристофа Віллібальда Глюка, «Весняна соната» Людвіга ван Бетовена.

Серед європейських мислителів того часу впритул підійшов до обґрунтування засад програмності в інструментальній музиці Адам Сміт у трактаті «Наслідувальні мистецтва». Він, зокрема, виявив таку властивість музики, як надання особливого чару об'єктові наслідування. Розмаїті «красоти природи», що відтворюються нею, набувають більшої яскравості, живішого блиску, витонченої грації. Іншою особливістю інструментальної музики вчений назвав нижчі наслідувальні можливості, у порівнянні з вокальною. На відміну від співу, її мелодичні, однак позбавлені конкретного смислу звуки, не можуть чітко й точно зобразити певні події, різні ситуації або зрозуміло для кожного слухача виразити почуття чи пристрасті, що виникають у дійових осіб. Проте наявність пояснення здатне викликати у слухача уявлення про наслідуваний музикою об'єкт [187, с. 629]. І це стало першою вимогою до використання принципу програмності (поки що без його означення, яке з'явилося вже в ХІХ столітті).

В працях англійського філософа й літератора Джеймса Бетті знаходяться міркування про відносність музичного наслідування. Він небезпідставно вважав, що «музика може дати дуже точне наслідування і бути невиносимо поганою, тоді як інша, дуже гарна, буде далека від якого-небудь наслідування» [12, с. 645]. Прикметними є його враження від програмного Різдвяного концерту А. Кореллі, а саме пасторалі, «яка була задумана, як наслідування співу ангелів, які спустилися до полів Вифлеєму і поступово піднімалися на небеса» [12, с. 645]. На його думку, сама по собі, ця чудова музика не викликала б такого уявлення. Й навіть за наявності пояснення, вона потребує великої гри уяви. Разом з тим, Бетті ствердив: «гармонії пасторалі дійсно настільки незвичайні, такі вражаюче прекрасні, що слухаючи їх, майже неможливо не думати про небо» [12, с. 645]. Загалом заперечуючи користь пояснення (програми), в цьому випадку він усе-таки визнав відповідність музичного змісту до конкретного задуму композитора.

У романтичній естетиці музика, зазвичай, поряд із архітектурою та поезією, відносилися до незображальних мистецтв (хоча й існували різні класифікації мистецтв). Virізнялися та акцентувалися особливості й можливості поезії, живопису, музики, архітектури тощо. Проблема специфіки окремих мистецтв була актуальною для романтиків у зв'язку зі зростанням значення індивідуальності у їхній творчості. З іншого боку – зустрічна проблема спільності та взаємовпливу мистецтв – цікавила їх у зв'язку з притаманним їм універсалізмом, прагненням охопити своїми творіннями те, що хвилювало все людство.

Зі засадничої єдності завдань усіх мистецтв випливало, що вони можуть впливати одні на одних, взаємозбагачуючись своїми якостями, а навіть замінювати одні одних. Так, Людвіг Тік запитував: «хіба не можна ...виражати думки звуками і музику словами?» [20, с. 247]. І сам спробував відповісти, живописно-різнобарвно передаючи характер звучання деяких інструментів: «дух наш ніжно-голубий поведе тебе далеко – співають флейти...; коли звучать гобої, зеленими полями проходять коричневі тіні; голос труб нагадує полум'я; а скрипки – райдужні і червоні кольори» [20, с. 247].

Ріхард Вагнер зазначав, що на розвиток музичного мистецтва XIX ст. сприятливо вплинули специфічні особливості живопису, поезії, театру. Так, завдяки «звуковому живопису», «почуттєва сила інструментальної мови надзвичайно збільшилася й збагатилася» [20, с. 250]. З іншого боку, Вагнер неодноразово перестерігав проти пригнічення своєрідності музики властивостями інших мистецтв. Зокрема, він зауважував «безмежну здатність музики до вирішення будь-якого можливого завдання, якщо тільки вона бажає бути тим, чим вона є насправді, – мистецтвом вираження» [20, с. 252].

Філософи та письменники романтичної епохи також частково приклалися до тлумачення змісту й можливостей інструментальної музики. Йоганн-Вольфганг Гете в одному з листів зазначив про явище «живопису в музиці» (зараховуючи сюди і поетичне джерело інструментального твору) наступне: «головне – це перенести слухача в той настрій, на який вказує сама поезія, тоді

в уяві складаються образи, підказані текстом, уява сама не помічає, звідки вони беруться» [34, с. 256]. Тут йдеться про чутливість вловлення поетичної образності композитором і про спонтанну дію уяви, націленої відповідно до сфери настроєвого змісту обраної поезії.

Якщо Імануїл Кант у цілому відвів музиці найнижчий щабель серед усіх мистецтв і вважав, що вона є тільки грою приємних відчуттів і не підіймається до духовності – лише до невизначених ідей і уявлень, то в естетиці Георга-Вільгельма Гегеля, який відштовхувався від суджень Канта, «музика – не абстрактна гра форм, які нічого не означають і позбавлені сенсу, а рух сенсу, активно створюваного у звучанні» [32, с. 19]. Гегель допускав наявність у музиці сенсу або змісту (Gehalt), що пересікав можливі непорозуміння, пов'язані з відсутністю в ній, на його думку, визначеного (сюжетного) змісту (Inhalt) [32, с. 21]. Поруч із тим гегелівське загальне положення про музику не передбачало обмеження її самим почуттям. Музика або сприяє тому, «щоб субстанціональна внутрішня глибина змісту як такого проникала в глибини душі», або надає перевагу «зображати життя змісту в якому-небудь одиничному суб'єктивному внутрішньому світі, так що ця суб'єктивна проникливість сама стає власним предметом музики» [32, с. 22]. Отже, суб'єктивне відображення змісту, як предмету музики, вважалось можливим. Зміст музичного вираження в цілому Гегель трактував як внутрішній сенс явища та почуття.

Йоган Готфрід Гердер вважав, що музика ніколи не перестає бути «вираженням всеоб'ємного світу природи», вона «виражає ... внутрішню суть природи й речей» [137, с. 82]. Звідси випливало: «все, що звучить у природі, і є музикою; все, що звучить, містить у собі її елементи і потребує лише того, щоб рука виманила назовні ці звуки, вухо їх почуло, а співчуття їх зрозуміло» [33, с. 85]. Романтична естетика взагалі сповідувала своєрідну «музикалізацію світу», трактувала внутрішню сутність усіх речей як музику. Музика взагалі вважалася генетично й органічно спорідненою з природою, розлитою в ній, між ними не існувало ніяких бар'єрів. За Ф. Блуме, «музика криється в самому універсумі,

це – свого роду поновне пробудження романтиками прадавніх уявлень про гармонію сфер» [13, с. 135]. Зрозуміло, що мова інструментальної музики вбирає у себе й відтворює цю змістовно-акустичну багатоманітність світу опосередковано, за власними іманентними законами.

Натомість Артур Шопенгауер прагнув відгородити музику від світу явищ і світу ідей. Для нього музика була безпосереднім виявленням «світової волі». Він переконував у тому, що це мистецтво не ставить своїм завданням пряме відтворення зовнішньо-предметних явищ, «поверхової кори життя». «Музика висловлює квінтесенцію життя і проникає у внутрішню сутність і найтаємніший зміст дій, подій, обставин, сцен. Крім того, вона розкриває нам найглибший і найзаповітніший зміст почуттів та думок... Виключність музики полягає у тому, що вона відображає саму волю і може, відповідно, по-своєму висловити собою весь світ, що є результатом об'єктивації ступенів волі або ідей» [122, с. 29].

Шопенгауер також писав, що загальність музичного змісту не є порожньою абстракцією і завжди містить певну визначеність: «ми можемо розглядати світ явищ чи природу, і музику як два різноманітні вираження однієї й тієї ж сутності, котра виступає єдиною опосередкованою ланкою аналогії між ними, – ланкою, яку необхідно пізнати, щоб побачити цю аналогію. Тому музика, що розглядається як вираження світу, являє собою у вищій мірі загальну мову, що навіть до спільності понять відноситься приблизно так, як ці останні до окремих речей. Але її загальність в жодному випадку не є порожньою загальністю абстракції, а цілком іншого роду і завжди пов'язана з ясною визначеністю» [20, с. 273].

Своїм негативізмом до програмності прославився музичний критик Едуард Ганслік, який повністю заперечував конкретику музичного змісту в інструментальній музиці. Серед його висловлювань привертають увагу такі: «краса музичного твору специфічно музична, тобто іманентна поєднанню звуків безвідносно до позамузичного кола ідей» [29, с. 288]; «озвучені рухливі форми – ось єдиний і виключний зміст і предмет музики» [29, с. 298];

«надзвичайно важко описати цю автономну красу музики, це специфічно музичне. Для музики немає прообразу в природі, вона не виявляє понятійного змісту, а тому можна розповідати про неї або з допомогою скупих теоретичних характеристик, або вдаючись до поетичного задуму. Царство її – насправді – «не від світу цього» [29, с. 300]. А цим своїм судженням – «красоти теми подобаються нам, як арабески, колони чи прекрасні творіння природи – листя рослин, квіти» [29, с. 303] – Ганслік перегукувався із античним філософом Філодемом.

Захисниками програмної музики часто виступали композитори, які й самі нерідко вдавалися до конкретизації змісту у своїх інструментальних творах. Одним із них був Ференц Ліст. «Музикант, який надихається природою, не копіюючи її, виливає у звуках найпотаємніші таємниці своєї долі, – стверджував Ліст, обґрунтовуючи принципи програмної музики. – Він мислить, він відчуває, він висловлюється у музиці. Але його мова, доволініша й менше визначена, ніж будь-яка інша, подібно чудовим хмаринам, позолоченим заходом сонця, приймаючим усі форми, що їх надає уява самотнього мандрівника, допускає безліч розмаїтих тлумачень. Тому не буде некорисним і цілком не буде «смішним», як у нас часто люблять говорити, – коли композитор у декількох рядках дасть психологічний ескіз свого твору, розповість, що він хотів створити і, не входячи у дріб'язкові пояснення й кропіткі подробиці, виразить ідею, що слугує основою його твору» [20, с. 276].

Міркування Ліста доповнюються роздумами Р. Шумана: «на складне питання, як далеко може інструментальна музика зайти в зображенні думок і подій, багато хто дивиться надто боязко. Звичайно, помилково було би думати, що композитори беруться за папір і перо з жалюгідним наміром те чи інше виразити, описати чи намалювати. Проте не варто випадкові впливи й зовнішні враження оцінювати надто низько» [20, с. 277]. Як видно, Р. Шуман (автор численних програмних фортепіанних творів) також визнавав право програмної музики на існування.

Французький композитор Гектор Берліоз, фундатор програмного симфонізму, присвятив наслідуванню в музиці спеціальну теоретичну працю. В ній писав про реальність музичного зображення таких явищ, «про існування яких ми дізнаємося лише за допомогою зору» [20, с. 278]. Берліоз не мав сумнівів у тому, що музика інколи може досягати «наочності», майже тотожної живописній: «за допомогою засобів, притаманних тільки їй самій, вона, безсумнівно, здатна впливати на уяву таким чином, що може викликати відчуття, цілком аналогічні тим, що їх викликає образотворче мистецтво» [20, с. 279].

Зображальність чи наслідування не трактувалися Берліозом як головна мета музики. Він ясно усвідомлював, що музика користується своїми власними засобами, та у своїй сутності залишається мистецтвом виразовим, а не зображальним. Водночас, допускав спроможність музичного наслідування досягнути естетично переконливих результатів. Зокрема, відтворення звуків живої і неживої природи (спів птахів, дзюрчання струмків, шелест листя тощо) та звуків, що супроводжують людську діяльність (дзвони, бій годинника, фанфари, мисливські сигнали та ін.), можуть вживатися для точнішого розкриття музичного змісту, якщо є така необхідність. Але, як уточнив Берліоз, ці прийоми мають бути художньо виправданими: «найскладніше використовувати наслідування в міру та вчасно, постійно спостерігаючи за тим, щоб воно не зайняло того місця, котре належить займати наймогутнішому із усіх засобів – тому, що наслідує почуттям і пристрастям, тобто – виразовості» [20, с. 279].

Як видно із цих сентенцій, Г. Берліоз підсумував надбання мислителів доби романтизму й висловив суть принципу програмності (за умови художньо-естетичної вартості твору), що спирається на звуконаслідування, картинність або сюжетність і не відкидає виразовість, а навпаки – посилює її завдяки розширенню засобів і залученню асоціативного підґрунтя сприйняття. Те, що концепція Берліоза виявилася переконливою і випробованою часом, доводять слова іншого французького композитора, який творив трохи пізніше – у другій



половині XIX й на початку XX віку. «Беззаперечно одне: смаки публіки в наш час направлені в бік картин сюжетних і музики програмної, – роздумує К. Сен-Санс наприкінці XIX століття. – Ще сильніше зачарування, коли до суто музичної насолоди приєднується гра уяви, що спрямована на певний шлях і поєднує з музикою певні асоціації» [68, с. 96].

Варто навести ще іншу, не менш важливу його думку: «багатьом здається, що музика програмна обов'язково являє собою музику нижчого сорту. З цього приводу написали стільки всього, що важко зрозуміти. Але яка ж вона сама, музика як така – добра вона чи погана? Бо ж справа тільки в цьому. А від того, буде вона мати програму чи ні, вона не стане кращою чи гіршою. Так само відбувається і в живопису, де сам сюжет картини для профана – все, тоді як для вмілого її поціновувача він означає або мало або нічого» [149, с. 35]. Міркування Каміля Сен-Санса переконують в цінностях високохудожніх творів музичного мистецтва, не залежно від вибору автором засобів вираження.

Разом із оновленням і розширенням змісту музики та арсеналу її виражальних засобів, програмність спричинила якісні зміни у розвитку форм. Саме «поетичний мотив», за Р. Вагнером, диктував нову форму інструментальної музики [20, с. 306]. Ріхард Штраус вважав за потрібне дати власне пояснення з цього огляду: «для мене поетична програма є також нічим більшим, як формотворчим приводом для виразу й чисто музичного розвитку моїх відчуттів» [14, с. 139]. Долаючи усталені попередніми епохами канони й норми, романтики змінювали форму творів у напрямку наскрізності, зокрема, вдаючись до трансформації реприз, до запозиченого з літератури принципу поємності побудови (вільного чергування контрастних розділів згідно програмного сюжету).

Промовистими прикладами програмної скрипкової музики західно-європейських і російських романтиків можуть служити драматична сцена «Буря» для скрипки з оркестром, скрипковий концерт № 2, ор. 7 «Дзвіночки» Ніколо Паганіні, його ж «Весна», соната «Наполеон», Мілітарна соната з варіаціями, «Танок відьом», «Синагога», каприс «Полювання» для скрипки

соло; «Рідний край» Берджиха Сметани для скрипки й фортепіано; «Меланхолійна серенада», «Спогад про дорогу місцевість», «Роздум» (тв. 42 № 1) Петра Чайковського для скрипки й фортепіано; «Елегійне адажіо» ор. 5, «La carnaval russe» ор. 11, фантазія «Фауст» Генрика Венявського; «Іспанська народна сюїта» Мануеля де Фальї для скрипки й фортепіано; «Роздум» Жуля Массне для скрипки та фортепіано; «Іспанські наспіви», «Андалузька серенада», «Птахи Чилі», «Мрії», «Признання» та інші твори Пабло Сарасате для скрипки та фортепіано тощо.

Упродовж перших десятиліть ХХ століття продовжували з'являтися програмні опуси у скрипковій музиці митців різних європейських країн: «Легенда про царя Берендея» (1910) Леоша Яначека для скрипки і фортепіано; цикл «Міфи» (ор. 30, до якого увійшли три п'єси «Дріади і Пан», «Фонтан Аретузи», «Нарцис»), «Пісня Роксани» (1915), «Дикий танець» (1920) Кароля Шимановського для скрипки і фортепіано; сюїта «Враження дитинства» (Старий жебрак, Струмок в глибині саду, Пташка в клітці, Старовинний годинник із зозулею, Вітер в каміні) Джордже Енеску, «Релігійна соната» для скрипки та органа, «Слов'янська соната» для скрипки і фортепіано югославського композитора Й. Славенського; рапсодія для скрипки та фортепіано (або оркестру) «Циганка» Моріса Равеля (1924), «Дзвони», «Сувенір», «Романтичне рондо», «Селянські танці» Яна Сибеліуса для скрипки й фортепіано ор. 106 (1925), «Російський танець» Ігоря Стравинського. Окремі перелічені твори показують неослабний інтерес до втілення національних особливостей інструментальної музики за допомогою програмної назви.

Впродовж ХХ століття не припиняли точитися дискусії про феномен програмності. В них, як і раніше, брали участь і композитори, і вчені. Дехто притримувався традиційних поглядів і обстоював їх, інші зміщували акценти, наводячи свої аргументи. Наприклад, німецький учений і філософ Арнольд Шерінг висунув концепцію про контекстуальний аналіз твору, що має відштовхуватися від його «гіпотетичної програми» (1935 р.). Це своєрідний «переказ» музики мовою літературних асоціацій. «Центральною в методі

Шерінга є операція пошуку реальної літературної програми, яка могла б керувати композиторською творчістю і яка виникає у композитора під впливом кола читання та життєвих обставин» [231, с. 39]. Таким чином виведення «реальної програми» узалежнювалося від «програми гіпотетичної», від складеного музикознавцем «програмного прочитання», до якого підбиралися «історична фактологія», «свідчення про те, що читав і на що міг орієнтуватися композитор» тощо [231, с. 39]. Проте така концепція – явне перебільшення, програма нав'язується навіть там, де її немає (причому про справжні програмні твори та їхні відмінності від інших не говориться нічого).

Відомий французький композитор і музикознавець першої половини ХХ століття Артур Онегер в статті «Клод Дебюссі» признався, що обоожнює музику, здатну замінити собою всі інші мистецтва. Не зважаючи на висловлювання опонентів програмності, він писав: «нехай мене за це зневажають пуристи з числа прибічників так званої «чистої музики», я, однак, не приховую, що з художньої точки зору вважаю повністю законним уміння викликати за допомогою звукових комбінацій зоровий образ. Чи зміниться якість якої-небудь чотиритактової фрази, якщо вона буде зображувати спів птахів, замість того, щоб грати роль проти складення у фузі?» [149, с. 33-34].

У своєму розумінні програмності А. Онегер виходив передусім із процесуальних особливостей музики: «хіба не музика більш за всі інші мистецтва підходить для зображення природи не описовим шляхом, що прирівняло б її до літератури, а своєю здатністю викликати відчуття всього, що в природі живе й рухається? Картина нам показує море, зафіксоване в один із моментів руху; статуя зупиняє жест танцівника або усмішку архангела. Лише розгортання музичної фрази здатне слідувати за трепетом світлотіні, грою хвиль і вітру та зображувати їх ідеалізовано. Найгарніша марина (картина із морською тематикою – І. Б.) найвеличнішого із художників не має на мене такого впливу, як марина музична... Справа в тому, що музичне мистецтво не копіює, а створює у своєму особливому світі еквіваленти того, що ми бачимо і що чуємо в навколишньому реальному світі» [149, с. 35].

У середині ХХ століття звертався до проблеми програмної музики й чеський музикознавець Зденек Неєдли. У своїй розвідці «Про програмність в музиці» вчений підкреслив диференціацію категорії «програмності» та поняття «програмної музики». Програмність він розумів як найзагальніше формулювання ідейної спрямованості твору, а програмну музику – як «індивідуальне й конкретне вирішення цього питання» [210, с. 314-315]. Проблему програмності З. Неєдли пов'язував не зі стилями чи напрямками музичного мистецтва, а зі самою її суттю, як способу відображення життя. Перед композиторами та виконавцями він висував вимогу: «вчіться ... говорити музикою» [210, с. 327].

У другій половині ХХ століття висувалися різноманітні концепції стосовно сенсу й виразності музичної мови, що торкалися її невизначеності або конкретики. Так, німецький дослідник Рюдігер Бітгнер убачав витoki музичної виразності у «зовнішньому», чим є видовище, створене театром і пантомімою [231, с. 62]. В той час інший німецький вчений Альбрехт Ритмюллер провів аналогію у виражальному плані між музикою і пантомімою (жестом) на основі аналізу музично-естетичної термінології. У результаті він виявив генеалогічну спорідненість між музичним змістом і виразністю жестів. Значною мірою це стосувалося давнього поняття мімезису, яке початково було пов'язане «зі словами, якими визначалися дії жерців-танцівників у символічних ритуалах» [231, с. 62]. Після заміни «мімезису» на «наслідування» (imitation) конотації жесту й пластики усунулися, проте не випадково у бароковій традиції закріпилися мелодико-риторичні фігури, як еквіваленти музичної пластики. Отже, жест продовжував «озвучуватися» в історичному процесі розвитку самостійної музичної мови [231, с. 62].

Відлуння усталених «барокових зворотів» помітне й у візії переходу жесту до звуку, що належить американцю Рудольфу Арнхейму. Цей дослідник спирався на динамічно-енергійну природу музики, подібну на психоемоційну динаміку людини, що виражається в пластичних формах. «Пластика гами» зіставлялася в нього з «пластикою емоцій», тобто він ставив у емоційну

залежність напрямку руху мелодики, її вертикальні й горизонтальні координати. «Однозначна аналогія духовності, мрійливості, легкості та верхніх ліній і звуків, а також – матеріальності, подавленості, важкості та нижніх ліній і звуків, на думку Арнхейма, задана людині її зоровим досвідом» [231, с. 64]. Точка відліку при цьому – ключ на нотному стані (тут також проводяться паралелі з психологічними дослідженнями над графологією). Подібно розмежовано мажор і мінор: мажор є переважно «вгору-структура», тоді як мінор – «вниз-структура»; разом вони передають опозицію людських характерів (радісно-бадьорого і меланхолійно-сумного), як вона виражається в екстенсіях почерку, в міміці та жестикуляції [231, с. 65].

Та на цих аналогіях дослідник не зупинився, ствердивши, що музика не пов'язана лише з ділянкою емоцій, а «представляє динамічні моделі як такі», бо «динамічна сила властива всім діям тіл, думки та універсуму» [231, с. 66]. Цей остаточний висновок переконує, що музика є виразником змісту буття взагалі. Звідси – констатація відродження давньої філософсько-естетичної ідеї, яка органічно вливається в наукові пошуки кінця ХХ століття.

На своєрідне підсумування проблеми «мистецтво і наслідування» в останній третині ХХ століття натрапляємо в статті Ганса-Георга Гадамера під такою ж назвою. У ній німецький філософ прагнув залучити до пояснення нових форм сучасного йому мистецтва (як безпредметний живопис чи атональна музика) традиційні естетичні поняття із видатних творів філософської думки. Серед цих понять першим назвав наслідування, яке, на його переконання, «можна трактувати так широко, що воно ... ще й сьогодні не втрачає свого сенсу» [46, с. 18].

У ХVІІІ столітті проти наслідування переможно (особливо в естетиці музичній) утвердилося поняття «вираження», однак «перед лицем руйнування форм», що має місце в модернізмі, обидва поняття, як видалося вченому, «не спрацьовують» [46, с. 18]. З цього постала потреба у третьому понятті, яким є знак і мова знаків, утім і його, як і двох перших, замало для відповіді на те специфічно нове у тогочасному мистецтві. Тому Гадамер зробив другий

«потрійний крок» – вдався для тлумачення цього мистецтва до спадщини Канта, Арістотеля та Піфагора.

Від Канта взято запитання «що ж, власне, спонукає нас назвати зображення якогось предмета прекрасним» і відповідь на нього: «той факт, що зображення викликає пожвавлення сили нашого духу у вільній грі уяви й розуму» [46, с. 20]. В Арістотеля, який запровадив поняття мімезису з приводу трагедії і в якого це поняття набуло позитивного значення, запозичено тезу про радість упізнавання наслідуваного, що і є «справжньою суттю речі» [46, с. 23]. У Піфагора мовилося про наслідування, яке полягає в тому, що Всесвіт, наша небесна сфера, а також звукові гармонії, які ми чуємо, найдивовижнішим чином виражаються у числових співвідношеннях. «Довжини струн перебувають між собою у певному співвідношенні, і навіть людина, яка не розуміється на музиці, знає, що в цьому є точність, яка немовби має в собі щось від магічної сили» [46, с. 25].

На основі того, що музика в давньопіфагорійському вченні належала до культу й сприяла очищенню душі (катарсису), Гадамер висунув припущення про існування «ладу душі». Отже, найдавніше поняття наслідування втілило такі три прояви ладу, як світовий лад, музичний лад і душевний лад. Це загальне трактування мімезису дало змогу зробити висновок про те, що справжній художній твір будь-якої епохи завжди є «запорукою ладу» [46, с. 27].

Грунтовна стаття російської дослідниці Є. Тараканової «Путешествие» по спирали (метафизика программной музыки)», представляє собою своєрідний філософський ракурс програмності, узагальнення її зв'язків з різними епохами, їхнім соціальним світовідчуттям. Програмна музика в цій статті виступає «як символ певних культурних ситуацій, які відрізняються за типом відношення автора до оточуючої його дійсності, що передається в творчості» [200, с. 180].

Дослідниця виокремила три періоди розвитку загальноєвропейської програмної творчості. Першим із них стали XVII–XVIII віки, коли це була виключно картинно-зображальна, звуконаслідувальна інструментальна музика [200, с. 178]. Для неї властивий «емпірично-пізнавальний погляд» на

відображення дійсності, вона «втїлила цілісне метафізичне світосприйняття людини» того часу, яка не протиставляла себе природі [200, с. 179]. Улюблені сюжетні лінії – батальні та мисливські сцени, пасторалі та картини бурі трактувалися композиторами «буквально, не маючи в собі ніякого символічного сенсу чи підтексту» [200, с. 179]. Тараканова твердить, що це була найкраща ілюстрація естетичного принципу наслідування, висунутого епохою Просвітництва. Проте, як відомо зі сказаного вище, принцип наслідування в мистецтві був проголошений ще за античності, а в наступні епохи відновлювався й наповнювався новим змістом. В дусі ідей «наслідування», за Є. Таракановою, вирішувався також «образ особистості»: «людина – істота природна, – таке бачення відобразили, наприклад, численні жіночі «портрети» французьких клавесиністів, англійських верджиналістів» [200, с. 180]. Тому суть цього періоду програмної творчості полягала в «простому акті найменування, що спрямований на уявний об'єкт споглядання» [200, с. 181].

Зміна картини світу на переломі XVIII–XIX сторіч диктувала необхідність змін і в соціумі, і в мистецтві. Людина, яка усвідомила свою самоцінність, вже не відчувала себе частиною природи, а центром світобудови – «системи, що саморозвивається» [200, с. 181]. Герой – виняткова особистість – повстає проти фатуму, не приймається суспільством, порушує нормативну течію життя. Так у творчості романтиків виникли підстави для нової міфології, а програмність трактувалася композиторами символічно, причому «символіка тут міфологічна, амбівалентна, вона – сума протилежностей» [200, с. 182]. Дійсність цікавить автора вже «не сама в собі», а у своєму багатстві символічних сенсів. Художній образ сприймався як прозора оболонка, через яку просвічували більш приховані, глибинні значення, тому «акт найменування стає, у більшості випадків, символічним актом» [200, с. 183].

Однією з характерних рис мистецтва XIX століття Є. Тараканова назвала літературність – адже програмні твори романтиків за своєю суттю розповідні, не зважаючи на те, чи імітують якусь «театральну» дію, чи наслідують

плинність легендарно-міфологічного епосу. Тому логіці вибраної поетичної ідеї приносилися в жертву суто музичні закономірності, яких дотримувалися в попередні віки. Симфонічна і камерна музика зі словесними поясненнями постає не «як дзеркальне відображення життєвих реалій (це було ідеалом попередньої епохи), а радше як вихід у «задзеркалля» [200, с. 184]. Нове проявляється у тому, що «замість емпіричного пізнання світу на перший план виступає рефлексія» [200, с. 184].

XX століття приносить інше мистецьке світосприйняття, а з ним відношення до програмності. «Дві домінанти визначають шукання композиторів, які пишуть «літопис XX віку» – міф і історія» [200, с. 186]. Підхід до відображення реальності наближується, на думку Є. Тараканової, до «науково-дослідницького», завдяки чому відкривається шлях до проникнення в музику своєрідного «поетично забарвленого» документалізму» [200, с. 187]. Міф зберігає свою привабливість для композиторів XX століття. Але він набирає іншої функції, а саме, «стає частковим випадком більш загального принципу системного моделювання дійсності в мистецтві XX віку, що відрізняється від цілісного відображення чи перетворення світу в художніх творах попередніх епох» [200, с. 190].

Тому поширення в програмній музиці зазнають «звукові міфологізовані образи», втілені в цитатах, автоцитатах, алюзіях, лейтмотивах, темах-ремінісценціях, музичних монограмах [200, с. 191]. Дослідниця зауважила з цього приводу, що «побачене й почуте зливаються, доповнюючи, коментуючи одне одного» [200, с. 191]. Деталі програми, з одного боку, «посилують прицільну спрямованість такої музики на слухача», а з іншого боку, авторська позиція залишається «однією з можливих, він на ній не настоює: споріднені душі все зрозуміють і без слів, а інші – мають право на свою точку зору» [200, с. 191]. Цим підтверджується залежність сприймання програмного твору від інтерпретації, а також від індивідуальності реципієнта, його інтелектуального багажу, психологічного складу характеру, попереднього слухацького чи виконавського досвіду.



## 1.2. Дослідження інструментальної програмності українськими науковцями

В українському музикознавстві вивчення проблеми інструментальної програмності має давні набутки, насамперед, завдяки С. Людкевичу.

Втім, перші судження стосовно ілюстративності музичного супроводу тексту, що походять від заданості «нормативів» барокових риторичних фігур, знаходимо вже в трактаті Миколи Ділецького (XVII ст.) [51, с. 26-27]. Зрозуміло, що його поради композиторам про необхідність відображення музичними засобами вербального змісту не мають безпосереднього відношення до програмності, проте містять елементи міркувань щодо «запрограмованої» відповідності складових вокально-інструментального твору.

Композитор і музикознавець Станіслав Людкевич зацікавився проблемою програмності на початку XX століття, синхронно з посиленням уваги до неї з боку західноєвропейських дослідників. Тогочасний німецький музикознавець Рудольф Луї зазначав у своїй статті «Франц Ліст і проблеми програмної музики», зокрема таке: «нема, мабуть, музичної теми, яка в такій же мірі могла б претендувати на перевагу щодо актуальності, як так звана програмна музика. Адже ми живемо в час, коли цей напрям музики розвивається наполегливіше й захищається енергійніше, ніж будь-коли досі» [226, с. 14]. Концепція С. Людкевича визрівала поступово у низці статей і остаточно оформилася в докторській дисертації «Два причинки до питання розвитку звукообразності», захищеній 1908 року у Відні після його музикознавчих студій.

У статті «Про розвій та сучасне становисько так званої програмної музики» (1904) автор зауважив наявність «гарячих» дискусій навколо питання програмної музики, маючи на увазі зарубіжних критиків, музикознавців і композиторів. Із просвітницькою метою, для кращого розуміння предмету цих дискусій «нашим провінціональним кругам музичним», Людкевич сформулював власне визначення: «програмна музика – се така форма

абсолютної, т. є. чисто інструментальної музики, у якій компоніст тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події» [118, с. 30]. Привертає увагу момент бачення програмної музики як «форми абсолютної» тобто «чисто інструментальної», у той час, коли іншими дослідниками ці різновиди завжди розмежовувалися, вважалися протилежностями. Натомість Людкевич диференціював вокальну і програмно-інструментальну музику та пояснив необхідність застосування програми при бажанні композитора якомога точніше донести свій задум до слухача: «у музиці вокальній зміст музичний стає зовсім ясний і зрозумілий через підложене під музику слово; у музиці чисто інструментальній, де недостає сього пояснення змісту, мусить компоніст змагати, виключно через тони, їх мелодійні і гармонічні сполучення, краски і т. д. – з можливою докладністю і зрозумілістю виразити ті образи, чуття, поняття, які мелькають у його уяві. Щоб облегшити слухачеві зрозуміння таких творів, почали новіші компоністи (в ХІХ в.) самі додавати до них точне означення їх змісту словами, або т. зв. **програму**, з чого пізніше весь сей рід музичний став зватись музикою **програмною**» (вирізнення авторське – І. Б.) [118, с. 30]. Тут дослідник допустив неточність, яку ж сам і спростував у цій же статті, адже точне визначення змісту твору за допомогою програми використовувалося значно раніше від ХІХ століття.

Першим зразком програмного твору С. Людкевич назвав античний твір для флейти про боротьбу бога Аполлона «зі смоком піфійським» [118, с. 31]. У зносі цей твір названо подібним до «елементарного прояву програмної музики», «схопленого *in natura*... в нашій народій музиці», а саме, до гри чабана на сопілці про загублених, а потім знайдених овець (записану етнографом Кольбергом на Гуцульщині) [118, с. 31]. Прикметно, що пізніше, в дисертації, це порівняння описане набагато ширше й докладніше.

Відтак С. Людкевич зробив короткий історичний огляд застосування принципу програмності впродовж епох бароко, класицизму, романтизму та на початку ХХ століття (у творчості Й. Кунау, Ф. Куперена, Й.-С. Баха, Й. Гайдна,

Л. Бетховена, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Р. Шумана, Р. Штрауса та ін.). Викладене дало підставу ствердити, що галузь програмної інструментальної музики є «довго приготовуваним витвором усієї музичної культури і майже так старою, як музика сама». Вона має «природні, отже, тривкі основи розвитку, ...невпинно розвивається, ...між її репрезентантами є найзнаменитіші музики не тільки нашого, але й усіх віків» [118, с. 34] (хоча при цьому Людкевич визнав, що програмна музика «деколи й заблукалась на манівці» (тобто, давала зразки низької художньої вартості – І. Б.)). Та першорядних авторів цієї «правдивої, повної змісту й виразу музичної поезії» мотивувала інтенція «виразити свідомо те, що криється в глибині людської душі» [118, с. 34], тобто конкретизувати музичний задум у заголовку твору чи розгорнутому поясненні.

Наступну статтю «Проблема асоціації в естетиці»<sup>2</sup>, що примикає до досліджень про програмну музику, С. Людкевич присвятив різним проявам асоціацій, виникаючих у процесі музичного сприйняття. Назвавши асоціації «вражень, зображень і понять у людській психіці» ... «могутнім фактором музичної виразності» [117, с. 202], дослідник вважав необхідним погрупувати їх за категоріями. Так, першу категорію склали звуковисотність регістрів та їхня тембральна характерність, що узалежнюються від способу та обставин виконання – інструментального (певними інструментами) чи вокального (деяким родом пісень, наприклад, колисковими). Ще сильніше і виразніше звуковий тембр може виявлятися в конкретній ритміко-мелодичній інтонації. Цю категорію проілюстровано за допомогою різноманітних барв звучань духових інструментів.

Другу категорію «звукових феноменів», за С. Людкевичем, «становлять різні голоси природи, як органічного, так і неорганічного світу, які музика за своєю логікою осмислює і стилізує, та в'яже в уяві зі своїми замислами та образами» [117, с. 202]. Сюди передусім зарахував голоси птахів, крім того, звуки природних явищ і стихій, як також звучання, що є продуктами людської фізичної і розумової праці (в тому числі гудки, дзвони, стукіт молотів, гул

<sup>2</sup> Стаття без дати написання, знаходилася до опублікування З. Штундер у рукописі.

моторів тощо). При окресленні цієї категорії зроблено важливе застереження: «відтворювання звуків природи музикою не може бути самоціллю..., а мусить осмислюватися мистецьким замислом композитора, органічно втілюватися в ідейний образ цілоти» [117, с. 203]. Отже, імітація фонізму оточуючого середовища повинна бути художньо виправдана й мати естетичний сенс.

До третьої категорії дослідник відніс людську мову, особливо поетичну, емоційну. Це пояснив тим, що «у кожній поетичній сильно виразовій фразі криється теж якийсь зародок музичної інтонації» [117, с. 203]. Крім того, зауважив про обов'язкове врахування різнонаціональних мовних властивостей, що проявляються у відмінностях типових для кожної нації виразових окликів. С. Людкевич відзначив також таку складну категорію, як «вікаріат» (тобто, «замісництво») одних органів чуття іншими, зокрема, зору чи дотику «з враженнями слуху» [117, с. 203]. Проте, пояснення, як саме ця категорія виявляється в музиці, відсутнє.

Наступну категорію дослідник визначив на основі асоціацій, утворених у результаті звучання «загальновідомих, вироблених у даній суспільно-національній сфері (і в даній історичній даті) мелодій, зв'язаних з якимись епохальними історичними подіями: революцією, воєнними подвигами, типовими національно-культурними формами життя і т. д.» [117, с. 204]. У таких випадках відомі пісні є виразниками певної ідеології. Тому вони невіддільні від історико-суспільного контексту.

Прикметним є уведення до переліку «революційних пісень», поряд із «Марсельезою» і «Варшав'янкою», пісні доби козаччини «Гей не дивуйтесь»<sup>3</sup>. До цієї ж категорії, за С. Людкевичем, «належать характеристичні національні танці, що служать композиторам для влучної ілюстрації національної сфери різних народів (козачки, польки, коломийки, чардаші)», а також «характеристичні жанрові мелодії веснянок, колядок, щедрівок для зображення українських народних сцен та картин» [117, с. 204]. Зважаючи на надто широке

<sup>3</sup> Ця пісня стала знаковою для української музики. До неї часто звертався М. Лисенко, як у вокальному, так і в інструментальному втіленні, а також Л. Ревуцький, Н. Нижанківський, інші композитори.

тлумачення останньої категорії, доцільно диференціювати названі в ній асоціації і вивести їх у відповідні групи. Безперечно, що пісні, які стали емблемами свого часу, заслуговують вирізнення. Однак, ці зразки можуть бути і народними, і авторськими. Так само слушною є ідентифікація будь-якої національної музики через використану в ній тему названого дослідником відомого етнохарактерного танцю (чи пісенної теми), навіть без зазначення цього у заголовку твору (оскільки такі теми мають усталений семантичний «ореол»). Щодо українських обрядових мелодій, які користуються великою популярністю та упізнаваністю, також немає сумніву у необхідності їхньої класифікації в окремій асоціативній групі.

Головними моментами у створенні музичних інтонацій на основі «закону асоціації» учений назвав такі імпульси людської психіки, як прагнення до наслідування голосів і явищ оточуючого світу та індивідуальне втілення власних вражень і почуттів [117, с. 204]. У цій статті С. Людкевич вирізнив низку музичних і позамузичних імпульсів-асоціацій, важливих для класифікації проявів інструментальної програмності.

У докторській дисертації «Два причинки до питання розвитку звукообразності», захищеній 1908 року у Відні, С. Людкевич показав ґрунтовний підхід до вивчення програмної музики, опанувавши здобутками європейських музикологів (минулих століть і сучасних йому, як М. Ванча, Е. Вельфлін, Г. Лейхтентрітт, В. Тапперт, Е. Біненфельд і ін.) у цій сфері та узагальнивши власний дослідницький досвід.

Учений відштовхнувся від методологічної засади, яку сам сформулював у вступі своєї праці: «естетично-психологічні закони мистецтва можна цілком і повністю пізнати й зрозуміти тільки в його безперервному розвитку від найпростіших елементів» [116, с. 63]. Утім, відразу зауважив труднощі, що «постали на шляху точного дослідження початків звукообразності», а саме, недостатня кількість матеріалу та надзвичайна складність «і багатозначність поняття чи то «програмної музики», чи «звукообразності» [116, с. 63]. Все ж дослідник висловив намір «провести в міру можливості

принципове розділення й класифікацію окремих явищ звукозображальності щодо їхньої генетичної, формальної та змістової приналежності» [116, с. 63]. Для цього спершу визначив «два найважливіші діаметрально протилежні елементи звукозображальності» [116, с. 64]. Ними є наслідування звуків і шумів природи (**об'єктивно-наслідувальний**) та тенденція музики до вираження почуття (**суб'єктивний виразовий принцип**). На вищий ступінь розвитку програмної музики, на думку С. Людкевича, підіймаються ті твори, в яких обидва названі елементи «зливаються в **єдиному** більш або менш визначеному **характерному змісті** у відповідній формі: це є, загалом кажучи, окремі настроєві та характеристичні картини» [116, с. 64] (вирізнення авторські – І. Б.).

Та за найвищий і найбільш вибагливий вид звукозображальності дослідник вважав драматичну програмну музику, перші сліди якої «виразно виступають уже в античній і примітивній музиці, і в поступовій еволюції через різні виразові форми не втрачають внутрішнього зв'язку з сучасною творчістю» [116, с. 65]. Тому й звернувся до архаїчних витоків звукозображальності та звуконаслідування, що були історично першими проявами програмної музики.

У першій частині дисертації «Звуконаслідувальна музика. Звуконаслідування голосів звірів та птахів» автор поставив завдання дослідити суто наслідувальну звукозображальність. Він розпочав із того, що наслідування голосів природи «майже на всіх ступенях музичної культури» становить «відносно багатий матеріал» [116, с. 66]. Відтак, розподіливши музичне наслідування на «**чисто вокальне, чисто інструментальне та вокально-інструментальне**» [116, с. 66] (вирізнення авторське – І. Б.), здійснив історико-стильову ретроспективу для спостереження за поступовим переходом звуконаслідування з вокальної музики (сягаючи від його ранніх проявів у синкретично-обрядових формах первісного суспільства) у інструментальну. Вчений зазначив, що в останній галузі звукозображальність з'явилася щойно в XVI столітті, «передусім при перекладенні вокальної пісенної літератури для сольних інструментів» [116, с. 83]. Хоча «переймання інструментами

популярних пісень» стало, на думку С. Людкевича, «природним процесом музичного розвитку», проте, на цій його початковій стадії, такі перекладення, крім назви, не мали нічого звукозображального [116, с. 84].

Окремий уступ праці Людкевич присвятив скрипковій музиці. У зв'язку зі зростанням віртуозності в XVII ст. вона «старається поступово засвоїти собі наслідувальну звукозображальність» [116, с. 88]. Серед таких перших зразків п'єс для скрипки соло назвав: «Capriccio stravagante» Карла Фаріно (1627), де зображено засобами скрипки звуки півня й курки, котів і псів, а також додано до того практичні виконавські вказівки; концерт з голосами курки й зозулі, що знаходиться у скрипковій творчості Уччелліні (1642); концерт Йогана Я. Вальтера на теми півня, курки, зозулі й соловейка (1694); С. Людкевич також високо оцінив канцону Т. Мерули «La gallina» («Курка» – І. К.) для двох скрипок із супроводом, написану ще на початку XVII ст. [116, с. 88]. В цілому зроблено висновок, що не варто ставитися до подібних спроб лише негативно. Розквіт зображального мистецтва струнних інструментів, за С. Людкевичем, припав на класицистичну добу, проте не в сольній, а квартетній, згодом симфонічній творчості.

Важливим є таке міркування вченого щодо інструментального відображення природи та її голосів: «головною метою й головним принципом навіть точного наслідування голосів природи залишається... завжди тільки одне: по-своєму (тобто музичними засобами) передати слухачеві **настрій, властивий картині або голосові природи**» (вирізнення авторське – І. Б.) [116, с. 116]. Тобто, самий спосіб подання цього наслідування, його виражальність залишається фундаментальною засадою художнього відтворення музикою дійсності.

Музикознавець наголосив на суб'єктивності сприйняття програмної музики кожною людиною з огляду на індивідуальні спосіб мислення, враження, супутню фантазію та інші психологічні моменти. Більше того, він проникливо зауважив залежність сприйняття не лише від внутрішніх чинників, а й від зовнішніх. «Настрій, властивий картинам і голосам природи, змінюється, однак,

ще більше – поза природними обставинами – залежно від культурних умов епохи з її загальною мистецькою сферою та загальноприйнятими виразовими формулами й стилістичними мистецькими принципами й манерами, нарешті – від національного світогляду та індивідуальної сфери мислення» [116, с. 119]. Звідси випливає, що кожен слухач буде сприймати звукообразальну музику як представник свого часу та своєї нації, окрім того, – адекватно до власного слухового досвіду, загального багажу знань, психологічного типу особи тощо.

У другій частині дисертації «До питання про драматичну програмну музику» С. Людкевич прагнув розкрити поняття й виражальні засоби драматичної програмної творчості. За вихідний пункт тепер взято форму творів. Якщо раніше розглянуте наслідування голосів природи «істотно не впливало на закони музичної форми, то **драматична проблема** в музиці часто діяла **формотворчо** або, навпаки, **ламала форму**» [116, с. 124]. Для підтвердження цієї тези автор обрав одну з найбільш типових драматичних програмних концепцій – **проблему боротьби** (у загальному розумінні цього слова), певний **різновид** якої становить численна **батальна музика** [116, с. 124] (вирізнення авторські – І. Б.). Проте названий різновид, за С. Людкевичем, доволі обмежений у засобах і не здатний дати уявлення про еволюцію драматичної музики. Тому вчений сягнув до її витоків і звернувся до зразків античної та примітивної музики. Зокрема, ном Сакада (586 р. до н.е.) був первісно «співаний в супроводі кітари» (кіфара – давній щипковий інструмент – І. Б.), потім написаний для авлоса (рід флейти). Інструментальний ном, що відобразив боротьбу Аполона з піфійським драконом, може вважатися одним із найдавніших зразків програмності [116, с. 126, 128].

Щоб доказати, що цей ном «не є унікатом», тобто винятковим явищем, С. Людкевич знайшов аналогічні до нього за ідейним змістом (нааявністю «проблеми боротьби» та «драматичного конфлікту») приклади сопілкових програмних п'єс із арсеналу примітивної музики племен, які населяли широку смугу Карпатських гір [116, с. 133]. Використавши об'єктивно-порівняльний метод, дослідник дійшов до висновку про змістовну й формальну спорідненість



обох випадків втілення програмного задуму. Застосований у них принцип контрасту музичних елементів або їхнього зіставлення перейшов у спадок до всієї подальшої інструментальної музики [116, с. 141]. Ці, за визначенням автора, «ембріологічні прототипи драматичної програмної музики» значно перевищують інші види звукозображальності (наприклад, самого лише наслідування природи) завдяки своїм своєрідним принципам (близьким до сучасної автору програмної музики). З одного боку, вони виявляються у взаємовідношенні змісту програми зі загальним розчленуванням форми, а з іншого – у помітному інспіруванні форми програмою [116, с. 148].

Наприкінці резюме своєї праці С. Людкевич торкнувся питання «примітивної перцепції» програмної музики на основі античного та фольклорного прикладів. Він охарактеризував два важливі моменти, перший з яких полягав у загальновідомості сюжету міфу, легенди, переказу або якогось іншого добре знаного в «вузькому рідному середовищі» джерела музики. Цей момент, на його думку, залишається «дороговказом» при виборі програми для інструментальної музики всіх епох.

Другий виявився у колективно виробленому «загальниковому» способі вираження цього сюжету через окремі «лейтмотиви» [116, с. 149]. Тут важливим є тлумачення категорії лейтмотиву, що зберігає свою суть як у грецькій і примітивній музиці, так і в модерній. Лейтмотиви, за С. Людкевичем, є «доступними музиці точками зіткнення з певними життєвими проблемами, загальноживаними музичними гаслами, які розкривають свідомості відповідну сферу через значну когерентність понять» [116, с. 149]. Але якщо у примітивній і грецькій музиці вони (лейтмотиви) обмежені традицією і не хочуть переймати нічого чужого, то «надзвичайно багата засобами сучасна музика постійно збагачує свій мовний лексикон новими звуко- й словотворами, навіть через запозичення й переомислення екзотичних «іншомовних слів» та через застосування поліфонічної тематики<sup>4</sup> оживлює окремі гасла до красномовної драматичної мови» [116, с. 149].

---

<sup>4</sup> Тут йдеться, очевидно про поліфонічну техніку.

Як видно з вищесказаного, С. Людкевич завжди виступав як непохитний прихильник програмності. Його переконання доповнювалися власними творчими здобутками в інструментальній музиці, в тому числі у скрипковій.

В УРСР увага музикознавців до програмності помітно активізувалася. Своєрідний (його можна навіть назвати спекулятивним) підхід до її вивчення був пов'язаний з новою ідеологічною роллю музичної культури. Партійні органи «дбали» про мистецтво, а точніше пильно контролювали його, трактуючи як знаряддя для виховання широких мас у єдино вірному пролетарсько-соціалістичному дусі. Видавалися постанови, в яких до музичних творів висувалися вимоги максимальної доступності й водночас конкретно-видимої заангажованості до комуністичної риторики (зокрема, у назві). Найбільше відповідала критеріям і догмам соціалістичного реалізму оперна, камерно-вокальна та особливо вокально-хорова творчість, де слово перебувало в нерозривному зв'язку з музикою. Проте завдяки програмності інструментальна музика також отримала можливість пристосуватися до вимог пануючої ідеології. Через такий примусово нав'язаний спосіб komponування на «дозволену» та «потрібну» тематику програмність як один із компонентів творчості була певною мірою дискредитована – штучно перетворена на «реалістичну програмність» (термін К. Майбурової).

Відтак музикознавці так само були змушені писати, відповідно до названої тематики, у визначених ідеологічних координатах: у 1960-х роках вийшли дві праці українських дослідників – «Програмна музика» Катерини Майбурової та «Принцип програмності в музиці» Антона Мухи.

У своїй науково-популярній брошурі К. Майбурова згадала найяскравіші програмні твори різних епох і країн. Наочні приклади симфонічної та сольної інструментальної музики російських, українських і радянських композиторів проаналізовані в аспекті їхнього групування за найбільш поширеною образною тематикою. На завершення брошури тавруються «буржуазні композитори Заходу» за їхні експерименти в галузі програмної музики. Авторка

протиставила їм радянських композиторів, які, за її словами, впроваджують у творчість «реалістичну програмність» [121, с. 36].

Більш науковий характер має монографія А. Мухи «Принцип програмності в музиці». Вона містить багато цінних міркувань і положень. Зокрема, автор вирізняв відомі на той час надбання зарубіжної та радянської науки у вивченні проблеми програмності. Він навіть скритикував деяких занадто ревних вірнопідданих дослідників початку 1950-х років, які «загрозливо-категорично» декларували необхідність «чітко поставити питання про розвиток програмної музики» з огляду на недостатність творення тільки «змістовної, ідейно значимої музики» [144, с. 12]. Проте ця праця також не позбавлена данини пануючій системі влади. Так, А. Муха солідаризувався з гаслами, спрямованими проти «формалістичних експериментів» у музиці [144, с. 160-161]. Промовистим є такий його вислів: «наочна конкретизація змісту програмної творчості значною мірою сприяє актуальній справі *масового* музично-естетичного виховання радянського народу» (вирізнення авторське – І. Б.) [144, с. 161]. Подібно до К. Майбурової, А. Муха висунув перед радянськими композиторами завдання «боротьби за реалістичну програмну музику, що, як і всі інші жанри, підлягає загальним критеріям соціалістичного реалізму в мистецтві» [144, с. 52]. Отже, політичні критерії вважалися тоді найважливішими.

Втім, мусимо пам'ятати, що в той час без подібних «поклонів» будь-яке дослідження навряд чи було би надруковане. Тому варто звернутися до слухних поглядів музикознавця на тему інструментальної програмності. Зокрема, він знайшов «спільний момент» у висловлюваннях своїх попередників про це явище: «у них, як правило, підкреслюється конкретність, визначеність змісту музичних образів, зв'язок їх з певними життєвими прообразами» [144, с. 15]. Внаслідок цього А. Муха виокремив «особливий програмний жанр, в якому до основних музичних засобів приєднуються додаткові, позамузичні» [144, с. 40]. Крім того, вчений дав таке визначення програмності: «це максимально конкретизоване втілення в музичних образах інструментально-симфонічного

твору ідейно значної, цілісної самостійної концепції; при цьому дана концепція сформульована в розгорнутій програмі або її легко визначити з конкретного програмного заголовку» [144, с. 42]. Проте, не зовсім зрозуміло, чому це визначення стосується лише «інструментально-симфонічного твору», адже у книжці А. Мухи неодноразово згадуються камерно-інструментальні програмні композиції.

Основними прийомами та способами конкретизації образного змісту програмного твору автор назвав звуконаслідування, зображальність за аналогією, символізм, жанровість, сюжетність.

Окремий розділ праці присвячений конкретно-виражальним можливостям окремих музичних засобів (висота звучання й регістр, тема й мелодія, лад, тональність, гармонія, ритм, темп, тембр, динаміка, фактура). Навіть позначення в нотному тексті щодо характеру виконання розглянуто як елементи програмності. Дослідник спеціально вирізняв і охарактеризував, підкріпивши прикладами, позамузичні засоби конкретизації образного змісту музики, серед яких епіграфи із літературних творів, малюнки тощо. На закінчення окреслено функції програми інструментального твору: «програма не ставить метою вичерпно, до кінця, пояснити в словах образний зміст музики, бо остання здатна сама передати його своїми засобами, своєю мовою. Програма покликана повідомити, слухачеві конкретно-образний намір митця, тобто розкрити, які конкретні події, картини, сцени, думки, образи літератури чи інших видів мистецтва прагнув перевтілити в музиці автор» [144, с. 146].

У статті «Програмна музика» до Української музичної енциклопедії А. Муха дав інше визначення: «рід або жанр інструментальної музики, позначеної конкретністю образного задуму з відповідним використанням як специфічних музичних засобів і прийомів, так і додаткових позамузичних у вигляді словесної «програми». Попередньо повідомлена виконавцям і слухачам програма доповнює музичний зміст підвладними слову предметно-поняттєвими даними, необхідними для більш точного й повного розуміння джерел і суті авторського задуму, окреслює (в кращих випадках тактовно й обережно) коло

супутніх асоціацій та ідей» [145, с. 436]. Тут сформульовано вже основні засади всякої інструментальної музики, конкретні позамузичні джерела якої, заявлені в назві, потребують спеціального втілення з боку композитора й розуміння з боку виконавців і слухачів.

Функції програмності глибше розкрила у своїй кандидатській дисертації Любов Кияновська, зосередившись на ракурсі психологічних настанов музичного сприйняття. Програмність у цілому розглядається Л. Кияновською як «відображення зв'язку внутрішньо- та зовнішньо-музикального начал у образному уявленні слухача» [84, с. 6]. Обравши для аналітичного матеріалу західноєвропейську симфонічну та фортепіанну музику, дослідниця сформулювала такі функції програмності: попереджуючу (що виникає після ознайомлення з програмою чи програмною назвою і створює в уяві слухача прогностичну модель твору ще до його звучання); кореляційну (що полягає у пошуках слухачем аналогій між програмою та використаними композитором засобами виразності); структурну (що виявляє вплив програми на форму музичного твору); репрезентативну чи семантичну (що допускає появу в програмному творі певних семантично-образних знаків згідно попереднього словесного тексту).

Важливим пунктом дослідження Л. Кияновської є введення поняття «програмної синестезії» та виявлення особливостей цього поняття. Ними стали: 1) понятійно-логічне спрямування синестетичних відчуттів; 2) активізація семантичного значення деяких ритмоінтонацій, виражальних прийомів; 3) вибірковість, ієрархічність співвідношення програмно осмислених елементів [84, с. 12].

Публікації О. Фрайт присвячені систематизації фортепіанного доробку українських композиторів. Нею вперше запроваджено «фольклорний тип програмності», окрім відомих у музикознавчій літературі звукообразального, картинного та сюжетного (з незначною варіабельністю). Цей різновид конкретизації авторського наміру сформувався саме з появою ранніх зразків

інструментальної музики ХІХ століття, що засновувалися на фольклорних джерелах [212, с. 11].

Та в проєкції на скрипкову творчість поняття фольклорного типу не охоплює поширені в ній композиції, де в заголовках вказано національне походження музики разом із жанровим окресленням, без пісенної назви (наприклад, «Іспанський танець» М. Скорика та ін.).

З огляду на використання творцями скрипкової музики, крім автентичних фольклорних мелодій, їхніх стилізацій, а також популярних авторських тем (як пісенних, так і інструментальних), варто об'єднати таку музику в парафрастичному модусі програмності. Згідно назв скрипкових творів він може поділятися на такі групи: а) покликання на автентичне народне мелодичне першоджерело (з жанровим визначенням або без нього), 2) покликання на авторське мелодичне першоджерело (з жанровим доповненням), 3) фольклорна стилізація (покликання на національну належність музики із жанровим означенням). Парафрастичний модус таким чином полягає у експонуванні й довільному розвитку запозиченого (чужого або власного) тематичного матеріалу або на стилізації народного тематизму та прийомів і способів його розгортання.

Назагал програмна музика трактується О. Фрайт як «умовно синтетичний жанр, у якому передбачається співіснування або синергізм словесного та музичного текстів, однак, не реально-симультанне їх сполучення (як у вокальних, хорових композиціях чи жанрах музично-театрального мистецтва), а віртуальне, в більшості випадків попередньо зумовлене» [211, с. 247]. В цілому погоджуючись із таким міркуванням, варто додати, що особливості програмної інструментальної музики полягають не тільки у віртуальній взаємодії вербального й музичного текстів, а й у налаштуванні слухача на вказане композитором ейдетичне поле уяви. **Програмність можна розглядати як принцип композиторського мислення, заснований на приблизній або точній конкретизації образного змісту в інструментальному творі через**

**його назву (або розширене пояснення, епіграф тощо) з метою психологічної підготовки реципієнта до його сприймання.**

Феномена програмності торкалися також і етномузикологи. Зокрема, важливим ракурсом доробку українських фольклористів можна вважати вирізнення програмної лінії в народній інструментальній музиці. На давнє існування цієї лінії, зокрема, в автохтонних сопілкових композиціях племен, які населяли гірські регіони, вказував ще на початку ХХ століття С. Людкевич у своїй дисертації.

Музикознавець і фольклорист Микола Грінченко вивчав народну інструментальну творчість після М. Лисенка, Г. Хоткевича, К. Квітки [37, с. 7]. У розвідці «Українська народна інструментальна музика», написаній 1940 року, Грінченко класифікував інструментальні форми народної музики за їхнім функційним призначенням на дві групи: перша стосувалася різноманітних побутових явищ, друга – українських народних танців. Зразки першої широко просякли в народний побут. Вони охарактеризовані вченим за усталеністю використання певних мелодій до конкретних подій життя людини (наприклад, з участю скрипки – мелодія-вітання матері, яка народила дитину [43, с. 56], чи весільні мелодії, що награвуються при прощанні молодої, «при короваї», «при вінку» тощо [43, с. 60]). До першої групи М. Грінченко відніс також чабанські мелодії для сопілки або флюяри, що змальовували втрату вівчарем овець, їх пошук і радість віднайдення. Цю форму інструментальної гри, яка змальовує подібну ситуацію, вчений вважав розповсюдженою у багатьох місцевостях України [43, с. 61].

Ігор Мацієвський констатував особливу роль програмності в «наскрізь програмній», за його переконанням, народній музиці, оскільки ця музика «є синкретичною, пов'язаною з обрядом, трудовим актом, словом, пантомімою, а також функціональною, цілеспрямованою, такою, яка має практичне призначення» [127, с. 205]. Разом з тим дослідник справедливо зауважив, що програмність у народно-інструментальній творчості не може тлумачитися виключно цим синкретизмом і обрядовими моментами. На новому історичному

рівні розвитку вона (програмність) виникла вже як естетична властивість музичного мистецтва.

Найважливішими музично-стилістичними особливостями програмності є, за І. Мацієвським, сюжетність, образна характерність і зображальність. «Сюжетністю значною мірою зумовлені будова форми та розвиток теми, образна ж характерність викликає необхідність того чи іншого зв'язку музичного матеріалу з конкретним «героєм». Зображальність існує двох родів: звукозображальність і асоціативність...Звукозображальність проявляється як у плані звуконаслідування, так і в «мелодичному малюванні», заснованому на уявному проектуванні звуковисотних відношень на просторові. Немаловажні також кольорова й динамічна (гучнісна) асоціативність» [127, с. 209-210]. Дослідник порушив досить широкий спектр музично-теоретичних і музично-психологічних питань програмності.

Інструментальний фольклор І. Мацієвський диференціював за двома основними гілками програмності: детально-описовою та узагальненою [127, с. 210]. Відповідно вирізняє два основні види програмних творів. Найбільше поширений вид із сюжетно-подієвою програмою. На думку дослідника, таким творам властиві «пастуші мотиви, спроби наслідування звуків природи, співу птахів, наявність фантастичних образів, які переслідують людину, вступають у боротьбу з нею, але незмінно отримують поразку. Однією з улюблених програмних тем є зображення весільного обряду з усіма подробицями, аж до своєрідного змалювання окремих портретів. Дуже популярним є імітування різних інструментів, що бере витоки з найдавніших звичаїв і обрядів» [127, с. 210]. У цьому дуже об'ємному переліку знайшли відображення не лише сюжетно-подієві теми, а й суто звуконаслідувальні, а також фольклорно-обрядові.

Для музичного ілюстрування цих міркувань подано уривок «програмної поеми» народного скрипаля «Ранок у Карпатах», де скрипкою імітується гра на трембітах. Крім уривку, наведено словесні коментарі цього ж скрипаля до його твору «Пішов хлопець до дівчини», що чергуються з музичними вставками. «За



формою музика оповідання представляє собою своєрідну сюїту з різних дуже майстерних мініатюр, поєднаних окрім програми ще й спільністю інтонаційного зерна, що лежить у їх основі» [127, с. 211-212]. Саме другий приклад мав би бути більш вдалим до творів із «сюжетно-подієвою програмністю».

Другий вид програмності, за І. Мацієвським, представлений в інструментальному фольклорі творами «з програмною ідеєю». Дослідник ствердив пізніше походження таких творів і вивів їхню генезу з пісні. Взірцями стали композиції про Довбуша, програма яких міститься у назвах («Коли Довбуш приходив у Криворівню», «Сумна мелодія Довбуша») [127, с. 212]. Щодо прикмет цієї групи дослідник зауважив, що у творах, як правило, відсутні дрібні побудови, картина дається крупними мазками, а конструкція цілого заснована не стільки на сюжетності, як на власне музичних співвідношеннях [127, с. 213].

Насамкінець додано зразок «власного програмного твору, побудованого на фольклорному матеріалі та усній композиторській творчості», що належить тому ж народному скрипалю та представляє перший вид програмності. Концепція твору знаходиться в руслі традицій, притаманних інструментальному фольклору, а саме, це поширені в гірських народів композиції, де описується пастух, який проспав світанок і загубив своїх овець [127, с. 213-214]. Характеризуючи твір, І. Мацієвський наголосив на його тематичній персоніфікації, розмаїтій звукозображальності, зокрема, застосуванні імітацій трембіти, сопілки, наслідування голосів птахів тощо. Поруч із цим тут відчутні спроби «кольороасоціативності» – це поступовий перехід від блідого до яскравого. Намічені елементи «динамічної асоціативності»: звук трембіти у вступі долинає ніби здалеку, набуваючи все чіткіших і ясніших контурів [127, с. 214].

За І. Шумською, до програмних народно-інструментальних творів відносяться «різноманітні сюжетні п'єси, жанрові картинки, звукозображальні мініатюри, що відтворюють сценки з життя людей, тварин і природи, а також програмні поеми за мотивами казок, легенд, переказів» [229, с. 119]. Як видно із

цього, народно-інструментальна програмність охоплює у дослідниці доволі широке тематичне коло. Відзначивши найбагатші в цьому плані можливості скрипки, вона зауважила посилення ролі звукообразності в такій музиці, зумовлене прагненням народних музикантів якомога точніше передати окремі деталі картин чи сюжетів.

Зразком програмного твору для скрипки стала «невеличка замальовка» «У кузні» (у нотному прикладі «Коваль»), де «скрипаль прийомом поєднання *pizzicato* на відкритих струнах *ля – мі* й ударів колодочкою смичка по верхній деці інструмента імітує передзвін молотів у кузні» [229, с. 119]. Щоправда, не вказано, кому належить і звідки походить цей зразок.

Відомий також різновид народно-інструментальної програмної п'єси зі словесним коментарем виконавця, коли «перед початком гри музикант коротко переповідає зміст свого твору, а потім спеціальними жестами й мімікою зосереджує увагу слухачів на найцікавіших моментах. Іноді він веде розповідь упродовж усього виконання» [229, с. 120]. Сказане ілюструється іншим зразком програмної п'єси для скрипки – «Про бичка». Вона взята з книжки «Інструментальна музика» (упорядник А. Гуменюк) [66, с. 408-409].

Крім змістових коментарів-пояснень, тут наявні вказівки щодо способів виконання. В п'єсі застосовано прийом «тембро-інтонаційної персоніфікації», тобто «усі «дійові особи» – дівчина, бичок, велетень, собаки, мисливці – набули індивідуальних музичних характеристик. При цьому виконавець знаходить особливі штрихи та прийоми звуковидобування, що точно відтворюють певну прикметну рису того чи іншого образу. Об'єднуючою темою у даній п'єсі служить лейтінтонація плачу дівчини, яка загубила у лісі бичка» [229]. Наступний програмний приклад – музична картинка «Бичок», так само для скрипки, є іншим варіантом популярного музичного сюжету [66, с. 410-411]. Завдання словесного тексту від виконавця в цій «тематичній інструментальній п'єсі», як справедливо ствердив А. Гуменюк, – «направити увагу слухача в певне русло, музичними засобами виразності розбудити в нього певні, цілком конкретні асоціації» [45, с. 19].

Михайло Хай у своїй монографії «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» розглядає скрипку як провідний традиційний музичний інструмент українців. Щодо цього дослідник зосередився на таких питаннях, як історичні передумови зародження традиції струнно-смичкового виконавства, еволюційний розвиток скрипки та способи і прийоми гри в народному виконавстві на скрипці.

Про існування й виконання програмних композицій тут не йдеться, проте в підрозділі, присвяченому типології традиційних гуртових форм гри за участю скрипки, згадуються деякі ритуальні колядницькі танки із Бойківщини із конкретними назвами («На кочан», «На колопні», «До бджіл»), прив'язані до побажань гарного врожаю тощо. Ці танки, за М. Хаєм, є рудиментами найдавнішої сольної скрипкової гри [213, с. 177].

На основі наведених джерел можна зробити спробу класифікації кількох модусів програмності, що спираються на образно-змістові вектори, як музичні, так і позамузичні. Поняття «модус» (з латинської «спосіб», інші значення – вид, прояв, різновид) обрано для уточнення загальноприйнятих «типів програмності» у напрямку детальнішої фіксації джерел чи імпульсів, які надихають композитора до конкретизації свого задуму. Відтак, формулюються звуконаслідувальний, парафрастичний і психологічно-настрійний модуси програмності, що в ході дослідження скрипкової музики будуть коригуватися та доповнюватися.

### **1.3. Стан вивчення питань програмності скрипкових творів українських авторів у музикознавчих дослідженнях XX–XXI століть**

Найранішим українським дослідником історії скрипкової музики був скрипаль, педагог і музичний критик Олександр Бережницький. Його стаття «Скрипка, її історія і значення для музики сольної і оркестрової» опублікована в літературній частині «Альманаху музичного» за 1904 рік (укладач Ромуальд Зарицький). Першим зробив огляд скрипкової творчості музикознавець і скрипаль Євген Цегельський, якому належить розвідка «Скрипкова література»

(1930 р.). Услід за ним тему саме національної музики порушив скрипаль і педагог Євген Козулькевич у статті «Українська скрипкова література», опублікованій 1938 року в часописі «Українська музика».

Автор зауважив передусім «майже цілковитий брак українських скрипкових композицій», що вражає при перегляді програмок «концертантів-скрипаків і шкільних імпрез», особливо в порівнянні з фортепіанною літературою [95, с. 65]. Проте, не зважаючи на явні переваги інших родів творчості, інша причина такого вигляду програмок крилася, на думку Є. Козулькевича, у тому, що навіть тих творів, які вже існували на той час, музичний загал майже не знав. Тому стаття була написана з метою популяризації вже створених на той час скрипкових опусів.

Є. Козулькевич розпочав зі спадщини Миколи Лисенка, в якого, крім відомих скрипкових перекладень фортепіанних Другої рапсодії і «Моменту розпачу», згадав про «Елегійне капричіо» ор. 32. (Однак, у Лисенка значно більше скрипкової музики). Іншим композитором, якому присвячено в статті увагу, став Я. Лопатинський. Вказано на «низку скрипкових творів, дуже милих своїми мелодіями», та написано лише про «Дрібнички» (їх є шість). Поза використанням у них «чисто скрипкових способів і ефектів» (як флажолети, каденції, трелі, піцкато), Є. Козулькевич зазначив про інші прикмети письма композитора (подвійні тони, акорди, стрибки тощо), які підтверджують добре опанування ним інструменту [95, с. 65].

Із тогочасних композиторів Великої України<sup>5</sup> автор статті назвав Федора Якименка, в якого зі скрипкових творів згадано про ор. 31 (три непрограмні п'єси) та ор. 18, куди ввійшла п'єса «Медитація», що, за Козулькевичем, «прийнялася у нас» поруч із «Танком» [95, с. 66]. З творів галицьких авторів написано про «Чабарашку» Станіслава Людкевича, як твір із певними труднощами. Тому тут зроблено методичний ухил, у сенсі порад для виконавців із ціллю полегшення технічних завдань. Інший згаданий скрипковий твір цього композитора – «Тихий спомин» (програмні джерела його не вказані).

---

<sup>5</sup> Так у Є. Козулькевича (йдеться про Наддніпрянщину).

«Цінним вкладом у нашу скрипкову літературу» Є. Козулькевич вважав «Сумну пісню» Василя Барвінського. Цей твір, що його, на відміну від інших, залюбки виконують, охарактеризовано як «незвичайно мелодійний та співний, в яким фортепіан має майже рівнорядну роллю зі скрипкою» [95, с. 66].

Автор статті не обминув композиторів української діаспори Заходу, які творили у скрипковій інструментальній галузі. Це Роман Придаткевич і Михайло Гайворонський. Твори першого з них «опиралися у великій мірі на українських народних піснях», перш за все це «Гуцульська сюїта». Другий також «легко й приступно» опрацював народні пісні для скрипки й фортепіано» [95, с. 66]. Важливе місце зайняла скрипкова музика у творчості Бориса Кудрика, з програмних п'єс якого названо «Ліричні хвилини» та «Гетьманський гавот». Цей короткий огляд дав автору підстави ствердити, що «можна вже говорити про українську скрипкову літературу» та потрібно намагатися її розповсюдити. До композиторів же пролунав заклик ще більше уваги присвятити скрипковій творчості [95, с. 66].

Композитор і музикознавець Антін Рудницький, перебуваючи на еміграції у США, опублікував 1958 р. в газеті «Свобода» статтю «Наша скрипкова справа», де, серед іншого, торкнувся питання репертуару для цього інструменту. Автор насамперед відзначив домінуючу роль фортепіано в національному музичному житті, оскільки «усі сучасні українські композитори виховувалися музично під впливом фортепіана... Тому, що не мали ми скрипалів-віртуозів, не було буквально ні одного поважного українського твору для скрипалів-віртуозів, були тільки перші спроби в цьому напрямі Лисенка й Людкевича» [174]. Таке твердження є перебільшенням, бо ж сам Рудницький незабаром навів досить значну кількість скрипкових композицій, у тому числі В. Костенка, Т. Шутенко, О. Зноско-Боровського, Б. Лятошинського, М. Фоменка, В. Грудина та інших у своїй монографії [175]. Однак, у цій, трохи раніше написаній статті, він назвав Романа Придаткевича винятком, одинокою постаттю в українській сучасній музиці, бо цей композитор присвятив себе переважно скрипковій творчості. На особливу увагу, як писав А. Рудницький,

заслуговують скрипкові твори Придаткевича. Їх є чимало і вони являються незвичайно рідкісним і цінним вкладом в нашу музичну літературу. При тому згадав і великі циклічні форми (сонати), і менші, в яких використана українська народна тематика або які створені в її дусі. «Що все написане для скрипки дуже вміло – не дивниця: адже писав ці твори досконалий знавець цього інструменту» [174]. Така оцінка критика важлива, бо переважна більшість зразків скрипкової спадщини Р. Придаткевича є програмними.

Дисертація Валентини Лапсюк «Развитие скрипичного искусства на Украине (до 1917 г.)», захищена 1984 року, розкрила роль початкових етапів розвитку скрипкової культури як для історії української інструментальної музики, так і для радянського скрипкового мистецтва. Актуальність дослідження доводилася з позиції подолання побутуючих тоді уявлень стосовно виключно вокальної основи народної української музики та поширеної думки про другорядне значення професійного інструменталізму в музичному житті «дореволюційної України». Тим часом, як зазначено в авторефераті, саме в Україні сформувалася впродовж ХІХ- початку ХХ ст. плеяда скрипалів, які суттєво вплинули на розвиток українського, російського, радянського й світового скрипкового мистецтва. Серед наведених прізвищ – Г. Рачинський, І. Котек, А. Колаковський та багато інших (І. Хандошкіна серед них немає) [109, с. 2]. Вивчення документів, що містять найраніші згадки про скрипку, дозволило з вірогідністю констатувати появу цього інструмента на українських землях початком ХVІ століття (тоді ж, коли і в інших країнах Європи), а також збереження й розвиток смичкової культури майже виключно в народному середовищі – у зв'язку з церковними канонами несприйняття інструментальної музики [109, с. 6 - 7].

В. Лапсюк подала відомості про Михайла Сікарда – видатного скрипаля-віртуоза, який викладав і виступав з концертами у Києві до 1913 року, після чого виїхав до Амстердаму. М. Сікард у своїй композиторській практиці використовував українську тематику, зокрема, опрацював для скрипки соло 100 українських пісень [109, с. 13]. В цілому ж композиторська творчість у

скрипковій ділянці в дисертації окремо не аналізується, оскільки, на думку авторки, вона не отримала достатнього розвитку та не вийшла за рамки початкового етапу становлення. Тому вказано лише на деякі її тенденції, як поширення жанрів варіацій і фантазій на народні теми, як яскраву національну визначеність цієї музики, а звідси – «переважання віртуозно-романтичного стилю гри, задушевність, що інколи переходила в сентиментальність, художня щирість і правдивість виконання. Національна самобутність українського скрипкового мистецтва багато в чому визначалася тим, що воно було частиною загальноукраїнської культури, що втілювала в собі народність, національні устремління, відображувала розвиток національної самосвідомості» [109, с. 23]. В тодішніх політичних умовах це було доволі сміливе твердження.

З іншого боку, тут наявний висновок про нерозривні органічні зв'язки української і російської скрипкових культур, аж до їхнього повного злиття чи ототожнення у «єдиному цілому» – «дореволюційній російсько-українській скрипковій культурі» [109, с. 25], що не відповідає дійсності вже тільки тому, що суттєво відрізняється фольклор обох народів, не кажучи про ментальність, обряди та традиції. Про це писали відомі фольклористи ще у ХІХ столітті.

Брошура Юрія Волощука «Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції» присвячена оглядові скрипкових (сольних і ансамблевих) надбань композиторів регіону з кінця ХІХ століття до 1939 року. На цьому історичному відтинку дослідник вирізняє два етапи, з яких перший (по 1918 р.) окреслив як «перші спроби у смичковій творчості», а другий (з 1918 по 1939 р.) – як «період активного пошуку нових жанрів, розширення образно-тематичних горизонтів, удосконалення музичної мови» [26, с. 6]. Оскільки головним джерелом початкового етапу формування скрипкової літератури Галичини названо фольклор, то природним явищем стало поширення таких жанрів, як перекладення народнопісенних і танцювальних мелодій, їхні опрацювання у вигляді думок, шумок і варіаційних циклів для виконання на скрипці та різними струнно-смичковими ансамблями. Так, Остап Нижанківський, створивши п'єсу

«Вітрогони» для фортепіано на основі фольклорних джерел, переклав її для скрипки з фортепіано [26, с. 7].

Ю. Волощук проаналізував твір В. Безкоровайного «Для розради» (інтродукція і коломийка), виявивши у ньому продовження традицій інструментальної музики народницької доби (зокрема, увертюру М. Вербицького), в яких «поєднуються риси ранньокласичної музики з особливостями українського народного мелосу» [26, с. 8]. Згадано тут про деякі «Українські думки» В. Безкоровайного та про «Сумну пісню» В. Барвінського (останній твір є, на думку автора брошури, зразком відкритого ліризму та романтичного світосприйняття). А також охарактеризовано цикл «Дрібнички» Я. Лопатинського для скрипки та фортепіано, кілька взірців непрограмної скрипкової музики Д. Січинського й В. Безкоровайного та низку ансамблевих творів для струнних.

Прикладом тенденції зростання у композиторів інтересу до історичного минулого українського народу стало перекладення Іваном Левицьким вокальної «Думи про Нечая» Д. Січинського для скрипки з фортепіано [26, с. 12]. Вірно відзначену тенденцію можна підкріпити й іншими прикладами зі спадщини того ж І. Левицького – перекладенням для скрипки й фортепіано солоспіву М. Лисенка «Гетьмани» та Баладою «Князь Святослав над Опором» для скрипки та фортепіано.

Другий етап розвитку скрипкового мистецтва Галичини Ю. Волощук слушно пов'язав із професіоналізацією музично-освітньої та концертної галузей. Це було наслідком активної діяльності когорти митців, які здобули освіту у європейських країнах і приступили до праці у Львові (С. Людкевич, Н. Нижанківський, В. Витвицький, С. Туркевич, М. Колесса, Р. Сімович та інші). Завдяки їм «у 20-30-х роках ХХ ст. українська музика Галичини почала наближатися до русла, в якому розвивалася європейська музична культура» [26, с. 17]. Так, «синтезування досягнень світової музичної культури і особливостей національного музичного мислення» [26, с. 20] помітне у написанні



С. Людкевичем композицій різних жанрів для скрипки, серед яких «Чабарашки» та «Тихий спомин» (початок 1920-х рр.).

Відзначено подальше поширення прикмет романтизму в тогочасній галицькій музичній культурі, що частково проявилось у продовженні домінування певних тематично-образних пріоритетів: «у процесі розвитку нових жанрів романтичної музики чітко простежується національно-романтична тенденція, пов'язана з перетворенням народного епосу і оновленим трактуванням пісенного фольклору. Як і в попередній період, українські композитори Галичини найчастіше звертаються до тематичного матеріалу, пов'язаного з історією та національно-визвольною боротьбою народу, національними традиціями, фантастичними та казковими сюжетами, ліричними образами» [26, 19].

У досить різноманітній за жанрами та образно-тематичною сферою скрипковій творчості М. Гайворонського, який виїхав на початку 1920-х років у США, значне місце посідають композиції, безпосередньо чи опосередковано пов'язані з народною музикою. До них Ю. Волощук відніс «Варіації на українську тему», «Українські танці», «Українські народні пісні» та ін. В цілому скрипкові твори М. Гайворонського «постійно поповнювали педагогічний і концертний репертуар українських скрипалів і залишили помітний слід у скрипковій культурі Галичини» [26, 21].

Два тематичні напрямки лягли в основу скрипкової музики Я. Ярославенка: обробки народного танцювально-пісенного матеріалу («Стоїть явір над водою», «Вийди, ах вийди, ясна як сонце» для скрипки з фортепіано, «Перші запорожці» для двох скрипок та ін.) і твори, де втілено романтичну образність («Блакитний привид», «Легенда» для скрипки з фортепіано, «Любощі» для двох скрипок) [26, с. 22-23]. З них проаналізовано «Блакитний привид».

Найвагоміше місце у розвитку романтичних жанрів скрипкової музики Галичини до 1939 року, за Ю. Волощуком, належить композиторові, скрипалю та педагогу І. Левицькому. Важливим джерелом його творчості була народна

музика, що проявилася у написанні «Української шумки», «Української рапсодії», «Другого українського танка», варіаційного циклу «Мережка» [26, с. 24]. У брошурі детально охарактеризовано твір «Мережка», в основі якого лежить народна пісня «Червона калинонька», а також «Казку» та «Романс».

У скрипковій творчості В. Барвінського 1930-х років Ю. Волощук помітив синтез як построматичних, так і імпресіоністичних рис. Серед таких композицій виразним національним колоритом і новочасними музичними засобами вирізнялися «Народна мелодія» і «Гумореска» [26, с. 28]. Модерною музичною мовою позначені скрипкові твори Р. Придаткевича, при цьому «народна тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває власну творчу думку» [26, с. 29]. Зразками такого підходу стали «Гуцульська сюїта», «Козацька сюїта», «Перша українська рапсодія», велика кількість малих форм («Весільний начерк», «Пісня про чабана», «Три мініатюри на основі народних пісень»).

Твори Б. Кудрика для скрипки та фортепіано (сонати, сонатини, «Арія» тощо) класифікуються автором, як належні до неокласицизму – напряду, що його можна вважати частковою компенсацією за відсутність періоду музичної класики в Галичині [26, с. 32]. Також наведена думка дослідниці Н. Костюк про виявлення у творчості Кудрика бідермаєрівських тенденцій [26, с. 33]. Як видається, саме вони й домінують у програмних п'єсах «Ліричні хвилини», «Гетьманський гавот», «Спомин з Коломиї», а також у «Дитячих транскрипціях 21 народної мелодії» (для трьох скрипок), згаданих Ю. Волощуком.

Розвідка Ю. Волощука випукло окреслила загальні жанрово-стилістичні тенденції двох названих етапів розвитку скрипкового мистецтва Галичини до 1939 року. На думку автора, «синтез закономірностей новітніх європейських стилістичних течій із чинниками національного музичного сприйняття призвів до розширення традиційної образної, тематичної та жанрової сфери, збагачення виразових засобів» [26, с. 35]. Як відомо, для Галичини, як і для Наддніпрянщини, було притаманне, за наявності деяких винятків, певне відставання від модерних мистецьких напрямків Заходу внаслідок

несприятливих історико-суспільних умов розвитку всіх галузей національної культури. В розвідці ґрунтовно здійснена загальна кореляція тенденцій галицького скрипкового мистецтва зі стильовими процесами загальноєвропейської музичної культури.

Важливим здобутком автора є віднайдення та введення у науковий обіг досить значної кількості скрипкових творів композиторів регіону. В їхньому доробку знаходиться немало композицій із конкретно визначеним змістом, що потребують «вписання» саме у програмні тенденції скрипкової творчості, служать зразками окремих модусів програмності й тому потребують детальнішого розгляду та систематизації.

У кандидатській дисертації Ю. Волощука «Скрипкова культура Галичини 1848-1939 років», окрім огляду творчих здобутків, розкрито вплив політичних і соціокультурних процесів означеного періоду на становлення й розвиток скрипкової культури в регіоні, охарактеризовано педагогічну систему підготовки скрипалів і визначено специфіку організації навчального процесу в скрипкових класах навчальних закладів різних рівнів, а також підкреслено роль скрипалів-виконавців у концертному житті Галичини [27].

О. Гаргай у своїй дисертації «Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець XIX – 70-ті роки XX ст.)» вперше охарактеризувала історико-стильовий ракурс побутування жанру в окремому регіоні, в доробку митців різних генерацій; визначила тенденції оновлення жанру. При цьому авторка дослідження намагалася здійснити аналіз творів з точки зору динаміки збагачення національного музичного стилю найбільш яскравими індивідуальними проявами в царині скрипкового мистецтва. У площину дослідження потрапили зразки програмної скрипкової музики С. Людкевича, В. Барвінського, А. Солтиса, А. Кос-Анатольського. Розглядаючи ці зразки, авторка не вдавалася до узагальнень або вирізнень видів/типів програмності. З невідомих причин О. Гаргай оминула творчість у цій галузі Д. Січинського і Б. Кудрика, а також композиторів-

аматорів І. Левицького, Я. Ярославенка, В. Безкоровайного, Я. Лопатинського [29].

У дисертації «Тенденції жанрово-стильової динаміки в українській скрипковій мініатюрі ХХ – ХХІ століть» її авторка Алла Мельник закономірно торкається сегменту програмних зразків. Зокрема, вважає програмну мініатюру» одним із «найпоширеніших жанрів» скрипкової музики ХІХ століття, поруч із елегією чи романсом [133, с. 5]. Однак, якщо таке жанрове узагальнення щодо програмної мініатюри в цілому правомірне, то зіставлення з елегією чи романсом недоцільне: по-перше, в коло програмних мініатюр можуть входити різноманітні жанри, а по-друге, романс і елегія також можуть бути мініатюрами. В контексті європейських традицій формування жанру скрипкової мініатюри підкреслено своєрідність українського скрипкового мистецтва, яке «довгий час не виходило за межі народного й аматорського музикування» [133, с. 6]. Та звідси, очевидно, походить значний вплив народного скрипкового мистецтва на подальшу композиторську творчість, що й відобразилося на її різних рівнях, у тому числі, на програмних назвах, пов'язаних із скрипалями-музикантами та їхнім виконавством.

Історичний зріз динаміки жанру скрипкових мініатюр українських композиторів, здійснений А. Мельник, продемонстрував зростання й спади зацікавлення ним. Справедливою є думка про те, що «базовим у формуванні української академічної літератури для скрипки став доробок фундатора національної композиторської школи М. Лисенка» [133, с. 6]. До цього можна додати, що лисенківський доробок став визначальним саме для програмного напрямку скрипкової творчості. Відзначено, що в наш час – у ХХІ столітті – особливою увагою наділені програмні мініатюри, об'єднані в цикли. Серед них згадано «Мелодії миттєвостей» В. Сильвестрова, «Ессе» І. Альбової, «Парнас» В. Маника та ін. Підмічено й таку прикметну рису сучасної скрипкової мініатюри, як «синтез різних видів мистецтва, зокрема, залучення до інструментального виконавства ознак театральності... Відчутним стає також вплив на розвиток жанру літератури та пластичних мистецтв, що знайшло

віддзеркалення у назвах програмних творів» [133, с. 6]. Це варто розглядати радше, як тенденцію, що стосується не лише впливу літератури й пластичних мистецтв, а й образотворчих.

Визначаючи специфіку та класифікацію скрипкових мініатюр другої половини ХХ – початку ХХІ століть, авторка пропонує класифікувати їх за «типами програмності». Сюди відносяться «прихована узагальнена програмність з наявністю певних жанрових ознак» (твори: прелюд, імпровізація, експромт, інтермецо) «або – узагальнено-емоційна програмність» (прикладом якої є вальс, колискова, ноктюрн, а також згадані вище, поряд із «програмними мініатюрами» елегія і романс, які тут уже потрактовані як програмні), і твори, «назви яких конкретизують їх образно-тематичний зміст» (подано зразки окремих п'єс і циклів мініатюр сучасних композиторів [133, с. 8]. Не зовсім зрозуміло, в чому різниця між першим і другим типами програмності. Відомо, що жанрове визначення містить програмний елемент, але постає питання: а де ж тоді непрограмні мініатюри і в чому різниця між програмною і «чистою» музикою? Якщо такі жанри професійного і народного інструментального мистецтва, як елегія, романс, веснянка, дума тощо переважно володіють стійкою семантикою, то про вальс цього сказати не можна – надто багато відтінків емоцій можуть утілюватися в ньому. Та навіть і колискова може наділитися нетиповим для неї драматизмом.

Висновки до I розділу.

Питання програмності в інструментальній музиці тісно пов'язане з принципом наслідування в мистецтві (мімезисом), що є наскрізним у естетиці. Тому можна вважати, що витoki вивчення програмності беруть початок із античності. Вже відтоді серед мислителів побутували різні думки про можливість музики наслідувати навколишній світ і людські почуття. В цілому ж античні філософи вважали музику здатною до найбільш об'єктивного й безпосереднього наслідування. Навіювання певних настроїв, радість упізнавання через наслідування, пов'язання ладів і ритмів із характерами

образів – ці компоненти програмності, що збереглися від античності, проявляють свою актуальність і донині.

Якщо в середньовіччі інтерес до досліджень музичного наслідування дещо згас, то в добу Відродження воно знову привернуло до себе увагу. В епоху бароко теорія наслідування зазнала нового піднесення та поєдналася з теорією афектів. Вимоги наслідування природи поступово підкорювалися намаганням виявити внутрішню суть речей. До основних видів наслідування (природи та почуттів або пристрастей) приєдналося наслідування мовним інтонаціям і акцентам (Ж.-Ж. Руссо). Таким чином, наслідування поступово інкорпоровалося з виразовістю.

За романтизму позиції програмності посилилися внаслідок популярності теорій синтезу мистецтв і панмузичності світу. Філософи, письменники, митці й музиканти романтичної епохи робили різні спроби тлумачення конкретного образного змісту й можливостей інструментальної музики. В цілому кількість прихильників програмності дещо зростає. Г. Берліоз узагальнив міркування романтиків щодо програмності, вказавши на посилення нею виразовості в музиці. Р. Вагнер і Р. Штраус визнали роль принципу програмності в якісних змінах форм творів. Трактатування питання філософами розширилося, перемістившись на з'ясування змісту й змістовності музики (Гете, Гегель, Шопенгауер та ін.).

XX століття привнесло нові ідеї до теоретичного обґрунтування програмності. Це, зокрема, «гіпотетична програма» А. Шерінга, плідні думки А. Онегера. Вченим другої половини XX століття властива історична ретроспекція наслідування та ширше – принципу програмності, порівняння їхніх проявів і їхнього розуміння в різні епохи (Є. Тараканова).

Поряд із зарубіжними вченими, вагомий внесок до вивчення програмності зробили українські музикознавці. Першим був С. Людкевич, який дослідив два протилежні принципи звукозображальності – наслідування природи й вираження почуття та довів, що їхній синтез у визначеному характерному змісті й відповідній формі являє собою вищий ступінь

програмної музики. Драматичну ж програмну музику назвав найбільш вибагливим видом програмності. Вченому також належить заслуга у спробі систематизації категорій музичних асоціацій.

Наступні дослідження з'явилися за радянської влади й тому були позначені деякими кон'юктурними моментами. Проте ці праці (К. Майбурової, особливо А. Мухи) містять багато цінного, зокрема, у визначенні основних прийомів і способів для втілення програмного задуму, а також конкретно-виражальних можливостей окремих музичних засобів. Функціям програмності в процесі музичного сприйняття (на прикладах західноєвропейської фортепіанної і симфонічної творчості) присвятила кандидатську дисертацію Л. Кияновська. Типи й особливості програмності в українській фортепіанній музиці розкрила О. Фрайт. Окрему давню лінію інструментальної програмності в народній музиці, зокрема, для скрипки, досліджували етномузикологи (М. Грінченко, І. Мацієвський та ін.).

У згаданому масиві наукової літератури (праці А. Мухи, К. Майбурової, Л. Кияновської, І. Мацієвського, О. Фрайт, Є. Тараканової і ін.) відібрано положення та напрацювання, що можуть проектуватися на програмну скрипкову літературу українських композиторів кінця ХІХ- початку ХХІ століть.

Обрана проблематика актуалізується ще й з огляду на відсутність спеціальних праць на тему програмності серед існуючих на сьогодні досліджень скрипкової творчості українських композиторів музикознавцями ХХ-ХХІ століть. Тому постає потреба деталізації, диференціації і уточнення дії принципів програмності в скрипковій музиці, як окремій складовій інструментальної творчості українських композиторів. Ця складова володіє власними історією, естетикою і динамікою авторських намірів і тому заслуговує окремого вивчення.

## РОЗДІЛ 2

### ПРОГРАМНА СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДО 70-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Формування модусів програмності до кінця першої третини ХХ століття

Донедавна перші скрипкові опуси українських композиторів відносили до ХІХ століття. Та останнім часом намітився процес повернення національних мистецьких цінностей. Провідні українські мистецтвознавці справедливо розглядають творчість російських українців у контексті історії українського мистецтва. Внаслідок специфіки розвитку національної композиторської школи (а саме, творчій праці ряду її видатних представників у Росії) варто звернутися до художньої спадщини ХVІІІ століття, до того, хто стояв біля витоків українського скрипкового мистецтва.

Іван Остапович (Євстахович?) Хандошкін (1747-1804) – видатний скрипаль і композитор ХVІІІ століття, за походженням українець («родове його прізвище було Хандошко» [191, с. 102]), який жив і працював у Петербурзі. Батько Івана, музикант, був привезений із Полтавщини до Петербургу, де навчався у придворного валторніста, пізніше служив в оркестрі графа П. Шереметьєва [191, с. 102]. За дослідником російського скрипкового мистецтва І. Ямпольським, І. Хандошкін, «композитор із яскраво вираженим національним складом обдарування, творець російської скрипкової літератури і один із основоположників російського фортепіанного стилю, блискучий скрипаль, який віртуозно володів грою на гітарі й балалайці, диригент і педагог, один із перших збирачів російського фольклору – таке різнобічне коло діяльності цього чудового митця. Його ім'я – серед небагатьох російських музикантів ХVІІІ віку, що стало відомим тої пори і за межами Росії» [238, с. 76]. Однак, подібно, як і у випадках із М. Березовським і Д. Бортнянським, можна й необхідно стверджувати належність І. Хандошкіна й до української музичної культури. Підтвердженням цього є не лише його звернення до



українського фольклору, а й сама манера творчого вислову, якій притаманні «широка наспівність його інструментальних кантилен, м'яка сердечність, щирість і душевність його лірики» [238, с. 89-90], що, безумовно, корінилися в українському національному мелосі, українській кордоцентричності. За Л. Горенком, «він єдиний з композиторів XVIII ст. присвятив свою творчість виключно камерним жанрам для скрипки (як соло, так і у складі ансамблів)» [38, с. 67].

До нас дійшли кілька скрипкових зразків парафрастичного типу програмності, інтонаційно-образними джерелами яких І. Хандошкін обрав українські народні пісні: варіації для скрипки соло на теми пісень «Вийшли в поле косарі» (з назвою «Косарі») та «Ой гай, гай зелененький» (остання затитулована як російська «Ах, тошно мне во своей стороне») [99, с. 164-165].

Варіації «Косарі» (*Allegretto*) складаються із теми та семи варіацій. Автентична мелодія теми дещо змінена з інтонаційно-ритмічного боку, внаслідок чого вона набуває іншого характеру – більш статечного. Гармонічний план пісні збережено (модуляція в тональність домінанти наприкінці другої фрази) [Дод. А-1]. У варіаціях композитор виявив значну винахідливість в ділянках ритміки й фактури, в чому помітна його висока майстерність як виконавця-віртуоза та імпровізатора.

Кожна варіація індивідуалізується: отримує власний виклад, ритмічні та артикуляційні особливості, за якими вгадуються риси притаманних західноєвропейській інструментальній музиці жанрових моделей і форм жиги, арії, гавоту, «перпетуум мобіле» тощо, з якими автор познайомився під час навчання в італійських митців. Третя, четверта й п'ята вирізняються появою відхилення у паралельний мінор (ладова перемінність додатково підкреслює народнопісенну основу твору), у шостій вжито висхідну хроматичну гаму. Остання, сьома варіація, прикметна деякою патетикою тону, найбільш віддалена від першоджерела. В цілому мелодичні мотиви часто приховуються вигадливим плетивом шістнадцяток, у якому вжито розмаїття штрихів і акцентів. Окрім техніки подвійних нот, І. Хандошкін використав стрибки,

акорди, мелізми (форшлагги, групето, трелі). Подібно побудований вище згаданий цикл «Ах скучно мне» із теми та одинадцяти варіацій.

Крім того, І. Хандошкін написав «Чуттєву арію» для скрипки соло, що є взірцем психологічно-настрєвого модусу програмності й відповідає бароковому стилю західноєвропейського інструменталізму, що в другій половині XVIII віку поступився класицистичному напрямку.

«Чуттєву арію» (Andante, ре мінор) можна вважати відображенням шляхетно-витонченого почуття закоханості. Твір є двочастинним, складається з двох періодів. Перший період – виклад співучої мелодії, у якій поєднуються інтонації упевненого спокою і трепетного признання, а колоратурно-вокалізовані мотиви – з пунктирно-речитативними [Дод. А-2]. Лірико-проникливий характер теми посилюється гармонічними засобами: у другій фразі відбувається відхилення в паралельний мажор, у четвертій – у тональність субдомінанти. Четверта фраза, в якій повертається початкова тональність, розширюється завдяки вживанню перерваного кадансу. Друга частина твору – це фактурний інваріант першої, тут використано прийом «самоакомпанементу», за І. Ямпольським [238, с. 111]<sup>6</sup>. Ідентичній мелодії, перенесеній на октаву вгору, вторує другий голос, що є супровідним і водночас контрапунктичним. У завершальній фразі він ускладнюється технікою подвійних нот. Зміною регістру та фактурним ускладненням символізується вище піднесення почуття-афекту (згідно барокової теорії вираження пристрастей у музиці).

З українським походженням І. Хандошкіна пов'язують його призначення директором нововідкритої Катеринославської музичної Академії [191, с. 103], помітні також увага й співчуття митця до інших українців, що перебували тоді в Петербурзі. Зокрема, у знаменитому циклі сонат для скрипки соло І. Хандошкіна вирізняється опус «На смерть Мировича». Українець Василь Мирович був офіцером, який зробив невдалу спробу визволення з в'язниці колишнього російського імператора Івана III, за що був страчений [191, с. 101].

<sup>6</sup> Цей прийом був запроваджений італійськими скрипалями й композиторами - П.-А. Локателлі та Дж. Тартіні.

Як зазначив Ямпольський, «сам факт написання Хандошкіним твору, присвяченого пам'яті бунтівника, проливає світло на опозиційні політичні настрої композитора» [191, с. 106]. Перша частина сонати є одним із небагатьох зразків траурного маршу в скрипковій сонатній літературі, характер її музики патетичний і водночас стримано-схвильований. У третій частині (темі з варіаціями) відчуваються інтонаційні відгуки першої [191, с. 105-106]. М. Степаненко зробив висновок про «певну зашифровану програмність» цього твору [191, с. 103].

Таким чином, саме І. Хандошкін в українській скрипковій творчості став фундатором таких образно-семантичних модусів програмності, як парафрастичний, психологічно-настрєвий і меморіальний, що активно розвивалися наступними поколіннями українських композиторів. Відомо, що йому належало понад сто надрукованих композицій для скрипки, втім збереглося з них дуже мало [191, с. 194].

Гаврило Андрійович Рачинський (1777–1843) – наступний видатний український скрипаль і композитор. Народився і помер на Волині, у місті Новгороді-Сіверському, певний час жив, навчався та працював у Москві, через що був «присвоєний» російським музикознавством. Програми його концертів, як писав І. Ямпольський, відрізнялися від більшості програм сучасних йому скрипалів [238, с. 196]. Якщо останні виконували, переважно, «звичайний віртуозний репертуар», то Рачинський у своїх концертах виступав як пропагандист фольклору – українського та російського. З його власних творів із українською тематикою (народних пісень із варіаціями) були видані «Віють вітри, віють буйні» [238, с. 200], «Чом, цигане, не ореш?» [100, с. 93]. На одній із світлин афіш у монографії І. Ямпольського фігурує твір «Ой кряче, кряче молоденький ворон» [238, с. 193]; варіації «За горами, за долами», як і попередньо названі композиції, відносяться до групи творів із українськими фольклорними джерелами [193, с. 299]; як один із прикладів прийомів звукопису, наведено уривок його «Малоросійської пастушої пісні» (із рукопису) [238, с. 197]. Прикметно, що навіть у самих програмах концертів

скрипаля й композитора зазначалося про можливість почути «вираження співу вівсянки» (вівсянка це пташка – І. Б.), «наслідування російському ріжку», «вираження пастушої труби» у власних пісенних варіаціях скрипаля [238, с. 196]. Вдаючись до таких і інших звукозображальних ефектів, Рачинський, з одного боку, продовжував і творчо розвивав давні традиції західноєвропейської скрипкової музики – барокової та класичної, ансамблевої і сольної, а навіть симфонічної («Пасторальна симфонія» Бетховена), де зустрічалися різноманітні імітації природних явищ і звучання інших інструментів. З іншого боку, він виступив спадкоємцем традицій українського народно-інструментального музикування.

Як спостеріг І. Ямпольський, «ці елементи звуконаслідування, що походили від народного виконавства на скрипці, зіграли важливу роль у розвитку колористично-тембрового боку скрипкової гри. Такі прийоми, як видобування звуку смичком (*pizzicato*), ударом тростини смичка (*col legno*), гра на підставці (*sul ponticello*), глісандо і т. п., зародилися спочатку як прийоми звуконаслідування в народній музичній практиці гри на скрипці» [238, с. 196-197].

Крім того, Г. Рачинському належить фантазія для скрипки «На березі Десни», де, вірогідно, сусідують звуконаслідувальний і зображально-настрійний програмні модули [67, с. 186]. Вплив технічно-наслідувальних прийомів Г. Рачинського помітний у творі Авксентія Тарновського «Українська фантазія для скрипки з акомпанементом оркестру», виданому 1854 року. Цей автор надав своїй музиці натуралістичності, використавши справжню косу (знаряддя праці) для видобування на ній звуків, що повинні були ілюструвати сільський побут (зокрема, гострити косу)<sup>7</sup>. «На фоні «звучання» коси скрипка, «співаюча» протягну пісню, створює картину «сінокосу», косарів, співаючих під час праці» [238, с. 198]. Показово, що Петру Чайковському також належить опрацювання української народної пісні «Вийшли в поле косарі» під назвою «Сінокос» для скрипки. Відомо, що й Станіслав Людкевич змалював колоритну

<sup>7</sup> Цим попередив авангардові інструментальні твори ХХ століття.

картину сінокосу, «майстерно і влучно знаходячи засоби для досягнення ефекту «клепання коси» [57, с. 101] у своєму скрипковому концерті. Про це він розповів першовиконавиці твору Олександрі Деркач, однак у його партитурі відсутні будь-які програмні вказівки.

У попередників і сучасників М. Лисенка знаходимо такі програмні твори для скрипки: мазурка «Спогад про Київ» Аркадія Галенковського (1817 – після 1860) для скрипки, рондо «Чижик-пижик» Вікентія Банькевича (бл. 1830–1861) для скрипки і фортепіано, концертна фантазія Йосипа Витвицького (1833–1866) для скрипки й фортепіано на теми опери М. Глінки «Жизнь за царя», «Романтична народна пісня» Сидора Воробкевича (1836–1903) для скрипки, «Танець чарівниць» і «Русалка» (1904 р.) Івана Косинина (1883–1959) для скрипки, «Мрії» Миколи Тутковського (1857–1931) для скрипки і фортепіано, «Мрії» Леоніда Лісовського (1866–1934) для скрипки, «Забутий вальс» (написано в 1906-1914 рр.) Ярослава Барнича (1896–1967) для скрипки, «Сумна пісня» (1910 р.) Василя Барвінського (1888–1963) для скрипки і фортепіано, «Для розради» (думка і коломийки), «Спомини з гір» (думка і коломийки), варіації на тему народної пісні «Козаченьку, куди йдеш?» (1911 р.), «Українські думки», «Українська рапсодія» (1914 р.), коляда «Бог предвічний» Василя Безкоровайного (1880-1966) для скрипки й фортепіано.

Микола Лисенко (1842–1912) вивчав гру на скрипці, поруч із фортепіанною грою, у Ляйпцигській консерваторії. Він дуже цінував скрипкове мистецтво й старався розвивати цю інструментальну ділянку<sup>8</sup>. «Фантазія на дві українські теми для скрипки (або флейти) і фортепіано» тв. 21 створена у 1872-1873 роках; «Елегійне капричіо» тв. 32, датоване 1894 роком; «Хвилина розчарування» фа-дієз мінор для скрипки і фортепіано є авторським перекладенням фортепіанного твору «Момент розпачу» (1901); 1912 року були опубліковані «Елегія» пам'яті Т. Г. Шевченка та опрацювання народної пісні «Сонце низенько» для скрипки і фортепіано; в тернопільському видавництві

<sup>8</sup> У своїй розвідці «Народні музичні інструменти на Україні» М. Лисенко, хоча й відніс скрипку до «досить розповсюдженого між народом інструмента», проте детально не описав, як інші струнні (кобзу або бандуру, гуслі, ліру), бо тлумачив її як «загальнолюдський, світовий інструмент» [112, с. 11].

«Астон» 1999 року вийшла мініатюра «Пряля» для скрипки та фортепіано. Усі названі твори є програмними.

«Фантазія на дві українські теми» для скрипки (або флейти) і фортепіано ор. 21 належить до парафрастичного модусу програмності. Жанр інструментальної фантазії, як відомо, – один із найдавніших. Він вирізняється комплексом ознак, серед яких головними є поліфонічна або народно-національна основа, вільна архітектонічна структура, що спирається на нерегламентовану кількість розділів, принципи імпровізаційності та контрастності розвитку матеріалу тощо. Названий модус програмності базується тут на прямому запозиченні автентичних пісенних джерел та їхньому подальшому розвитку (творчому опрацюванні) в обраному жанрі.

Фантазія М. Лисенка ґрунтується на романтичних засадах, що передбачають поєднання національних прикмет скрипкового виконавства та елементів віртуозності, привнесених естетикою епохи [14, с. 142]. Тут наявний перетин цих засад, властивий для багатьох національних композиторських шкіл. Такий стилістичний симбіоз помітний у творі М. Лисенка вже у першому розділі (*Andante grave*), що розпочинається імпозантним вступом [Дод. А-3]. Він включає пунктирну акордику фортепіано, стрімкі скрипкові пасажі з довільною агогікою, контрастні динамічні відтінки, мотиви-передвісники першої теми фантазії. Тема *dolcissimo* з'являється на *піанісімо* в унісонному викладі мелодії скрипкою і фортепіано, у тональності пониженого шостого щабля. Партія скрипки «розцвічується» прикрасами з дрібних тривалостей (септоль, сектоль, тріолі). Це своєрідна поступова кристалізація першої автентичної теми твору – ліричної пісні «Хлопче-молодче»: в завуальованих перегуках інтонаційних зворотів двох інструментів попередньо накреслюються її контури. Вступ завершується низхідним пасажем скрипки на репетиційних звуках соль мінорної гармонічної гами впродовж двох октав (*staccato vivamente*).

Розділ *Andante* – експозиція цієї пісенної теми та її поступове варіантно-варіаційне розгортання. Скрипка отримує широкий простір для численних

ритміко-фактурних фігурацій, у той час як фортепіано переважно веде тему (чи її варіанти) або виконує роль переходів між вараціями та розділами. При цьому автор запровадив різноманітні образно-настрєві видозміни теми (від *risoluto* до *scherzando*). Показовим у цьому плані є розділ *Piu mosso. Scherzando*, де грайливі крайні частини відтінюються коротким тритактовим *Adagio*. А зв'язка *Allegro energico* емоційно-характерно готує появу наступної (другої) теми фантазії.

Розділ *Vivo giocoso* зіставляється з усім попереднім матеріалом твору в образному та тонально-гармонічному відношеннях (однойменний мажор). Цей танцювально-пісенний тематизм, запозичений із народної пісні «Ой ти Гандзю милостива», наповнений традиційними синкопами, стакато, акцентами та мелізмами [Дод. А-4]. Крім того, зберігається ладова перемінність, властива фольклорному першоджерелу. Участь у розгортанні теми беруть і скрипка, і фортепіано. В одному із тематичних варіантів у ля мінорі автор запровадив до фортепіанної партії уривок першої теми фантазії, майстерно сполучивши такі далекі за характером пісні. Інший момент їхнього взаємного переплетення – епізод на фортісімо перед кодою (з ремаркою для скрипки *con tutta la forza*), де відчуваються інтонації першої теми у зіставленні синкопованих секвенційних мотивів у мажорі та мінорі.

Запальна кода *Presto* увінчує фантазію життєрадісними танковими зворотами скрипки та акордово-октавним супроводом фортепіано.

«Елегійне каприччіо» оп. 32 (*Andantino*), написане на честь відомого свого часу скрипаля Михайла Сікарда (з яким Лисенко виступав у квартеті). Твір представляє синтез психологічно-настрєвого модусу програмності з модусом-присвятою. Якщо І. Хандошкін написав твір *in memoriam*, то Лисенко дав два типи присвяти: в «Елегії до роковин смерті Т. Шевченка» та в «Елегійному каприччіо» своєму сучасникові. Контекст назви останнього твору розкриває, як домінуючий, образ елегії – сумної пісні, що водночас доповнюється характерними нюансами барокового жанру каприччіо –

вигадливого й примхливого. Безперечно, тут присутній і особистісний змістовий компонент творчої співпраці та спілкування з визначним скрипалем.

«Елегійне каприччіо» є концертною композицією в романтичному стилі. Її тричастинна форма характеризується зміною темпів і психологічних станів, відрізняється фактурним, метро-ритмічним і гармонічним розмаїттям.

Твір розпочинається фортепіанним вступом, що являє собою дванадцятитактовий період експонування безперервної мелодичної лінії, доповненої імітаціями другого голосу, гармонічними відхиленнями та загальним низхідним напрямком із третьої октави до «віолончельного регістру» малої і великої октав. Цей вступ має тридольний розмір, а розділ *Andante moderato*, де вступає скрипка з основною темою – чотиридольний. Тема є типово романтичною, вона зіткана з коротких, розділених паузами, «промовляючих» мотивів [Дод. А-5]. Її повторення, що модулює у паралельну тональність, насичується варіантними ритмічними подрібненнями, мелізмами й розспівуваннями окремих часток такту. У фортепіанному супроводі також відбувається фактурне ускладнення.

*Un poco più mosso* – запровадження нової мажорної теми в тридольному метроритмі, побудованої на інтонаціях першої [Дод. А-6]. Продовженням нової теми (*a tempo, passionato*) служить мотив вступної фортепіанної, який тут розвивається вгору, крещендує і набуває нових образно-настрєєвих барв, що особливо вияскравлюються у другому проведенні цієї теми й виливаються у піднесену кульмінацію.

Сполучна тема, що починається у гармонічному мажорі, а завершується домінантою паралельного мінору, підготовляє появу основної елегійної теми, що цього разу проводиться на октаву вище (*Tempo I*). Фортепіанний супровід наповнюється схвильованими тріолями. Як і раніше, основна тема зазнає варіантних змін у викладі. Її закінчення співпадає з початком іншої зв'язки й черговим переходом на тридольний метр.

Новий розділ *Allegro* в тональності ре-бемоль мажор – це контрастна до основної елегійної образна сфера, в якій панує безперервний рух і моторика



[Дод. А-7]. Особливістю скрипкової партії є акцентування слабких часток тактів. При появі чверток, що спрямовуються вгору, фортепіанна партія переймає у скрипкової її рухливу тему, після чого партії міняються ролями кілька разів. Це відбувається також при зміні тональностей на До мажор, згодом на Ре мажор. Наприкінці цього розділу, за розкладеним зменшеним септакордом, скрипка виконує невелику віртуозну каденцію, що переходить у репризу (Tempo I).

У репризі основна тема *molto espressivo* звучить у скрипки в початковому вигляді, в той час як тріолі фортепіанного супроводу ускладнюються ввіднотоновими акордами з короткими артикуляційними лігами (*leggiero*). Фортепіанна тканина в цілому відчутно насичується тут хроматикою.

Епізод *Piu mosso* – це повторення другої теми каприччіо (мажорної, в тридольному метрі). Тут вона має скорочений вигляд, хоча й містить фразу, побудовану на мотиві фортепіанного вступу. Бравурний пасаж фортепіанної партії змінюється низхідною тріольно-хроматичною лінією, що веде до коди (*Andante moderato*). Нею є останнє проведення основної елегійної теми – першої її половини *con sordino* у скрипки з перенесенням у третю октаву (на тлі тремтливого тремоло фортепіанного акомпанементу) та другої половини у фортепіано (на тлі скрипкових тріолей у високому регістрі). Скорботне тритактове *Adagio* завершує твір, чим утверджується панівна роль провідної художньо-образної сфери елегійності.

Мініатюра «Хвилина розчарування» (з підзаголовком «сторінка з альбому»), лежить у руслі психологічно-настрояного модусу програмності. Це авторський переклад фортепіанної п'єси «Момент розпачу», здійснений 1901 року.

Хоча у «Хвилині розчарування» наявна вальсова атрибутика (тридольний метроритм, тип фортепіанної фактури), проте темп *moderato* та мелос із рисами речитативного складу (маркато, акценти, короткі ліги) «знімають» це жанрове уподібнення. Двочастинна форма відображує дві фази розгортання теми твору, кожна з яких починається з піано й досягає форте наприкінці. Поруч із тим у

кожному реченні теми присутня виразова мікродинаміка, що надає ширості й правдивості вислову. Від несміливих докорів, пройнятих душевним болем, до вибуху-протесту та стишеного упокорення – такий широкий емоційний діапазон закладено автором у мініатюрний часопростір цієї «хвилини». Крім динаміки, важливе значення надано реєстровій колористиці (скрипкова тема проводиться у різних реєстрах, удруге – в октавному викладі), гармонічним нюансам. Слід відзначити й відмінності фортепіанної партії у її акомпануванні теми. Якщо спочатку фортепіано відведена супровідно-підтримуюча функція, то від першої кульмінації воно вже трактується як рівноправний учасник інструментального дуету.

Невелике доповнення-заключення мініатюри з градацією від піано до піанісімо та *smorzando*, із промовисто-«замисленою» ферматою після скрипкового ходу на октаву сприймається як примирення з невідворотністю долі.

Таким чином, згадані скрипкові композиції М. Лисенка представили такі модули програмності, як парафрастичний, психологічно-настрійовий і модуль-присвяту.

Скрипкові програмні твори В. Безкоровайного, написані до еміграції, примикають до русла галицького бідермайєру – складової стилі епохи (визначення А. Калениченка) кінця XIX – початку XX століть. На думку З. Жмуркевич, взірцям бідермаєра «притаманна гомофонна фактура і переважно нескладні технічні засоби, адже вони зорієнтовані на можливості аматорів» [52, с. 143], цей напрямок інспірувався хвилею національного піднесення, що вплинуло на створення «значної кількості обробок українських народних пісень, коломийок, думок та інших творів» [52, с. 144].

«Спомини з гір» – циклічна композиція, яку склали стримана думка у формі періоду (*Andante sostenuto*) та чотири коломийки (*Allegro*).

У «Думці» розмірену мелодичну лінію на піано, із зупинками на другому такті кожного з речень, дублює або доповнює фортепіанна партія. Скрипковий хід із збільшеною секундою униз від підвищеного сьомого щабля (третій такт)

знаменує відхилення у тональність мінорної субдомінанти (фа мінор), що гармонізується у фортепіано зменшеним септакордом другого пониженого щабля (з пропущеним квінтовым тоном) [Дод. А-8]. Друга половина «Думки» починається висхідним напрямком мелодії у гучному звучанні, що сягає двох форте й посилюється густою акордовою фактурою фортепіанного супроводу. В репризі мінорна «Думка» закінчується переходом до однойменного мажору (що наголошується ферматою на мажорному терцевому щаблі).

Коломийки «пролітають» у швидкому темпі, змінюючись інтонаційно-мелодично й тонально-гармонічно. Вони всі написані у простій тричастиній формі D. C. al Fine. Для першої коломийки властиве маркато різних часток такту, а також синкопи. Тут наявні контрастні емоційно-динамічні відтінки та форшлаги. Привертають увагу два квартові «вигуки» в середині, де акцентується кожна нота. Фортепіано виконує гармонічну функцію, зокрема, забарвлює акордом пониженого шостого щабля короточасний перехід у субдомінантову тональність. Крім того, збагачує музичну тканину артикуляційно (акцентуванням слабких часток такту), надаючи танцювальної характерності.

Друга коломийка написана у паралельній до основного до мажору тональності. Тут відчутне постійне балансування між мінором і мажором, що проявляється у секвенційних зворотах. У середині, завдяки синкопам, більше відчувається саме танцювальна основа коломийки як жанру. Фортепіанний виклад – акордово-октавний. Динаміка не контрастна, а поступово наростаюча й спадаюча.

Написана в тональності Фа мажор, третя коломийка розпочинається рішучими ходами по щаблях тонічного тризвуку. Її мотиви позначені акцентуванням сильних часток тактів. Розширена середина має короткий вступ, що ґрунтується на повтореннях третього щабля у вигляді форшлагованої октави, а потім цього одного звука зі зміною ритмічних вартостей – від половинної до вісімок. Фортепіано тут отримує елементи «дзвонової» фактури (арпеджовані акорди й басові октави у лівій руці, у правій – спочатку ті ж

форшлаговані октави, що й у скрипки, потім висхідні хроматизовані терції). Тема середини – багатоскладова: перші два такти в ля мінорі нагадують початок другої коломийки з додатком у вигляді синкопи, далі все помітнішою стає віртуозне спрямування фактури, коли зміщуються метричні опори та основою стає мотив кружляння довкола однієї осі – в межах пентахорду зі збільшеною секундою. Одночасно відбувається модуляція в ре мінор. Ця коломийка вирізняється своїм тяжінням до особливостей народно-інструментального музикування.

Остання четверта коломийка в ре мінорі – найбільш урочиста й гучна, відповідна до ролі фіналу циклу. В ній поєднуються ознаки різних фольклорних жанрових елементів: коломийковості (зокрема, чітке дотримання структурної формули 4+4+4+2 в першому періоді) та інструментальних маршів-віватів (інтонаційні обриси коротких повторюваних поспівок із регулярним акцентуванням сильної долі, чітке членування найменших побудов). Із попередніх коломийок запозичено мажоро-мінорні секвенційні звороти та акцентовані квартові «вигуки» чи «заклики», чим скріплюється концепціональна єдність циклу. Фортепіанний акомпанемент має акордово-октавну фактуру, яка підтримує своїми акцентами й маркато скрипкову партію [Дод. А-9].

У цілому «Спомини з гір» В. Безкоровайного зі своєю бідермаєрівською естетикою вписуються у лінію зображально-настрогового модусу програмності. За твердженням М. Новакович, коломийка в творчості галицьких композиторів «була втіленням “образу для себе”, усвідомленням свого внутрішнього національного “Я”» [144, с. 31]. Отже, вже саме застосування жанру було промовистою декларацією національної ідентичності автора.

У перших десятиліттях ХХ століття програмні скрипкові твори писали Михайло Гайворонський і Роман Придаткевич (які на початку 1920-х років емігрували з Галичини), а також Федір Якименко (тоді ж покинув Наддніпрянщину). М. Гайворонський (1892–1949) створив у 1920-х роках «Варіації на українську тему» та «Елегію» в пам'ять брата Петра для скрипки й

фортепіано [23, с. 120]. Р. Придаткевич (1895–1980) упродовж 1930-1940 років написав у США циклічні програмні твори («Гуцульську сюїту», «Козацьку ренесансову сюїту»), Першу українську рапсодію «Кобзарську» та Другу українську рапсодію «Весільну», а також «Сюїту для донечки» для скрипки й фортепіано та малі програмні форми («Козацька пісня», «Весільний начерк», «Пісня про чабана», «Три п'єси на українські народні пісні»), українські народні пісні для скрипки й фортепіано (транскрипції хорових обробок Лисенка, Кошиця, Барвінського, Вериківського [113, с. 22]. Ф. Якименко (1876-1945) створив п'єсу «Медитація» для скрипки та фортепіано<sup>9</sup>.

Мініатюра для скрипки та фортепіано «Над колискою» є перекладенням колискової Кирила Стеценка (1882–1922) його сином Вадимом. Скрипкове опрацювання-парафраза відомої колискової пісні «Котику сіренький» поєднує вокальні та інструментальні стильові компоненти. Так, у фортепіанному вступі перше речення на піанісімо є типовою «заколисуючою» поспівкою «А-а-а...». Це хід з мінорної терції на тоніку і далі до четвертого щабля, що виконується ніби «соло», одноголосо. Друге речення написане вже у хоральній фактурі, де два нижні голоси є гармонічною основою тієї ж, трохи подовженої поспівки.

Скрипковій темі колискової пісні акомпанують легкі фортепіанні акорди (без першої долі) на тлі бурдону тонічної квінти. Особливого тембру скрипковій мелодії надає використання флажолету на першому звуці кожного із двох речень [Дод. А-10]. Поспівка зі вступу, метрично трохи видозмінена, продовжує тему, супроводжуючись рухливішим фортепіанним басом і акордами правої руки з альтерованими щаблями. Наступний варіант поспівки – мажорний, що переноситься на октаву вгору. Бас отримує тріольні остинатні фігурації, у той час як акорди правої руки припадають на опорні долі. Після того запроваджено кадансовий мелодичний зворот, що лунає спочатку у скрипковій партії, а потім у фортепіанній із синкопованим акомпанементом.

Переходом до наступної появи теми служить стишено-таємничий (на піанісімо) скорочений варіант знайомої поспівки (без четвертого щабля), що

<sup>9</sup> Можна згадати твори й інших композиторів-емігрантів, але це вже окрема тема для дослідження.

ґрунтується на змінності терції – починається з мінорної, відтінюється мажорною і знову повертається до мінорної. Водночас в гармонічних послідовностях фортепіанної партії готується відхилення до мінорної тональності п'ятого щабля (соль мінору). В новій тональності тема проводиться знову із використанням флажолетів. Після поспівки-приспіву її мажорна версія при перенесенні на октаву вище зазнає інтонаційних змін. Також змінюється і фортепіанний акомпанемент, збагачуючись синкопою. Кадансовий зворот тут проводиться одноразово.

Серединний епізод побудовано на фігураційному матеріалі, що являє собою повтори коливальних формул шістнадцяток у скрипки й восьмих нот у фортепіано, які опускаються ідентичними рівнобіжними хроматизмами згори донизу. При цьому в перших шести тактах акцентуються перші долі обох партій, потім відбувається коротке наростання звучності та її спад перед репризою. Це колористична, суто інструментальна побудова, що водночас відіграє і програмно-ілюстративну функцію. В репризі знову чергуються однойменні до мінор і До мажор, у темі та у «приспіві». Поспівки приспіву звучать у двох версіях – як початковій, так і змінній. Після перегуку кадансового звороту скрипкою із фортепіано та самим фортепіано, наприкінці твору знову «мерехтять» терцеві щаблі мажоро-мінору. В затихаючій динаміці та метричному заповільненні коливальних мотивів п'єса «Над колискою» завершується мажором.

Для відтворення програмного задуму використано автентичне народно-пісенне джерело, гармонічні прийоми й засоби варіантного розвитку, притаманні народній музиці (а саме, ладову змінність і поєднання рис куплетно-варіаційної форми та тричастинності). В п'єсі сполучено прикмети психологічно-настрєвого, зображально-настрєвого й парафрастичного модусів програмності. Все це допомогло створити музичну замальовку, наповнену архаїкою колискової, спокійною колористикою ночі й ніжною теплотою уявних образів матері та дитини.

Низку творів для скрипки й фортепіано написав Борис Кудрик (1897–1952), серед яких програмні «Ліричні хвилини» та «Гетьманський гавот» [156, с. 214]. Приблизно в один час (до 1920 року) були написані «Мрії» Богдана Крижанівського (1894–1955) та Віктора Косенка (1896–1938) для скрипки й фортепіано.

«Мрії» оп. 4 № 1 В. Косенка (*Lento cantabile*) – концертний твір із постромантичною стилістикою. Лірична мелодія-тема скрипки викладена у формі періоду, в якому помітно чимало засобів із романтичного арсеналу композиторського письма. Це сама інтонаційна структура мелодії, її плавні зліт і спад, поява супроводжуючого акорду після першої довшої частки такту (ознаки, що виразно нагадують фортепіанні «Мрії» Р. Шумана, хоча й у іншому метроритмі). В. Косенко доповнив усе це перемінним метром і мінливо-насиченою гармонією. Вишуканим штрихом є кінцева модуляція з використанням альтерованих щаблів на сильних частках такту як синкоп [Дод. А-11].

Друге проведення теми, так само скрипкове, починається *dolce* в тональності мінорної домінанти. Воно накладається на самостійний верхній голос фортепіанного супроводу, в той час коли бас має тріольне подрібнення долей (незабаром фортепіанна фактура розшаровується на три пласти і тріолі опиняються в середньому голосі). Синкоповане закінчення теми змінюється на сповільнене тріольне оспівування щабля, з якого ведеться наступна поява теми (щоразу на цілий тон вище). Такі секвенційно-тематичні ланки, що породжують одна одну, повторюються після експонованої тричі. При тому вони скорочені за масштабом тематичних утворень, кількістю тактів (якщо в експозиції це класичний період, то наступні дві ланки мають по 5 тактів, а третя 3). Це ніби символічне уособлення вільного польоту мрій, яким не підвладні ані час, ані простір.

Середня частина *Riu mosso* ще сильніше стискає тематичні рамки – по 2 такти (з інтервалом тональностей у тритон), але це лише вичленені мотиви для подальшої розробки. Вони різко контрастують своїм піано із наступними форте

й акцентами обох партій (у скрипки ще й маркато) на імперативно-низхідних інтонаціях (*ritardando*), що так само несподівано, від *dininuendo*, перетворюються на чуттєво-пристрасні хроматичні оповивання тонів, разом із мелізматиною та подрібненням тривалостей у скрипки. Примхливий епізод переходить у цілеспрямоване наростання звучності й регістрового об'єму, з невинними відхиленнями та зсувами в доволі віддалені тональності. Наростання позначене фактурною пишністю (чотири верстви фортепіанного викладу), постійним устремлінням вгору. Скрипкова партія дістає підтримку у вигляді протискладу фортепіанної мелодії, побудованої на основній темі твору, а далі октавного дублювання фортепіано свого матеріалу, на довгих трелях – їхнього заповнення тріольними октавними зворотами. Це піднесено-екстатична кульмінація п'єси, за якою слідує заспокоєння з дещо меншими емоційними спалахами.

У переході до репризи відбувається деяке протиборство партій: коли фортепіано далі виявляє прагнення до високих поривів мрій (мецо піано і крещендо на звуках «ре-дієз» і «ре-бекар»), скрипка наче урівноважує його (повторенням цього другого звуку та ходом вниз на форте). Якщо у фортепіано це затакт із вісімки та перша доля, то у скрипки і затакт, і перша доля є чвертками. Поступове зниження накалу емоцій чергується з його невеликими наростаннями та хвилюваннями, яким сприяють, зокрема, введення синкоп у фортепіанній партії і асинхронний розподіл долей у скрипки та фортепіано (дві чвертки з крапками супроти звичного тридольного). Цього разу фортепіанна партія веде тематичні мотиви, а скрипка супроводить її новою мелодією до заповільнення перед репризою.

У репризі скрипкова тема дещо видозмінена, фортепіанний супровід – повністю модифікований. Він базується на акордовій фактурі, в якій переважають паралелізми і яка відштовхується від октавних басів. Ще однією відмінною рисою репризи є посилення метричної змінності в бік частішого використання складних і більше подрібнених розмірів – в кодї 12/8, 9/8, 6/8. Все це розпочинається на піано та наростає короткою хвилею до форте, вражаючи



барвистою гармонічною колористикою (чим викликаються алюзії до імпресіоністичного письма К. Дебюссі). Це останнє гучне звучання у творі, після якого, вслід за невеликим скрипковим соло *ad libitum* та довгою треллю, приходить кода, властивістю якої є стишення-згасання музичної тканини на секвенційних мотивах, що «блукають» різними тональностями, завмираючи і прояснюючись укінці за допомогою енгармонізму тональностей у домінантсептакорді (ще одна довга трель у скрипки) та його розв'язанні – тонічній гармонії основного мі мінору.

Багата гармонічна мова, фактурно-ритмічні знахідки та винахідливість трансформації інтонаційно-тематичних побудов п'єси уможливили переконливий художній результат, який відобразив тонку мінливість психологічно-настрєвого модусу програмності.

Іван Левицький (1875–1938) написав 1914 р. «Українську шумку» для скрипки й фортепіано. Також зробив перекладення вокальних творів українських композиторів для скрипки – солоспіву «Гетьмани» М. Лисенка та «Пісні про Нечая» Д. Січинського. Такі перекладення можна класифікувати як парафрастичний модус програмності з довільним оперуванням чужим цитатним матеріалом. Безперечно, названі та інші відомі зразки вокальної лірики в скрипковому оформленні навіюють, подібно до фольклорних першоджерел, виразні образно-змістові асоціації, що випливають із їхніх текстів, а крім того, тісно пов'язуються з особистостями своїх авторів.

Крім того, в середині 1920-х років І. Левицький створив інші оригінальні програмні композиції для скрипки та фортепіано: «Мережка» («Червона калинонька»), «Другий український танок», «Казка»; у 1930-х роках – сюїту «Мазепа», «Спомин», варіації на тему пісні «Стоїть явір над водою», «Українську рапсодію», «Жмуток українських пісень». У цьому ряді творів окреме місце належить баладі «Князь Святослав над Опором» для скрипки та фортепіано.

Як відомо, жанр інструментальної балади передбачає наявність літературної основи (гіпотетичної чи дійсної, зазначеної в заголовку твору).

Тому він апіорі має бути наділений такими типовими ознаками, як розповідність, контрастність розділів, розгорнутість композиції тощо. І. Левицький дотримався цих жанрових канонів і водночас привніс до них власне творче бачення, сформоване легендою, довкола якої досі точаться дискусії істориків.

Син князя Володимира-хрестителя Святослав (982–1015), дізнавшись після смерті батька про вбивство братом Святополком інших їхніх братів Бориса і Гліба, вирішив знайти прихисток для себе й своєї родини в Боржавському князівстві, за Верецьким перевалом. Але Святополк, названий літописцями «Окаянним» [197, с. 43], наздогнав його на березі Опора – притоки річки Стрий. Легенда розповідає про жорстоку битву та загибель Святослава біля міста Сколе. Першим звернув увагу на давнє захоронення Микола Устиянович – письменник і громадський діяч середини ХІХ століття. Курган став у наш час місцем для пам'ятника князю Святославу.

Скрипкову баладу І. Левицького відкриває маршовий розділ (*Tempo di marcia*), тема якого, очевидно, служить уособленням образу Святослава. Суцільний пунктирний ритм надає темі, що починається із ямбічного затакту, без фортепіанного вступу, риси мужності та цілеспрямованості. Цьому також сприяє експресивне підвищення четвертого щабля та утворення збільшеної секунди мі-бемоль – фа-дієз (основна тональність балади до мінор). Якщо перша фраза являє собою дугу (стартує з квінтового тону, вершиною є цей же тон октавою вище, а закінченням тоніка), то друга фраза має ще ширший діапазон, висхідний напрямок і завершується гармонічним відхиленням у тональність доміанти. Фортепіанна партія базується на гармонічному супроводі скрипки, водночас октавний поступ її басів і стабільність акордової пульсації у правій руці надають усій музичній тканині метро-ритмічної чіткості та організованості [Дод. А-12].

Середина розділу – нова тема, повторена двічі із внутрішнім динамічним контрастуванням, вирізняється від першої теми низхідним рухом, превалюванням малих терцій у інтонаційному контурі та наявністю другої

збільшеної секунди (підвищений сьомий і понижений шостий щаблі), поруч із збереженням пунктирного стрижня. Однократний повтор першої фрази (реприза) закінчує гармонічна модуляція в тональність мажорної домінанти, що відділяє маршовий розділ від наступного *Meno mosso*.

Він протиставляється маршовому і образно-настроєво, і фактурно. З попередньою темою його пов'язує пунктир, який лише розпочинає кожен фразу із затакту. Нова тема у викладі подвійних нот зі супроводом філігранних мотивів фортепіано – вишукана й шляхетна за характером, що дозволяє припустити змалювання спогадів князя-втікача про минуле. Друга фраза прикметна появою однойменного мінору – це також промовистий натяк на перипетії сюжету легенди (тривога та переживання про долю родини).

Кінець епізоду виявляє активізацію фортепіанного супроводу: мотиви, що спочатку відокремлювалися завершенням на половинних нотах, тут напливають один за одним, створюючи враження бурхливого потоку (дія відбувається на березі ріки Опір). Ідилія переростає у драму, уявне поступається місцем реальності. В партії скрипки цей момент виражається пощаблевим низхідним рухом паралельних секст у суворому натуральному мінорі, в той час як баси фортепіанної партії спрямовуються вгору хроматичними щаблями.

Кульмінаційний епізод – батальний, що ілюструє битву воїнів Святослава та Святополка. Розгонисті скрипкові пасажі й контрасти динаміки, насичена фортепіанна фактура створюють відчуття напруження, а навіть хаосу. Проте прийоми звуконаслідування підпорядковуються емоційно-психологічному елементу, – не героїзації і звеличенню подвигу, а засудженню братовбивства.

Дзеркальна реприза складається із трансформованих розділів *Meno mosso* та *Andante* (що відповідає маршовому з темою Святослава). У *Meno mosso* (де замість домінантової тональності – однойменний мажор) відбувається взаємопроникнення тем за рахунок пунктирних доповнень у фортепіанній партії і фактурного потовщення у скрипковій. Фінальний розділ прикметний

інтенсивнішим гармонічним рухом. Музичний матеріал скрипкової партії розташовується на октаву вище у порівнянні з початком твору.

*Andante* відрізняється від початкового *Tempo di Marcia* Балади також і фортепіанним супроводом: якщо при першій появі теми Святослава в ньому вгадувалося звуконаслідування кінного війська з наростаючою гучністю від мецопіано, то в фіналі панує піано, а прихована напруга створюється остинатним повторенням половинної ноти домінантового щабля з настирливим мордентом на тлі рухливої лівої руки. Постійна зміна гармонічних функцій продовжується низхідним хроматичним ходом басів, чим у бароковій традиції символізувався злий фатум, загибель.

У середині розділу запроваджено нову мелодичну лінію жалібного характеру у фортепіано, що повторюється двічі в різних регістрах і утворює контрапункт до маршової теми скрипки. Завдяки цьому виникає поліфонічність семантики вжитих виразових засобів: з одного боку, нагромадження незгасаючого бойового духу, з іншого – посилення трагізму. Варто додати, що Святополку (вбивці своїх братів) так і не вдалося стати правителем Київської Русі. Ним став Ярослав Мудрий.

З огляду на назву, жанрове окреслення та послідовне втілення основних колізій історичної легенди, твір можна класифікувати як зразок сюжетно-фабульного модусу програмності, для якого властиве процесуально-драматургічне осмислення звукового матеріалу. Дещо наївна ілюстративність батального та маршового епізодів балади І. Левицького іманентна бідермаєрівській естетиці.

У 1920-х роках Гліб Таранов (1904-1989) написав скрипкову сонату «На смерть друга», чим продовжив лінію меморіального програмного модусу-присвяти. Подібний взірць – скрипкову поему «Пам'яті товариша» (1935 р.) – наприкінці свого короткого життєвого шляху створив Микола Коляда (1907-1935).

Цикл Бориса Лятошинського (1895-1968) Три п'єси на таджицькі теми («Памірська мелодія», «Спокійна пісня», «Танець») ор. 25 для скрипки й

фортепіано, написаний 1932 року, став чи не першим взірцем звернення до орієнтальної тематики в українській скрипковій музиці<sup>10</sup>. Завдяки цьому є також самотнім доповненням парафрастичного модусу програмності.

«Памірська мелодія» (розмір 6/8 і доволі рухливий темп *Andante mosso* (*quasi allegretto*) починається коротким, із двох речень, проте голосним фортепіанним вступом. Він одразу визначає специфіку ритміки східного інструменталізму – в кожному із чотирьох тактів першою долею є акцентований арпеджований акорд на першій восьмій, після чого поділ другої і третьої вісімок на шістнадцятки. Ліва рука при цьому домінує з прихованим мелодичним мотивом, а права лише відлунює йому. Такий ритміко-фактурний малюнок супроводу зберігається до появи нової теми.

Головна скрипкова тема-мелодія (*espres. e cantabile*) розпочинається із затакту підвищеним ввідним тоном. З інших її яскраво виражених орієнтальних ознак можна назвати пощаблевий рух, деяку інтонаційну монотонність, гармонічний мінор [Дод. А-13]. Друга фраза відрізняється введенням пунктиру на першій долі. Продовженню теми властивий вузький обсяг у межах кварта та ідентичність двох фраз. Повторення початку дзеркально обернене, тобто фраза з пунктиром тепер є першою. Інша видозміна стосується ладу останнього варіанту теми – він мажорний, що підкреслюється динамічним відтінком форте. Завершення цього тематичного варіанту співпадає із модуляцією з основної тональності мі-бемоль мінор до Ре мажору.

В середньому епізоді з'являється нова тема, що походить від попередньої (її другої фрази). Завдяки швидшому рухові вона отримує танцювальний нахил. Спільними для двох тем залишаються пунктирний мотив і початок від слабкої частки такту. Якщо перша тема континуально-безперервна, то друга дискретна й розділена паузами на короткі побудови, що зміщуються різними регістрами (включаючи до цього процесу фортепіано). Фортепіанна партія привертає увагу спочатку форшлагованими акордами, потім насиченням граційними зворотами

<sup>10</sup> «Томління за казковим Сходом» пронизує цілий ряд творів, написаних композиторами різних національних шкіл і напрямків» [3, с. 275-276].

із шістнадцяток і тріолей. Наприкінці середини вичленення танцювального мотиву та його секвенційні повтори супроводжуються поверненням до основної тональності. Показовим моментом стає «скандування» скрипкою заключного мотиву на фортісімо у фрігійському ладі, із акцентуванням кожної ноти та заповільненням темпу перед репризою.

На початку репризи обидві партії обмінюються функціями. Скрипка виконує ритмоформулу акомпанементу, закладену у вступі твору. Її звучання збагачується акордами та подвійними нотами на піцікато. Фортепіано веде унісоном головну тему (з інтервалом у дві октави), зберігаючи при цьому арпеджованість акордів – гармонічних устоїв. Продовження теми викладено у фортепіанній партії октавами в правій руці (таким чином утворюється потрійний унісон). Повторення головної теми знову звучить у партії скрипки в октавно-акордовій фактурі, на форте, доповнене акцентуванням. Фортепіано повертається до своєї акомпануючої ритмоформули, що так само ускладнюється октавами. Кульмінацією твору стає передостання поява головної теми на фортісімо, за цим вона повторюється у початковому викладі на мецофорте, перериваючись речитативними «вигуками» скрипки соло. Останнім звуком теми стає квінтовий щабель на сфорцандо. П'єса закінчується все більш віддаленим звучанням (завдяки динаміці) ритмо-інтонаційної формули вступу у взаємному доповненні обох партій.

## **2.2. Започаткування дитячого програмного репертуару для скрипки й фортепіано**

Програмність досить поширена в дитячій скрипковій літературі (зрештою, як і у всій інструментальній творчості для дітей). Це пояснюється загальним прагненням композиторів створити яскраву образну музику й доповнити її заголовком, який би допоміг розкрити зміст, викликати чіткі уявлення, розбудити фантазію дитини. Перші скрипкові програмні мініатюри належать таким відомим авторам, як К. В. Глюк («Веселий хоровод»),

В. А. Моцарт («Травнева пісня», «Пісня пастушка», «Жаль за весною»), Л. Бетховен («Сурок»), М. Глінка («Соловейко»).

Серед українських композиторів дитячий програмний репертуар для скрипки започаткував М. Лисенко. Його «Елегія» до дня роковин смерті Тараса Шевченка для скрипки та фортепіано (1912 р.) представляє бінарний модус-присвяту. З одного боку, цей твір ушановує Кобзаря (1911 року минуло 50 літ від дня його кончини), що зазначено в назві. З іншого боку, п'єса має додаткову присвяту синові композитора Тарасу, який уперше виконав цей твір у присутності автора на дитячому концерті пам'яті поета в Київському українському клубі.

Темп *Moderato* – типовий для вибраного жанру елегії, проте розмір  $\frac{3}{4}$  і елементи патетики, закладені у вступі та підхоплені скрипкою на ще більш емоційному тоні, дещо видозмінюють образно-жанрову природу твору [Дод. А-14]. І це зрозуміло, так як постать Шевченка, невіддільна від його творчості, мимохіть насамперед викликає драматично-бунтарські асоціації. Тому жалісні зітхання та переживання не мають тут місця.

Перша скрипкова фраза, починаючись із вершини, повторює ритмічну фігуру початку фортепіанного вступу, де друга, довша частка такту (спеціально акцентована у фортепіано) стає опорною. Цим відразу вноситься елемент протесту до образного строю твору. Друга фраза сміливо підіймається вгору, зазнаючи гармонічного переходу в тональність домінанти. Прикметним є квадратне членування фраз із їхнім завершенням паузами, що опосередковано натякає на декламаційні риси мелодики. Третя фраза, яка розгортається за допомогою секвенцій, повертає у початкову тональність ля мінор.

Середина п'єси розпочинається із затакту іншою темою, також на форте, однак експресивнішою і ближчою до фольклорних джерел. В цій темі наявна синкопа, що надає (разом із акцентом) болісного загострення мелодиці. У другій фразі присутня діатонічно-ладова побудова, що відтіняється на оточуючому тлі класичної гармонії ще й уміщенням до нетипової фрази тритактової структури.

Це, фактично, передкульмінаційна зона, а кульмінацію знаменує октавний стрибок партії скрипки, після якого динаміка та емоційний накал ідуть на спад. Синкоповане повторення цього стрибка в третій частині п'єси на суцільному піано вже сприймається в іншому образному ключі – адже після нього з'являється скорботний хроматичний зсув (що ближче схиляється до елегійності).

Каданс – «грицевий зворот» (визначення Я. Сорокера)<sup>11</sup> у душі народних ліричних пісень – додає виразного національного колориту до втілення загальнонародного суму за Шевченком. Як відомо, М. Лисенко написав також фортепіанний «Жалібний марш» ор. 42 (до 27-ї річниці смерті поета). Цими інструментальними творами композитор продовжив особливу лінію програмних епітафій – меморіальних присвят, засновану І. Хандошкіним. Та водночас присвята синові Тарасові надає іншого відтінку основному «поминальному» мотивові назви, наче стає фіксацією того, що Лисенко передав естафету пам'яті поета молодому поколінню, своїм нащадкам.

Опрацювання М. Лисенком української народної пісні для скрипки і фортепіано «Сонце низенько» (1912 р.) – класичний зразок парафрастичного модусу програмності в дитячому репертуарі. Пісню «Сонце низенько» М. Лисенко любив і не раз звертався до неї. Уперше творчо опрацював її у своїй редакції «Наталки-Полтавки» І. Котляревського. В цій «малоросійській опері» (за визначенням автора – письменника й драматурга), пісенний номер «Сонце низенько», як зразок фольклорної стилізації, до якого запроваджені «виразні елементи індивідуалізованої лірики» [55, с. 267], постає характеристикою Петра – одного із головних персонажів сценічного твору. Сюжет пісні носить риси драматизму, а навіть трагедійності.

Дослідники відзначили широке засвоєння опери різними верствами суспільства: «мелодії з «Наталки Полтавки» швидко ввійшли в побут, стали невід'ємною часткою музичного життя України» [55, с. 268].

<sup>11</sup> Кадансовий хід із малої сексти на квінту з розв'язанням у тоніку через другий щабель.



Короткий фортепіанний вступ скрипкового опрацювання «Сонце низенько» складається із двох мелодико-гармонічних побудов кадансового типу, які контрастують динамічно: перша, на форте, висхідна, друга, на піано – ще один «грицевий зворот» – низхідна інверсія першої. П'єса написана у двочастинній формі, що являє собою повторення двох «куплетів» пісні зі зміною функцій партій.

Спочатку проникливо-ліричну тему-мелодію веде скрипка, а фортепіано акомпанує їй мелодичною второю у нижню терцію; потім тема виконується фортепіано у «кантовому» викладі терцевих паралелізмів на тлі третього басового голосу, а скрипка має свою контрапунктичну самостійну лінію. Вже знайомі зі вступу кадансові побудови замикають мініатюру в зворотному порядку: першою є низхідна, а другою висхідна. Невеличка кода (*Sostenuto*) підсумовує мініатюру початковою інтонацією пісні.

Мініатюра «Пряля» для скрипки та фортепіано є яскравим прикладом перенесення романтичних (західноєвропейських і російських) традицій на національний ґрунт (відомо, що у Ф. Мендельсона одна із фортепіанних «Пісень без слів» має таку ж назву; скрипкова п'єса «Прялка» належить Натану Рубінштейну). Названі п'єси є взірцями звуконаслідувального модусу програмності. В п'єсі Лисенка синтезуються звуконаслідувальний і парафрастичний модуси, бо вона є перекладенням його однойменного вокального дуєту для сопрано та мецо-сопрано в супроводі фортепіано на слова Я. Щоголева.

Тканина твору Лисенка двопланова: в партії скрипки зосереджена реалізація програмного задуму, а в цілком самостійній партії фортепіано – національний за музичною лексикою матеріал. В темпі *Andante poco moderato* скрипка вступає на піанісімо зі секстолями на кожну частку такту. Цим тритактовим реченням задається будова структурної тематичної одиниці твору та наповнення партії мелодичними орнаментами від початку до кінця твору. Безперервна сув'язь шістнадцяток має підйоми і спади; плавний рух чергується зі стрибками, вжито різноманітні динамічні нюанси.

У партії фортепіано права рука має індивідуальне тематичне навантаження, ліва їй акомпанує. Тема тісніше інтонаційно наближена до історичних похідних пісень, аніж до побутових. Вона специфічна за будовою (3+3) та викладом (переважно панує двоголосся, що спирається на бас). Форма твору наскрізна, з елементами варіантного тематичного розвитку. Дві короткі скрипкові інтерлюдії скріплюють окремі побудови фортепіанної партії. Серединний епізод більш різноманітний за динамікою. Після останнього наростання гучності, що відбувається паралельно з інтенсивними гармонічними відхиленнями, запроваджено єдиний такт, де секстолі скрипки поступаються місцем рішучому мотиву з подвійних нот, який інтонаційно та гармонічно синхронізується з фортепіано. Композитор вирізнув ферматою акорд мажорної субдомінанти, після якого відбувається зсув до основної тональності в кінцевому реченні, що затихає на дімінуендо.

П'єси Лисенка з розмаїтим образно-змістовим наповненням і опорою на фольклорне підгрунття («Елегія до дня роковин смерті Т. Шевченка», опрацювання пісні «Сонце низенько» та «Пряля») – перші зразки українського дитячого програмного репертуару для скрипки й фортепіано.

Найближчим послідовником Лисенка в цій царині став Б. Кудрик у 1930-х роках. Це мініатюра «Малий скрипаль» із портретним модусом програмності та цикл «21 народна мелодія для трьох скрипок» (інша назва «Українські народні пісні в легкому укладі на 3 скрипки»), що репрезентує парафрастичний модус програмності.

Опрацювання в циклі розташовані за принципом образно-змістового контрасту, вони зберігають характер фольклорних першоджерел, назви яких зазначені в їхніх титулах. Кількісно переважають маршеві зразки, генеза яких сягає козацької доби; значна питома вага належить жартівливим пісням; яскраво виражений сентимент автора до старогалицьких пісенних мелодій. Музична мова ансамблевих опрацювань Б. Кудриком українських народних пісень вирізняється простотою фактурних і гармонічних засобів, дотриманням образних, структурно-ритмічних і ладотональних ознак пісенних зразків, разом

з тим помітне тяжіння композитора до класицистичної манери письма. Мініатюрні парафрази пісенного фольклору доносять дітям в адаптованій формі образно-естетичну інформацію про історію і побут українського народу, про героїчні, ліричні та гумористичні сторінки його буття. Цим викликають інтерес і повагу до національних духовних надбань, забезпечують успадкування пісенних традицій наступними поколіннями юних музикантів.

Якщо Лисенкові скрипкові твори для дітей відповідають романтичному стилю, то здобутки Кудрика в цій ділянці знаходяться в руслі стилістики бідермаєру.

### **2.3. Програмні тенденції в українській скрипковій музиці до кінця 1960-х років**

У зв'язку з політикою «українізації», запровадженою радянською владою з 1920-х років, національна культура на наддніпрянських землях зазнала значного, проте короткочасного піднесення й розквіту. Саме в розвитку культури митці тої доби вбачали «альтернативний засіб вираження національної самобутності свого народу» [198, с. 343]. В галузі музичного мистецтва, зокрема, активізувалася композиторська творчість на основі національного фольклору. Так, у 1930-х роках були написані Варіації для скрипки й фортепіано на тему пісні «Ой у полі, полі» Ю. Мейтуса, Рондо у формі варіацій на українські народні теми М. Гозенпуда для скрипки й фортепіано, «Весна-весниця» О. Берндта для скрипки й фортепіано, «Українська тема з варіаціями» В. Костенка для скрипки, Поема на українські теми для скрипки й фортепіано В. Грудина, Менует на теми українських народних пісень Л. Ревуцького для скрипки й фортепіано та ін.

Паралельно до цього, у зв'язку з посиленням ідеологічного тиску 1930-х років, у камерно-інструментальних ансамблях зародилася тенденція «збагачення образного діапазону шляхом залучення інтонацій інших музичних культур СРСР» [69, с. 283]. «Географія інонаціональних мотивів» також частково розширювалася за рахунок звернень до фольклору «братніх» народів і

таких, що «боролися проти імперіалізму». Парафрастичний модус програмності був представлений тоді такими творами, як Дві п'єси на теми грузинських народних пісень для скрипки й фортепіано П. Глушкова, «Варіації на молдавську тему для скрипки й фортепіано» Т. Шутенко, Три таджицькі мелодії П. Сениці для скрипки, «Польський народний танець» Г. Верьовки для скрипки й фортепіано, «Хабанера» Н. Лапинського для скрипки й фортепіано тощо. «Схвалення майже всього, що написано на народньо-пісенну тематику, ще й у наївно-простенькому стилі, недвозначно показує шлях, яким повинні йти всі, без винятку, підсоветські українські композитори», – зауважив А. Рудницький [175, с. 260].

Як стверджує Г. Суворовська, «академізм жанрово-стильової системи європейської класичної музики був прогресивним фактором в українській музиці 20–40 р. Однак, підтриманий офіційною критикою того часу, він перетворився на консервативне гальмо і призвів до догматичного панування традиціоналізму» [198, с. 152]. Йдеться про перевагу таких традиційних жанрів, як варіації на пісенну чи танцювальну тему, та про свідоме самообмеження композиторів у виборі виражальних засобів. Зрозуміло, що залишалися митці, які навіть у встановлених рамках творили непересічні цінності.

Поповнював у ці роки програмний репертуар Станіслав Людкевич (1879–1979). Його «Тихий спомин» для скрипки з фортепіано є авторським перекладом однойменної фортепіанної п'єси за новелою Василя Стефаника «Вечірня година» (переклад був зроблений 1937 року). Цей твір продовжив започаткований І. Левицьким сюжетно-фабульний модус програмності у національній скрипковій літературі. Крім того, в післявоєнні роки С. Людкевич написав кілька скрипкових творів на фольклорній основі: «Варіації на народну тему для скрипки з супроводом фортепіано» (1945-1946 рр.), «Ой зацвіли фіялочки» та «Кізочка з колядою» (для скрипки та фортепіано на теми народних обрядових пісень, перша весільна, друга календарно-обрядова, обидві написані 1946 р.).

Підзаголовок (з «Невиспіваних пісень») дає право п'єсі «Голосіння» С. Людкевича для скрипки та фортепіано також бути зарахованою до програмних творів. У підзаголовку міститься прихований сенс композиції, що може декодуватися як одна із реалізацій того сегменту творчості, що «проривався на папір» як крик душі, проте в той час був небажаний, а навіть небезпечний.

Крім того, семантика давнього фольклорного жанру, призначеного для оплакування померлих, наділяє твір однозначною образною конкретикою<sup>12</sup>. Якщо взяти до уваги роки написання п'єси (почав писати 1946-го й закінчив 1963-го), а також появу в той час інших подібних опусів Людкевича (як «Сирітське голосіння» для струнного квінтету [228, с. 295]), то прояснюється намір автора виспівати тугу втрат українського народу після страшної війни та у важкий повоєнний період. Тому ця музика позначена такою широкою шкалою відтінків домінуючого настрою.

У фортепіанному вступі дається антиномічний контраст початку (*Appassionato*) та останнього такту (*Lento*). Пристрасно-схвильована тема звучить одразу голосно. На короткому відтинку насичується гармонічною мінливістю і метричною змінністю, прискоренням темпу, внаслідок чого створюється концентрований вираз почуття розпуки, що раптово згасає, поступаючись місцем тихому смуткові [Дод. А-15].

Особливістю скрипкової теми є проростання зі вступної фортепіанної, їхні перші такти відрізняються інверсією – зворотнім напрямком і функційною зміною сьомого щабля (у вступі натуральний для переходу в тональність субдомінанти, у другій темі підвищений). Ця тема відповідає типовим ознакам первісного фольклорного жанру: низхідний напрям мелодичної лінії, що поступово спадає з верхнього, найчастіше квінтового звука ладу до другого або тонічного, зумовлений речитативною природою голосіння [169, с. 40]. Сумний настрій доволі швидко, експансивно (*con espansivo*) переходить у хвилю

---

<sup>12</sup>За деякими відомостями, у старовинних звичаях поховань використовували скрипкову музику: «без скрипки на Україні не обходиться на похоронах і поминках за померлими» [238, с. 40].

бурхливого наростання звуку й напруження, щоби знову упокоритися долі. Наступна хвиля від піано наростає на видозмінених мотивах, які постійно підіймаються вгору разом з інтенсивним гармонічним пере забарвленням. Висхідна стрімка септоль скрипки – затакт до повторного проведення нею теми, що цього разу лунає гучно й на октаву вище, також в основній тональності. Фортепіано долучається до цього фігураційним акомпанементом, у верхньому голосі якого де-не-де «просвічують» тематичні відголоски.

Фразу, яка починається річ р, супроводжують акорди із хроматично сповзаючим октавним басом. І надалі цей хід (барокова катабаза, символ фатуму) повторюється кілька разів, навіть у просвітленій середній частині. Перед закінченням першої частини запроваджується мотив дуолей (тут укладених в широку тріоль) із теми вступу, чим увиразнюється логіка композиційної побудови. Двотактова фортепіанна зв'язка інтонаційно-фактурно попереджує скрипкову тему середньої частини.

Середина в однойменному мажорі викликає аналогію до хоралу, «небесність» якого проявляється у високому регістрі скрипки, приглушеному звучанні акордової фактури та стриманому темпі (pp, *sempre sost. e espr.*). Мелізматичні затакти скрипкової партії асоціюються з імпровізаційною мелізматикою плакальниць – виконавиць давніх голосінь. Нова тема містить ремінісценції попередніх, зокрема, дуольного мотиву теми вступу та, як вже було сказано вище, хроматичні низхідні басові ходи.

Третя частина є видозміненою репризою, початок якої вражає експресією і масивністю викладу. Скрипка веде свою тему в октавному подвоєнні, а фортепіано дає їй гармонічну основу в акордово-октавному вигляді. У кульмінаційному моменті на фортісімо з'являється зворот у фригійському ладі ля мінору та октавний стрибок у скрипки, що заповнюється після витриманого тону низхідним, гармонічно мінливим оспівуванням щаблів шістнадцятками. Після цього нова тематична видозміна (знову на піанісімо), з неординарною авторською ремаркою *senza dolore*, починає черговий теситурний і емоційний підйом. Особливістю цього мелодичного утворення в партії скрипки є

секвенційний розвиток і наявність у кінці речень оздоблень – невеличких поспівок, характерних для автентичних голосінь [169, с. 40], що виконуються в п'єсі штрихом портаменто. Фортепіанний супровід викладається у триплановій фактурі (бас, мелодія у верхньому голосі та тріольні фігури вісімок у середньому). Ремарка *agitato* знаменує раптовий динамічний злет – другу драматичну кульмінацію, що припадає на октавний стрибок партії скрипки, за яким слідує дуольні мотиви теми вступу – подовжені вдвічі, проте так само пришвидшені в русі (*stretto*), як у фортепіанному вступі.

Двотактова фортепіанна зв'язка, цього разу на три піано, готує коду (*Molto adagio e dolce*). Кода, побудована на трансформації матеріалу середньої хоральної частини, завершує твір наче ілюзією звучання, з динамікою від двох до трьох піано, з поступовим сповільненням руху. Мажорний кінець «Голосіння» символізує духовну перемогу загинувших, душі яких невмирущі.

Таким чином, унаслідок поєднання специфічної жанрової моделі з багатозначним підзаголовком утворився новий модус програмності – образно-символічний. Зважаючи на тодішні соціокультурні та політичні обставини, твір С. Людкевича став викликом системі, він не вписувався в жодні нормативи й догми музичної культури, керованої партійними органами.

У «Голосінні» С. Людкевича органічно сумістилися ознаки професійного інструменталізму пізньоромантичного стилю (контрастно-складова форма, проростання тематизму з мотивного «зерна», риси поємності, «хоральне» письмо, багата гармонічна мова) та давнього народного жанру з усталеною емоційно-психологічною семантикою (пісенно-декламаційна мелодика, елементи імпровізаційного розгортання, раптові патетичні хвилі кульмінацій, мелізматика)<sup>13</sup>. Твір тяжіє до символічно-образного модусу програмності.

Впродовж 1950–1960-х років у програмній музиці для скрипки співіснували раніше вказані тенденції. Поруч із творами з українською («Українська сюїта» О. Зноско-Боровського, 1951 р.; «Закарпатська рапсодія»

<sup>13</sup> Тому важко погодитися з трактуванням його жанрової основи як «пісні-романсу», сповненої «бентежного ліричного настрою», запропонованим О. Гаргай [29, с. 8].

А. Кос-Анатольського для скрипки, 1955 р.; «Українська фантазія» для скрипки з фортепіано Валентина Пономаренка, 1958 р.) і полінаціональною тематикою («Туркменська сюїта» О. Зноско-Боровського для скрипки і фортепіано, 1956–1957 рр.), писалися нейтральні за назвами, примикаючі до романтичної і постромантичної образності й стилістики, як «Поетичний момент» О. Рябова для скрипки з фортепіано, «Вечірня мазурка»<sup>14</sup> та «Мрії» (з опери «Назустріч сонцю») А. Кос-Анатольського, «Героїчна поема» С. Жданова для скрипки й фортепіано. На республіканському конкурсі на кращий музичний твір, проведеному Центральним Будинком народної творчості та Спілкою композиторів України до Декади української літератури та мистецтва 1960 року в Москві, заохочувальну премію одержала «Фантазія на українські теми» (пам'яті Т. Г. Шевченка) А. Гриншпуна для скрипки та фортепіано.

Сюїта Віталія Кирейка (1926–2016), що складається з шести частин, створена на основі його ж балету «Тіні забутих предків» (за однойменною повістю Михайла Коцюбинського, 1959 р.). Написана в 1960-х роках сюїта унаочнила обережні й «помірковані» пошуки нових засобів тими композиторами, які надавали перевагу академічній манері вислову.

Перша частина «Танець ватага з вогнем» (Moderato) базується на трохи переінтованому старовинному гуцульському аркані – мужньому танці чоловіків. Тему аркана в партії скрипки попереджує бурдон – фортепіанна «порожня» квінта у низькому регістрі, верхній звук якої прикрашений треллю, що триває дев'ять тактів. На цю квінту накладаються кварта правої руки. Тема, також багата на мелізми, проводиться двічі, вдруге – вже з акордовим фортепіанним супроводом [Дод. А-16]. Наступні два проведення теми відбуваються на октаву вище. Спочатку на тлі фортепіанних трелей, щоразу від іншого звука й незмінного басу, потім фортепіано акомпанує їй щільною акордовою фактурою, наповненою альтерованими щаблями. При цьому верхній голос подекуди дублює скрипку, а подекуди творить з нею контрапункт.

---

<sup>14</sup> Рукопис твору не зберігся [35, с. 212].



Тональний зсув (Мі мажор – Соль мажор) знаменує новий епізод появою коломийкової теми, спочатку у фортепіанній партії, потім у скрипковій. Фортепіанній темі властиві акордовий виклад зі збагаченим секундами звучанням і «зворотний пунктир». Скрипкова тема відрізняється, крім цієї метроритмічної прикмети, вживанням подвійних нот і мінорним ладовим нахилом другого речення. У фортепіанному супроводі присутня поліметрія та багатоголоса фактура з хроматизмами (аж до розщепленого шабля наприкінці другого речення скрипкової теми), що разом утворюють барвисту музичну тканину, подібну до гуцульських гобеленів.

Знову з'являється початкова тема аркана в низькому регістрі партії фортепіано, якій акомпанує скрипка фігурами шістнадцяток на мартелято, у тріольному викладі. Друге проведення теми у скрипковій партії попереджується зв'язкою – насиченою альтераціями фразою зі стрімким наростанням звуку. Перше речення теми в основній тональності супроводиться фортепіано октавною басовою лінією, що рухається хроматизмами вгору. Шістнадцятки у верхньому голосі надають емоційної схвильованості тону в цілому суворо-мужній за характером п'єсі. Друге речення теми звучить фортепіанними октавами на фоні трелей скрипки. Третє речення – знову у скрипки, якій ніби відлунює фортепіано з продовженням, що ґрунтується на другій, коломийковій темі. Тут вона повністю лунає у високому регістрі скрипки вже в основній тональності, зберігаючи свою ладову змінність у другому реченні.

Остання поява теми аркану – її апофеоз на фортісімо, де фортепіано отримує «сповзаючий» половинними нотами бас і характерну остинатну ритміку середнього голосу, що імітує ударний інструмент. В цілому танець ватага з вогнем сприймається як яскравий балетний номер, у якому два види танців з різноманітними тембро-регістровими й гармонічними ефектами покликані відобразити програмний зміст частини. У повісті М. Коцюбинського добування вогню ватагом описано, як священнодійство. Іван спостерігав за цим, коли прийшов на полонину «вівчарити». Сам же ватаг постає наче «давній

жрець», «дух полонини», у його мові та рухах було щось «спокійне, навіть величне» [107, с. 169 – 170]. «Живий вогонь» мав оберігати полонину, вічарів і худобу від усього злого.

Друга частина «Танець вівчарів» (*Allegretto*) починається із синхронного проведення коломийкової теми скрипкою та трембітового награвання, що наслідується октавами фортепіано. Вдруге тема скрипки переноситься на октаву вниз і супроводиться двома фортепіанними контрапунктами – верхній голос і бас, що зливаються у подібних, але не тотожних «кружляючих» мелодіях. Прикметним є друге речення теми, доручене фортепіано – знайомий мотив підіймається на терцію вгору (тональність домінанти) [Дод. А-17]. Наступне проведення теми скрипкою вирізняється модифікованим викладом (подвійні ноти в першому реченні, переважно сексти) і короткочасним гармонічним відхиленням у субдомінанту.

Середина п'єси побудована на матеріалі, який не володіє інтонаційно-мелодичною виразністю. Тут превалює ритміка й динаміка, а також фігураційність різноманітних форм руху. У скрипки це остинатні повтори синкопованих зворотів, які пересуваються різними тональностями вгору. Фортепіано несе гармонічну функцію (басовий тетрахорд зі збільшеною секундою на фоні тонічного витриманого бурдону), далі з'являються секвенційно-гармонічні ланки акордових паралелізмів, унісонів без чітких функційних опор. При переміщенні синкопованого звороту до фортепіанної партії, скрипкова насичується хвилеподібними пасажами.

У скороченій репризі головна тема виконується октавами фортепіано, а скрипка продовжує «безперервний» колоподібний рух шістнадцяток до появи мінорного варіанту теми. Він звучить уривками поперемінно в обох інструментах, після чого за коротким переходом (у тому числі, енгармонічними) запроваджується кода *Allegro risoluto*. Скрипка дістає тут простір для демонстрації віртуозної гри – спершу в одноголосих переливах шістнадцяток на основі тематично-коломийкових мотивів, потім у подвійних нотах. На початковому звороті теми (від тоніки, а не від терцевого щабля), на

остинато й фортісімо в партії фортепіано базуються останні такти танцю вівчарів.

Третя частина сюїти «Палагна перед дзеркалом» – замальовка образу дружини Івана (Палагна стала нею після трагічної загибелі Марічки за відсутності Івана). Подібно до попередніх частин, композитор звертається до жанру коломийки. В цьому випадку, як і в першій частині, вона повільна (*Moderato semplice*). Проте змістовно-образне наповнення зовсім інше: у танці ватага коломийці властиві статечність і впевненість, тут – жіночність, грація і прихована підступність. Адже згідно літературного першоджерела, Палагна згодом зрадила Івана, разом з мольфаром Юрою наворожили йому хвороби та смерть [Дод. А-18].

Тема вирізняється синкопою з першого кроку квінтового щабля на октаву та досить рясним орнаментуванням. У інтонаційному візерунку мелодії коломийки та інтерлюдій, що розмежовують тематичні періоди, важливого значення надано підвищеному четвертому щаблю. Він часто повторюється, на нього спирається відносно сильна (друга) частка такту. Такими засобами окреслюється програмний задум частини, а саме, риси характеру Палагни – її любов до гарного одягу та прикрас, гордовитість, самолюбівання.

У фортепіанній партії переважають хроматизовані ходи. Скрипкова тема супроводиться акордовою фактурою, кожного разу іншою, часто зі синкоповано-остинатним басом. З перенесенням теми на октаву вгору у фортепіано з'являється тріольно-акордовий виклад. Середина п'єси побудована на вичлененні синкопованого тематичного мотиву та його інтенсивній гармонічно-фактурній розробці. Застосовано секвенційний рух у парі з відхиленнями. В скороченій репризі тема проводиться лише раз у партії скрипки, прикінцеві звороти позначені мінливістю гармонії і динамічних відтінків.

Четверта частина «Дует Марічки та Івана», за сюжетом повісті, – сцена їхньої зустрічі в уяві головного героя, коли він до знемоги блукав горами,

дівнавшись про зраду Палагни. Тому ця музика, яка оплакує чисте й трагічне кохання, така сумна (*Moderato, dolente*).

Після двотактового фортепіанного вступу (коливання тріолей у низькому регістрі з опорою на витриманий тонічний бас) з'являється проникливо-тужлива мелодія скрипки. Її особливостями є октавний діапазон, розповідні інтонації, збільшена секунда, що з'являється двічі (вдруге на першій сильній частці такту) й форшлаги при ній. У третій фразі застосовано підвищений шостий щабель, що разом із підвищеним четвертим у мінорі складають варіант гуцульського ладу. Фортепіано веде тут у верхньому голосі власну мелодію, спочатку ізоритмічну до скрипкової; бас отримує рухливішу лінію. З октавним проведенням теми скрипкою фортепіано супроводить її безперервними візерунками шістнадцяток і акордами, а подекуди двоголоссям, лівої руки.

У короткій середині посилено елементи колористики. Тема у фортепіано переходить із руки в руку (середній голос), а скрипка виконує супровідну функцію: спочатку це звороти паралельних кварт, потім тремоло низхідними терціями, переважно малими. Цей прийом перехоплює фортепіано в альтерованих акордах правої руки. В наступному тритактовому уривку скрипка (з ремаркою виконання *sul ponticello*) та фортепіано синхронізуються у контрастах динамічних відтінків на сусідніх хроматичних щаблях (в кожному такті піано-форте, причому форте припадає на другу й третю долі). Цей уривок має таємничо-загрозливий характер, він наче нагадує про страшну реальність. Після того початковий мотив теми, викладений октавами, повторюється у партії фортепіано п'ять разів паралельно із фігураціями шістнадцяток у скрипки з поступовим затиханням. Це своєрідний перехід до скороченої репризи, де звучать дві перші фрази теми в партії скрипки на ідентичному до початку частини фортепіанному супроводі.

Знову з'являються таємничі контрастні тремоло – вже у всій фортепіанній партії. Вони насичені хроматикою, рухаються в нисхідному напрямку до низьких регістрів інструменту. Скрипка «виринає» з їхнього останнього такту зі своїм прощальним висхідним мотивом, що закінчується довгим квінтовым

тоном на тлі однойменного мажорного акорду арпеджіато у фортепіано. І це оптимістичне завершення частини глибоко символічне, бо повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, на думку дослідниці української балетної музики М. Загайкевич, – «це зворушлива розповідь про красу людської душі, про кохання, що перемагає навіть смерть» [54, с. 84].

П'ята частина «Голосіння Палагна» (*Andante, lamentoso*) – трагедійна вершина сюїти. Її структура чи не найбільше з усіх частин нагадує театральну-сценічну дію. Фортепіано тут імітує звучання симфонічного оркестру, а також награвання трембіти. Розлогий фортепіанний вступ починається з низьких регістрів – на тихий гул тремоло тоніки накладаються альтеровані інтервали та акорди у синкопованому ритмі, які безупинно стремлять вгору на крещендо до акордового тремоло правої руки (сфорцандо). Після цього на тлі басового тремоло із різних співзвуч двічі лунає наслідування сумної, але голосної мелодії трембіти. Як відомо, цей інструмент сповіщав мешканців гір про різноманітні сумні й веселі події (у Коцюбинського – «Сумно повістувала трембіта горам про смерть» [107, с. 207]). Черговий підйом альтеровано-синкопованих акордів спирається вже на тонічне остинато в тріольному метроритмі, що звучить у різних регістрах упродовж шістнадцяти тактів. Це остинато служить басовим фундаментом також для самого голосіння (епізод *Largo cantabile*), репрезентованого в партії скрипки [Дод. А-19].

За М. Коцюбинським, у час прощання Палагна так зверталася до душі померлого чоловіка: «Чому не заговориш до мене, чому не поглянеш, не позавиваєш мозолі на моїх пучках? А в котру онь доріжку вибираєшся, мужу, відки виглядати тебе? – голосила Палагна, і грубий голос її переривався в жалібних нотах. – Файно голосить... – кивали головами старі сусідки» [107, с. 207-208]. Мелодія голосіння витримана в традиціях фольклорного жанру: тут наявні речитативність вислову, прикраси, внутріскладові розспіви долей, збільшена секунда. Поруч із тим, метроритмічний каркас (розмір 3/2) не зазнає змін, лише в інтерлюдії, де після мотиву-відлуння голосіння у фортепіано, скрипка виконує дві фрази а *riacere* без тактового поділу.

Перша з них є трансформацією висхідної акордової теми фортепіанного вступу, а друга – також висхідний, із поступовим прискоренням пасаж, що охоплює дві октави після витриманого й акцентованого половинного терцевого тону. Наступне проведення теми голосіння, більш розгорнене й варіантно змінене, отримує інший фортепіанний супровід – спочатку контрапунктичну мелодію, потім хоральний виклад, до якого приєднується остинатний бас із специфічною метроритмічною ознакою (залігована третя нота тріолі).

Новий епізод *Andante mosso* починається темою «трембіти» у фортепіанній партії. Це перехід до третьої появи теми голосіння у скрипки (*Lento dolente*), що зазнає повної трансформації, скорочення та тонального зсуву. Фортепіано водночас проводить ту ж контрапунктичну тему (але не у верхньому голосі, а в середньому) [Дод. А-20]. Знову повертається темп *Andante mosso*, тепер із новою «темою Івана», якою в однойменному балеті є автентична народна пісня «Ой співаночки мої» (виконується фортепіано). М. Загайкевич окреслила її як лейттему в балеті: «саме звучання цієї широкої, задумливої сумовитої пісні влучно відтворює характерні риси юнака – його мрійливість, багату фантазію, закоханість у прекрасне» [54, с. 85]. У контексті цієї частини скрипкової сюїти тема Івана сприймається як світла згадка про нього. Вона органічно переходить у фортепіанні мотиви-відлуння голосіння, на які нашаровуються висхідні скрипкові пасажі із затриманням на верхній ноті-довгій трелі. Цей епізод завершується темою «трембіти», що його обрамлює своїм звуковим простором.

Останній епізод (*Moderato, plangendo*) є ще одним варіантом основної теми голосіння. Тут помітне збільшення числа тріолей, наявність контрастної динаміки. Супроводом теми виступають суцільні тремолоючі співзвуччя на альтерованих щаблях, що змінюються акордами і плавно перетікають у наростаючу синкоповано-акордову тему вступу. До цієї висхідної лінії фортепіано, яка прямує до кінцевого акорду однойменної мажорної тональності, долучається подвійними нотами та акордами і скрипка. П'ята частина сюїти має контрастно-складову форму, засновану на варіантному

способі розвитку. За драматургією вона найбільш різнопланова, психологічно наснажена, багата на рельєфні образно-емоційні відтінки. Тема трембіти іноді вплітається у голосіння Палагни, як це також відбувається в повісті: «Мужу мій солоденький, на біду-сь мя лишив. Не буде кому ні у місто піти, ні принести, ні дати, ні взяти, ні привезти...

А за вікном тужливо повістувала про се трембіта, додаючи їй жалю.

Чи не багато вже суму мала бідна душа?» [107, с. 208]. Цим запитанням М. Коцюбинський переносить увагу читача на натовп людей, що зібрався у хаті покійного Івана. Бо «голоси рвались та мішались у глухому гомоні юрми. І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму» [107, с. 208-209]. За перемовляннями парубків і дівчат «починалась забава», «веселість все розпалаялась, «розклали на подвір'ї вогонь і справляли коло нього веселі ігрища» [107, с. 209-210]. Описом забави в той час, коли «під вікнами сумно ридали трембіти» [107, 211], тобто, реально-життєвим контрастом, закінчується повість «Тіні забутих предків».

Тому без ознайомлення з художнім першоджерелом заключний «Козачок» (шоста частина сюїти) може видатися нелогічним фіналом, зважаючи на попередньо відображені події. Якщо ж звернутися до літературної основи балету та сюїти, то цей хід композитора – вибір жанру – стає цілком виправданим.

З іншого боку, зважаючи на належність твору до академічної течії в українській музиці, фінал у вигляді козачка був поширеним явищем у багатьох циклічних композиціях. Адже, як зазначив А. Калениченко, академізм «інколи поєднувався з класицистичними тенденціями», а також нерідко із «фольклоризмом» [69, с. 190]. В. Кирейко поклав у основу розвитку фіналу сюїти гармонічно-фактурне пере забарвлення тем. Їх є дві. Перша відкриває частину після двотактового фортепіанного вступу із синкопованих квінт. Тема сполучає в собі ознаки і козачка, і коломийки (підвищений четвертий щабель, ритмоформула першого речення 4+4+4+2). Фортепіанний супровід фактурно потовщується з кожним проведенням теми [Дод. А-21].

Друга тема, що складається із чотирьох тактів, спочатку експонується в унісонних побудовах фортепіано на тлі скрипкових акордів піцікато, потім скрипковим одноголоссям із акордовим акомпанементом фортепіано. Таке чергування тем відбувається двічі, вслід за чим обидві теми в партії скрипки переносяться октавою вище й зазнають інших гармонічних барв завдяки змінності щаблів у фортепіанній партії, в ній також ускладнюється ритміка. Перед мінорним скрипковим проведенням другої теми козачка запроваджено унісонний виклад першої теми в партії фортепіано на фортісімо, що доповнюється скрипковими фігураціями із подвійних нот. Сольна фортепіанна поява другої теми привертає увагу варіантними інтонаційно-фактурними змінами. Гармонічно-фактурні нововведення притаманні цій же темі в уривку, зміщеному на пів тона вгору.

У серединному епізоді *Un poco meno mosso* характер музики дещо відрізняється – нова тема на форте, в тональності третього щабля в партії скрипки, з акордовим фортепіанним акомпанементом, звучить більш мужньо і впевнено, нагадуючи гопак. Особливо це відчутно при переміщенні теми в октавному викладі у нижні регістри фортепіано.

Скорочена реприза *Allegro giocoso* розпочинається винахідливим синхронним сполученням дещо трансформованої першої теми козачка (скрипка) та теми середини (фортепіано). При цьому в другій фразі партії обмінюються темами. За останньою повноцінною появою цієї теми поперемінно в обох партіях на тлі тріольного акомпанементу, виступають значно гармонічно модифіковані її фрагменти-секвенції, що пересуваються різними тональностями у висхідному напрямку. В кінцівці утверджується основна тональність частини соль мажор.

Таким чином, згідно первісного музичного жанру балету, в сюїті панує танцювальний чинник. Завдяки цьому та літературній першооснові програмних назв шість частин твору для скрипки й фортепіано наповнилися пластичною гнучкістю мелодій із чутливо-виразовою образною персоніфікацією, що підкорюється сюжетним лініям повісті М. Коцюбинського. Тому сюїту



В. Кирейка в цілому можна класифікувати як взірць сюжетно-фабульного модусу програмності.

П'єса «Біля водограю» Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) для скрипки і фортепіано (1964 р.) є прикладом поєднання зображально-настроевого та звуконаслідувального модусів програмності. У тричастинній формі зосереджено розмаїті емоційні відтінки, викликані гіпотетичним спогляданням мальовничого явища гірської природи, поряд із моментами його музичної ілюстрації.

Крайні частини (*Allegro grazioso*) ґрунтуються на тематичному ядрі, закладеному у короткому фортепіанному вступі. Це повторювані шістнадцятки сусідніх щаблів (квінта й секста), що припадають на другу частку (пізніше також третю) «баркарольного» метроритму 6/8 (традиційно пов'язаного зі стихією води). Та, якщо у вступі їхнім закінченням виступає хід до підвищеного сьомого щабля (подовженого ферматою і спонукаючого до подальшого розвитку), то в скрипковій темі, викладені легким уривчастим штрихом у низхідному русі подібних до секвенційних ланок, вони дістають продовження у вигляді стрибків вісімками. Фортепіано акомпанує тим самим штрихом у прозорій тріольній фактурі [Дод. А-22].

Наступна фаза розгортання теми – висхідна, де трапляються як мелодичний, так і гармонічний варіанти тематичного ядра. Супровід змінюється на двоголосий, у якому бас веде хроматизовану лінію. Ще більша хроматизація притаманна іншій варіантній побудові, що починається на піано зі знайомих легко пурхаючих мотивів і стакатних вісімок, та крещендує у щоразу напруженішому і вже безперервному просуванні скрипкової партії до звуку «ля» (домінанти) у третій октаві на форте. Звідси, а точніше від шостого щабля, спадає стрімкий скрипковий пасаж до підвищеного й акцентованого четвертого щабля малої октави, що підхоплюється унісонним ходом фортепіано, який провадить до чотиритактової фрази *risoluto* (в метроритмі 2/2). Вона виконується унісонами і скрипки, і партій двох рук акомпануючого фортепіано,

внаслідок чого докорінно змінює характер музики на могутньо-загрозливий, непередбачуваний.

Середня частина (*Risoluta grotesco*, розмір 6/8) наповнена контрастами, що дозволяють легко уявити «гру води» з її природною силою, енергією і водночас із грайливими бризками, які мерехтять і переливаються на сонці. Перемежуюються двотактові гострі стакатні мотиви та колористичні «мазки» *leggiero* у високих скрипкових регістрах, гармонічно оформлені семантикою збільшених і зменшених інтервалів, як також акцентованих хроматичних послідовностей у фортепіано (відповідно ці двотакти різняться динамічно – форте та піано). Вдруге це все звучить на велику терцію вище.

Наступна побудова – це уривчасті тремоло скрипки на основі різних інтервалів, у тому числі й тритонів, з акцентами на перших звуках. Продовженням служить вже безперервний потік стакатних «ламаних» стрибків угору зі зміщеним довільним акцентуванням. Фортепіано дає гармонічну основу: спочатку як унісонну лінію обох рук, доповнену довгими форшлагами, потім як мартелютного чергування октав лівої руки та акордів правої. Закінчення середньої частини уподібнене до першої (низхідний скрипковий пасаж, продовжений фортепіанним, що прямує до септакорду з підвищеним четвертим щаблем). Переходом-вставкою до репризи є період *misterioso*, побудований на початковому тематичному зерні. Воно розвивається у все вищих регістрах, на тлі витриманих гармонічних акордів супроводу, заповільнюючись і затихаючи вгорі, та повертаючись униз із несподіваним забарвленням квартовими паралелізмами.

Після фермати повертається *Tempo I*, проте тематичний матеріал точно не повторюється, тобто реприза видозмінена й динамізована, головню завдяки фортепіанній партії. Це помітно з другої фази розвитку, куди вклинюються нові акорди з форшлагами, згодом з'являється суцільний тріольний акомпанемент. Як і в експозиції, наближення до кульмінації позначене посиленням динаміки, настирливими повторами мотивів із хроматизованими звуками. Та в порівнянні з початком, ця зона емоційного піднесення дещо розширюється за рахунок

подовження скрипкового пасажу та його зворотного руху до вершини зменшеного септакорду підвищеного четвертого щабля – акцентованого тону «сі бекар». Інтонаційно-ритмічно змінюється також чотиритактова фраза з унісонів обох інструментів. Тут вона трохи пом'якшена й за характером вислову (замість *Risoluto grotesco* – *Meno mosso marcato*), зате отримує виразний цілотоновий хід.

Тим контрастнішою є кода *Vivo*, яка іскриться легкістю тематичних мотивів. Вони доповнюються прийомом глісандо в партії скрипки, переходять до фортепіанної партії, набуваючи нових тембрових якостей. До кінця твору темп ще більше пришвидшується, мотиви відтінюються різними регістрами, прикрашаються мордентами, допоки блискучі трелі не закінчують п'єсу на тлі імпазантних фортепіанних акордів-арпеджіато (останній в однойменному *Re* мажорі). За слушним спостереженням О. Гаргай, для цієї п'єси властивий ледь помітний сецесійний відтінок, що проявився у поєднанні в ній рис різноманітних жанрів, а саме пейзажної замальовки, танка-скерцо, капричіо і характеристичної сценки з психологічною деталізацією почуттєвих відтінків. «Та головна сила її привабливості прихована в особливому артистичному шармі скрипкових мініатюр Кос-Анатольського, де бринять оптимістичні струни, радісний азарт емоційного піднесення, вільний політ творчої думки» [29, с. 12].

Висновки до II розділу.

Скрипкова програмна музика українських авторів до 70-х років ХХ століття виявляла різноманітні творчо-стильові тенденції, зумовлені історико-політичними й суспільними детермінантами. В цілому можна констатувати поступове розширення й нагромадження образно-змістових модусів, як і урізноманітнення їхніх мовно-стильових взірців. Так, започатковані І. Хандошкіним варіаційні цикли з темами українських народних пісень, п'єса з конкретизованим титулом-вираженням почуття та перший програмний зразок сонати-присвяти у вітчизняній інструментальній музиці дали поштовх до

подальшого розвитку скрипкової програмності. Значний внесок до цього руслу творчості належить М. Лисенкові, який збагатив попередні модуси (парафрастичний, психологічно-настрійний, меморіальний) звуконаслідувальним і модусом-присвятою сучасникові, а також загальноєвропейськими жанровими орієнтирами. Крім того, композитор написав перші програмні п'єси для дітей (з фольклорною основою і пам'яті Т. Шевченка).

Період перших десятиліть ХХ століття прикметний тим, що провідною виступила національно-характерна тематика з арсеналом засобів, запозичених із фольклорних джерел і перетворених згідно індивідуальної стилістики. В доробку І. Левицького (Балада «Князь Святослав над Опором», «Дума про Нечая»), Б. Кудрика («Гетьманський гавот»), Я. Ярославенка («Перші запорожці») переважав історико-патріотичний напрямок образного змісту, втілений стильовими засобами романтизму та бідермаєру. Цей напрямок можна вважати розвитком давніх народно-інструментальних п'єс про Довбуша.

На початках радянської доби найбільшу популярність дістають твори з фольклорними витоками (як українськими, так і інших народностей), тобто, розвивався парафрастичний модус програмності. Внаслідок цього намітилася деяка консервація виражальних засобів. Та водночас освоєння орієнтальної стилістики сприяло збагаченню артикуляційно-інтонаційної палітри скрипки, розширенню діапазону метроритмічних і гармонічних прийомів (твори Б. Лятошинського, П. Сениці, Г. Верьовки, О. Зноско-Боровського та ін.).

Продовжував творчо використовуватися меморіальний модус (М. Коляда, Г. Таранов, М. Гайворонський). Сюжетно-фабульний доповнився пластикою жестів балетної музики композитора в сюїті В. Кирейка за повістю М. Коцюбинського.

Окремі положення цього розділу розкриті в таких публікаціях дисертантки, як «Іван Хандошкін як творець програмного напрямку української скрипкової музики» [86], «Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка» [87], «Українські народні пісні для трьох скрипок в

опрацюванні Бориса Кудрика як прояв естетики бідермаєру» [90], «П'єса «Мрії» Віктора Косенка для скрипки й фортепіано як зразок психологічно-емоційного модусу програмності» [89], «Взаємодія літературного та хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка для скрипки й фортепіано» [85].

### РОЗДІЛ III

## ТЕНДЕНЦІЇ ПРОГРАМНОЇ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ 1970-1980-х РОКІВ

### 3.1. Вплив «нової фольклорної хвилі» на програмні твори для скрипки

Огляд скрипкової літератури, створеної упродовж 1970-х років, дає підстави стверджувати про новий щабель її оновлення як на жанрово-стильовому рівні, так і на рівні музично-лексичному. Цей процес, безперечно, став наслідком соціокультурної ситуації політичної відлиги 1960-х, коли зазнавали руйнації ідеологічно-закостенілі мистецькі догми та канони. Тому творчість наступного десятиліття виявила «незвичайну жанрово-стильову різномантність, яку неможливо звести до якоїсь єдиної системи» [198, с. 153]. Відповідно до цього змінювалися й самі заголовки композицій: «традиційні жанрові найменування відходять на другий план, змінюються на назви, які узагальнено відбивають образно-змістовий сенс твору» [198, с. 153]<sup>15</sup>. Паралельно з такими новаціями модифікувалося також призначення виконавського складу. Прикладом сказаного стали деякі камерно-інструментальні твори Якова Фрейдліна (народився 1944 р.): соната «Мізансцени» для скрипки й віолончелі, «Соната у трьох листах» для скрипки й фортепіано.

Водночас цей історичний період став пунктом відліку нових віянь в українській музичній культурі, що, безумовно, не могло не відобразитися на програмних творах.

Так, п'єса «Музика» Івана Карабиця (1945–2002) для скрипки соло<sup>16</sup> (1972 р.) є яскравим зразком впливу мистецької течії «нової фольклорної хвилі» 1960–1970 років на інструментальну творчість нового покоління

<sup>15</sup> Не лише «узагальнено», а й досить конкретно.

<sup>16</sup> В ділянці його програмних камерно-інструментальних композицій – твори для скрипки й фортепіано («Ліричні сцени») та для двох скрипок і фортепіано («Інтродукція і колізії»).

українських композиторів. Програмна назва твору апелює до витоків національного скрипкового мистецтва – народної інструментальної практики – сольної або ансамблевої. «Музична термінологія, здавна складена в українській і білоруській мовах, в основі якої лежать древні народні уявлення про гру на інструментах, підтверджує, що «музикою» (музикантом) в народі завжди називався виконавець на смичковому інструменті. Цим наче підкреслювалося те значення, яке надавалося в народі грі на смичкових інструментах. Гра на кобзі, лірі, сопілці, на трембіті в українському народному говорі музикою не називалася. Музика – це гра на скрипці або гра інструментального ансамблю з участю скрипки. Кобзар, лірник, волинщик «музикою» (музикантом) не називалися» [238, с. 12]. Ці міркування Г. Ямпольського підтверджуються словами музикознавця та фольклориста М. Грінченка, який писав 1940 року: «музику-скрипалю ми зустрічаємо майже в кожному селі. Грав скрипаль і сам (соло), а частіше приєднувався до якогось ансамблю» [43, с. 102-103]. Сучасний етномузиколог і органіст І. Мацієвський так само зауважив, що «скрипалю в народі і білоруси, і українці називали «музика» [126, с. 100].

Особливістю викладу п'єси І. Карабиця є вільне розгортання, позбавлене метроритмічних позначень і тактових поділів. Це свідчення її взорування на імпровізаційну гру народних скрипалів. Твір розпочинається контрастним динамічним зіставленням окремих звуків піцікато (потім сфорцандо) у верхньому регістрі на форте – з доволі довгими тематичними послідовностями вісімок у першій октаві на піано (також піцікато). Третя, остання послідовність – найдовша; вона поступово підіймається у верхні регістри разом із наростанням гучності, досягаючи висоти початкових звуків на сфорцандо й таким чином замикаючи початкову побудову.

Низка повторень акордів із двох паралельних квінт у танцювальній ритміці (з акцентами на слабких частках) відділяє першу тематичну побудову від другої. Початок другої знаменує четвертий звук «до» першої октави (в артикуляції arco), від якого прямує співуча фраза з короткими лігами й до нього ж повертається, щоби повторитися оздобленою мордентом. Подібні короткі

фрази з лігами пересуваються різними регістрами. Їх поєднує чергування натурального й підвищеного тону «фа», подекуди вкраплення фрігійського тетраходу та елементів інших народних ладів. Поступово урізноманітнюється ритміка. Після септолі шістнадцяток з'являється контрастне двоголосся, насичене змінними тонами. За акцентованими септімами на форте слідує різноманітні пасажі із повторюваних нот, гамоподібних і ламаних квінтолей, секстолей, септолей і інших наповнень долей дрібними вартостями, що рухаються вниз і вгору. Ними ніби демонструється технічна вправність виконавця, а завершує їх танцювальний ритмомотив, що набуває ролі формотворчого чинника [Дод. А-23]. Цього разу він базується на паралельних квартах зі штрихом стакато. Його продовжують акцентовані кварта-чвертки з інших звуків, у тому числі зі синкопою, на якій будується наступний розділ *Andante recitando e rubato*. На його характер, близький до старовинних національно-своєрідних голосінь, натякає остання в попередньому ряді дієзних кварт форшлагована квінта з бемолем на ферматі [Дод. А-24].

Цей розділ відкривають жалібні зворотні пунктири (фольклорні лексеми, що, за О. Козаренком, мають західноукраїнське походження [94, с. 148])<sup>17</sup> з тими ж бемолями, спрямовані до довгого звуку «соль», який потім «розпадається» на свої остинатні повтори із прискіпшенням останніх тонів (чим ніби наслідується примовляння-захливання плакальниць). Такі фрази зі зміною натуральних і альтерованих функційних опор супроводжуються детально виписаною тонкою динамікою.

Широко розкладені акорди піцікато та арпеджіато у наступній побудові *Tranquillo* сприймаються як епічне вкраплення розповіді про оплакувану людину. Цю побудову змінює *ritu mosso e animato*, що являє собою вищу фазу «голосіння» – більш напружену й експресивну. Це проявляється у посиленні гучності й підвищенні теситури звучання інструменту; у застосуванні техніки подвійних нот, серед яких інтервали, ширші від октави; наявності пасажів із

<sup>17</sup> Ще К. Квітка вказував на таке ритмічне пунктування *alla Lombarda*, визначаючи його як стародавню західну манеру, характеристичну для шотландських, ірландських і угорських співів, яка «на нашій мовній території найбільше позначається в крайніх західних прикарпатських землях і що далі на схід, то убуває» [74, с. 5].



дрібних тривалостей числом вище десяти (15); в октавному дублюванні мелодії. Закінчення центрального розділу побудовою *Maestoso*, на *fortissimo*, дозволяє припускати картину величного поховання народного героя. Ще одна поява ритмомотиву на *sostenuto* й *marcato* з акцентами кожної кварта цементує форму цілого твору.

Репризі *Tempo I* передує короткий новий фрагмент, який наче «випадає» із попереднього загального потоку: це особистісно-лірична рефлексія в душі барокової арії або романтичного ноктюрну з двошаровою фактурою мелодії та супроводу у вигляді «порожніх квінт». Та з іншого боку, це ще одна демонстрація вправності скрипаля, якому підвладні будь-які стилі [Дод. А-25]. Гамоподібний пасаж у дорійському мінорі єднає цей уривок із динамізованою репризою, до якої додано коду *Vivace*, що асоціюється з народними розвагами – танцями, завдяки імітації скрипкою ансамблю троїстих музик. На це вказують остинатні паралельні квінти у своєрідному ритмічному малюнку, підкресленому акцентуванням першої та останньої (наче бурдони у басолі). Скрипка веде «свою» партію, похідну від піцікато початкових тематичних послідовностей (вище октавою та дрібнішими нотними вартостями). Кульмінаційною точкою твору є варійований уривок цієї ж групи нот, що, за побажанням автора, повинен виконуватися «кілька разів у вільній послідовності, прискорюючи темп» на три *fortissimo*.

Після цезури окремі звуки на *sforzando*, розкидані різними регістрами, зупиняються на цілому звуці «мі», який виконується треллю, потім повторюється вісімками з наростаючою градацією динаміки, доповнюється терціями із сусідніх звуків і переходить у кварто-квінтове глісандо. Та фінальна крапка – це акорд на *fortissimo* із двох паралельних квінт піцікато з ритмомотиву, що закінчував першу тематичну побудову.

Широкий настроєвий діапазон і структурно-композиційно властивості твору, а саме чергування тематичних побудов з інтонаційними зв'язками та варіантними змінами, запровадження ритмомотиву в різних артикуляційних і інтервальних іпостасях, що емоційно-характерно готують наступні побудови-

розділи цілого, служать втіленням духу народного музикування та образу самого музики-скрипаля. Таким чином, І. Карабиць дав довершений приклад портретного модусу програмності.

Дещо інший зразок цього модусу, а саме етнографічний жіночий портрет «Гуцулка»<sup>18</sup>, представлено Вадимом Гомолякою (1914–1980) у циклі «Десять п'єс для скрипки з фортепіано» (початок 1970-х рр.). Він вдався до коломийки – знакового жанру Гуцульщини й Бойківщини, наділеного яскравим етнолокальним колоритом.

У початковому темпі *Andante* звучить голосний і величавий вступ на форте – спочатку в партії фортепіано, де мелодія імпровізовано-розповідного нахилу, в гуцульському мінорі, підтримується остинатною «порожньою» квінтою на тремоло в лівій руці. Коли цю ж мелодію виконує скрипка (на піано і *dolce*), фортепіано так само на піано доповнює її своїми «підголосками», завдяки чому створюється ілюзія «відлуння» в горах. Наприкінці вступу гармонічна основа зміщується на секунду вгору: у фортепіанних басах з'являється тремолуюча «порожня» квінта другого щабля, що служить тлом для закличного квартового мотиву, який лунає в обох партіях і завершується треллю скрипки [Дод. А-26].

Перша коломийкова тема скрипки попереджується гучним фортепіанним двотактом, яким імітується звучання народних інструментів із ансамблю троїстих музик (остинатні октави з квінтовым тоном всередині в лівій руці та форшлагована квінта в правій). Ця тематична побудова також без переходу чи відхилення зміщена в мінорну тональність третього щабля. Прикметною ознакою скрипкової мелодії є її початок на фортісімо із четвертого підвищеного щабля та настирливе його повторення. Друге проведення позначене пришвидшенням темпу та зміною фортепіанного супроводу. Наступна коломийкова тема у скрипки – більш тендітна й чуттєва (мецопіано, дольче).

<sup>18</sup> У тому, що це саме жіночий портрет, а не назва спорідненого з коломийкою жанру, переконує твердження А. Гуменюка: «гуцулка і верховина в музичному відношенні є варіантами коломийки. Проте верховина, на відміну від коломийки і гуцулки, починається із широкого, ліричного за характером вступу» [45, с. 29]. Тут маємо саме такий вступ, отже, це не жанр гуцулки.

Фортепіано акомпанує їй вишуканими хроматичними ходами. Знову, як і попереднього разу, супровід змінюється при повторенні цієї скрипкової теми.

Поява темпу *Allegro vivo* співпадає з новою коломийкою, що цього разу проводиться у фортепіано (скрипка виконує супровідну роль). Масивна акордова тема лунає на фортісімо й доповнюється стрибками подвійних нот у скрипки. Тема модулює з До мажору в ре мінор, а зіставлення останньої тональності з однойменним мажором знаменує початок іншої коломийкової теми в скрипковій партії – легкої і грайливої, на стакато, з характерним для жанру «зворотним пунктиром». Фортепіано у той час веде контрапунктом до неї іншу мелодію в міксолідійському ладі. Знову з'являється масивна акордова тема з фортепіанної партії, цього разу – в тональності Соль мажор. Супровід скрипки доповнений форшлагованим і акцентованим терцевим тоном.

Коротке скрипкове соло – інтерлюдія (цифра 5) [Дод. А-27], побудована на зворотах гуцульського (двічі гармонічного) мінору, готує фінал. Його складають нова й «стара» коломийкові теми. Нова, особливістю якої є ладова змінність, проводиться спочатку в партії скрипки, потім у скороченому вигляді у фортепіано. Повертається скрипкова тема із цифри 4, її акомпанемент – акордова фортепіанна фактура з мінливими гармоніями. Партія скрипки збагачується пасажами на легато та на стакато, в яких також «мерехтять» змінні щаблі. Останній скрипковий звивистий пасаж у висхідному русі, насичений альтераціями, стремить до кінцевого просвітлення в акордах Ре мажору (початкова тональність фа мінор).

Використавши принцип «нанизування» переважно танцювальних за характером і викладом коломийкових мелодій, композитор створив узагальнений, а навіть дещо схематичний образ жителями карпатських гір.

До циклу В. Гомоляки ввійшли також інші програмні п'єси («Карпатська легенда», «Східна мініатюра», «Іспанський танець»), поєднані втіленням типових національних (регіональних) та інонаціональних прикмет у вибраній жанровій парадигмі (парафрастичний модус). В цілому цей доробок, хоча й з'явився в останній третині ХХ століття, за тематикою і музичною лексикою

примикає до 1940–1950-х років, коли тісні ідеологічні рамки диктували спрямованість композиторських намірів (в сенсі дозволено-схваленої тематики народного та інтернаціонального). Такий вибір можна тлумачити належністю В. Гомоляки до представників старшого покоління митців і його схильністю до академізму.

Тим яскравіше проступає неординарність художнього мислення І. Карабиця та Євгена Станковича (народився 1942 р.) у трактуванні карпатських фольклорних джерел. Паралельно до «Музики» І. Карабиця, 1972 року Є. Станкович написав Триптих «На Верховині» (Колискова, Весілля, Імпровізація) для скрипки та фортепіано, де так само основним імпульсом творчого натхнення послужило народно-інструментальне виконавське мистецтво.

Перша п'єса «Колискова» *Andante con moto* відразу занурює в індивідуально переломлену звукову атмосферу гір. Іманентну музичну сутність цієї атмосфери, що виражається специфікою інтонацій, ладу та метроритміки, композитор максимально увиразнює, подає наче крізь збільшуваче скло захоплення карпатським краєм, прагненням донести цю красу до всього світу.

Тритактовий фортепіанний вступ «Колискової» експонує мотив гойдання, причому перший такт завмирає на ферматі. Начебто неблагозвучний інтервал великої септими, до того ж акцентований і витриманий (потім ще двічі повторений), за допомогою суцільної педалі втрачає свою різкість, доповнюючись накладанням інших змінних щаблів у наступних тактах, кожен із яких виписаний у іншому метрі. Тони великої септими – соль і фа-дієз – надалі стають опорними у більшій частині тематичних утворень і співзвуч не лише цієї п'єси, а й усього Триптиху. Інтервал септими в контексті гуцульсько-буковинської музики розглядається дослідниками як символ звучання трембіти [77, с. 75], тому названі тони стають інтонаційною та образно-асоціативною ланкою зв'язку з горами, з Верховиною [Дод. А-28].

Сумовитий наспів колискової (з традиційним тріольним розспівуванням і форшлагом) у скрипки на піанісімо супроводиться таким самим тихим

звучанням терпких секундових сполук у фортепіанній партії, особливістю яких є неспівпадання ліг із метричним поділом долей. Закінчення першого скрипкового речення накладається на фортепіанну «відповідь», що трохи збурює спокій своїми акцентованими мікромотивами із розщепленими щаблями вертикалей. Та це лише мить, яку заступають мірні погойдування. На їхньому тлі, зі стрімкого затакту шістнадцяток, починається друге скрипкове речення, позначене більшим хвилюванням, особливо в фортепіанній партії, де значно подрібнюються тривалості й відбуваються короткочасні наростання й спади гучності. Цілотактові ноти скрипки «заповнюються» вібруючими й тремолоючими тридцять другими у фортепіано, де вжито, крім того, співзвуччя, зібрані у секундові грона за допомогою прикрас.

Далі в партії скрипки з'являються короткі декламаційно-речитативні ходи (*molto espr.*) зі штрихом маркато на кожную ноту, що із перенесенням у високі регістри перетворюються на ледь чутний шурхіт. Епізод *Molto rubato* вирізняється імпровізаційним типом викладу, де провідну роль виконує скрипка. Фортепіано розпочинає епізод звуком фа-дієз, який завдяки лігам служить витриманою гармонічно-басовою основою, що постійно змінює свою метроритмічну вартість. Згодом на цей бас накладаються короткі остинатні мотиви шістнадцяток у правій руці, що разом із скрипковими утворюють вертикалі з розщепленими щаблями.

Епізод *Molto cantabile* прикметний появою нової тендітної діатонічного складу теми у високих регістрах скрипки (на три піано). Її супроводять фігурації фортепіанних басового та верхнього голосів, а середній відіграє своїми кластерними сполуками гармонічно-колористичну роль. Ця об'ємно-просторова фактура записана на трьох нотних станах (вдруге в п'єсі). Висхідна кінцівка теми з альтерованими щаблями є водночас затактом до основної мелодії колискової, яка з'являється на октаву вище, ніж в експозиції. У скороченій репризі фортепіано веде новий, більше фактурно насичений супровід (із поліметрією), проте фортепіанне доповнення-відповідь до скрипкової теми залишається незмінним.

«Колискова» завершується акордом на основі великої септими – інтервалу, що починав твір. Ця п'єса явно переросла рамки свого жанрового визначення – і за образно-змістовим наповненням, і за засобами його втілення. Інструментальність авторського мислення виразно домінує над пісенністю. Крім того, тричастинна форма тут зазнала істотного впливу наскрізної драматургії.

«Весілля» являє собою художню імітацію гри весільного народного ансамблю. В темпі *Allegro assai*, на фортісімо, з ремарки «крикливо» бере початок нестримна стихія веселоців, яка передається чергуванням тем і тембрів, запальних ритмів і контрастів динаміки. З перших тактів автор вдається до винахідливого прийому, доручаючи фортепіанній партії наслідування скрипки одноголосною темою. Вибаглива за інтонаційним контуром, розцвічена мелізмами, вона вирізняється ритмічним і артикуляційним розмаїттям. Скрипка акомпанує їй подвійними нотами, утвореними з двох інтервалів – тритона й зменшеної октави (до-дієз – до-бекар), що на слух сприймається як велика септима. Вони комбінуються упродовж чотирнадцяти тактів у найвигадливіших ритмічних поєднаннях [Дод. А-29].

Наступний розділ (цифра 2) починається наче з поступового наближення весільної процесії: у фортепіано наростає звучність акомпануючої формули, якій властива остинатність, інтонаційно-гармонічна та метроритмічна (чергування тактів із розмірами  $4/4$  і  $3/4$ ). З досягненням форте на кресендо (від трьох піано) гучно (на три форте) вступає скрипка – зі своїм остинатним «обертальним» мотивом з чотирьох шістнадцяток і акцентованої восьмої ноти, який містить збільшену секунду і виходить за рамки кожного такту, створюючи метричний «різnobій».

Нове тематичне утворення (цифра 3) з'являється у зіставленні з попереднім. Це бітональний уривок, насичений, окрім гармонічного, значним напруженням динаміки та ритмічними перепадами. Вжиті тут синкопи, як зауважив С. Лісецький, динамізують розгортання музичної тканини, роблять

своєрідні «перебивки», які місцями нагадують запізнілі чи невчасно виконані удари барабана [111, с. 33]. Метрична змінність доповнюється розмаїтим тактовим дробленням тривалостей, акцентуванням їхніх слабких часток. До численних форшлагів у партії скрипки додаються прийоми глісандо.

Перед цифрою 5 фортепіано отримує безпедально-ударне трактування, виражене прийомом мартелято. Це тло для нової теми в партії скрипки, що характеризується широкими інтонаційними підйомами і спадами, поліметрією у співвідношенні до ритмічної чіткості фортепіано. Інша скрипкова тема (цифра б) – пристрасно-емоційна – разом із типово романтичним акомпанементом фортепіано (бас і паралельні фігурації у двох руках) на «запізнюючій» педалі могли б розглядатися як короткий ноктюрновий епізод, коли б не фортісімо обох партій та різке сфорцандо басу.

Та з цифрою 7 педальна звучність зникає і повертаються гостродисонансні ритмо-інтонаційні комплекси, що символізують язичницьке коріння весільного обряду. Цифра 8 – остинатний мотив скрипки із цифри 2, фортепіанний супровід якого видозмінений на акордово-гармонічний. «Обертальний» мотив скрипки тут стає більш цілеспрямованим у розвитку, він поступово просувається вгору разом із паралельним динамічним наростанням партій і розширенням їхнього регістрового діапазону.

Після «перепочинку» на ферматі весільні музики продовжують гру. Цифру 9 починає фортепіано імітацією басів і ударних на три форте, до нього так само гучно долучається скрипка поодинокими зворотами з форшлагами. Вони продовжуються вже на фоні іншої фортепіанної фактури: права рука імітує другу скрипку ансамблю, що утворюють із першою контрастно-поліфонічний малюнок, а ліва рука супроводжує їх поліметрією секундових сполучень.

Акцентований супровід затихає на дімінуендо, готуючи появу теми, якою «відкривалося» весілля. Тоді вона звучала на фортісімо у фортепіано, тепер на піано у скрипки (з вказівкою гри *sul pont.* (біля підставки)). Ритмічний акцентований супровід, що імітував наближення весільної громади, у фіналі

відтворює її віддалення. Скрипкові остинатні звороти із флажолетів секстолей у високому регістрі де-не-де накладаються на цей супровід, затихаючи з ним до трьох піано. Змальоване композитором весілля поєднало звунаслідувальний і зображально-настрійний модули програмності, де скрипка разом із фортепіано відтворили гру народного ансамблю, а також, частково, обрядову дію як процесію зі зміною різноманітних епізодів, з початком, розвитком і закінченням. В цьому зіграла важливу композиційну та драматургічну роль перша тема п'єси, утворивши аркову побудову цілого, середину якого склала послідовність і контрастність інших тем, які уособили дійових осіб і процесуальну динаміку весілля. Цим забезпечено реалістичний і живий зв'язок твору із явищами дійсності.

Остання частина Триптиху «Імпровізація» має тричастинну форму. Вступ відкриває квінтоль низхідних чверток у фортепіано на три форте (розмір  $\frac{3}{4}$ , *rosso ritenuto*). Інтервальна горизонталь на педалі, наповнена кварто-квінтовістю (що задає фольклорну семантику твору), за допомогою ліг згортається у вертикаль і стає барвистим тлом для скрипкової партії. Основу нижнього співзвуччя становить велика септима, а верхнього – мала. У фортепіанних тактах, які передують скрипці, закладається принцип імпровізаційності, зокрема, в темпоритмічному аспекті. За загальною ремаркою *senza tempo* у другому такті подано числову фіксацію швидкості чвертки (*in tempo*) [Дод. А-30].

І це не суперечить принципу розгортання й назві цієї частини твору. Адже, за І. Мацієвським, імпровізація – «це не безконтрольне і хаотичне плетіння інтонаційно-ритмічних фігур, а вільна і водночас, чітко організована творчість, не тільки тематизм якої, але і численні зв'язки, типи кадансів, способи підходу до кульмінації, характер контрастів і утворювані, зрештою, композиції досить стабільні для того чи іншого музичного діалекту чи виконавського стилю і структуруються за допомогою досить визначених конструктивних формул-стереотипів» [126, с. 100].



Скрипкова тема на мецопіано (розмір 4/4), з ремаркою *molto espr.*, володіє вузьким амбітусом і обертається навколо натурального тону «ре». Спочатку цей його маркантні повтори у різних ритмічних варіантах, перемежовані паузами. Потім додаються оспівуючі цей тон звороти з форшлагами, що чергуються з новими його повторами. Шеститактова тема згасає на дімінуендо разом із витриманим фортепіанним акордом. У гармонічному плані обидві партії утворюють сферу бітональності. В цілому вступ навіює епічно-розповідні асоціації.

У середній частині імпровізації (*Piu mosso*) панує віртуозне начало. Хоча скрипкова партія домінує як соліст, вона, побіч із фортепіанною, взаємодоповнюються і ритмікою, і гармонічними барвами. При цьому обидві пройняті складністю нерівномірно пульсуючих ритмів, метричною змінністю та поліметричними нашаруваннями, а також ряснотою мелізмів і багатством артикуляційних штрихів. Гострота вертикальних зчеплень і відсутність тонально-функційних устоїв дозволяють констатувати використання дванадцятитонової діатоніки. Усе це створює фонічний ефект густини акустично-гірського простору.

Розвиток музичної тканини наскрізний, крещендууючий – від форте на початку до трьох форте в кульмінаційній зоні, де інтонаційно-гармонічне напруження, посилене тотальною поліритмією, сягає апогею. На піку кульмінації у фортепіано з'являється тритактова канонічна імітація з інтервалом малої секунди між голосами. Після єдиної паузи в середній частині такт на піано стає перехідним до скороченої репризи. Фортепіанна квінтоль, однак тут вже з насичених альтераціями вісімок, нагадує вступ у його дімінуції. Партія скрипки так само дещо трансформована в порівнянні з експозицією: її оповідь за характером більше жалібно-лірична, без пауз, суцільніша. Тон «ре» присутній лише у двох тактах, далі опора зміщується на «мі», а просвітлення останнього такту відбувається за рахунок руху до кінцевого «фа-дієзу», що у фортепіанній партії оформлюється як верхній і нижній тони повноцінного акорду фа-дієз мажору.

Всі п'єси Триптиху Є. Станковича відобразили генетичне й, разом з тим, узагальнене споріднення з народно-регіональним корінням, як на жанровому та образно-змістовному рівнях, так і у виборі музичних засобів, по-новаторськи перевтілених у душі світових тенденцій підходу до фольклорних джерел. Це один із тих випадків, коли помітно активне вторгнення авторського «я» в народно-національний матеріал, коли «посилення індивідуального начала у творчості веде до більш опосередкованих зв'язків з фольклором, інтенсифікованого перетворення технічних засобів з арсеналу світової композиторської практики» [119, с. 107]. Тому варто говорити про сполучення парафрастичного, психологічно-настрєвого, звуконаслідувального та зображально-настрєвого модусів програмності у цьому циклічному творі.

Можна вказати на спільні та відмінні риси в проаналізованих композиціях І. Карабиця і Є. Станковича. Попри жанрові відмінності (концертна п'єса для скрипки соло і цикл різножанрових п'єс для скрипки й фортепіано), їх поєднує програмне окреслення задуму відтворення карпатського, а ширше, українського народно-інструментального виконавства. Також помітний виразніший наголос І. Карабиця на віртуозному чиннику як основному засобі портретної характеристики народного скрипаля, в той час коли у Є. Станковича цей чинник підпорядкований іншим, а саме, жанрово-змістовим ракурсам. Ще одна спільна риса – те, що обоє показали власне, можна навіть сказати, «персоналістичне» бачення роботи з тими творчими імпульсами, що походять від фольклору та здатні активно взаємодіяти з новітніми композиторськими «відкриттями».

На думку Олександра Козаренка, «нова фольклорна хвиля» ... стала тією доцентровою силою, що зберегла і збагатила національний семіозис в умовах українського неоавангарду кількома оригінальними авторськими версіями роботи з фольклором (Л. Грабовський, Є. Станкович, М. Скорик, В. Зубицький, Я. Верещагін, Л. Дичко). Їх об'єднуючим інваріантом стала неодномірна, багатоаспектна подача етнохарактерного матеріалу із намаганням якомога точніше відтворити його аутентичне звучання (аж до використання народного

інструментарію та фольклорної манери співу)» [94, с. 13]. Із повним правом додаємо до цього списку композиторів І. Карабиця.

Акцентація на інакшості свого «я» була притаманна численній когорті митців-шістдесятників. Серед них – композиторам, які творили в різних музичних жанрах: Лесі Дичко (рапсодія «Думка» на слова Т. Шевченка для сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру (1964), кантата «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень XIV – XVII ст. для солістів, мішаного хору та інструментального ансамблю (1968), «Веснянки» для симфонічного оркестру (1969)), Мирославу Скорику<sup>19</sup> (цикл фортепіанних п'єс «В Карпатах» (1959), «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру (1965), «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру (1972)), Юрію Іщенку («Київський альбом» для фортепіано (1965–1966 рр.), хоровий цикл «Календарні пісні» (1973)) та іншим. За словами із дослідження творчості літературного процесу тих років, «саме із суми індивідуальних «Я» складається покоління – надто те, що його ми звемо шістдесятниками. Унікальність його визначається переважно тією обставиною (у контексті відповідної суспільно-історичної ситуації), що воно було насичене, як повітря киснем, неповторними яскравими особистостями» [201, с. 10].

Названі композитори реалізовували новаторські ідеї, експериментували у сфері музичної мови, поєднуючи найдавніші пласти національного фольклору з елементами останніх західних «технологій» авангарду та постмодернізму. Щоб увиразнити свої інтенції і дати точніші координати народних, регіональних чи обрядових інтонаційно-образних інспірацій, в інструментальній творчості часто сягали до програмних назв.

### **3.2. Оновлення програмних традицій у скрипковій літературі різних жанрів**

Поруч із тим з'являються твори, що репрезентують оновлені підходи до парафрастичного й меморіального модусів програмності, а також

<sup>19</sup> В класі композиції якого, після смерті Б. Лятошинського, навчався Є. Станкович.

репрезентують новий образотворчий модус. Так, 1973 року А. Кос-Анатольський написав Фантазію на тему солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для скрипки з фортепіано. Лірико-пісенний шедевр композитора, що з'явився 1956 року до 100-річчя Івана Франка на основі його поезії із циклу «Зів'яле листя», приніс заслужену славу авторові музики. Це спонукало Кос-Анатольський вдатися до самоцитування і створити кілька версій-перекладень для різних виконавських складів, у тому числі суто інструментальних (фантазії для арфи, для скрипки з фортепіано, п'єса для скрипкового ансамблю).

Фантазія для скрипки з фортепіано написана, на відміну від оригінального вокального твору (до мінор), у тональності соль мінор. Метрично вони також різняться: солоспів у розмірі 6/4, а фантазія 6/8 (утім, з ідентичною авторською ремаркою щодо темпу й характеру виконання *moderato espressivo*). На думку А. Терещенко, «жанрові джерела» мелодики солоспіву «живлять традиції української протяжної ліричної пісенності» [204, с. 48]. Можна ствердити про самотутнє переплетення А. Кос-Анатольським у його вокальному шедеврї різних інтонаційно-мелодичних джерел, як фольклорних, так і пісень літературного походження, а також про вплив театральнo-музичних жанрів (опери й оперети, балетів композитора). Звідси випливає потенціал перетворення пісенної версії у інструментальний твір (із парафрастичним модусом програмності).

Фантазію розпочинає вступ дещо незвичної структури, що складається з двох двотактових речень – суто фортепіанного та скрипково-фортепіанного. Вони контрастують не лише за динамікою (форте – піано) та фактурою (повнозвучний акордовий виклад і прозоро-делікатний), а й за інтонаційно-мелодичним наповненням, хоча й починаються з одного тематичного зерна [Дод. А-31]. Ним є зворот із квінтового щабля до сексти й назад і квартовий стрибок до тоніки. У фортепіанному реченні цей зворот продовжується низхідним крокуванням і завершується арпеджованим акордом з ферматою (на основі септакорду другого щабля). В другому реченні стрибок у звороті збільшується до октавного, чим «задається» більший емоційний «градус»

напруги, а кінцівка на квінті з рітенуто, що мала б сприяти роз'ясненню, затушовується-затьмарюється фортепіанним співзвуччям із збільшеною секундою, завдяки чому явні й приховані контрасти вступу ще більше інтригують і потребують розгадки.

Тому поява зворушливої і наразі спокійної мелодійно-пісенної теми сприймається як початок розповіді про кохання до дівчини. Фортепіано підтримує мелодію октавною лінією басів і гармонічно розкладеними фігураціями. Лише при гармонізації другого періоду тематичної побудови (що відповідає словам пісні «ти моя радість, ти моє горе, ой ти, дівчино, ясна зоре») з'являються інтервально-акордове потовщення супроводу, та динамічний відтінок піано зберігається. Розв'язання кадансу на мажорній терції вносить несподіваний відтінок просвітлення й водночас є відхиленням до тональності субдомінанти. Перехід мелодично увиразнюється скрипковою зв'язкою-зворотом сентиментально-романсового характеру (притаманного композиторові) на тлі субдомінантових гармоній у фортепіано. Останній звук звороту завмирає на ферматі на тлі арпеджованого фортепіанного акорду.

В цій тональності (до мінор) написаний другий розділ. Це наступна фаза розповіді (чим наче відтворюється куплетна форма пісні), що теситурно переноситься вище, у середні регістри. Цього разу експресія посилюється завдяки кільком чинникам: фортепіано отримує вже не розкладені акордовими звуками ламані фігурації, а постійно спрямовані вгору; висхідна скрипкова фраза (яка відповідає рядкам пісні «що то запалює серце пожегом») звучить на кресендо й раптово переривається перед розв'язанням кадансу введенням її повтору на кварту вище й завершенням цього розділу фантазії (умовного «куплету») напружено-загостреними зменшеними гармоніями (*cresc. molto*).

Другий розділ (останній умовний «куплет») написаний в основній тональності, він відрізняється драматичним піднесенням, підвищеною емоційністю. Пісенна тема проводиться скрипкою в октавному вигляді, фортепіано акомпанує їй громіздкими, насиченими альтераціями акордами, що дублюються обома руками. Висхідна фраза скрипки супроводиться суцільно-

акцентованими акордами й октавами, розташованими у розхідному напрямку. Два каданси увінчують фантазію: перший з подовженими ферматами квінтовым щаблем і ввідним підвищеним сьомим, що переходять у тонічний тризвук; другий – доповнення у вигляді інтонаційного ходу з шостого щабля на п'ятий і розв'язанням у однойменному мажорі на терцевому звуці (з додатком підвищеної сексти у фортепіанному акорді) [Дод. А-32].

Таким чином, три розділи фантазії А. Кос-Анатольського виявляють риси варіаційно-варіантного розвитку пісенного матеріалу й поруч із тим – загальне нагнітання й поступову драматизацію, що виливаються у завершальне кульмінаційне проведення теми. Незмінна тема дістає різноманітне ладо-тональне й фактурне оформлення та динамічне нюансування, якими передаються контрасти вірша І. Франка. На відміну від солоспіву, де в кожному куплеті сконцентровано і плинність пісенних мотивів початку, і наростання емоцій у кінцівці, інструментальна фантазія дала змогу відтворити наскрізний процес драматизації, більш «наочно» урельєфнити полярність образних метафор поезії.

Парафрастичний програмний модус представлено також опрацюванням Григорієм Верьовкою української народної пісні для двох скрипок з фортепіано «Ой у полі могила». Цьому ж авторові належить «Лірична пісня» для скрипки й фортепіано (узагальнено-образний модус), що свідчить про незникаючу схильність українських композиторів до образної поетики традиційного романтичного русла. Серед інших зразків цього періоду можна назвати Дві казахські новели «В горах Ала-Тау» Віталія Сечкіна (1927–1988) для скрипки й фортепіано (1970 р.), де продовжено вектор зацікавлення українських композиторів східною музикою у зображально-настрєвому програмному модусі. «Слов'янське капричіо» та «Ескіз в молдавському стилі» Левка Колодуба, «Українська танцювальна поема» Юрія Щуровського, «Закарпатська рапсодія» А. Кос-Анатольського для скрипки та фортепіано – приклади парафрастичного модусу програмності окресленого хронологічного відтинку.

Навіяний образотворчим мистецтвом міні-цикл «Мозаїка» Ярослав Верещагіна (1948–1999) для скрипки з фортепіано відображає дещо іншу тенденцію оновлення музичної мови, не пов'язану з фольклорними імпульсами. Це три абстрактні картини, в яких сполучено принцип фрагментарного нанизування різних композиційно-образних елементів, що походить від цього роду візуального мистецтва, та почуттєвих моментів, можливо, ним викликаних, а, можливо, створених як втілення близьких за зовнішньою аналогією до мозаїки мінливих емоційно-психологічних нюансів внутрішнього стану людини.

Перша п'єса (*Largo liberamente*) представляє собою експресивний діалог двох інструментів, що виростає зі запитальної інтонації затактового звороту в партії скрипки. Він задає напруження вже своїм початковим висхідним інтервалом великої септими, включає тріоль і завмирає на цілій ноті «мі» другої октави, звучання якої доповнюється заспокійливими фортепіанними співзвуччями, що тягнуться довгими тривалостями на маркато, та в гармонічному плані це бітональний такт із нашаруванням розщеплених щаблів [Дод. А-33]. Друга поява скрипкового звороту підтверджує його роль тематичного «ядра», так як із нього проростає подальше розгортання скрипкової партії, прикметне частими змінами ритмічних вартостей, примхливими мелодичними контурами й стрибками. Фортепіано продовжує підтримувати скрипку гармонічно акордами із розщепленими щаблями.

Із ремаркою *Piu animato* обидві партії активізуються: наповнюються акцентами, динамічним контрастуванням, запроваджується синкопа у розмаїтих ритмічних комбінаціях. Зворот-ядро проводиться остинато на октаву вище, завдяки чому набуває напористості. Зміну мозаїчного «зображення» готує *Piu lento*, де партія фортепіано зазнає фактурного розшарування. *Cantabile espress.* – така ремарка подана автором до варіантної появи звороту-ядра, що органічно вклинюється (щоправда, з інверсією початкового інтервалу та тональною зміною) до нової образно-тематичної побудови.

У фортепіано з'являються фігуративно-унісонні утворення, до яких скрипка вкраплює свої неблагозвучні інтервали та акорди на піцікато. Потім партії обмінюються ролями, сягаючи значного гармонічно-артикуляційного загострення на форте. Своєрідне примирення – це «репліка» кожного інструменту (*lento* у скрипки та *dolce espress.* у фортепіано), де дисонантність дещо згладжується.

Після цього наступає скорочена реприза, в якій зворот-ядро лунає у скрипковому тремоло. Фортепіано у відповідь коротко й схвильовано «вибухає» та заспокоюється в останньому такті *Adagio* в унісонному співзвуччі, на фоні якого скрипка знову «ставить» своє початкове запитання, яке затихає на три піано без відповіді.

Початок другої п'єси (*Veloce*) контрастує з характером першої [Дод. А-34]. На *sfz* вступає фортепіано кластерним гроном секунд із бемолями, що глісандує донизу й повертається назад вже на натуральні щаблі з додатковим нижнім звуком. Цей прийом стає своєрідним лейтмотивом супроводу. На його тлі права рука виконує напористу тему, що містить синкопи та акценти, короткі паузи, що не створюють враження зупинок руху, а лише загострюють увагу. Біг шістнадцяток завершується декламаційними тріолями (*pui f pesante*), які завмирають на пронизливих квінтових унісонах (*sfff*), що служать фоном для проведення цієї ж теми скрипкою. Тут вона дещо змінена в ритмо-інтонаційному плані. Ще інші її варіанти представляють скорочений фортепіанний уривок у паралельному русі обох рук і наступні два скрипкові. Перед епізодом *Lento recitando* запроваджено підсумовуючий такт на фортісімо, утворений секстоллю скрипки, спрямованою до інтервалу великої септими, що супроводиться декламаційними тріолями фортепіано.

У новому епізоді знову зустрічаємося із варіантним уривком початкової теми, що вклинюється у цілком нову, яка спершу лунає на піано й *espress. molto*, продовжуючись полярно протилежним форте у квінтолі та низці крешендуючих глісандо. Особливістю цього епізоду є метроритмічна змінність



і капризні чергування настроїв. Так, на тлі вібрато довгої скрипкової тривалості фортепіано виконує стакатні мотиви *gracioso*.

Епізод *piu sostenuto* розпочинають фортепіанні акорди *grave*. На іншому тлі скрипка «проголошує» експресивно-голосний монологічний уривок, розмаїтий за ритмікою, наповнений стрибками. *Tempo I* – це динамізована й водночас скорочена реприза. Варіант головної теми лунає тут схвильовано й голосно в партії фортепіано, викладений унісонами обох рук. Скрипка підхоплює його в дуже експресивно-дисонансовому потоці, з вибагливою ритмічною організацією. Завершення теми на великій септимі співпадає з тріольно-декламаційним супроводом фортепіано, до якого долучається й скрипка, синхронізуючись у ритміці із правою рукою, тоді як ліва проводить глісандуючі «зсуви» з бемольних кластерів на натуральні. Загальне кінцеве крещендо й аліяргандо переходять *attaca* у третю п'єсу міні-циклу.

Фінал (*Moderato con moto rubato*) – квінтесенція психологічної напруги [Дод. А-35]. Вона виражається у взаємодоповненні партій обох інструментів і послідовному нагнітанні експресії до репризи, де помітне короткочасне полегшення-затихання перед останньою «вибуховою» хвилею почуттів, які згасають лише в останніх двох тактах. Цей процес відбувається за тематично-структурним сценарієм попередніх п'єс: тема змінюється варіантно завдяки інтервальному оберненню зворотів та ритмічним новаціям, а також унаслідок реєстрових переміщень. Метро-ритмічна перемінність сусідує з багатоманіттям ритмічних комбінацій усередині такту та фактурною різноплановістю (у фортепіано трикратно присутній уривок імітації дзвоніння). Перед репризою привертає увагу фрагмент лінійного руху партій двох інструментів, що переходить у остинато інтервальних паралелізмів фортепіано з наростанням динаміки до трьох форте.

У цілому «Мозаїка» Я. Верещагіна приваблює логічністю архітекtonіки у начебто аж занадто строкатій музичній матерії, що, однак, узгоджується з програмною назвою й дозволяє створити в уяві паралелі з візерунково-різнокольоровими уламками шкла, що складаються в неповторні художні

конструкти. Тому цей твір можна зарахувати до образотворчого модусу програмності в музиці для скрипки та фортепіано, який охоплює композиції, пов'язані з візуальними мистецтвами (живопис, вітраж, декоративно-ужиткова творчість тощо). Водночас щодо стилістики цикл «Мозаїка» презентує постмодерністичні пошуки вислову в експресивно-психологічній манері письма, адже, як було вже зазначено вище, розглянута художня концепція автора може трактуватися і як мозаїка різноманітних почуттів.

У «Маленькій партиті» Юрія Іщенка (народився 1934 р.) для скрипки й фортепіано (написана 1973 р. спочатку для флейти та арфи) натрапляємо на дві п'єси, що репрезентують парафрастичний модус програмності, а саме такий її різновид, як компонування в необароковому дусі на основі цитати «чужого» інструментального твору. Це своєрідна комунікація між особистостями композиторів, стилями, історичними епохами і національними культурами в одному окремому творі.

«Прелюдія на тему Й. С. Баха» та «Арія з варіаціями на тему Г. Ф. Генделя» апелюють до епохи бароко й виявляють близькість до необарокової течії у музиці. Перший з творів (*Allegro moderato*) ґрунтується на темі популярного «Жарту» Баха (остання частина «*Badinerie*» з оркестрової сюїти № 2, сі мінор).

Початковий такт прелюдії як зачин виконується партією скрипки та імітаційно відлунює у фортепіанній партії. Утім, розповсюджений у тогочасній поліфонії прийом поєднується з неочікуваним бітональним гармонічним оформленням, коли обидві партії написані у двох різних тональностях (тритонове співвідношення: сі мінор (як у Баха) і мі-бемоль мінор).

Відштовхуючись від цитати, далі Ю. Іщенко стилізував барокові ритмоінтонаційні звороти, мелізми та артикуляцію, привносячи, крім гармонічних, деякі власні синтаксично-метричні моменти («різnobій» партій у 5 і 6 тактах, невласливу для Баха метричну змінність), що зраджують композитора ХХ століття. Цим наче продовжив розкриття суті первісного жанрового прототипу – жарту (чи скерцо) у новому, вибраному ним жанровому

форматі прелюдії, яка вирізняється ще давнішою генезою, ніж скерцо, й активним побутуванням у бароковій інструментальній музиці. Що більше – автор запровадив дзеркальний обмін тональностями партій у другій частині прелюдії [Дод. А-36].

Цитата тут, знову доручена скрипці, отримує видозмінений інтонаційний обрис і вільне (інше) доповнення на один такт. Відсутній імітаційний елемент розвитку у партії фортепіано, що набуває суто акомпануючого вигляду. Рясна альтерація скрипкової партії твору посилюється використанням зменшених октав (із розщепленням щаблів), які повторюються, акцентуючись на слабкій частці такту. Поруч із тим, помітне щоразу більше подріблення тривалостей у скрипки та поступове підвищення її теситури. Проте постійне зростання дисонансового, динамічного й звуковисотного напруження розв'язується в останньому такті в прозорий сі мінорний тризвук – це заключний гумористичний штрих. Ним водночас наче утверджується першість і непорушна естетична вічність бахівського оригіналу. Філософський підтекст такої кінцівки можна розшифрувати відомим висловом із Біблії – «все повертається на круги своя...».

В «Арії з варіаціями на тему Г. Ф. Генделя» помітний подібний принцип метаморфози теми першоджерела, коли вона (тут уже наведена повністю на початку у фортепіанній партії, а в останній варіації у скрипковій) зіставляється зі своїми варіаційними проведеннями. Вони являють собою амальгаму необарокових і авангардних стиллових елементів, аж до алеаторичних вкраплень, що не суперечать давнім традиціям власних імпровізацій виконавця, а постають їхнім своєрідним перетворенням.

При цьому фортепіано відіграє роль строгого гармонічно-функційного й фігуративного «оберега», впорядковуючого чинника, а скрипці дано волю видозмінювати тему з надзвичайно примхливою винахідливістю ритмоінтонацій і ладо-гармонічних перетворень. Численні мелізми й глісандо надають особливої декоративності її вислову. Зміна темпів і агогічні нюанси роблять значний вплив на вияскравлення багатохарактерності музики, її

емоційно-виразових властивостей [Дод. А-37]. Аналіз п'єс можна підсумувати зауваженням О. Берегової: «у співвідношенні «старого» і «нового» естетична свідомість кінця ХХ сторіччя вносить свої корективи. Якщо на початку сторіччя ціннісною домінантою в цьому співвідношенні було «нове», і творча думка митців повсякчас поринала за оновленням у майбутнє, то для кінця сторіччя, за твердженням багатьох дослідників, таким ціннісним орієнтиром стає досвід минулих поколінь» [10, с. 150]. На думку Л. Кияновської, такий різновид програмності – з одного боку, інспірований традицією, а з іншого, породжений сучасним художнім мисленням, ґрунтується на принципі діалогу з видатними композиторами минулого. Прийом «перегуку епох», перенесення у сучасність історико-культурного контексту давнього часу спрямовує уяву в певне квазісюжетне русло, заінтриговує стильовим контрастом [79, с. 47-48]. Суттєва конкретизація музичного змісту внесена в заголовки цих частин вже самими іменами геніїв, а, крім того, назвами їхніх безсмертних творінь.

Прикметно, що того ж 1973 року Ю. Іщенко написав «Романтичну баладу» для скрипки й фортепіано. Розглянуті номери з «Партити», як і цей твір із узагальнено-образним модусом програмності, стали свідченнями вибору автором конкретних стильових орієнтацій та актуалізації певних традицій минулого в контексті новацій музичної мови останньої третини ХХ століття. Подібні твори інших композиторів, як «Романтична соната» М. Ластовецького для скрипки (1974 р.) та «Романтична поема» О. Лебедева для скрипки та фортепіано (1982 р.), вказують, окрім того, на певну консервацію в ті роки романтичного світосприйняття й відповідної стилістики. З іншого боку, романтики живуть у будь-яких епохи. Суть такої музики не в зовнішніх обрисах і формах, а у внутрішній природі вислову. Інша річ, що подібні назви цілком узгоджувалися з доктринами соцреалізму, завдяки чому набували деякої трафаретності.

Натомість інший цикл Ю. Іщенка – «Акварелі» для скрипки та фортепіано, як і соната «Гобелен» Володимира Губи (1974 р.) для такого ж складу, примикають до образотворчого програмного модусу. Наприкінці 1980-х

років Леся Дичко дала його унікальний взірець у композиції «Фрески за картинами Катерини Білокур» у 2-х зошитах для нетипового дуету скрипки й органа. Тому можна констатувати зародження й активізацію цього модусу в окреслений період.

У 1980-х роках українські композитори знову звернулися до меморіального модусу програмності: Борис Буєвський (народився 1935 р.) в Сюїті з чотирьох частин («Ода», «Пейзаж», «Сюжет», «Етюд») для скрипки і фортепіано в чотири руки пам'яті визначного перекладача Миколи Лукаша та Ісидор Вимер (1906-1983) у «Спогаді про Паганіні».

### **3.3 Дитячий програмний репертуар для скрипки й фортепіано за часів УРСР**

Як відомо, в Радянському Союзі широко розгорнулося масове музичне виховання. Скрипкові класи музичних шкіл потребували достатньої кількості педагогічного репертуару для учнів різних вікових категорій. Українські композитори відгукнулися на суспільний запит, творячи як окремі п'єси, так і цикли мініатюр, у яких програмність посідала чільне місце. В тогочасній зарубіжній скрипковій музиці для дітей так само помітне використання принципу програмності: «В цирку» і «В селі» А. Стоянова, «Зозуля» М. Буттінга, «Струмок» А. Райчева, «Мисливець, який заблукав» А. Соге, «Маленький паяц» Ф. Рибицького, «Гарний день» Д. Шостаковича та ін.

Композитори Наум Лапинський та Олександр Зноско-Боровський скомпонували в 1950-х – на початку 1960-х років «Альбоми юного скрипаля», в яких значну частину склали програмні мініатюри.

П'єси з традиційними для дитячої музики жанровими заголовками («Пісня», «Колискова», «Коломийка») чергуються в Н. Лапинського з ідеологічно забарвленими «Партизанською» та «Піонерським маршем»<sup>20</sup>. З

---

<sup>20</sup> Відверто кон'юктурні програмні скрипкові твори були присутні й у «дорослій» музиці того часу. Зразком такого опусу може служити поема «Краснодонці» Альберта Водовозова для скрипки з оркестром (1972).

названими мініатюрами сусідуєть яскраві програмні сценки «Пастушок грає» і «Дід Мороз та Снігуронька».

Перша з них (*Andante pastorale*) має просту тричастинну репризну форму. Фортепіанний вступ дає концентрований вираз спокою природи у тихій акордовій послідовності з незмінними тонічним басом і верхнім голосом. Скрипка імітує звучання сопілки простою мелодією, що починається й закінчується квінтовым щаблем. Для неї властиві діатонічність, короткі інтонаційні ліги. Натомість у акордах фортепіанного супроводу з'являються хроматичні ходи, також поживляється басова лінія [Дод. А-38]. У другій скрипковій фразі присутній форшлаг, як неодмінний атрибут народного інструментарію. В середній частині мелодія у варіантному розгортанні підноситься вгору, зазнає гармонічних відхилень, прикрашається іншими мелізмами. Довгі тривалості скрипки «заповнюються» шістнадцятками у фортепіанній партії, якими оспівуються опорні щаблі. Реприза спирається на матеріал експозиції. Мініатюра відноситься до звуконаслідувального модусу програмності.

П'єса «Дід Мороз та Снігуронька» вирізняється персоніфікацією тем, на перший погляд, не надто контрастних. Адже обидві мають фольклорне забарвлення й специфічну структуру (3+3+3+3). Проте інші засоби виразності, застосовані композитором, «працюють» на рельєфність контрасту музичних портретів, закладених у назві. Насамперед, це протиставлення темпу та характеру звукодобування. Якщо обрамлюючі розділи тричастинної форми *da capo al fine* (присвячені Дідові Морозу) забезпечені вказівкою *Marciale Pesante*, то середній розділ (образ Снігуроньки) – це *Meno mosso, cantabile*. Адекватно до цього використано динамічну звукову палітру та артикуляційні штрихи.

У крайніх розділах панує акцентування й маркато при суцільному форте, в середині – піано з «вилочковими» крещендо й дімінуендо, деталізовані короткі ліги. З ладогармонічного боку слід відзначити зіставлення відносно стабільної тональної стійкості (з короткочасним відхиленням) у характеристиці Діда Мороза та постійних ладових «блукань», властивих музичному

уособленню Снігуроньки. Так само диференціюється фортепіанний супровід: однотипний октавно-акордовий і такий, що поєднує гомофонно-гармонічний виклад із переважно триголосим, у достатньо насиченій і щільній фактурі. На прикладі цієї п'єси дітям легко усвідомити здатність музики до втілення протилежних за характером образів у портретному програмному модусі.

Свій «Альбом юного скрипаля» для скрипки з фортепіано оп. 31 О. Зноско-Боровський (1908–1985) присвятив синові Кирила Стеценка Вадиму. В альбомі чимало програмних п'єс, що належать до картинно-зображального та звуконаслідувального модусів.

Перша з них «Веселий ранок» (Allegro) має просту тричастинну форму. Вона втілює радісний настрій, навіяний гарним початком дня, у фортепіанному вступі з легким стакато та грайливими пунктирами у високому регістрі. Скрипкова тема, що нагадує дитячу народну пісню, розвиває ці ж інтонаційно-ритмічні елементи у другій і третій фразі [Дод. А-39]. Вони співвідносяться як друга частина куплету і приспів. Фортепіано дає гармонічну основу та подекуди дублює мелодичні тони або втворює їм. Середина *rosso meno mosso* зберігає пісенно-куплетну структуру в новій темі, близькій до попередньої (у тональності третього щабля). Наприкінці середини відбувається модуляція до тональності домінанти, а через неї повернення до початкового ля мажору. В репризі скрипкова тема дублюється басовою лінією фортепіано, лунаючи сміливіше та яскравіше, ніж на початку.

Мініатюра «На узліссі» (Allegretto semplice) споріднена за характером із попередньою. Веселий фортепіанний вступ спирається на терцієві стакато й пунктири. Мелодико-інтонаційна канва скрипкової теми пісенно-розповідна. Фортепіанний акомпанемент прозора-стакатний. Якщо заспів починається з ямбічної кварта, то приспів хореїчний. Він має звуконаслідувальні риси: переривчасті повторення вісімок викликають в уяві стукіт дятла. Тлом до цих двох фраз слугує тема фортепіанного вступу. Вона надає архітектонічної стрункості п'єсі без репризи.

«Ведмедик танцює» (*Moderato pesante*) – так само із серії веселих п'єс. Очікуваних низьких регістрів, характерних для змалювання специфічного образу, тут немає. Тільки фортепіанний двотактовий вступ виконує цю функцію у басах на суцільних акцентованих унісонних шаблях (цей хід від тоніки вниз до домінанти повторений тричі). Проста танцювальна тема у скрипки має просту двочастинну форму (складається з двох періодів 6+6), що, як і попередні мініатюри, нагадують куплети дитячої пісеньки-забавлянки з приспіваними. Фортепіанний акомпанемент є октавно-акордовим. Композитор вдавня до регістрової колористики, проте переніс скрипкову тему на октаву вгору, а не вниз. Вступні заклично-акцентовані квартали виконуються наприкінці п'єси обома інструментами, при цьому фортепіанна партія також тут зміщується на октаву вгору (порівняно зі вступом) [Дод. А-40].

«Прогулянка» (*Andante mosso*) написана в простій двочастинній формі. П'єса відрізняється розміреною безтурботною ходою, «алгоритм» якої закладено у короткому фортепіанному вступі. Він спирається на тонічну й домінантову гармонію, остання частка такту арпеджована. Тема в партії скрипки членується на квадратні мікроструктури – речення, розділені паузами. Три перших речення починаються з пунктиру; цим, гармонізацією, а також подальшим розгортанням вноситься легкий джазовий відтінок. У другій частині тема доручена фортепіано, де вона дещо скорочується та видозмінюється за рахунок відсутності пауз – їхнє місце займають довгі арпеджовані акорди. Розв'язання кадансу в другому реченні водночас є початком заключної побудови, яка повторює два вступні такти фортепіанної партії. Скрипка акомпанує їй довгими арпеджіо зі штрихом піцкато впродовж усієї другої частини.

«Лялька» (*Moderato capriccioso*) та «Дюймовочка» (*Allegretto giocoso*) подібні не лише за іграшково-казковою тематикою (та відповідно портретним програмним модусом), а й за втіленням образів у граційних ритмо-інтонаційних мотивах, пропорційних побудовах. Важливе значення в цих п'єсах дістає артикуляційна палітра: штрихи нон легато, портаменто. Всім цим вноситься



танцювальний нахил музики. Фортепіанний супровід доповнює образний стрій власними засобами – паралельною темою-редукцією скрипкової у правій руці («Дюймовочка») та прозорою вишуканістю гармонічних устоїв-акордів («Лялька»).

«Гра в м'ячик» (*Gaio, leggiero*) – сценка наслідування дитячих забав. У цій двочастинній мініатюрі, як не дивно, відсутній штрих стакато в партіях обох інструментів. Та основний акцент кладеться автором на стрибки (дальші й ближчі інтервали) та пунктир у скрипковій темі на початку кожного такту, крім заключних побудов (цим ніби імітується відбивання м'яча). Скріплюючу роль у формі твору виконує вступний мотив партії фортепіано – звивистий низхідний пасаж у рамках двох октав. Після першої появи він запроваджується ще двічі: наприкінці першої частини та у фіналі, де доручений скрипці.

В альбомі О. Зноско-Боровського відсутні ідеологічні нашарування радянської доби. Лише п'єса «В похід!» (*Tempo di marcia*) для двох скрипок опосередковано навіює такі асоціації, проте і в наш час вона цілком може вписуватися у дитячо-юнацьку тематику дозвілля. Знак оклику в її назві не випадковий. Він корелюється із затактовим сигнальним мотивом-ядром фортепіанного вступу, що відображає закличні інтонації, як символу настанови на готовність і зібраність. З цього мотиву проростає скрипкова тема, яка носить більш узагальнений, мужньо-зібраний характер (у ній відсутнє специфічне ритмічне остинато із двох шістнадцяток і двох вісімок, наявне у партії фортепіано). Друга скрипка втворює першій із запізненням (елемент імітації), а в наступній фразі навпаки. Фортепіано дублює тему провідної скрипки, крім того доповнюється власним підголоском, завдяки чому утворюється насичена чотриголоса партитура. Партія акомпануючої скрипки складається з окремих, розділених паузами секвенційних ланок.

У другій частині нова тема, споріднена з попередньою, розпочинається із октавного затакту (у другій скрипці інтервал сексти) й звучить синхронно. Фортепіано підтримує скрипки масивною акординою з тим самим ритмічним пунктирним малюнком. Кульмінація на фортісімо позначена висуванням на

перший план другої скрипки, перша відіграє допоміжну роль. Останнє речення позначене одноставністю скрипкових партій. Невелика кода побудована на гармонічних перебарвленнях ритмічного остинато (почергово у двох скрипок, кожного разу від іншого щабля, з використанням понижених другого та шостого) аж до тонічного акорду. Дві скрипки і фортепіано створюють додатковий штрих до втілення програмної назви п'єси, асоціюються з численністю учасників походу.

«На човнику» (*Con moto*) – тричастинна мініатюра, що ґрунтується на звуковому наслідуванні плескоту водяної стихії [Дод. А-41]. Розмір 3/8 і тихий пісенний тематизм викликають аналогії з баркаролюю. Мірність коливання шістнадцяток у фортепіанній партії крайніх частин відтворює спокійний плин води. В середній частині (*animando*) вноситься відтінок деякого хвилювання, що позначене на рішучіших інтонаціях теми, динамічному наростанні та на зміні фактури фортепіанного супроводу. На басову лінію накладаються короткі ліги із подвійних нот. Одночасно відбувається ладо-гармонічне відхилення. Реприза динамізована: у ній комбінуються початкова фраза з експозиції та заключна із середньої частини.

Таким чином, в цих альбомах представлені такі типи для дитячої музичної літератури модуси програмності як звуконаслідувальний, зображально-настрійний, портретний, узагальнено-образний.

Сюїта «Лісові картини» Я. Фрейдліна для скрипки й фортепіано також належить до педагогічного репертуару радянської доби. Загальна назва композиції представляє домінуючий зображально-настрійний модус програмності, та дві з чотирьох частин додають уточнюючий образний ракурс: «Лісове чудовисько» портретний, «Грибний дощ» звуконаслідувальний.

Перша п'єса «Березовий гай» (*Andantino*, розмір 6/8) вводить в атмосферу спокійно-замріяної краси живописного куточка природи та, водночас, завдяки «баракаральному» ритму, майже зримого легкого погойдування березових віт. Партію скрипки, в якій початкові, спрямовані вгору широкі «кроки» фраз чергуються з подальшими затриманнями та плавним рухом, органічно

доповнює фортепіано. Його супровід наче вторує скрипці своїми підголосками на її трансформованих мотивах. Цей своєрідний діалог оздоблюється колористичними відтінками звучання фортепіано (закінчення перших двох фраз, де на витримане співзвуччя нашаровуються стакатні унісоми різних регістрів) та поліметричними моментами.

Середня частина вирізняється дещо схвильованішим темпоритмом (позначення *animando*, короткочасна зміна розміру на 9/8). Затактовий початок має низхідний напрямок у двох секвенційних зворотах, після чого, з поверненням основного розміру, відбувається динамічно-теситурне наростання до кульмінаційної вершини. Діалог партій тут переходить у форму відлуння: фортепіано повторює ритмічну формулу скрипкових шістнадцяток в інверсії, однак вже не в унісон, а з інтервалом ундеціми. Розвиток не призводить до максимальних значень динаміки, обмежується мецофорте. На тлі широко розкладеного фортепіанного співзвуччя, що виконується на арпеджіо, скрипка досягає свого найвищої опори в середній частині, за якою слідує поступовий спад на тритактовому соло (*rosso rubato*), а потім невеликий підйом у парі із затиханням звучності.

Модифікація скороченої репризи стосується як проведення тематичного зерна від іншої ноти та його безпосереднього переходу до кадансу (спочатку перерваного в партії фортепіано), так і запровадження політональності (у скрипки ля мінор, у фортепіано – Мі мажор). Додаткового колориту надає вживання скрипкових флажолетів на ввідному та заключному основному щаблях обох кадансів. Уся реприза виконується на *п'анісімо*, що створює разом із названими гармонічними та артикуляційними прийомами ефект пастельного звукопису.

У другій п'єсі змальовано образ «Лісового чудовиська» (*Sostenuto a pesante*). Скрипці доручено короткий вступ на форте, зітканий з акцентованих подвійних нот і акордів піцікато на основі тритонів, що чергуються з паузами в розмаїтих ритмометричних конфігураціях. Ще коротший другий вступ проводиться у фортепіанній партії в низьких регістрах, на стакато і так само з

трифонами в обох руках. На цьому фортепіанному тлі з'являється тема, що уособлює «головного героя»: вона голосна й загрозливо-сердита вже з першого звука «сі бемоль», який повторюються і потім застигає, щоб відбитися від акцентованої слабкої долі та знову повторюватися із різними продовженнями (двічі дисонуючий акорд і один раз мотив із шістнадцяткою із форшлагом) [Дод. А-42].

Середина п'єси відкривається чотиритактовою фортепіанною інтерлюдією, переміщеною в середній регістр. Вона вирізняється тісним розташуванням рук, накладанням розщеплених щаблів. Наступне проведення теми транспонується на терцію вгору. Замість акордів тут з'являються малі нони, а в партії фортепіано – довші фігурації шістнадцятки. Якщо партії скрипки та правої руки фортепіанного супроводу написані в бемольній тональності, то ліва рука фортепіано – у дієзній, до появи унісонних проведення мотивів. Перед репризою фортепіанний супровід опускається в низькі регістри на піанісімо, та раптове форте скрипки створює різкий контраст – готує появу знайомої теми «чудовиська». В цій зв'язці відбувається енгармонічна зміна тональностей.

Реприза завершується перегуками скрипки й фортепіанних унісонів, які, хоча й зберігають акцентування, та поступово стишуються від мецофорте до піано. Фортепіанна партія зазнає тембрового контрастування. Оригінальною є кінцівка п'єси: це висхідна послідовність альтерованих звуків на піцікато у скрипки, що починаються «ля бемолем», а останнім стає акорд із натуральними «ля». Йому відлунює єдине басове фортепіанне «ля» в субконтроктаві.

Третя п'єса – прозора акварель «Туман над озером». Її діатонічні, ідилічні за настроєм крайні частини (*Andante tranquillo*), відтінюються рухливішою і динамічнішою серединою. Споглядальна течія музичної думки першої теми (розмір 4/4) переливається у секвенційно-висхідний розвиток другої (розмір 3/4) та повертається назад [Дод. А-43].

Фортепіанний вступ «змальовує» застиглу красу озера, повитого туманною димкою. Завдяки довгим тривалостям, непомітному переходу

акомпанементу в мелодичні лінії та їхнє підголоскове доповнення, в уяві постають ніким і нічим не порушувані спокій і тиша. З цього туману виринає скрипкова кантілена, що в контексті лісового пейзажу може розглядатися як наслідування сопілки (нагадуючи образи з «Лісової пісні» Лесі Українки). Закінчення першої частини містить переформатування парних долей у тріолі, чим вноситься деяке хвилювання серед загальної статичності – це своєрідна підготовка середини.

Новий матеріал вирізняється новою тональністю без ясних функційних опор і постійними відхиленнями, на відміну від натурального сі мінору крайніх частин. На фоні фігуративного акомпанементу фортепіано, що переходить із руки в руку спираючись на витриманий бас, скрипкова партія невпинно підіймається з допомогою секвенцій, відштовхуючись від тонів «сі», «ре», «ре-дієз», «фа-дієз» до верхнього «мі», що утверджується як остаточна вершина із довгою треллю (на три з половиною такти) та ферматою, за яким низхідними зворотами модулює до репризи. Динамічна шкала середини не володіє широким розмахом – простує від меццофорте до форте. І це логічно: адже цими засобами, відповідно до назви, відтворюється короткочасне розсіяння туману та повернення до початкової картини. В репризи майже «дослівне» повторення першої частини доповнено тембровим ефектом *con sordino* у скрипки, що надає ще більшої «туманної» густини звучанню.

Остання частина сюїти «Грибний дощ» (*Vivo e giocoso*) – веселе скерцо. Моторність фортепіанного вступу, задана рівномірністю шістнадцяток, хоча й на легато, служить імітації накрапання дощу (зокрема, прихованим мелодизованим мотивом у правій руці). З перших тактів скрипкової партії помітна розмаїтість «наслідувальних» штрихів – це і стакато останнього звуку в коротких залігованих ходах, і форшлагований стрибок на октаву, і акценти, і портаменти, і ліги по дві ноти. Крім того, застосовано неспівпадіння інтонаційно-штрихових ходів із тактово-метричним поділом та «розмитість» гармонії (ланцюжок зсувів із основної тональності ре мажор до Фа мажору, Сі-бемоль мажору, Соль мажору) наприкінці першого періоду [Дод. А-44]. Все

це навіть є доволі однозначні асоціації, що відходять на другий план у серединному епізоді п'єси.

Тут превалує легато в партії скрипки, а в акомпануючій партії з'являється верхній голос, контрапунктуючий до скрипки. Тому, з огляду ще й на появу подібної до каденції скрипкової побудови перед репризою (*ad libitum*), що супроводиться «замріяними» довгими арпеджованими акордами фортепіано, середина може трактуватися як емоційна рефлексія споглядаючої «грибний дощ» людини, яка радіє і дихає на повні груди. Адже такий дощ – це благодатне і життєдайне природне явище.

Реприза динамізується: замість другого повторення теми запроваджено заключний період із динамікою фортісімо, постійними повторами висхідних радісних скрипкових мотивів, вицлених із теми та підвищеними на октаву вгору разом із форшлагом, що тепер охоплює дві октави (а не одну, як у першій частині). Додатково увиразнюються та ритмічно усталюються «краплі» четвертних у верхньому голосі фортепіанного супроводу. Все це створює відчуття справжньої зливи, в тому числі й позитивно-почуттєвої.

У своїй сюїті композитор відобразив багатоманітність почуттів, пов'язаних із лісом, його реальним і фантастичном світом, а головне – власне відношення й індивідуальне бачення картин природи, істот і явищ у проекції кількох модусів програмності, що органічно перетинаються.

Скрипаль і композитор Кирило Стеценко (внук К. Г. Стеценка, народився 1953 р.), відомий непорушною національною позицією в умовах панування тоталітарної системи та впровадженням національних цінностей у всі галузі своєї творчої праці. Він привернув увагу юних скрипалів до традиційного українського народного обряду в п'єсі «На весіллі у селі» для скрипки та фортепіано (видана 1987 р.).

Це тричастинна композиція, у якій представлена винахідлива стилізація фольклорних мелодій. Крайні частини засновані на співвідношенні-зіставленні тонічної і домінантової тональної функційності, з лідійським ладовим забарвленням. У скрипковій партії використано техніку подвійних нот,

акцентування сильних і слабких часток такту. Якщо фортепіано тут відведена акомпануюча функція, то в короткій середині воно має важливу доповнюючу роль, а саме – втворює скрипковій мелодиці та продовжує її мотиви самостійно. За допомогою звучання скрипки й фортепіано (в його триголосій фактурі) наче імітуються танцювальні награвання сільського інструментального ансамблю зі солістом. Зображально-настрійний модус програмності перетинається в цій мініатюрі з парафрастичним і звуконаслідувальним. Такий перетин виявляє намір автора нагадати дітям про автентичні національні обряди, що завжди зберігалися в українському селі, прищепити їм цікавість до рідної фольклорної стихії у роки застою.

#### Висновки до III розділу.

Тенденції програмної скрипкової музики українських композиторів окресленого періоду виявляють оновлення програмних традицій минулих десятиріч. Це, насамперед, стосується творів, які репрезентують течію «нової фольклорної хвилі». Серед надбань Є. Станковича та І. Карабиця вирізняються композиції, натхненні переосмисленням давніх традицій народно-інструментального музикування для дуетного (триптих «На Верховині» для скрипки й фортепіано) й сольного («Музика») виконання і показові поєднанням кількох програмних модусів для багатогранного відображення провідної образно-змістовної ідеї у неофольклористичному ідіомі.

В окреслений час зародився новий образотворчий модус програмності, пов'язаний з візуальними мистецтвами («Мозаїка» Я. Верещагіна, «Гобелен» В. Губи тощо). Поширилися п'єси узагальнено-образного модусу – з титулом «романтичний», що поєднувався з різними жанрами. Можна говорити про суттєве оновлення парафрастичного модусу: йдеться про скрипкову фантазію А. Кос-Анатольського на власну пісенну тему та про дві п'єси Ю. Іщенка на теми Баха й Генделя з його Маленької партити.

Дитяча програмна музика О. Зноско-Боровського, Н. Лапинського, Я. Фрейдліна для скрипки та фортепіано відтворювала портрети традиційних

для свого часу персонажів («Дід Мороз і Снігуронька») та казково-фантастичних істот («Лісове чудовисько»), картини природи («На човнику», «Грибний дощ»), як також типову для ідеологічно-плакатних заголовків образність («Марш піонерів», «Партизанська»). Таким чином, у дитячих мініатюрах того часу домінували зображально-настрійні, звуконаслідувальний і портретний модули з різноманітною тематикою. Суттєво вирізнялася п'єса для скрипки та фортепіано «На весіллі у селі» К. Стеценка, що стала відлунням течії «нової фольклорної хвилі» у творчості для дітей.

Окремі положення цього розділу розкриті в публікації дисертантки «Народно-національна основа скрипкового твору «Музика» Івана Карабиця» [88].



## РОЗДІЛ 4

### СКРИПКОВА ПРОГРАМНА МУЗИКА ЗА РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

#### 4.1 Творчість композиторів різних генерацій

Після здобуття державної незалежності в Україні настала нова культурна епоха, позначена свободою творчості й вибору змістових орієнтирів, полістильовим розмаїттям, зростанням цінності індивідуальності митця. Поруч із композиторами-шістдесятниками працює молоде покоління творців музики, які, зокрема, запроваджують, поряд із традиційним, нове бачення інструментальної програмності.

У доробку Віталія Маника (народився 1963 р.) знаходяться такі скрипкові опуси: Соната № 2 для скрипки та фортепіано (присвячена Габріелі Брунер), Чотири етюди для скрипки і ударних (№ 1 «В кривому дзеркалі», решта без назв), 5 офортів Пабло Пікассо для скрипки й фортепіано. Пишучи для цього інструменту, автор знаходить нетрадиційні підходи до трактування його фонізму, сполучає стилістичні прийоми різних епох, виявляє тяжіння до програмного окреслення задуму.

Цикл «Парнас» із дев'яти п'єс для скрипки соло є прикладом неординарності програмного виміру скрипкової творчості. Вже самим вибором семантико-образного простору музики, який походить із давньогрецької доби, В. Маник декларує, з одного боку, інтерес і повагу до загальноєвропейського цивілізаційного та мистецького коріння, а з іншого – тяжіння до синтезу мистецтв (а саме, сполучення інструментальної музики із грецькою міфопоетичною творчістю через програмну ідею). Феномен синтезу мистецтв, як відомо, також бере витoki із античної естетики. За переконанням Т. Ліванової, «як би не проходив розвиток музичної культури впродовж багатьох віків, найхарактернішою її властивістю в Давній Греції була синкретична (тобто первісна, неподільна) чи синтетична (утворена від злиття) єдність музики з іншими мистецтвами. Музика в нерозривному зв'язку з

поезією, музика як невідривна частина трагедії, музика й танець – саме так в основному мислили греки єднання мистецтв» [114, с. 6].

Як відомо, узагальнене значення Парнасу – це «дім Богів». За грецькою міфологією, гора славилась Кастальським джерелом, присвяченим Аполлонові й музам, внаслідок чого Парнас вважався місцем перебування дев'яти муз. Кожна із муз була покровителькою якогось мистецтва чи науки. Їхня сукупність відображувала певні риси світогляду давніх греків. Так, дослідник античної філософії та естетики В. Татаркевич вважав групу муз показовою в плані тодішньої класифікації та тлумачення різних сфер людської діяльності. Насамперед, відсутність загального поняття поезії призвела до того, що «лірика, елегія, комедія, трагедія та героїчна поезія виступають як види, не об'єднані спільним родом» [203, с. 85]. Друге, що звідси випливає – «брак зв'язку поезії з пластичними мистецтвами. Поезію грецька думка щільніше пов'язувала з красномовством та наукою – чи то історичною, чи то природничо-математичною, ніж із малярством чи скульптурою. Були музи історії та астрономії, але не було муз малярства, скульптури чи архітектури» [203, с. 85]. І останнє – «показує, що поезія, відокремлена від пластики, не була відокремлена від музики та від танку, навпаки, пов'язувалася з ними міцніше, ніж у сьогоdnішній системі мистецтв» [203, с. 85]. Такі особливості розуміння греками деяких наук і мистецтв не могли не знайти хоча б опосередкованого втілення в циклі мініатюр В. Маника для скрипки.

Вже з першої п'єси «Кліо (муза історії)» виразно проступає орієнтир на імпровізацію, тобто, перше враження чи відчуття від ключового поняття (в даному випадку «історія») та надання виконавцеві інтерпретаційної свободи. Водночас автор забезпечує цю та кожную наступну мініатюру докладними ремарками про характер виконання й темпоритм (подаючи метрономічний показник чвертки), позначеннями динаміки звуку та іншими вказівками [Дод. А-45].

«Без емоцій, *non vibrato*» повинна звучати ця трирядкова мініатюра, що починається на піанісімо витриманою цілою нотою сі бемоль (розмір 4/4). Її

відділяє від наступного повторення багатозначна пауза на такт. Автор заставляє слухати – і ноту, і паузу, і знову ту ж ноту (беззвучно подовжену лігою разом із невеликим кресендо), на яку накладаються короткі мелізми – дрібно виписані остинатоквінтових тонів. Після цезури цей алгоритм повторюється від квінти, але з додаванням мелізмів горішньої терції у довільному агогічному трактуванні, з «вилочковою» динамікою. Все це сприймається як «відлуння віків». Наступна фраза зовсім іншого складу: в приглушеному тембрі сурдини наче «проносяться» історичні вихори – висхідні й низхідні хвилі шістнадцяток, що за бажанням автора повинні повторитися «якомога швидше декілька разів», тобто на розсуд виконавця.

За ними слідує низхідний хроматичний хід – уривок катабази, барокової риторичної фігури, що стала символом фатуму. Хід збагачений трелями на кожному звуці й перерваний паузою і цезурою перед останнім «соль», що вже без сурдини й, хоча звучить на піаніссімо, вселяє надію на якусь опору, вищий сенс у всіх цих «історичних перипетіях». Це знову довга залігована нота, з подальшими дрібними «прикрасами» на два такти у різко дисонансовому співвідношенні великої септими, з довільним ритмометричним плином і динамічним затиханням. Остання цезура – перед кінцівкою, що являє собою ще один дисонансовий крок угору на велику септиму, прикрашений консонансовими дрібними остинато, протемініатюра завершується спадним мелізматичним підкресленням того ж неблагозвучного інтервалу (як знаку запитання на піаніссімо: а що далі?).

Друга п'єса «Евтерпа (муза ліричної поезії і музики)» – без виписаного метроритму й без тактового поділу. Вільна течія думки підкорюється лише авторській ремарці «ніжно, примхливо». Цій течії притаманні вибаглива ритміка, що включає зворотні пунктири, тріолі, затримання тривалостей за допомогою ліг, насичення паузами різної довжини [Дод. А-46]. Подекуди виклад є двоголосим, зустрічаються прикраси, інтервали перемежуються з фігураціями, стрибками. Раптові зміни динаміки, фактури, стрімкі наростання й

затихання гучності – все це вписується в принцип неочікуваності. Поряд із м'якими обволікаючими зворотами сусідують доволі різкі ходи, зокрема, тритонові. Проте створена композитором інтонаційно-ритмічна арка – початок мініатюри з двох сусідніх щаблів і її дзеркальне закінчення – дещо впорядковує цей хаотично-настрійний політ фантазії.

Третя й четверта п'єси – «Галія (муза комедії)» і «Мельпомена (муза трагедії)» – покликані демонструвати протилежні полюси образів і відчуттів жанрів грецького театру. Як відомо, грецький театр став прототипом для розвитку європейської опери та всіх інших сценічних жанрів. Тому композитор вільно оперує здобутками скерцозно-гумористичної і трагедійної художньо-обрахних сфер різних епох історії музики.

«Галія» (авторська ремарка «з гумором») зіткана з коротких уривків, за якими вгадуються інтонації скоромовок опери «буффа», вокально-речитативні фрази комічних персонажів у дещо сповільненому темпі, як також суто інструментальні прийоми скерцозної сфери: стрибки на далекі відстані, форшлаги, дисонансові ходи та побудови. Так, у кульмінації, на фортісімо, запроваджено зіставлення натуральних і альтерованих щаблів, що виконуються різними штрихами (*pizz.* й *arco*). Це фактично півтонове підвищення головної буфонної теми, яким вноситься додатковий гумористичний штрих. Присутні контрасти динаміки так само посилюють скерцозність твору. За кожним тематичним фрагментом закріплено певне темпове позначення. Відтак, вимальовується рондоподібна форма п'єси, де провідна тема змінює регістрове розташування й зазнає гармонічної модифікації, чергуючись із різними епізодами. Два перших звуки твору, з висхідними довгими форшлагами, наче відкривають завісу, два останні звуки з протилежно спрямованими форшлагами опускають її, завершуючи спектакль.

У «Мельпомені» (авторська ремарка «трагічно») стикаємося з подібними засобами музичної мови, однак «перелицьованими» на іншу образно-семантичну канву. Контрастна гучність настирливих тритонових паралелізмів із форшлагами, різкість яких підкреслено акцентами, відразу налаштовує на

сприйняття чогось загрозливо-похмурого. Після цезури з'являється незграбна, різко дисонансова тема з танцювальним нахилом. Її змінює надривно-декламаційне речення, продовженням якого є пасаж, що відщтовхуючись від танцювального елементу, приводить до експресивного двотакту речитативної природи. Його особливостями є двоголосий виклад, насичення хроматизмами, ламані звороти, що символізують граничний ступінь розпачу. Знову вторгається танок «злих сил», якому властиві метричні зміщення часток такту з допомогою акцентування, вживання натуральних і альтерованих щаблів. Пасаж із повторюваного мотиву шістнадцяток нагнітає тривогу. Їхній кульмінаційний злет на фортісімо сягає найвищих регістрів і там завершується експресивним речитативним зворотом у довільному агогічному виконанні (ще один знак запитання у циклі). Останні такти сприймаються як заспокоєння і примирення з неминучим.

П'ята мініатюра «Полігімнія (муза хорového співу і пантоміми)», з авторською вказівкою «строго», базується на інтонаціях давніх монодичнихспівів з їхнім зосередженням і неквапливим розгортанням, пощаблевими інтонаційними кроками. Грецькі напиви, як відомо, стали одним із джерел формування української сакральної монодії [Дод. А-47].

Метроритм 5/4 надає специфічного відтінку мелодико-інтонаційній лінії. Спочатку вузькооб'ємна, вона досягає значної драматизації у середині п'єси завдяки поступовому теситурному підйому на октаву, завоюванню все більшого діапазону, зростанню звучності від піано до форте. Цим автор відступає від композиційно-виконавських традицій монодії, долучаючи пізніші надбання багатоголосої церковної музики. Кінцівка повертає до початкової стриманості й аскетизму – знову панує піано, переважає пощаблевий рух тонів.

Шоста мініатюра «Уранія (муза астрономії)» з авторською вказівкою «відсторонено» – ескіз небесного безміру, а точніше зоряної ночі. На тлі тотального піано виникають окремі світлові «пуантилістичні» зблиски, уособлені в глісандуючих звуках, у постійному стремлінні коротких мотивів угору. Відокремлене з обох боків цезурами «до» другої октави, на вібрато

впродовж цілого такту, наче готує до появи чогось нового у звичній картині ночі. Й з цього мороку виринає лагідна мелодія, що спочатку нагадує ноктюрни романтиків, а наступний її мотив – народні колискові. Після паузи видозмінений мотив «колискової» спрямовується вгору й завершується висхідними глісандо, ніби розчиняючись у вічності місячно-зоряного сяйва.

У сьомій п'єсі «Терпсіхора (муза танцю і хорового співу)» антифонним способом поєднуються звукові картини давнього синкретичного співо-танцю, окреслені вказівками «весело» та «dolce» й відповідними темповими змінами. Перша тема, весела й досить швидка, виконується мецофорте на піцікато. Вона ґрунтується на розміреному рухові шістнадцяток, що містить суто танцювальні інтонаційно-фактурні «фігури», якими імітуються підстрибування чи поклони. Крім того, застосовано висхідні послідовності-пасажі хроматичними щаблями, цілотоновою гамою, розкладеними арпеджіо зменшеного септакорду, великих терцій і чистих кварт. Все це, наче демонстрація чоловічої мужності й відваги, увінчується звуком «ля» малої октави на форте (*arco*), тривалістю понад три такти. Цим, очевидно, передається застиглість групи виконавців у певному танцювальному па [Дод. А-48].

Друга тема – ніжна й тиха, на відміну від попередньої, – сприймається як жіноча танцювально-співоча партія. Вона вирізняється примхливістю ритміки, наявністю синкоп і мелізмів, кокетливо-грайливими інтонаціями та деталізованими динамічними відтінками. На хвилю її перериває репліка чоловічої теми з розмовно-задерикуватими мотивами на стакато. Згодом заключна поява жіночої теми так само коротко вклинюється у веселу тему, відтінюючи її своєю ніжною нерішучістю. Завершується цей танцювально-хоровий діалог хвацьким форшлагом на фортісімо.

Восьма мініатюра «Ерато (муза любовної поезії)» за викладом і образним строем нагадує другу – «Евтерпу». Спільними є відсутність зафіксованої метроритмічної організації, а також вибаглива чуттєвість інтонаційно-мелодичних контурів, розмаїття ритмічних малюнків, наявність прикрас, коливання динаміки. До того ж, обидві п'єси розпочинаються тими самими

звуками «фа, соль і мі» й завершуються ними в зворотньому напрямку (різниться тільки ритміка). Лише альтерації (бемолі) обох ввідних тонів у «Ерато» зраджують більш інтимну м'якшість переживань, як це властиво для даного роду поетичної творчості.

Заключна мініатюра має назву «Калліопа (муза епосу)». Епіко-героїчний різновид поезії поширився з Греції на різні країни Європи, зазнаючи національної специфіки та втілюючи ментальні риси народів. Джерелами епічної поезії є народні перекази й міфи, прикметними ознаками – пластична об'ємність вислову, подієва насиченість, ідеалізація героїв тощо.

Мозаїчна структура й вільна від тактових рамок побудова п'єси «Калліопа» відбивають прагнення автора-коментатора дати своєрідне «резюме», узагальнення змісту всього циклу. Тому тут помітні короткі ремінісценції із попередніх п'єс. Наративний елемент, як епічний атрибут, домінує на початку, де чергуються розповідні й моторні фрази з різною артикуляцією (*pizz.* та *arco*). Варто відзначити опору на інтервал квінти, присутній у перших двох реченнях і наприкінці п'єси («порожня» квінта здавна вважається знаком фольклорної традиції, в тому числі епічної). Декламаційно-патетичний текст «від автора» переривається вставками попередніх мотивів: ліричної поезії (звороти з двох інтервалів *arco* п'єси «Евтерпа»), комедії (буфонна тема з «Талії»), монодичного співу (з «Полігімнії»), трагедії (акцентовані паралелізми тритонів із «Мельпомени») і віртуальної жіночої танцювально-хорової партії (із «Терпсіхори») [Дод. А-49].

Отже, у своїй скрипковій інтерпретації сюжету грецької міфології автор дав концентрований вираз власних рефлексій щодо античних джерел музичної культури, театру, поетичної творчості та окремих наук, які отримали розвиток у подальшій діяльності людства. Цикл лаконічних, однак емких за втіленням програмних художньо-образних символів мініатюр, наповнений широким діапазоном історико-культурних, а навіть філософських конотацій, що впливають із семіотичного активу музичної мови композитора. Твір тяжіє до

сюжетно-фабульного модусу програмності, оскільки побудований на основі міфів давньої Еллади.

Інший цикл В. Маника «5 офортів Пабло Пікассо» (тв. 47) для скрипки і фортепіано репрезентує образотворчий модус програмності. Кожна із п'єс має назву графічного малюнку видатного художника: № 1 «Молодий чоловік у вінку», № 2 «Оголені з люстерком», № 3 «Репетиція», № 4 «Сніданок на траві», № 5 «Дама в сукні з коміром». Як відомо, «перекладення» твору візуального виду мистецтва на мову музики ставить перед композиторами певні проблеми. Насамперед, це подолання суперечності між специфічними якостями обидвох мистецтв, а саме музичною процесуальністю і зафіксованою статичністю живопису. Тому наближення побаченого і почутого, їхнє взаємопроникнення потребують ланки, яка б згладила ці та інші відмінності. Такою ланкою є музично-зображальні асоціації, завдяки яким музика передає явища чи портретні характеристики, необхідні для розкриття образної системи живописного полотна. Засобами, здатними інспірувати асоціації, виступають фактурно-артикуляційне різноманіття, звуковий колорит (ладо-гармонічний, темброво-регістровий), метроритмічні прийоми, способи розгортання музичної тканини та її динамічні градації. Звідси впливає велика роль сугестії, якою володіє музика, особливо з програмними назвами, запозиченими зі суміжного образотворчого мистецтва.

«Пісня жайворонка» Богдана Шиптура для скрипки з фортепіано (або з оркестром) – концертно-віртуозна п'єса, яка художньо втілює звуконаслідувальний модус програмності. «Пташина» тематика інструментальних композицій має давню історію і характеризується як загально-європейськими, так і національними мовними та виразовими ознаками [Дод. А-50].

П'єса Б. Шиптура викликає насамперед алюзії до однойменного фортепіанного твору П. Чайковського. Але поєднання двох інструментів (як і можлива наявність оркестру) додає певної вагомості й збагачення вислову, як також і яскравішого колориту тембрових відтінків. Основна тема складається з



коротких мотивів, середньої гучності (меццофорте) й доволі рішучих, які, повторюючись і відштовхуючись від першої частки такту з подвійними нотами, переміщуються від різних тонів. Продовжуються фігураційними й гамоподібними зворотами шістнадцяток.

У єдиному темпі п'єси Allegretto кілька разів змінюється метроритм: дводольний чергується з тридольним. Партія скрипки насичена хроматизмами, мелізмами (морденти) з'являються лише після сольної вставки, одна довга трель – наприкінці твору. Таким чином, загальноприйняті прикраси тут присутні, втім не надто чисельно. Індикаторами національної визначеності стають двічі гармонічний мінор (гуцульський лад), застосований без шостого щабля (перед соло *ad lib.*), як також тетрахорд зі збільшеною секундою (у тому ж сольному фрагменті). Ладо-тональна площина також виявляє спорідненість із народно-національною сферою через зіставлення мажору й мінору в новій темі, де до скрипки приєднується супровід. У розмаїтті ритмо-метричних малюнків привертає увагу в цьому плані синкопований, із танцювальним нахилом (сольний фрагмент).

Із загально-європейських прикмет «пташиних» композицій помітні, крім різного роду прикрас, високі регістри, метро-ритмічна варіабельність, широкий штриховий діапазон, наявність сольного імпровізаційного епізоду, де виконавець має можливість показати свою майстерність володіння інструментом у наслідуванні різноманітних пташиних «фіоритур». Та все ж, звертаючись до популярної звуконаслідувальної сфери пташиного співу, Б. Шиптур однозначно має на увазі рідні українські простори, над якими лунає голос жайворонка.

Розпад тоталітарної держави викликав зміни й розширення кола програмної тематики. 1993 року Володимир Губа (народився 1938 р.) скомпонував «Вінок присвят» із 11 п'єс для скрипки соло, в яких виявив пошану до видатних діячів української національної культури (зокрема, своїх сучасниць – п'єса «На полонині» присвячена поетесі Софії Майданській, «Дивлячись на писанку» – художниці Марії Приймаченко (1908–1997)).

Впродовж 2004-2005 років подібний задум реалізував Валентин Сильвестров у міні-циклах із загальною назвою «Мелодії миттєвостей», присвяченим і сучасникам (серед інших, Гідону Кремеру, Анатолію Баженову, Богдані Півненко та ін.), і тим, хто відійшов давно (Петро Чайковський). Таким чином В. Губа та В. Сильвестров «підхопили» ідеї І. Хандошкіна й М. Лисенка. Марк Кармінський (1930–1995) звернувся до сакрального модусу програмності у композиції для скрипки соло «Єврейська молитва» (видано 1995 р.).

Продовжують розвиватися психологічно-настрійний («Розпач» Мирослава Волинського), зображально-настрійний («Відзвуки літа» та «Танцюючі пуанти» Ірини Альбової, «Ранкова роса» Борислава Стронька, «Прихід весни» Валерія Кваснєвського), парафрастичний («Українське рондо» Оксани Герасименко, два випуски збірок «Моя Гуцулія» Петра Терпелюка), сюжетно-фабульний модуси програмності у творах для скрипки й фортепіано. На останній натрапляємо в спадщині співачки й композиторки Вероніки-Олександри Маркевич (1962–2003), яка написала цикл із восьми п'єс «The garden of Love» за мотивами віршів англійського поета та художника XVIII ст. Вільяма Блейка (виданий 2007 р. у Львові). Оригінальне втілення цього ж модусу показав Віктор Камінський у «авангардово-філософській», за Л. Кияновською, притчі для двох скрипок за Фрідріхом Ніцше «Мандрівник і його тінь» [80, с. 104].

«Карпатська рапсодія» Мирослава Скорика (народився 1938 р.) для скрипки та фортепіано має підзаголовок «В стилі Ф. Ліста». Це переклад написаної раніше однойменної композиції для кларнета, здійснений 2004 року для конкурсу скрипалів.

Як відомо, Ліст уперше дав класичні взірці жанру фортепіанної рапсодії, як масштабного твору на народні пісенні, танцювальні та інструментальні теми, що чергуються за принципом контрасту та ґрунтуються на перетвореннях фольклорних засобів і прийомів. Спадкоємцем Ліста в українській музиці став М. Лисенко, який створив дві самобутні фортепіанні рапсодії. Покликання Скорика на Ліста відсилає до романтичної стилістики. Водночас, згідно з

постмодерністичними нормами, романтичні традиції у ладотональному мисленні та гармонічно-фактурному плані не дотримані.

Вступний висхідний пасаж скрипки соло (*recitativo*) відразу маркує етнохарактерність твору, адже побудований на звуках гуцульського ладу. Розділ *Andante* – це дует двох інструментів, у якому спочатку домінує скрипка, а фортепіано потрохи завойовує паритет. А саме, вторуючи скрипці, переймає тематичні мотиви й розвиває їх разом з нею. Властиві першій темі повтори зворотів від підвищеного щабля знаходять відображення в другій, з епізоду *Allegretto*. Та якщо перша тема має інструментально-імпровізаційну генезу, то друга, синкопована, більше споріднена з танцювально-пісенним фольклором. У її фактурному оформленні застосовано акордові паралелізми партій, остинато.

Перехід до наступного розділу позначений вигадливим фортепіанним плетивом секвенцій у високих регістрах, яким імітуються сопілкові награвання. Разом із нашаруванням лаконічних заклично-сигнальних мотивів скрипки (також секвенційних) усе це переміщується тонально, створюючи колористичний ефект різнобарв'я карпатського ландшафту.

Центральний розділ *Allegro* побудований на коломийці, що є фольклорно-музичною емблемою краю. Гучне експонування теми з традиційно-структурною формулою 4+4+4+2 доручене спершу скрипці, фортепіанний акомпанемент якої складають остинатні басові ходи з тоніки на квінту та кластерні «грона». В тональному складі відбувається зіставлення двох варіантних фраз і двох двотактових доповнень, завдяки чому коломийкова формула поширюється і на кількість тактів. Повторення ідентичної теми фортепіано дисонансово загострюється: супроводиться «терпкими» вертикалями, створеними тритоновими й септимовими ходами басу та скрипковими акордами. Інтерлюдійний матеріал перегуків партій на мотивах коломийки нюансується динамічно та артикуляційно.

Голосні остинатні мотиви вливаються до другої теми рапсодії при повторенні трансформованого й скороченого *Allegretto*. Розділ вирізняється акордовим викладом фортепіанної партії, ще гучнішим звучанням, а також

інверсійним рухом заключних мотивів. Натомість сольне скрипкове *Rubato* тут розлогіше й виразніше виявляє імпровізаційність через насичення мелізмами. *Andante* – дещо скорочена реприза, за якою слідує кода *Presto*, що увінчує рапсодію громіздким акордовим викладом другої теми твору (з розділу *Allegretto*) у фортепіанному соло, а потім її віртуозно-радісним повторенням у дуєті (*Prestissimo*), яким символізується експресія запального танцю.

М. Скорик передав карпатську атмосферу в синтезі зображально-настроевого та парафрастичного модусів програмності, через сплав позитивних емоцій, танцювальності та хвиливої задуми-речитативу. В кожного українця рідні гори Карпати асоціюються з прекрасною природою, регіонально-народними особливостями побуту, в тому числі музичного.

Низку програмних п'єс для скрипки й фортепіано, написаних упродовж кількох останніх років, представлено в збірці, виданій за сприяння Польського інституту в Києві. Автори – молоді українські композитори – у різний час вдосконалювали свою майстерність у Польщі.

П'єса Богдана Сегіна (народився 1976 р.) «Гама Волопаса» для скрипки й фортепіано, присвячена дружині, відображує одну із вічних у мистецтві «космічно»-образну тематику. Що більше, назва є багатозначною, бо вміщує також особистісну символіку, позаяк Гамою – третьою із шістьох зірок сузір'я Волопас (або Пастух)<sup>21</sup> – є Сегін або Сегінус. За однією з версій, ця зірка є білоголубим гігантом, за іншою – невеликою жовто-білою зіркою на лівому плечі Волопаса, який оберігає Велику Ведмедицю. Сузір'я було відоме ще давнім грекам. Таким чином, у цій назві композитор закодував своє прізвище (свого роду музична монограма) й разом з тим провів аналогію до безкінечного світіння себе як зірки для супутниці життя.

Привертають увагу детально виписані в нотах прийоми та способи гри (як скрипкової, так і фортепіанної), за допомогою втілюється ця тематика. При цьому звичні чергуються з незвичними: вже в перших тактах гри біля підставки (*sul pont.*), поєднану з *non vibrato*, змінює *sul tasto*, потім звичайна гра і так

<sup>21</sup> Волопас – персонаж грецької міфології, син Зевса і Каліосто.

упродовж усього твору; *vibr.* постійно перемежується з *non vibrato*, є навіть вказівка чверть-тонового вібрато. Щодо самого музично-інтонаційного матеріалу, то він так само нетривіальний, адже містить ознаки пуантилістики, алеаторики, сонористики (що найбільш відповідні до «звукопису» всіяного сузір'ями неба).

Тема, як така відсутня, це радше звуко-ритмічні комплекси, сформовані у окремі побудови, до яких потрібно дуже чуйно прислухатися. Це проявляється вже у початкових трьох тактах, на одному тоні «мі», з динамікою три піано, в різноманітній ритміці. Поступово, завдяки розширенню динамічної амплітуди, паузам, а також глісандо, тремоло, піцікато та іншим артикуляційним тонкощам, створюється мерехтливо-хитке акустичне полотно, час від часу пронизане яскравішими зблисками тонів і інтервалів, розкиданими різними регістрами. Воно дуже загадкове й непередбачуване [Дод. А-51]. Стан деякої застиглості потрохи порушується завдяки фактурно-«подієвому» насиченню, помітному ближче до кінця твору. Втім, сама кінцівка, що є скороченою репрізою, повертає до експонованої «музики тиші», чим символізується позачасова й незгасаюча краса небесного простору, що завжди знаходить відлуння в людських душах.

Фортепіано, долучаючись до скрипки у дев'ятому такті, відразу вносить свій своєрідний тембровий фон, оскільки його остинатна партія побудована на секундовому співзвуччі (Des, Es, F), добутому лівою рукою не на клавішах, а на трьох струнах інструменту, притиснутих у той самий час пальцями правої перед демпферами (так зазначено композитором у зносі. Потрібно «повільно, в ритмі, який записано в лівій руці, притиснуті до струн пальці переміщати до кілків»). Колористика супроводу доповнюється прийомами глісандо в різних регістрових зонах. У більш фактурно-динамічно насиченому епізоді репліки фортепіано блукають невизначеними тонами, інколи вторуючи скрипці акцентуваннями. В репрізі початкове ритмічне розмаїття секундового співзвуччя на струнах фортепіано змінюється половинними й цілими тривалостями.

П'єса Богдана Кривоуста (народився 1975 р.) «Квітка папороті» для скрипки та фортепіано є масштабною композицією, побудованою з низки епізодів. У вступному *Moderato* закладається підвищено-експресивний тонус вислову вибагливо-звивистих зворотів тріолей і квінтолей, метрична змінність речитативного викладу з рисами імпровізаційності. Ці засоби впливають із фольклорно-обрядової музики, та психологічно-перебільшено загострюються численними альтераціями, акцентами та динамічними коливаннями. Фортепіанна партія спочатку веде не менш експресивний контрапункт, далі насичується коливальними фігураціями тридцять других нот, після чого «полемізує» зі скрипкою акцентованими квінтолями. Її фактура розшаровується на три пласти, збагачується мелізмами.

В епізоді *Andante* лунають видозмінені мотиви народної пісні «Ой на Купала, на Івана» (партія скрипки) [Дод. А-52]. Фортепіано доповнює їх в речитативно-одноголосій манері у «віолончельному» регістрі, спираючись на «порожні» квінти басів. Як і у вступі, тут знову з'являються квінтолі, але вже політно-легкі, невагомі. Супроводу третьої скрипкової фрази притаманні паралелізми. Наступне *Moderato* продовжує експресію початку, щоправда напрямок руху фортепіанного викладу змінюється на низхідний. Скрипка натомість переміщується у найвищі регістри. Поляризуються динамічні контрасти. В останньому такті епізоду фортепіанна квінтоль у сповільненому темпі має акордовий вигляд.

Епізод *Allegro capriccioso* починається із скрипкової трелі на тлі фортепіанного дисонансового акорду. Звивисті квінтолі доповнюються стакатними із повтореннями звуків, ними перегукуються обидві партії. Наявність тремоло, сфорцандо, остинато, а також зміна способів звукодобування піцікато та *arco* наводять на думку про «пташину» чи лісову звукообразальність цього епізоду. Фортепіанні імітаційні вкраплення посилюють це враження. В кульмінаційному фінальному фортісімо квінтолі отримують виклад інтервально-акордових паралелізмів із тотальним акцентуванням – як перегуків між партіями, а потім у сихронному звучанні.

Нове *Andante* знову повертає до народно-пісенного мотиву скрипкової партії. Фортепіанний акомпанемент ґрунтується тут на сонористичних прийомах згортання квартолевих і квінтолевих горизонталей у вертикалі. Наприкінці епізоду фортепіано переймає функцію соліста: пісенно-тематичний мотив викладається канонічно-імітаційно у правій руці на тлі «порожньої» квінти, а потім співзвуччя з двох «порожніх» квінт.

Центральне *Allegro*, починається, як і попереднє, з довгої скрипкової трелі. Воно нагадує скерцо – і за викладом, і за настроєм. Квінтотлі майже витісняються короткими лігами й стакато. У фортепіано домінують інтервальні паралелізми. Фрагмент, де квінтотлі з'являються знову й чергуються з квартолями, асоціюється зі скоромовкою. Фортепіанний варіант цієї побудови ускладнюється поліфонічною поліритмією, утвореною з їхнього накладання. Ближче до завершення епізоду активізується стрибова техніка.

Коротке *Moderato*, що приходить без переходу, переключає музичну течію на контрастний емоційно-драматичний відтінок. Скрипка проспівує свою квінтотль, що виливається з довгої тривалості, як і подальшу мелодично-декламаційну лінію з наступною квінтотллю, спокійно та впевнено, *molto espressivo*. Триплановий фортепіанний уривок на фортісімо раптово змінюється беззвучним акордом на ферматі та його витриманим відлунням, що служить фоном для передостанньої появи народно-пісенного мотиву – дуже ніжного, у високому регістрі скрипки (епізод *Andante*).

Знову повертаються коливальні фігурації, що наповнюють звуковий простір обох партій. Скрипкова тема набуває ще більшої речитативності, що проявляється в остинатних інтонаційно-ритмічних вставках (які викликають паралелі зі заклинаннями-примовляннями), рясних агогічних нюансах, зростанні числа пауз, частій зміні способів гри. У *Meno mosso* довгі трелі скрипки, разом із шепотом фігурацій із дрібних тривалостей на піанісімо, супроводять головну пісенну тему, доручену фортепіано (*dolcissimo molto cantabile*). Квінтотль знаходиться у підголоску теми. Її переривають несподівані яскраві зблиски скрипкового піцікато. Та все потроху заспокоюється і згасає у

динамічному плані, лише увиразнюються два кінцеві такти, де тема переходить у скрипкову партію, відразу стаючи дуже тендітною у своєму завмиранні.

Цей розгорнутий твір має риси наративних жанрів, що виростили на фольклорній основі, – балади або легенди. Його назва «Квітка папороті» так само споріднена з усною народною творчістю (переказами, повір'ями, казками) та міфопоетичною творчістю взагалі. Символом цієї квітки (й разом з тим популярного її графічного позначення) виступає квінтоль із ламаних інтервалів, що є наскрізним орнаментом – музичним «знаком», який виконує подвійну функцію: ніби візуалізує назву та скріплює частини п'єси. Переінтонований мотив народної пісні, в другому куплеті якої йдеться про папороть-квітку (що розквітає раз у році, саме на свято Івана Купала), – ядро тематичних утворень, проведених чотири рази в різних тональностях і мелодико-ритмічних модифікаціях (три епізоди *Andante* і фінал *meno mosso*). Такі композиційні особливості дозволяють констатувати переплетення рондоподібних і варіаційних формотворчих ознак.

Щодо дефініції програмного модусу, видається доцільним, з огляду на багатозначність і закодованість образного змісту обох розглянутих п'єс Б. Сегіна та Б. Кривоуста, запровадити символічно-образний модус. Він притаманний не лише сучасній музиці для скрипки: «Блакитний привид» Я. Ярославенка – твір, написаний у 1920-х роках, був спробою своєрідного відгуку на символістські тенденції тодішнього європейського мистецтва. Згодом до нього вдався С. Людкевич у «Голосінні (з невиспіваних пісень)».

П'єса Олександра Шимка (народився 1977 р.) «Ти – океан» так само можна зарахувати до цього модусу. У назві-зверненні композитора до іншої людини вгадується захоплення нею, як глибокою, багатогранною та водночас мінливою натурою. Тим не менш, суттєву роль у музиці відіграє звуконаслідувальний елемент, що, з одного боку, відображає «живу» стихію води, а з іншого, – невпинний плін життя.

Прикметною властивістю твору є усталений (від початку до кінця) розподіл партій – на акомпануючу фортепіанну та солюючу скрипкову, що



подекуди зливається своїм матеріалом із акомпануючою. Вступний двотакт фортепіано із повторів секстолей, що являють собою хвилеподібний зворот з двох квінт, стає основою супроводу – спочатку вміщеним у двох руках, згодом тільки в басах лівої. Скрипка вступає зі своїми фігураціями, які будуються на змінних синкопах різного інтервального складу, з мікродинамікою кожного такту (чергування відтінків на кожній частці такту та вилочки). В цю тиху сонорну течію, пульсуючу постійними акцентами, на королористичних довгих фортепіанних педалях, три рази вклинюються голосні скрипкові тріолі (sub. f).

За цим «визріваючим» фоном, у 27 такті виринає довго очікувана скрипкова тема-мелодія у високому регістрі. Вона діатонічна, з домінуванням одноголосся довгих тривалостей, що потім переходить у двоголосся, подекуди увиразнена форшлагами. Розгортається за типом «безкінечної». Фортепіанна партія, яка продовжує виконувати акомпануючу функцію, розшаровується на три пласти – один басовий (витримані по три такти акорди й октави), два інші фігураційні (для них характерний дзеркальний зустрічний рух). Починаючись із форте, серединна частина поступово стишується.

У репризі, написаній у паралельній мінорній тональності, повертається дещо видозмінений початковий матеріал, що відрізняється спорадичними вкрапленнями октавних органних пунктів на різних щаблях. Також запроваджено тріольні звороти скрипки, які призводять до нового мелодичного фрагменту скрипки (це вже інші – цілотакові, контрастні в динаміці тріолі, що накладаються на чотири чвертки акомпанементу, створюючи поліритмію). Реприза, яку можна означити як синтетичну, оскільки ввібрала в себе елементи попередніх частин, відрізняється певною драматизацією розвитку та заспокоєнням наприкінці твору, потопанням у тиші аж до «нематеріальних» чотирьох піано.

Нетипова для нашого часу композиція, адже з ладо-гармонічно боку використано лише мажоро-мінор (мінор натуральний і гармонічний), урівноважується метроритмічними й артикуляційними знахідками, продуманою

архітектонікою та фонічними ефектами, що своєрідно відтворюють внутрішній безмір океану людських душ.

«Вступ до неіснуючої пісні» – дещо загадкова назва п'єси Золтана Алмаші (народився 1975 р.) для скрипки й фортепіано. На відміну від попередніх творів молодих композиторів, де домінує орієнтація на символічну образність уявної картини, тут натрапляємо на уявно-творчу ситуацію, коли початковий мотив пісні, що так і не оформилася як художнє ціле, постійно переривається. Автор не позбавлений гумору: його особисте ставлення до цієї ситуації «пошуків музи» відображено у фанфароподібних унісонних двотактах початку й закінчення п'єси (перший такт *Allegro molto*, другий *molto rit.*). Та, якщо на початку це форте *risoluto*, то вкінці піано зі спеціальними штриховими позначеннями.

СеMITактовий мотив-тема (*Lento, rubato*) звучить у скрипки співучо й виразно (*cantabile, eksp.*) на тлі фортепіанного октавного органного пункту та бурдону «порожньої» квінти. Останній скрипковий тон співпадає з новими витриманими басами у фортепіано, з яких виростає (*misterioso, rubato*) спочатку одноголоса висхідна лінія, що доповнюється арпеджованими співзвуччями, переважно на основі секунд. Усе це поєднується довгою педаллю і відтінком піано [Дод. А-53]. У виносці автор рекомендує «вслухатись у звучання, яке сформувалось завдяки педалі». Продовженням-відповіддю висхідної є протилежна низхідна лінія з агогічними відхиленнями, спрямована до басів. Вона зупиняється на арпеджованому витриманому акорді. Й тепер знову лунає скрипка, «перші ноти» якої тут, згідно ремарки, «повинні ніби впливати з співзвуччя фортепіано» на три піано (*sostenuto, semplice*), складаючись у фрагмент вальсоподібної мелодії, кружляючі звороти якої раптово відокремлюються і стають незалежними, міняючи свою подобу на близьку до етюдної. Після затримання на довшій тривалості з'являється імпровізаційна вставка – пасаж, що змінює напрям і швидкість руху на тих самих тонах (поза метром і в наростаючій гучності).

За ним слідує мотив-тема, дещо трансформований, порівняно з початком твору, й структурно розширений до дев'яти тактів. Проте, як і спочатку, викладений у перемінному метрі. Його затихання змінюється неочікуваним фортісімо і престо – фігураційним «бігом», що нагадує тему фуги. Далі – розкладені арпеджіо (висхідні й низхідні) з ремаркою щодо виконання *molto furioso*. Їхнє закінчення на великій септимі започатковує пасажі з подвійних нот.

Третя, дуже ніжна поява мотиву-теми, відрізняється мінорним нахилом і скороченням до шести тактів. Черговий імпровізаційний пасаж відділяє її від виразного початку вальсоподібної мелодії, що, однак, обривається після другого такту, де її фортепіанним супроводом є дисонанс із розщепленими щаблями. За довгою паузою в обох партіях скрипка знову робить спробу почати вальсову мелодію. Та фортепіано насувається зі своїм тихим, але невблаганним квазі-хоральним уривком – дві контрапунктичні зустрічні лінії з перевагою довгих тривалостей (*serioso*). Остання ремінісценція мотиву-теми, найкоротшого в п'єсі, проводиться фортепіано. Скрипка акомпанує імпровізаційним пасажем з висхідних і низхідних арпеджіо, що пришвидшуються, але набувають тут тихої легкості. Кінцевий скрипковий тон береться «екстремально тихо», за побажанням автора. Завершує твір так само дуже тихий арпеджований акорд фортепіано.

Коментар композитора прояснює зміст твору: «черговий раз опрацьовую модель, яку я вирізнув для себе у вступі до фіналу «Хаммерклавір» Бетховена. Але у моєму випадку – «фуги не буде...» [190, с. 101]. Отже, стикаємося із символічною картиною «мук творця», коли задум визрів, невловима мелодія ось-ось повинна народитися, та щось постійно заважає цьому.

Твір Богдани Фроляк (народилася 1968 р.) «Венера у хутрі» (за однойменною новелою Леопольда фон Захера-Мазоха) для скрипки й фортепіано репрезентує один із сучасних підходів до сюжетно-фабульного модусу програмності.

Розпочинаючись дуже погідно й неквапливо (*tranquillo*) до моменту заповільнення (*rit.*), музика створює враження тихої оповіді. Саме так і побудована новела: автор розказує герою, давньому знайомому, про свій сон, у якому побачив дивну жінку. Той навзаєм ділиться з ним власним сном «із розплющеними очима», де також фігурує фатальна Венера, його нав'язлива ідея [Дод. А-54].

Водночас, у цих начебто лагідних мотивах, насичених хроматикою, просвічують поки що нерозгадані почуття. Довго витримані скрипкові тони накладаються на зіткану з паралелізмів фортепіанну фактуру, в якій у вибагливій ритміці та метричній перемінності чергуються різні тривалості. Короткий низхідний зворот скрипкової партії із двох кварт, що спрямовуються вгору до квінти, в незначних модифікаціях відлунює у фортепіано, потім ще раз у скрипки, наче потрохи вимальовує чиїсь обриси. Новий епізод а *tempo* має форму діалогу: у фортепіано, на піанісімо, рухаються назустріч, із крайніх регістрів до середнього, дві лінії, завмираючи на останніх інтервалах. На їхньому тлі скрипка веде пасаж вгору, що закінчується ферматою на верхньому звуці, та раптовим стрибком зривається вниз майже на дві октави. Ці репліки повторюються двічі з невеликими змінами, після чого скрипка здійснюється вгору вже безповоротно, але фортепіано переймає її ініціативу, досягаючи у перлистих пасажах, що переходять з руки в руку, найвищих регістрів. Збурене завершення цих пасажів – *ad libitum* на ферматі.

Знову а *tempo*, що повертає до розповідно-описового характеру. Вкрадливі звуки скрипки на піанісімо (спочатку один витриманий тон, потім ннизка подвійних нот) несподівано змінюються тріолями на форте (верхні ноти опускаються хроматизмами), а після паузи, на піцікато й два форте, лунає мала нона. Вдруге з'являється фортепіанний пасаж, але в нижчій регістровій теситурі, з пентатонічними рядами. Кінцівка *ad libitum* триває значно довше – вісім тактів, на тлі яких розгортається скрипковий речитативно-схвильований і гучний монолог. Уривчасті «вигуки» фортепіано чергуються спочатку зі скрипковим остинато (*col legno*), а потім їхнім продовженням – голосними

декламаційними «наказами» на фортісімо (що завершуються тріолями й нонами). Це доповнюється акордами з квінти й нони, що разом з фортепіанними дисонансовими тріолями сприймаються, як удари. Висока напруга поступово слабшає, звучання стихає і заповільнюється.

Темпо *primo* прикметне знайомими розповідними мотивами, але партія скрипки отримує близькі до орієнтальних мелодійні інтонаційні вигини, вкладені подекуди у квінтолі й тріолі. Посилюється її емоційно-чуттєвий елемент. Низхідні скрипкові звороти проводяться аугментовано. В кінцевому *Adagio* панує спокій і тиша. Після низхідного скрипкового звороту в початковому його варіанті з'являється висхідний, спрямований угору, що стає останнім. Фортепіанна партія завершується розповідним мотивом у іншій тональності, а її заключний акорд – це арпеджований кластер-гроно.

Композиторка дала концентрований образний вираз основних ліній новели, перехрещених, як лінії кохання і жорстокості. Жінка-мрія стала деспотом, завдавши «надчуттєвому» герою приниження й болю, яких він, зрештою, й сам жадав від неї. Потім зникла й нагадала про себе через кілька років, виславши йому свій портрет «Венери в хутрі» [59].

Ці програмні твори можна підсумувати словами Л. Кияновської: «роль смислового містка між задумом композитора і сприйняттям слухачів залишилась надзвичайно важливою для програмного пояснення, бо, по-перше, воно обґрунтовує деякі надто оригінальні знахідки автора, а по-друге, саме нерідко служить додатковим джерелом незвичності вражень» [79, с. 38].

Митці старшої генерації, як Є. Станкович, не відкидаючи традицій у програмній скрипковій творчості («Українська поема для скрипки і фортепіано», 1997 р.), водночас так само апелюють до образної символізації. Так, композитор поєднав її із сакральністю («Дотик Янгола»); а також відгукнувся на болючі проблеми нашої сучасності, співпереживаючи з тими, хто творить новітню історію України («Фреска Майдану», 2014 р.). Парафрастичний і образно-символічний мотуси оригінально переплелися в

«пристрасно містичній» (Л. Кияновська) п'єсі для скрипки «Блукаючий дух митця» В. Камінського за темами Пабло Сарасате [80, с. 104].

2014 року опубліковані дві Елегії М. Степаненка для скрипки та фортепіано («Пам'яті Ігоря Стравинського» та «Пам'яті Анатолія Солов'яненка»), що засвідчують незгасаючий інтерес українських композиторів до втілення рис особистості й аури творчості видатних представників музичної культури у меморіальному ракурсі програмного модусу-присвяти. Показово, що для своїх епітафій Степаненко вибрав жанр елегії, як і М. Лисенко свого часу, в «Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка».

В Елегії, присвяченій знаменитому співакові, композитор сперся на дві пісенні мелодії, втіливши їх у тричастинній формі твору в темпі *Adagio con moto* (ця рухливість, очевидно стосується внутрішніх душевних хвилювань, викликаних незабутнім образом артиста). Перша тема-мелодія нагадує мотив пісні «Плаче захмарене небо» (слова Олександра Демиденка, музика Ярослава Вишиваного), трансформованого М. Степаненком насамперед метроритмічно (вальсова ритміка перетворена на розмір 4/4) [Дод. А-55]. Внесені також зміни до інтонаційного контуру речень: двічі запроваджується низхідний тритон, який надає гіркоти, трагічної надломаності. Промовисті паузи, що відділяють речення між собою, доповнюють картину скорботи й жалю, запрограмовану ще й жанром. Після чотирьох тактів, які віддалено нагадують оригінал, слідує продовження теми в імпровізаційному характері, з вільним тональним планом. Фортепіанна партія веде суто акомпануючу партію зі сталою синкопованою ритмоформулою.

Середня частина, на відміну від крайніх, написана в бемольній тональності. На нову варіацію першої теми у фортепіано накладається інша (друга) пісенна тема скрипки. Як і попередня, ця тема лунає лише як натяк і переходить у «вільний переспів», що постійно розширює ладотональні межі. Синкопований супровід веде ліва рука фортепіанної партії, права – індивідуалізовану лінію ремінісценцій першої теми. Скорочена реприза повертає цю тему скрипковій партії октавою вище, у початковій тональності.

Закінчення речень доповнюються «зїтхальним» ходом фортепіано. Наприкінці елегії висхідний мотив у високому регістрі приводить до мажорного тонічного завершення мінорного твору як символу вічного життя великого співака в пам'яті нащадків.

## 4.2. Сучасний програмний дитячий репертуар для скрипки й фортепіано

Закономірно, що в сучасній дитячій музиці для скрипки особливо увиразнився національно-образний програмний вектор. Так, його фабульно-сюжетний модус представляє цикл п'єс Богдана Шиптура (н. 1951 р.) для скрипки та фортепіано, скомпонований за уривками з віршів Марійки Підгірянки. Цикл складається з чотирьох номерів. До першого номеру з назвою «В літню пору» додано поетичне мотто:

«Пусти мене, мати, в літню пору  
У гай, до сонця, до простору,  
Пусти мандрувати,  
Край свій пізнавати...».

Ця мініатюра (Allegretto, 2/4, a-moll) має риси пісні-маршу, цілеспрямований характер. На нього налаштовує короткий фортепіанний вступ на форте, з типовим фанфароподібним заклично-сигнальним зворотом, який складається із акцентованих низхідної та висхідної кварт. Та й сама мелодична партія скрипки (з двох тем), вирізняється чітким квадратним членуванням, повторами коротких мотивів, в тому числі з елементами фанфарної ритміки [Дод. А-56]. Ладотональними особливостями скрипкової партії є діатонічний мінор і наповнення подвійними нотами (паралельними квінтами), в той час, коли у фортепіанному супроводі присутні альтеровані щаблі. Обидві теми доповнюють одна одну. Якщо першій (6+4) притаманні риси урочистої інтродукції, то друга власне маршова. Дві ідентичні фрази останньої, що складають середину п'єси, отримують контрастне динамічне оформлення (фортецімо й піано) та різні функції ладогармонічної основи в партії

фортепіанного супроводу (спочатку мелодичний мінор, потім відхилення в паралельний мажор і знову мелодичний мінор).

Скорочену репризу ознаменовує фанфароподібний зворот фортепіанного вступу. Подальший супровід скрипкової теми базується на остинатній фігурації шістнадцяток, побудованій на квартовій інтерваліці цього ж вступного звороту, але октавою вище. Басова лінія фортепіано впевнено модулює до однойменного мажору. П'єса закінчується піднесено-радісно висхідними квартовими ходами й фанфарним утвердженням тоніки у високому регістрі й гучному звучанні (ff).

Епіграф до другої п'єси «Дзвіночки» такий:

«Пробудилися дзвіночки

В широких полі.

Задзвонили на добро,

На добру долю».

Текст уривку вірша про квіти-дзвіночки передбачає прийоми звуконаслідування. Цими прийомами, зосередженими в партії фортепіано, розпочинається твір (Allegretto, 2/4, F-dur). У стишеному звучанні верхнього регістру, на терцевому тоні, лунають стакатні вісімки, далі – короткі ліги шістнадцяток із терції на кварту й знову ті ж вісімки. Це «лейтмотив» дзвіночків, який після одноголосого експонування повторюється кілька разів із додатком басового голосу, що на початку є доволі самостійним і лише з появою скрипки дістає суто акомпануючу роль (остинатні ходи із двох розкладених квінт «фа-до» та «ре-ля», що є показниками мажоро-мінору).

Скрипкова тема – легка й грайлива, насичена стрибками на октаву, септиму й сексту. Як і в попередньому матеріалі, тут присутні короткі ліги, проте серед них переважають низхідні. Фортепіано веде контрапунктичну лінію на піано до дещо голоснішої скрипкової мелодії. У десятому такті скрипкової партії з'являється злегка модифікований «лейтмотив дзвіночків»: він рухається донизу, від різних щаблів і має в першому проведенні низхідний напрям шістнадцяток. Однак, органічно вплітається до звукової тканини й служить переходом до другої скрипкової теми з яскраво вираженим танцювальним



нахилом першої фрази (на що вказує, передусім, синкопа на «порожній» квінті фортепіанного супроводу).

Друга фраза, побудована на «лейтмотиві дзвіночків», завершується несподіваним тональним зіставленням (F-dur – A-dur із пониженим VI щаблем) на тлі значного посилення гучності. Цим вноситься відчуття зміни колориту картинно-образної замальовки природи; змінюються також інтонаційно-фактурні мотиви, що передають короткий діалог скрипки й фортепіано. Це кульмінація п'єси.

Наступне зіставлення з тональністю d-moll знаменує динамізовану репризу, що варіантно розвиває першу скрипкову тему з її стрибками-лігами та плавно перетікає від піано до форте, за допомогою «лейтмотиву дзвіночків», до основної тональності. У контрапункті скрипкової і фортепіанної ліній автор застосовує винахідливі співвідношення дзеркально-оберненого та рівнобіжного руху. Завершується твір весело й упевнено.

Третя п'єса «Колишися калинонько» (Moderato,  $\frac{3}{4}$ , a-moll) є ліричним острівцем у циклі. Її епіграф закладає основу для цього:

«Колишися, калинонько,

Колишися.

Зеленим листочком

Розпишися».

Із коливальних мотивів починається двотактовий фортепіанний вступ. На їхньому тлі звучить тема скрипки, що інтонаційно-ритмічною організацією і задушевною наспівністю нагадує народні колискові. Цю подібність підтверджує вживання перемінної метрики та перемінної ладовості (мінор – паралельний мажор – мінор). З арсеналу народно-пісенної творчості автор запозичив також композиційну структуру твору, що складається, за аналогією до куплетної пісенної форми, з двох частин-строф, розділених вступним двотактом.

Друга частина розгортається варіантно-варіаційним способом. Тема скрипки переноситься у нижчий регістр, дещо видозмінюється: четвертні

тривалості заступають по дві вісімки, тобто подрібнюються. Та композитор більше трансформує фортепіанну партію: якщо в першому «куплеті» вона дублювала терцево-кантовим викладом скрипкову мелодію-тему, то в другому доповнюється «квазі-імітаційними» зворотами, з короткочасними переміщеннями у вищий регістр. Як і в першій п'єсі циклу, тут у скрипковій партії переважає діатоніка (підвищений сьомий щабель фігурує тільки один раз), тоді як у партії фортепіано нерідко зустрічаються альтеровані щаблі й хроматизми. Так і в останньому акорді твору використано шостий підвищений ступінь у його секстакорді (а не на тоніці).

Остання п'єса «Ой селом, селом» (Allegro, 4/4, D-dur) – найбільш розгорнена картина циклу, в якій змальоване українське село. Вона натхненна таким епіграфом:

«Ой селом, селом  
Гомінко кругом.  
Кожна пташечка співає,  
Над квітками бджілка грає».

Скрипка вступає на форте, з енергійним розмахом октавних стрибків і акцентованими квінтовими тонами-чвертками, після чого фортепіано втворює їй паралельними квартами й квінтами вісімок, теж з акцентами. Цією кварто-квінтовою відразу «задається» пасторально-народна аура твору.

З четвертого підвищеного й акцентованого щабля починається головна тема, що звучить у скрипковій партії. Чергуються «за право» сильної частки такту суміжні щаблі (четвертий підвищений і п'ятий). Назагал тема розвивається у безупинному русі з акцентуванням різних тактових одиниць, створюючи враження постійного гамору й метушні [Дод. А-57]. З іншого боку, в наявних інтонаційних мотивах, зі швидкими повторами тонів і змінністю акцентів, можна спостерегти деякі ознаки коломийок. Фортепіанний супровід має танцювальні риси й постійно зберігає в басу квінтови опори. Зі зміною мажору на мінор до басових квінтово-квартових паралелей вноситься синкопа, внаслідок чого скрипкова тема дістає акцент на слабкій долі.

Вирізняються два ідентичні такти скрипкової партії, де містяться низхідні тетраборди – поперемінно з натурального четвертого шабля мі мінору та з підвищеного. Фортепіано гармонізує ці послідовності також по-різному, із вживанням натуральних і альтерованих квінт, а водночас із пониженням шостого шабля в басах (тобто, в дорійському мінорі). Гармонічна мова все більше хроматизується та ускладнюється з наближенням кульмінаційного моменту (зокрема, у фортепіанному супроводі запроваджено висхідні терцеві хроматизми). Кульмінаційним моментом є зупинка руху на шостому шаблі основної тональності, за чим слідує сповільнення темпу та імпровізаційний фрагмент *ad libitum*. Він являє собою речитативно-декламаційну фразу з ферматами, «щемкими» зворотами із збільшеними секундами, вільну від оков метроритму.

Ця фраза готує появу нового епізоду *Moderato* в однойменному мінорі з підвищеними четвертим і шостим шаблем. Інша тема – задумлива й споглядально-настроєва – виростає з синкопованого мотиву, що повторюється тричі з незначними відмінностями. Її продовжує низхідний тетраборд із змінними шаблями (що вже звучав перед імпровізаційним фрагментом), транспонований у ля мінор. Зростанню напруження сприяють хроматизовані співзвуччя партії фортепіано. Це, фактично, друге передкульмінаційне наростання, що призводить до репризи в основній тональності.

Темп повертається до початкового, дещо динамізується фортепіанна партія, завдяки чому провідний програмний образ («гомінко кругом») утверджується вповні. Наприкінці п'єси тема ще більше розцвічується альтераціями, етнохарактерними збільшеними секундами, в останніх тактах її звучання досягає фортісімо.

У цілому стрункий чотиричастинний цикл за композиційними канонами нагадує класичний сонатний (проте п'єси, без сумніву, можуть виконуватися й окремо). Він увібрав у себе різні елементи національно-характерної образності, властивої віршам поетеси, та музичної лексики, інспірованої їхнім образним світом. Композитор майстерно диспонує інтонаціями, ритмами, ладо-

гармонічними особливостями та способами тематичного розвитку, які походять від народної музики, сполучаючи їх із власними професійними прийомами та творчими інтенціями. Його завдання у цьому циклі – розкрити багатство українського мистецтва слова, «унаочнити» звучанням скрипки закладені у віршах описи краси рідного краю, його чудової природи, пробудити увагу до найменших звичних деталей, що творять неповторність батьківщини. В цьому полягає «етновиховна функція програмності» (визначення О. Фрайт і С. Добровольської) твору Богдана Шиптура, що репрезентує сучасний національний навчально-концертний репертуар для скрипки у фабульно-сюжетному модусі.

«Різдвяний дарунок» (Weihnachtengeschenk) Мирослава Волинського (н. 1955 р.) є своєрідним попури на мотиви католицьких колядок, поширених у багатьох країнах Європи. За словами композитора, твір написаний на замовлення друзів із Німеччини. Нескладний опус, призначений для домашнього музикування, виявив тенденцію розширення кола інонаціональних мелодій для діалогу з усім світом (не лише з колишніми республіками СРСР), а також звернення до паралітургійної музики, зокрема, католицької конфесії (що було б немислимо в радянські часи).

Фортепіанний вступ в темпі Moderato експонує популярну тему приспіву колядки Gloria – урочисте звучання підкреслюється арпеджованими сильними частками трьох перших тактів. Скрипка вступає з основною колядковою темою гімнічного нахилу, що є водночас величною і світлою, на тлі прозорого акомпанементу [Дод. А-58]. Повторення теми викладене з елементами імітації, коли фортепіано починає її акордовим викладом, а скрипка в наступному такті втворює одноголоссям; далі фортепіано продовжує початковий варіант теми, а скрипка веде свою контрапунктичну лінію, в кінці якої відбувається відхилення в тональність субдомінанти.

Нова тема в темпі Allegretto (розмір 6/8) вирізняється суто інструментальними пасажами, що вклинюються у спокійний мелодійний плин скрипкової партії. Розвиток фортепіанної партії прямує від компактного

акордового супроводу до другої половини цього опрацювання, де вона отримує фігураційний виклад обох рук на форте. Скрипка спочатку лише доповнює її одним низхідним, а потім висхідним пасажем, а в останніх чотирьох тактах обидва інструменти злагоджено завершують цю колядку. Друга половина виступає варіацією першої у субдомінантовій тональності, у мереживі фігурацій чітко проступають контури теми.

Двотактовий перехід *Ad libitum* – низка висхідних скрипкових трелей, що приводять до наступної колядкової теми *Moderato*, прикметної пунктирною ритмікою (подвійний пунктир у розмірі  $\frac{3}{4}$  – короткий і довший). На першій частці такту фортепіанний супровід має паузу. Друга частина опрацювання починається темою скрипки, розташованою октавою вище. Після цієї фрази запроваджуються варіантно-фактурне розгортання теми. В партії скрипки з'являються стрибки, перенесення мотивів у різні регістри, гамоподібні пасажі. У фортепіано спочатку домінують арпеджіо, а потім побудови із подвійних нот на легато, наприкінці акорди. Це опрацювання технічно найскладніше.

В *Allegretto* повертається друга тема попури, в тому ж розмірі  $\frac{6}{8}$  і в основній тональності До мажор. Суцільний тріольно-синхронний рух завершується кадансом, розв'язання якого є початком нового епізоду *Maestoso*, в якому відбувається нашарування двох тем відповідно у двох партіях. Фортепіано розпочинає акордово-октавний виклад першої теми, а скрипка в другому такті долучається із варіантом другої (тріольної) теми. Створюється враження маєстатичного хорового виконання.

*Allegro molto* – це невелика кода на початковому мотиві тріольної теми, що зазнає регістрових переміщень-перегуків, починаючи із малої октави фортепіано та закінчуючи третьою октавою у скрипки. Все це неухильно крещендує від піано до форте, стверджуючись у заключних тонічних акордах.

Цей зразок парафрастичного модусу програмності виявляє тяжіння до популяризації паралітургійної музики, до її поширення в суспільних колах у час

Різдвяних Свят, а також до сприяння порозумінню різних народів через музичний дарунок у вигляді доброї новини про народження Спасителя<sup>22</sup>.

М. Волинський створив також скрипкові п'єси на основі власної опери-казки «Івасик-Телесик»: «Танець куців» (кумедних чортенят) і «Український танець».

В програмному жанрі працював Валерій Подвала (1932–2003). Це п'єси «Каламбур», «Задавака», «Білоруський танець» для скрипки та фортепіано. Активно поповнює скрипковий програмний педрепертуар Богдана Фільц (н. 1932 р.): звуконаслідувальний модус у «Веселих жабенятах», зображально-настрійний у «Весняному романсі» для скрипки та фортепіано. У збірці «Граємо джаз» Олександра Саратського (н. 1961 р.) знаходиться кілька програмних мініатюр для скрипки та фортепіано: «Граємо джаз», «Блюз Їжака», «Нью-орлеанська мазурка», «Джаз в Карпатах». Різноманітна джазова стилістика сполучена тут з ілюстративним звуконаслідуванням, ритмоінтонаціями й ладовою своєрідністю карпатського регіону, традиційним академічним жанром тощо.

Вагомий внесок до скрипкового педрепертуару, в тому числі програмного, належить Людмилі Шукайло (н. 1942 р.). Зі збірки «10 п'єс для скрипки та фортепіано» вирізняється «Балетна сценка» (зображально-настрійний модус), в якій опосередковано відображено ознаки хореографічного мистецтва, від своїх витоків тісно спаяного з музикою. Скрипкова партія зіткана з коротких мелодичних побудов, розділених паузами й насичених різноманітними артикуляційними прийомами. Ними символізується багатоманіття балетних фігур, жестів і па. Інтонаційний малюнок, що спирається на тріольність у розмірі 6/8, наповнений примхливо-вибагливими зворотами та стрибками, а також нестійкими гармонічними коливаннями й переходами.

---

<sup>22</sup> Варто нагадати, що в радянські часи до подібної тематики могли звертатися лише композитори діаспори. Наприклад, Андрій Гнатишин написав 1967 року «Різдвяну ідилію» для скрипки та фортепіано.

Мелодика другої частини п'єси більш суцільна, складається із широких наспівних фраз, що рухаються з динамічним наростанням до кульмінаційної вершини, після чого відбувається поступове затихання і звучності, і експресії.

Варіації на тему української народної пісні «Ой вербо, вербо» представляє традиційний парафрастичний модус програмності. Тема, три варіації і кода розкривають потенційні ресурси пісенного першоджерела, задіюючи при цьому такі основні чинники варіабельності, як метроритм і гармонію.

П'єса «Весняний дует» (зображально-настрійний модус) приваблює натхненним тоном поривчастих устремлінь, виражених взаємодоповненням контрапунктичних мелодичних ліній скрипки й фортепіано [Дод. А-59]. У другому періоді інструменти обмінюються музичним матеріалом, унаслідок чого він набуває нових тембрально-коліоритних барв.

Середина тричастинної п'єси викликає аналогії з жанром барокової інструментальної арії (фортепіано відіграє тут суто акомпануючу функцію). Динамізована реприза повертає до початкових бадьоро-весняних інтенцій, що несподівано перериваються речитативною вставкою скрипки *rubato* на тлі витриманих фортепіанних співзвуч. Услід за цим поривчастість згасає, поступаючись узагальненим формулам руху, яким де-не-де вторує фортепіано, спираючись на тривалі паралельні квінти в басах.

«Дитячий альбом» Л. Шукрайло для скрипки та фортепіано адресований початківцям, тому містить значну кількість програмних мініатюр, розрахованих на яскраву конкретику дитячого сприйняття музики. Більшість із них спрямовані на звуконаслідування: явища природи («Дощик»), представників тваринного світу («Маленьке каченя», «Танок ведмежат», етюд «Набридлива муха»), забав («Я стрибаю на батуті», «Дзига», дует «Перекличка»). П'єси «Сумний наспів», «Мрія» – примикають до психологічно-настрійного програмного модусу, «Осіньна пісня» та «Старовинний замок» – до зображально-настрійного. Мініатюри «Хто там іде», «Шкільний дзвоник», «Прощавай, садочок» – із власними епіграфами-віршованими куплетами

композиторки, що легко «підкладаються» під мелодії. Разом із тим вони доступно розкривають емоційно-образний зміст заголовків, тому відносяться до сюжетно-фабульного модусу програмності.

Висновки до IV розділу.

За роки державної незалежності України програмна музика для скрипки зазнала інноваційних змін на різних композиційних рівнях. Соціокультурні й політичні обставини становлення країни, а саме, доленосні революційні події (2004 й 2014 років), розширення контактів нашої держави з усім світом, орієнтація на європейські цінності й вільна пропаганда своїх власних пріоритетів диктували нові образно-тематичні мотиви. Суттєве ускладнення музичної лексики в композиціях, де комбінуються різноманітні стилістичні прийоми, – так само важлива мотивація для забезпечення програмним заголовком.

Звідси впливає тенденція до зростання числа модусів програмності. Поруч із практикуванням, закономірною стильовою модифікацією і розширенням тематичних горизонтів традиційних (парафрастичного, образотворчого, звуконаслідувального, зображально-настрєвого, психологічно-настрєвого), у творчості композиторів різних генерацій народжуються такі, що відповідають потребам часу й запитам публіки. Так, М. Кармінський у останній рік свого життя започаткував сакральний модус у творі «Єврейська молитва». Меморіальний модус утвердився у своїй бінарності: епітафія *in memoria* та твір-присвята. Останній доповнився лірично-образними назвами у В. Губи, який, серед інших, обрав видатних діячок національної культури М. Приймаченко та С. Майданську. В. Сильвестров присвятив свої мініатюри як сучасникам-видатним виконавцям Б. Півненко та А. Баженову, так і П. Чайковському. Образно-символічний модус, що раніше мав поодинокі вияви, екстенсивно увиразнився в п'єсах представників



молодшої генерації (Б. Сегіна, Б. Кривоуста, О. Шимка, З. Алмаші), як кількарівневе зашифрування музичної семантики.

Якщо до цього часу прототипами сюжетно-фабульного модусу були зразки виключно української літератури, то тепер використовуються й зарубіжні (зокрема, Б. Фроляк звернулася до такого епатажного твору як «Венера в хутрі» Л. Захер-Мазоха, В. Маник – до античної міфології, В. Маркевич – до поезії В. Блейка, В. Камінський – до твору Ф. Ніцше).

Показові зміни торкнулися програмно-тематичного аспекту скрипкової музики для дітей і молоді. М. Волинський у своєму зразку парафрастичного модусу вдався до скрипкового «переспіву» низки католицьких коляд. Композитори Б. Фільц, Б. Шиптур, М. Волинський, Л. Шукайло свідомо більше схиляються до національно-виховних пріоритетів художньо-образного змісту, залучаючи в якості його джерел українську поезію, пісню, танець, казку тощо. При цьому застосовують такі популярні в дитячій музиці модуси програмності, як звуконаслідувальний, портретний, зображально-настрійний, узагальнено-образний та інші, спираючись на багаті звуко-імітаційні та виразові скрипкові ресурси.

Окремі положення цього розділу розкриті в таких публікаціях дисертантки, як «Скрипковий цикл Богдана Шиптура з епіграфами із поезії Марійки Підгірянки для дітей» [17], «Цикл «Парнас» Віталія Маника для скрипки соло: програмний сюжет античної міфології в сучасній інтерпретації» [91].

## ВИСНОВКИ

1. У дисертаційному дослідженні розглянуто основний пласт теоретичних та естетико-філософських праць зарубіжних і українських авторів, зміст яких висвітлює явище програмності в інструментальній музиці. На цій основі можна ствердити, що, починаючи від античних філософів – у вигляді теорії наслідування (мімезису) – ця проблематика діставала своє тлумачення та різноманітні, іноді опозиційні бачення в кожному наступному епоху (середні віки, відродження, бароко, класицизм, романтизм, модернізм, постмодернізм), поєднуючись із іншими концепціями чи заміщуючись ними.

Найважливішими етапами у дослідженні цього феномену стали XVII-XVIII віки, коли утвердилися думки про допустимі межі наслідування, про необхідність його сполучення з виражальністю, та доба романтизму, за якої конкретна визначеність музичного змісту ще більше оспорювалася й водночас отримала додаткові преференції за рахунок концепції «синтезу мистецтв». Саме тоді й зародилися поняття «програмної музики» та музичнотворча категорія «програмності». У XX столітті дослідження програмності розширюють ракурси проблеми, розкриваючи її генезу, історичний розвиток, стильову та функційну специфіку. Українські музикознавчі студії програмності доповнено працями фольклористів і органологів, які звернули увагу на давні народно-музичні витоки програмності у творах для скрипки.

2. Історичні, соціокультурні та естетико-стильові координати мистецьких процесів значною мірою впливали на формування та зміни тенденцій у царині програмної скрипкової творчості українських авторів XIX-XXI століть. Її фундатори – аматори та професійні композитори впроваджували образно-змістову конкретику насамперед через національні фольклорні джерела. Ця тенденція виявилася дуже стійкою. Вона закріпилася з бідермаєрівською естетикою й особливо інтенсифікувалася на Наддніпрянщині (у роки українізації) та в Галичині (перша третина XX століття), коли в руслі модернізму апробувався синтез фольклорних елементів із новітніми засобами

музичної мови. В радянські часи ця тенденція толерувалася також як альтернатива західних впливів, разом із тим доповнюючись інонаціональними («інтернаціональними») зразками.

Романтичний стиль, що затримався в Україні значно довше, диктував потребу словесних означень емоційно-образної тематики. Романтика водночас спонукала до патріотичної героїки, що ввійшла до скрипкової програмної літератури, як відображення в її назвах історичних моментів, легендарних мотивів, пам'ятних подій тощо. Ця тематична лінія веде своє походження від давніх народно-інструментальних композицій про Довбуша. Міцно закріпилася тенденція написання твору-присвяти визначній для нації або важливій в особистому плані людині.

У 1960-ті роки тенденція звернення до народної автентики в конкретно-образній тематиці скрипкової музики відродилася наново – в руслі «нової фольклорної хвилі» національного мистецтва та постмодерністичній стилістиці. На різних етапах творення репертуару для скрипки українські композитори проявляли інтерес до втілення образів зі сфери літератури та інших мистецтв. За роки незалежності з'явилися тенденція зародження нових програмних ідей, викликана свободою віросповідання, схильністю до міфологізму та багатопланової образно-знакової символіки, потребою відгуку на важливі суспільні зрушення, реалії сьогодення.

3. Названі тенденції дозволили сформулювати низку найчастіше вживаних програмних модусів у музиці для скрипки соло та зі супроводом фортепіано. Із заснованих І. Хандошкіним психологічно-настрєвого (як конкретизація почуття, емоції, враження), парафрастичного (у вигляді варіаційних циклів із назвами українських пісень) і меморіального модусів. М. Лисенко та його сучасники найбільш активно розвивали парафрастичний, сполучаючи джерела народної музики чи її стилізацію з європейською системою жанрів (крім варіацій – це фантазія, поема, рапсодія тощо). Парафрастичний модус, фольклорне коріння якого сягає до традицій давнього народно-інструментального музикування, згодом збагатився й авторським

тематизмом – пісенним і інструментальним. Зразки цього модусу у творчості Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, Ю. Іщенка, М. Скорика та інших довели своє життєздатність до сьогодні.

У перших десятиліттях ХХ століття, поруч із меморіальною, розвивається зображально-настроєва та зароджується сюжетно-фабульна тематика програмних творів для скрипки (В. Безкоровайний, І. Левицький, С. Людкевич). Емоційно забарвлені картини природи або побуту, так само, як літературні імпульси, знаходять подальше втілення в українських композиторів наступних поколінь (А. Кос-Анатольський і Є. Станкович, В. Кирейко, Б. Фроляк та ін.). До цих програмних різновидів поступово долучалися портретний (п'єси І. Карабиця, В. Гомоляки) та образотворчий, у якому знаходять опосередковане відображення візуальні види мистецтва (Я. Верещагін, В. Губа та ін.).

Помітною є схильність до образно-символічного модусу, що веде відлік від одиничних «багатозначно-загадкових» творів у 1920-1940-рр. (Я. Ярославенко та С. Людкевич) до значно численніших композицій сучасних авторів (Є. Станковича, О. Шимка, Б. Сегіна, В. Камінського та ін.). За роки незалежності утвердилася бінарність модусу-присвяти завдяки творам В. Губи, В. Сильвестрова, М. Степаненка (як знаків пошани і до живих, і до померлих). Прикметою нашого часу стала поява сакрального модусу, репрезентатором якого став М. Кармінський. Зображально-настроєвий модус отримав суспільно-політичний відтінок у Є. Станковича. Образні прототипи сюжетно-фабульного модусу доповнилися надбаннями зарубіжної літератури (досі домінувала українська).

4. Дитяча скрипкова література вирізнялася органічним тяжінням до програмності. Цей репертуар започаткували М. Лисенко та Б. Кудрик. Подібно до інших, українські композитори прагнуть зацікавити дітей звичними для них предметами й образами природи та довкілля, знайомими персонажами та відчуттями, а також прилучають до «національного образу світу» через назву скрипкового твору та через використання чи стилізацію автентичних народних мелодій, ритмів і гармонізацій. В радянський період траплялися нечисленні

випадки конформізму, але це була загальна мистецька тенденція. Сьогодні програмний вид скрипкової творчості для дітей продовжує розвиватися, використовуючи сучасну стилістику (в тому числі, джазову).

Загалом у скрипковій музиці для дітей представлені такі найбільш поширені програмні модуси: звуконаслідувальний, зображально-настрійний, портретний, парафрастичний, сюжетно-фабульний. Аналіз дитячого програмного репертуару ХХ століття для скрипки (а це, крім творів М. Лисенка й Б. Кудрика, п'єси з альбомів О. Зноско-Боровського та Н. Лапинського, сюїта Я. Фрейдліна, мініатюри К. Стеценка, М. Волинського, Л. Шукайло, цикл Б. Шиптура) показав широкий художньо-образний діапазон, утілений виразною і яскравою музичною мовою. Однією із тенденцій сучасної дитячої музики стала активізація звернень до конкретизації етнонаціональної специфіки змісту.

5. Показові скрипкові твори свідчать про багатоманіття програмного спектру назв, що втілювалися за допомогою широкого кола стильових засобів (індивідуальних і загальних), як також специфічних прийомів і способів гри на скрипці, що завдяки програмності значно збагатилися. Важливою закономірністю, спостереженою у багатьох композиторів, стало взаємодоповнення жанрового визначення й програмної назви в різних модусах. Усталена в ході музично-історичного процесу семантика жанру, як відомо, впливає на образно-естетичний компонент навіть непрограмного твору. Програмний дістає у цьому випадку додатковий елемент конкретизації. Особливою популярністю користуються елегія, коломийка, голосіння і пісня/мелодія, які знаходять найбільш адекватне відображення в скрипковому виразально-наслідувальному арсеналі засобів. Доповнюючись назвами з програмною образністю, такі твори набувають безпосереднішого впливу.

Іншою закономірністю скрипкової програмної музики є перехрещення або нашарування модусів у окремих творах. Це пояснюється насамперед умовністю цієї класифікації (як, зрештою, усякої мистецької класифікації), а також багатоплановістю художньо-образних концепцій у композиціях певних авторів. У випадку однозначності образного змісту твору можливість виявлення

кількох програмних модусів також існує, оскільки музика була й залишається мистецтвом виражальним і кожний її вислів супроводиться емоцією-настроєм, та аналіз концентрувався довкола домінуючої у назві образно-тематичної вказівки.

6. Перспективи подальших досліджень обраної теми накреслюються принаймні у чотирьох напрямках: програмність у скрипкових концертах або камерних ансамблях із участю скрипки; вплив програмності на виконавську концепцію та кореляція програми твору з проблемами інтерпретації; роль програмності у навчальному процесі для опанування дітьми виконавськими прийомами гри на скрипці; психологічні аспекти сприйняття програмної скрипкової музики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин. Шість книжок про музику. *Музична естетика західноєвропейського середньовіччя*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 76-101.
2. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. Київ: Основи, 2002. 518 с.
3. Антипова Н. Ориенталізм и янычарская музыка как феномены культуры. *Музыка у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка. Аспекти історичного музикознавства*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. С. 274-287.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва: Музыка, 1974. С. 90-129.
5. Арановский М. Что такое программная музыка? Москва: Музгиз, 1962. 119 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. Книга первая и вторая. Изд. 2-е. 376 с.
7. Архімович Л. В., Гордійчук М. М. Микола Віталійович Лисенко. Вид. 2-ге. Київ: Музична Україна, 1992. 240 с.
8. Барвінський В. Музыка. *Історія української культури* / За заг. ред. І. Крип'якевича. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2000. С. 621-648.
9. Батте Ш. Изящные искусства, сведенные к единому принципу. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 398-407.
10. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів. *Українське музикознавство: наук.-метод. збірник*. Центр музичної україністики. Вип. 30. Київ, 2004. С. 150-155.
11. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодернізму.

- Українське музикознавство (науково-методичний збірник)*. Вип. 29. Київ, 2000. С. 103-108.
12. Бетти Дж. Очерки о поэзии и музыке. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 640 – 675.
  13. Блуме Ф. Бароко. *Епохи історії музики в окремих викладах*. У 2-х частинах / Пер. з німецької (перекладач та ред.-упор. Ю. Семенов). Ч. 2. Одеса: Будівельник, 2003. С. 6-61.
  14. Блуме Ф. Ренесанс [Відродження]. *Епохи історії музики в окремих викладах*. У 2-х частинах / Пер. з німецької (перекладач та ред.-упор. Ю. Семенов). Ч. 1. Одеса: Будівельник, 2003. С. 92-145.
  15. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
  16. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття: Навчальний посібник. Дрогобич: Коло, 2011. 280 с.
  17. Борух І. Скрипковий цикл Богдана Шиптура з епіграфами із поезії Марійки Підгірянки для дітей. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Вип. 45. Львів, 2019. С.
  18. Булат Т. П. Микола Лисенко. Київ: Музична Україна, 1973. 108 с.
  19. Булка Ю. П. Музична культура Західної України. *Історія української музики в шести томах*. Т. 4 / Відпов. ред. Л. О. Пархоменко. Київ: Наукова думка, 1992. С. 545-569.
  20. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва: Искусство, 1966. 403 с.
  21. Витвицький В. Інтернаціоналізм та його вороги. *Витвицький В. За океаном: зб. статей* / Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 88-92.
  22. Витвицький В. Легенди і дійсність. *Витвицький В. За океаном: зб. статей*. Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 99-104.
  23. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Львів, 2001. 175 с.



24. Витвицький В. Українська музична сьогочасність. *Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 103-109.
25. Волощук Ю. Основні напрямки розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 5. Івано-Франківськ, 2003. С. 68-74.
26. Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. Київ: Редакція «Бюлетеня Вищої атестаційної комісії України», 1999. 40 с.
27. Волощук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848-1939 років: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Київ, 1999. 19 с.
28. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х тт. Т. 2 / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков, вст. статья и прим. Ал. В. Михайлов. Москва: Музыка, 1983. С. 287-324.
29. Гаргай О. М. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець ХІХ – 70-ті роки ХХ ст.) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 19 с.
30. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки. *Проблемы музыкального мышления*. Москва: Музыка, 1974. С. 129-152.
31. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трех выпусках. Вып. 1. Москва: Музыка, 1990. 285 с.
32. Гегель Г. Ф. [Музыкально-эстетические тексты]. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х тт. Т.1 / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков, вст. статья и прим. Ал. В. Михайлов. Москва: Музыка, 1981. С. 156-209.
33. Гердер И. Г. [О музыке] . *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х тт. Т.1 / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков, вст. статья и прим. Ал. В. Михайлов. Москва: Музыка, 1981. С. 83-94.

34. Гете И. [Из переписки Гете с Цельтером]. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х тт. Т. 1 / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков, вст. статья и прим. Ал. В. Михайлов. Москва: Музыка, 1981. С. 239-273.
35. Гнатишин О. Анатоль Кос-Анатольський. Життя і творчість в документах і матеріалах. Львів: Українська академія друкарства, 2009. 352 с.
36. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XX-XXI веков. Очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
37. Гордійчук М. М. О. Грінченко. *М. О. Грінченко Вибране* / Упор. і ред. М. Гордійчука. Київ: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 3-14.
38. Горенко Л. І. Іван Хандошкін: до 260-річчя від дня народження. *Музичне мистецтво*: Зб. наук. статей / Ред.-упор. Т. В. Тукова. Донецьк: Юго-Восток, 2007. С. 61-70.
39. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музикознавство. З XX у XXI століття*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16-30.
40. Горюхіна Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев: Музична Україна. Вып. 2. С. 52-65.
41. Горюхіна Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев: Музична Україна, 1985. 111 с.
42. Грінченко М. Історія української музики. Київ, 1922. 276 с.
43. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика. *Грінченко М. О. Вибране* / Упор. і ред. М. Гордійчука. Київ: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 55-103.
44. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
45. Гуменюк А. Інструментальна музика в житті українського народу. *Інструментальна музика* / Упор., вступна стаття та прим. А. І. Гуменюка. Київ: Наукова думка, 1972. С. 9-34.

46. Гадамер Г. Г. Мистецтво і наслідування. *Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика. Вибр. твори.* Київ: Юніверс, 2001. С. 16-27.
47. Гуркова О. Неоромантичні тенденції у камерно-інструментальній творчості Івана Карабиця (на прикладі «Ліричних сцен» для скрипки і фортепіано. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (тези міжнародної науково-практичної конференції 17 квітня 2013 року)* / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. С. 36-39.
48. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка в першій половині ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Національна музична академія імені П. Чайковського. Київ, 2005. 22 с.
49. Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника. *Українське музикознавство (науково-методичний збірник)*. Вип. 29. Київ, 2000. С. 125-132.
50. Ділецький М. Граматика музикальна (фотокопія рукопису 1723 р.). Київ: Музична Україна, 1970. 111 с.
51. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр ХІХ ст.: міф чи реальність. *Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наук. статей на пошану д-ра мистецтвознавства, проф., члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко* / Ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 137-145.
52. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1957. 190 с.
53. Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50 – 80-х роках ХХ століття. *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка*. Том ССLVІІІ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2009. С. 117-124.

54. Загайкевич М. Українська балетна музика. *Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка* / Упор. Ірина Лобовик. Київ: Криниця, 2002. С. 84-88.
55. Загайкевич М., Литвинова О. У. Музичний театр. *Історія української музики в шести томах*. Т. 1. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Відповід. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. С. 255-282.
56. Залеський О. Погляд на історію української музики. *Шляхи*. Львів, 1916. Ч. 9-10. С. 322-329.
57. Заранський В. Скрипковий концерт Станіслава Людкевича. *Музична україністика: сучасний вимір. Міжвідомчий збірник наук. статей на пошану д. мист., професора Марії Загайкевич*. Вип. 4. Київ, 2009. С. 99-102.
58. Заранський В. Український скрипковий концерт: навч. посібник. Львів: Сполом, 2003. 222 с.
59. Захер-Мазох Л. Венера в хутрі. *Захер-Мазох Л. Вибрані твори*. Львів: ЛА Піраміда, 2008. С. 61-168.
60. Земцовский Н. Фольклор и композитор. Теретические этюды. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1978. 174 с.
61. Зіньків І. Я. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах*. Т. 2. Відпов. ред. Т. Булат. Київ: Наукова думка, 1989. С. 284-305.
62. Зінькевич О. Музикознавство та державна ідеологія : досвід, втрати, проблеми. *Українське музикознавство: наук. - метод. збірник*. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 64-73.
63. Зінькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. *Музично-історичні концепції в минулому та сучасності* / Упор. О. Зінькевич, В. Сивохіп. Львів, 1997. С. 49-55.
64. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.

- 65.Ігнатченко Т. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник)*. Київ: Музична Україна, 1987. Вип. 15. С. 131-141.
- 66.Інструментальна музика / Упор., вступна стаття та прим. А. І. Гуменюка. Київ : Наукова думка, 1972. 487 с.
- 67.Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упорядкування О. Шресер-Ткаченко. Київ: Музична Україна, 1969. 587 с.
68. Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. Москва: Высшая школа, 1990. 303 с.
- 69.Калениченко А. П. Інструментальні ансамблі. *Історія української музики в шести томах*. Т. 4 / Відпов. ред. Л.О. Пархоменко. Київ: Наукова думка, 1992. С. 286-306.
- 70.Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану засл. діячки мистецтв, композиторки, к. мист. Б. Фільц* / Ред.-упор. В. Кузик. Київ, 2010. Вип. 5. С. 171-197.
- 71.Карпяк А. Дійсна та уявна літературна програма у флейтових творах К. А. Дебюссі. *Студії мистецтвознавчі. Театр, музика, кіно*. Ч. 4 (16). Київ: Видавництво ІМФЕ, 2006. С. 67-74.
- 72.Катрич О. Камерне музикування як модель міжособистісного інтелекту. *Камерний ансамбль: простір Львівщини: постаті та факти (тези міжнародної науково-практичної конференції 25 квітня 2018 року)* / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. С. 11.
- 73.Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Навчальний посібник. Тернопіль, СМП «Астон», 1998. 300 с.
- 74.Квітка К. Фольклористична діяльність М. Лисенка і сучасне йому українське громадянство. *Квітка К. Вибрані статті*. Ч. 2. Київ: Музична Україна, 1986. С. 4-42.

75. Кірчик І. До проблеми музично-часової організації. *Українське музикознавство (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник)*. Київ: Музична Україна, 1985. Вип. 20. С. 55-64.
76. Кирхер А. Мусургия универсалис. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 189 – 212.
77. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 216 с.
78. Кияновська Л. Музичне виховання як національна проблема. *Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наук. статей на пошану д-ра мистецтвознавства, проф., члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко* / Ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 257-265.
79. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність: збірка статей*. Львів, 1993. С. 37-56.
80. Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2013. Ч. 4 (10). С. 102-106.
81. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: Дух і літера, 2017. 288 с.
82. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи // *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка*. Том ССLVIII. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2009. С. 125-134.
83. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
84. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии программного произведения: Автореф. ... дисс. канд. иск.: 17.00.02 / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1985. 24 с.
85. Климбус І. Взаємодія літературного та хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка для скрипки й

- фортепіано. *«Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»*.  
Наук. зб. Вип. 26 («Мистецтвознавство»). С. 47-53.
86. Климбус І. Іван Хандошкін як творець програмного напрямку української скрипкової музики. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 24 листопада 2017 р.)*. С. 84-87.
87. Климбус І. Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка. *Українська музика*. Науковий часопис. Число 4 (26). Львів, 2017. С. 14-19.
88. Климбус І. Народно-національна основа скрипкового твору «Музика» Івана Карабиця. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 25 листопада 2016 р.)*. С. 72-75.
89. Климбус І. П'єса «Мрії» Віктора Косенка для скрипки й фортепіано як зразок психологічно-емоційного модусу програмності. *Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська і світова парадигма» (Львів, 14 грудня 2017)*. С. 29-30.
90. Климбус І. Українські народні пісні для трьох скрипок в опрацюванні Бориса Кудрика як прояв естетики бідермаєру. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 33. Київ: Міленіум, 2018. С. 465-473.
91. Климбус І. Цикл «Парнас» Віталія Маника для скрипки соло: програмний сюжет античної міфології в сучасній інтерпретації. *World science. Multidisciplinary Scientific Edition*. №8 (48). Vol.3, August 2019. – С. 54-57.
92. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство: наук.-метод. збірник*. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 144-154.

93. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 2.* Тернопіль, 1999. С. 9-16.
94. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид-во НТШ, 2000. 286 с.
95. Козулькевич Є. Українська скрипкова література. *Українська музика.* Львів, 1938. Ч. 2. С. 27-29.
96. Колісник О. Неофольклористичні риси триптиху Є. Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано. *Наукові збірки Тернопільського національного пед. університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. № 1 (20).* Тернопіль, 2009. С. 22-29.
97. Колісник О. Тема Чорнобиля у камерно-інструментальній творчості Євгена Станковича. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (тези міжнародної науково-практичної конференції 17 квітня 2013 року)* / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. С. 69-72.
98. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей пам'яті д. мист., проф. А. Мухи* / Ред.-упор. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2000. Вип 3. С. 120-140.
99. Корній Л. Історія української музики. Частина друга. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1998. 387 с.
100. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: Підручник. Київ – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
101. Костюк А. Г. Восприятие мелодии, мелодические параметры процесса восприятия музыки. Київ: Наукова думка, 1987. 190 с.



102. Костюк О., Калениченко А. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах*. Т. 3. / Відпов. ред. М. П. Загайкевич. Київ: Наукова думка, 1990. С. 235-273.
103. Коттон І. Музика. *Музична естетика західноєвропейського середньовіччя*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 149-158.
104. Котляревська О. Методика аналізу варіативного потенціалу музичного твору. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: *Мистецтвознавство*. № 2. Тернопіль, 1999. С. 23-27.
105. Котляревський І. Музично-теоретична україністика. *Українське музикознавство: наук.-метод. збірник*. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 9-12.
106. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології. Українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. ІХ. С. 70-82.
107. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Коцюбинський М. Твори в чотирьох томах*. Том третій. Київ: Дніпро, 1985. С. 154-211.
108. Кунау І. Музыкальний шарлатан. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 225-233.
109. Лапсюк В. М. Развитие скрипичного искусства на Украине (до 1917) : Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17. 00. 02 / Моск. гос. конс. Москва, 1984. 28 с.
110. Лапсюк В. Роль М. В. Лисенка в становленні української київської скрипкової школи. *Фестиваль Лисенка у Львові*. Науково-теоретична конференція, присвячена 150-річчю від дня народження Миколи Лисенка. Львів, 1992. С. 54-56.
111. Лісецький С. Євген Станкович. Київ: Музична Україна, 1987. 64 с. (Серія : Творчі портрети українських композиторів).

112. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / Ред., передмова та прим. М. Щоголя. Київ: Мистецтво, 1955. 62 с.
113. Лисько З. Роман Придаткевич (до сторіччя від дня народження). *Музика*. Київ, 1995. № 6. С. 22.
114. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник В 2-х тт. Т.1. От античности к XVIII веку. Москва: Музыка, 1986. 462 с.
115. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
116. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упор., ред, вступна стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 62-150.
117. Людкевич С. Проблема асоціації в естетиці. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упор., ред, вступна стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 202-204.
118. Людкевич С. Про розвій і сучасне становисько так званої програмної музики. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упор., ред, вступна стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 30-34.
119. Ляшенко І. Етнофольклорна зорієнтованість національного стилеутворення у вітчизняній музиці. *Мистецтво та етнос: культурологічний аспект*: Зб. наукових праць. Київ: Наукова думка, 1991. С. 93-125.
120. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура*. Київ, 1996. С. 235-258.
121. Майбурова К. Програмна музика. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1962. 38 с.

122. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ: Факт, 2004. 152 с.
123. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Москва: Музыка, 1970. 504 с.
124. Маттесон И. Совершенный капельмейстер. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 233-268.
125. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова хата, 2012. 464 с.
126. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри й співголосся. Контонація*. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. С. 95-110.
127. Мациевский И. О программности в инструментальной народной музыке. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1969. С. 205-214.
128. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка*. Том ССХХVІ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 370-455.
129. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка*. Том ССХХХІІ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. С. 464-558.
130. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва: Советский композитор, 1984. С. 5-17.
131. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
132. Медушевский В. О предмете и смысле музыки. *Музично-історичні концепції в минулому та сучасності* / Упор. О. Зінкевич, В. Сивохіп. Львів, 1997. С. 5-16.

133. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. 19 с.
134. Мельник А. О. Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харків: Харк. нац. унів-тет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. Вип. 39. С. 201-214.
135. Мерсенн М. Универсальная гармония. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 358-379.
136. Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века: общая вступительная статья. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х тт. Т. 1 / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков, вст. статья и прим. Ал. В. Михайлов. Москва: Музыка, 1981. С. 9-73.
137. Михайлов Ал. В. И.-Г. Гердер. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х тт. Т. 1 / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков, вст. статья и прим. Ал. В. Михайлов. Москва: Музыка, 1981. С. 81-83.
138. Михайлов М. Национальный стиль. *Этюды о стиле в музыке*. Ленинград, 1990. С. 255-258.
139. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1982. 262 с.
140. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: Каменяр, 1992. 232 с.
141. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*: наук.-метод. збірник. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 48-53.
142. Музична естетика античного світу / Вступний нарис і зібрання текстів проф. О. Ф. Лосев. Київ: Музична Україна, 1974. 218 с.

143. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / Упор. текстів і вст. стаття В. П. Шестакова. Київ: Музична Україна, 1976. 262 с.
144. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1975 с.
145. Муха А. І. Програмна музика. *Українська музична енциклопедія. Т. 5.(II)*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 436-438.
146. Нахлік О. Талант, відданий дітям: Передмова. *М. Підгірянка. Учись, маленький!* : Вірші, казки, п'єса, загадки. Київ: Веселка, 1994. С. 5-10.
147. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХХ ст. *Українська музика: науковий часопис. Число № (25)*. Львів, 2017. С. 29-39.
148. Ольховський А. Нарис історії української музики / Підгот. до друку, наук. ред., вст. стаття, коментарі Л. Корній. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
149. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму): автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. 21 с.
150. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Ленинград: Музыка, 1979. 264 с.
151. Орлов Г. А. Семантика в музыке. *Проблемы музыкальной науки: сб. статей*. Москва: Советский композитор, 1973. Вып. 3. С. 434-479.
152. Очеретовская Н. Об отражении действительности в музыке (к вопросу о содержании и форме в музыке). Ленинград: Музыка, 1979. 72 с.
153. Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією і поліфонією (теорія та виконавство). Львів, 1995. 112 с.
154. Павлій Г. Про явище фонізму в музиці. *Українське музикознавство (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник)*. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 19. С. 98-106.

155. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Камерно-інструментальний ансамбль : традиції та сучасний вимір (тези міжнародної науково-практичної конференції 17 квітня 2013 року)* / Гол. ред І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. С. 4-5.
156. Павлишин С. Музика двадцятого століття: Навчаль. посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
157. Павлишин С. Музична культура Західної України 1900-1939 рр. *Павлишин С. З неопублікованого*. Львів: Світ, 2010. С. 8-86.
158. Пахльовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації. *Пахльовська О. Ave, Europa. (1989-2008)*. Статті, доповіді, публіцистика. Київ: Пульсари, 2008. С. 61-82.
159. Підківка Л. Після довгих років забуття (про життя і творчість українських композиторів). Дрогобич: Посвіт, 2008. 266 с.
160. Пилатюк І. М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст.: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
161. Пилатюк Н. Еволюція скрипкових перекладів у творчості українських композиторів. *Наукові збірки Львівської нац. муз. академії імені М. В. Лисенка* / Гол. ред. І. Пилатюк. Вип. 30: Студії музикознавчі. Львів, 2013. С. 58-70.
162. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.): автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 18 с.
163. Пилатюк Н. Соціокультурні передумови розвитку камерно-інструментального жанру в сучасній українській музиці. *Камерний ансамбль: простір Львівщини: постаті та факти (тези міжнародної*

- науково-практичної конференції 25 квітня 2018 року) / Гол. ред. І. Пілатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. С. 14-15.
164. Пілатюк Н. Соціокультурний контекст скрипкових перекладів українських композиторів ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: збірка наукових праць*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2011. Вип. 8. С. 154-164.
165. Польська І. Категорія камерності в музичному мистецтві: етико-семантичні та культуротворчі виміри. *Камерний ансамбль: простір Львівщини: постаті та факти (тези міжнародної науково-практичної конференції 25 квітня 2018 року)* / Гол. ред. І. Пілатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. С. 8-10.
166. Польська І. Сучасні тенденції ансамблевих студій в українській музикології. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (тези міжнародної науково-практичної конференції 17 квітня 2013 року)* / Гол. ред. І. Пілатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. С. 8-10.
167. Пославський А. Камерно-інструментальний стиль А. Берга: програмність «прихованої опери», синтез камерності і концертності. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма (тези міжнародної науково-практичної конференції 14 грудня 2017 року)* / Гол. ред. І. Пілатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 61-62.
168. Пославський А. О. Специфіка струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів нововіденської школи: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 16 с.

169. Правдюк О. А. Голосіння. *Історія української музики в шести томах*. Т. 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Відповід. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. С. 37-44.
170. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – XIX века. Москва: Музыка, 1979. 327 с.
171. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Ленинград: Музыка, 1978. 199 с.
172. Ржевська М. Категорія національного та процесу самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина XX століття). *Українське музикознавство: наук.-метод. збірник*. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 80-90.
173. Рудик М. Ескіз до огляду української інструментальної музики останньої третини XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. С. 150-156.
174. Рудницький А. Наша скрипкова справа (З нагоди останніх концертів Романа Придаткевича). *Свобода*. 1958. 18 квітня. Ч. 73.
175. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
176. Руссо Ж. Ж. Из «Опыта о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании». *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 429-432.
177. Руссо Ж. Ж. Из переписки с д' Аламбером. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 429.
178. Руссо Ж. Ж. Из «Рассмотрения двух принципов, выдвинутых г-ном Рамо в его брошюре, озаглавленной «Ошибки в музыкальном разделе энциклопедии». *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 432-433.
179. Руссо Ж. Ж. Музыкальный словарь. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 433-443.



180. Самойленко Е. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання*. Збірник наук. праць. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98-106.
181. Самохвалов В. Я. Колорит в структуре музыкального текста. *Київське музикознавство. Текст музичного твору. Практика і теорія*: зб. статей. Київ: КІМ імені Р. М. Глієра, 2001. С. 65-72.
182. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.
183. Семененко Н. Постмодерністські універсалії, реалії та віртуалії в сучасній українській музиці. *Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка)*: зб. наук. праць. Вип. 2. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 165-170.
184. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
185. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість композиторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика*: зб. статей. Київ: Музична Україна, 1973. Вип. 1. С. 3-24.
186. Слюсар Т. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.
187. Смит А. О раздражательных искусствах. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 618-639.
188. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм. *Проблемы музыкальной науки*: сб. статей. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1985. С. 152-180.
189. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця: Нова книга, 2012. 184 с.

190. Спектри нової музики в Україні. Твори для скрипки і фортепіано учасників стипендії «Gaude Polonia». Київ: Музична Україна, 2015. 103 с.
191. Степаненко М. Три долі. *Музично-історичні етюди*. Київ: Гроно, 2012. С. 100-105.
192. Степаненко М. Творчість українських музикантів в галузі камерно-інструментального мистецтва в Москві і Петербурзі XVII – XVIII століть. *Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади*. Київ: Гроно, 2016. С. 186-196.
193. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах*. Т. 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Відповід. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. С. 283- 316.
194. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. Київ: Музична Україна, 1980. 80 с.
195. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ: Музична Україна, 1977. 62 с.
196. Стеценко В. Истоки развития скрипичного искусства. *Украинское музыковедение 1964 (научно-методический ежегодник)*. Київ: Мистецтво, 1966. С. 279-289.
197. Субтельний О. Україна. Історія. 2-ге видання. Київ: Либідь, 1992. 510 с.
198. Суворовська Г. Л. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. *Українське музикознавство*. Вип. 26. Київ, 1991. С. 146-154.
199. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Дослідження. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. 120 с.
200. Тараканова Е. «Путешествие» по спирали (метафизика программной музыки). *Московский музыковед* / Сост. и ред. М. Е. Тараканова. Вип. 1. Москва: Музыка, 1990. С. 176-195.

201. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ: Смолоскип, 2010. 632 с.
202. Татаркевич В. Античная эстетика / Пер. с поль. А. Г. Ермилова. Москва: Искусство, 1977. 328 с.
203. Татаркевич В. Історія шести понять / Пер. з поль. В. Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
204. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ: Музична Україна, 19 с. (Серія : Творчі портрети українських композиторів).
205. Терещенко А. Традиційне та інноваційне в умовах сучасного стилеутворення. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм*: Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції 24-25 квітня 2013 р., м. Івано-Франківськ). Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 3-7.
206. Тіц М. Про сучасні проблеми теорії музики. *Проблеми української радянської музики*. Вип. 1. Київ: Музична Україна, 1968. С. 163-179.
207. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного. *Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство*. Вип.1. Івано-Франківськ: Плай, 1999. С. 162-168.
208. Толошняк Н. Борис Кудрик у контексті галицької музичної культури. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukrainskich (od doby piastowsko-książeciej do roku 1945)*. Т. 3. Rzeszów: Wydawnictwo szkoły Pedagogicznej, 1999. S. 267-277.
209. Узбб Д. Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 534-537.
210. Фарбштейн А. Из истории марксистско-ленинской эстетики о музыке за рубежом (30–50-е годы). *Современные вопросы музыковедения* : Сб. статей. Москва: Музыка, 1976. С. 63-86.

211. Фрайт О. До обґрунтування спецкурсу «Програмність в українській фортепіанній музиці». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. Вип. 35: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі: Зб. статей. Київ, 2004. С. 245-254.
212. Фрайт О. Українська програмна фортепіанна музика в загальноосвітній школі: метод. рекомендації. Дрогобич, 2003. 29 с.
213. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2007. 537 с.
214. Херрис Дж. Трактат о музыке, живописи и поэзии. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 566-576.
215. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва: Советский композитор, 1982. С. 52-103.
216. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*: сб. статей. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1985. С. 130-151.
217. Хохлов Ю. О музыкальной программности. Москва: Музгиз, 1962.
218. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки*: сб. статей. Москва: Советский композитор, 1972. С. 198-218.
219. Цегельський Є. Іван Левицький (некролог). *Українська музика*. Ч. 6. Львів, 1938. С. 108.
220. Цзе Лу. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика: науковий часопис / Гол. ред. І. Пилатюк*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2016. С. 78-83.
221. Шабанон М. О музыке в собственном смысле слова в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 487-533.

222. Шейбе И. Критический музыкант. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 312-323.
223. Шестаков В. П. Вступительная статья. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971. С. 5-64.
224. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.
225. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 16: Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. С. 154-177.
226. Штундер З. С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик: вступна стаття. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. I / Упор-ння, редакція, вст. стаття З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 5-28.
227. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1. (1879-1939). Львів: Бінар – 2000, 2005. 636 с.
228. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939-1979). Жовква: Місіонер, 2009. 360 с.
229. Шумська І. П. Народна інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах*. Т. 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Відповід. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. С. 110-121.
230. Щеголевська І. До питання гармоніко-стильового аналізу музичного твору. *Українське музикознавство (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник)*. Київ: Музична Україна, 1985. Вип. 20. С. 55-64.
231. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. Москва: Музыка, 1989. 223 с.

232. Чернова Т. О понятти драматургии в инструментальной музыке. *Музыкальное искусство и наука*. Сб. статей. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. В. Назайкинский. Москва: Музыка, 1978. С. 13-45.
233. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. Київ: Вежа, 1997. 328 с.
234. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез в сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26. 00. 01 / Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2015. 18 с.
235. Ядловська З. Г. Українське скрипкове мистецтво 60-80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26. 00. 01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. 21 с.
236. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль: Астон, 1999. 217 с.
237. Яковчук Н. Програмність у камерно-інструментальних ансамблях Олександра Яковчука як складова авторського стилю. URL: [journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/download](http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/download)
238. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. Ч. I. Москва, Ленинград : Гос. муз. издат –во, 1951. 516 с.
239. Ящук А. Механізми сприйняття сучасної програмної музики (на прикладі камерно-інструментальної творчості українських композиторів). *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (тези міжнародної науково-практичної конференції 17 квітня 2013 року)* / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. С. 65-67.

## ДОДАТОК А

### Нотні приклади

Приклад № 1

Іван Хандошкін. Варіації. «Косарі»

**Allegretto**

5

Приклад № 2

Іван Хандошкін. Варіації. «Чуттєва арія»

**Andante**

mf

6

11

cresc.

15

f

tr

## Приклад № 3

М. Лисенко «Фантазія на дві українські пісні». Перший розділ Andante grave

Andante grave

*ff*

Andante grave

*ff* *ten.*

*p* *f* *senza tempo*

*p* *ff* *ten.* *senza tempo*

*p* *à la 6<sup>me</sup> position* *dim.*

*p*



## Приклад № 4

М. Лисенко «Фантазія на дві українські пісні». *Vivo giocoso*

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasy on two Ukrainian songs" by M. Lisenko, marked "Vivo giocoso". The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music features intricate melodic lines and complex rhythmic patterns, characteristic of Lisenko's style. The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system includes the tempo marking "Vivo giocoso" and dynamic markings *f* and *p*. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system concludes the piece with a final cadence. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the notation.

## Приклад № 5

## М. Лисенко «Елегійне капріччіо». Розділ Andante moderante

Andante moderato (♩ = 76 )      *p*      *sul G*      *V*

*p*      *V*

*poco cresc. espressivo*      *dim.*      *poco rall.*

*p cresc.*      *dim.*

## Приклад № 6

М. Лисенко «Елегійне капріччіо». Розділ Un poco più mosso

Un poco più mosso (♩ = 124)

*non f legg*

*fp*

*marcato*

*poco rall.*

*dim.*

*dim.*

Приклад № 7  
М. Лисенко «Елегійне капріччіо». Allegro

Allegro (♩ = 69)

*f sempre*

*f*

*p*

*p*

Приклад № 8  
В. Безкорвайний «Спомин з гір»

*Andante sostenuto*

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of staves. The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked *Andante sostenuto*. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line and piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, and *sfz*. The piece ends with a fermata.

Приклад № 9  
В. Безкорвайний «Спомин з гір»

The image displays a musical score for the piece «Спомин з гір» (Memory of the Mountains) by V. Bezkorvaii. The score is presented in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

The first system begins with a vocal line marked *ff* (fortissimo) and a piano accompaniment also marked *ff*. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The system concludes with the word *Fine* written above the piano staff.

The second system continues the vocal line, which starts with a *f* (forte) dynamic and includes a *p* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic texture, marked *f* at the beginning.

Приклад № 10  
К.Стеценко «Над колысковою»

**Moderato**

6

10

*pp*

*f*

*poco rit.*

*poco rit.*

Приклад № 11  
В. Косенко «Мрії»

The musical score is written for piano and voice. It is in the key of G major (one sharp) and 3/4 time. The piece is divided into two systems of music.

**System 1 (Measures 1-5):**

- Measure 1:** Piano introduction in the right hand with a half note G4 and a quarter note G4. The left hand has a half note chord of G2, B2, and D3.
- Measure 2:** The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 3:** The vocal line has a quarter note B4, followed by eighth notes C5 and B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 4:** The vocal line has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 5:** The vocal line has a quarter note B4, followed by eighth notes C5 and B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.

**System 2 (Measures 6-10):**

- Measure 6:** The vocal line has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 7:** The vocal line has a quarter note B4, followed by eighth notes C5 and B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 8:** The vocal line has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 9:** The vocal line has a quarter note B4, followed by eighth notes C5 and B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.
- Measure 10:** The vocal line has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note chord of G4, B4, and C5 in the right hand, and a half note chord of G2, B2, and D3 in the left hand.

Dynamic markings include *p* (piano) at the beginning of both systems, *dim* (diminuendo) in measures 7 and 8, and *p* (piano) in measure 9. The piano accompaniment in measure 10 features triplets in both hands.



## Приклад № 12

## I. Левицький «Князь Святослав над Опором»

**Tempo di marcia**

*mf*

**Tempo di marcia**

*mf*

3

6

## Приклад № 13

## Б. Лятошинський «Три п'єси на таджицькі теми». Памірська мелодія

Andante mosso (quasi allegretto)

The musical score is written for piano and voice. It begins with the tempo marking "Andante mosso (quasi allegretto)". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. The vocal line enters in the second system with the instruction "mf" and "espress. e cantabile", and is marked "sul G". The score concludes with a final piano accompaniment system.

Приклад № 14  
М. Лисенко «Елегія»

Moderato

Moderato

*mf*

*fz*

*cresc.*

*f*

*p*

*cresc.*

*p*

*p*

The image displays a musical score for a piece titled "Elegy" by M. Lisenko. The score is written for voice and piano. It begins with the tempo marking "Moderato" in both parts. The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *fz* (forzando), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The score is organized into four systems, each with a vocal staff and a piano grand staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Приклад № 15  
 С. Людкевич «Голосіння»  
 Appassionato

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked *Appassionato*.

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with a long note, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A *string.* marking is present in the right hand.
- System 2:** Features a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a melodic line with a *rall.* (rallentando) marking. The left hand continues with rhythmic patterns. A *Lento* marking is present in the right hand.
- System 3:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a *p* marking. The left hand continues with rhythmic patterns.
- System 4:** Features a *molto espansivo* marking. The right hand has a melodic line with a *f* (forte) marking. The left hand continues with rhythmic patterns.
- System 5:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a *p* marking. The left hand continues with rhythmic patterns.

## Приклад № 16

В. Кирейко. Сюїта з балету «Тіні забутих предків». Перша частина

Moderato

The musical score is written for voice and piano. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked "Moderato". The score consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a trill in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment, ending with a sixteenth-note flourish in the vocal line.

## Приклад № 17

В. Кирейко. Сюїта з балету «Тіні забутих предків». Друга частина

Allegretto

*f*

*mp*

*mf*

## Приклад № 18

В. Кирейко. Сюїта з балету «Тіні забутих предків». Третя частина

Moderato, semplice

The musical score is written for piano and violin. It begins with the tempo and mood marking "Moderato, semplice". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features piano (*p*) dynamics and includes trills and an 8-measure rest. The third system shows a crescendo (*cresc.*) leading to fortissimo (*ff*) dynamics. The fourth system returns to mezzo-forte (*mf*).

## Приклад № 19

В. Кирейко. Сюїта з балету «Тіні забутих предків». П'ята частина

*Andante, lamentoso*

*p* *cresc.* *sf*

*f* *dim.*

*f* *dim.*

*p* *pp<sub>3</sub>*

*cresc.* *p*

*rit.* *a tempo*

*cresc.* *p*



## Приклад № 20

В. Кирейко. Сюїта з балету «Тіні забутих предків». П'ята частина. Епізод  
Andante mosso

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor), and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'Andante mosso'.

The score consists of several systems:

- System 1:** Starts with a vocal line marked 'f' and a piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line.
- System 2:** Continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns.
- System 3:** The tempo changes to 'Lento dolente'. The piano part features a series of triplets in both hands, with a 'pp' dynamic marking.
- System 4:** Further development of the triplet patterns in the piano accompaniment, with a 'p' dynamic marking.
- System 5:** Continuation of the piano accompaniment.
- System 6:** Final system, marked 'rit.' (ritardando). It includes 'cresc.' (crescendo) markings in both the vocal and piano parts.

## Приклад № 21

В. Кирейко. Сюїта з балету «Тіні забутих предків». Шоста частина

Allegro

*mf*

*mf*

*pizz.*

*arco*

*f*

*f*

## Приклад № 22

А. Кос-Анатольський «Біля водограю»

*Allegro grazioso poco rall.* *a tempo*

*p*

*P* *leggiero*

*P* *leggiero*

## Приклад № 23

## I. Карабіц «Музика». Початок

Vivo  $\text{♩} = 140$   
pizz.

ff p

sf sf p

sf sf sf p

cresc.

sf sf f arco mf cantabile

G 3 A 4 G 3

p mf

7 2 2 7

p

## Приклад № 24

## I. Карабіц «Музыка». Розділ Andante recitativo e rubato

Andante recitativo e rubato

arco

*p*

*p*

*mp*

*p*

## Приклад № 25

## I. Карабіц «Музыка». Темпо I

Tempo I  $\text{♩} = 140$

*pizz.*

arco

*pizz.*

arco

*p*

*f*

*pizz.*

arco

*p*

*cresc.*

*f*

*f*

*p*

*f*

## Приклад № 26

В. Гомоляко. Десять п'єс для скрипки з фортепіано. «Гуцулка»

Andante

*f*

*p dolce*

*p*

*f*

*mf*

The musical score is presented in four systems. Each system contains a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment, often with triplets and slurs. The violin part features a melodic line with slurs and triplets. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include *f* (forte), *p dolce* (piano dolce), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

## Приклад № 27

В. Гомоляко. Десять п'єс для скрипки з фортепіано. Інтерлюдія

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the violin part starting with a melodic line and the piano accompaniment providing harmonic support. The second system features a section marked "sul G" in the violin part, where the instrument plays on the G string. This section is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes trills. The piano accompaniment in this section is marked *mf* and consists of a steady bass line. The third system continues the violin melody with various ornaments and dynamics, while the piano accompaniment maintains its harmonic foundation.

## Приклад № 28

Є. Станкович. Триптих «На Верховині». «Колискова»

The image displays a musical score for a lullaby, titled "Колискова" (Lullaby) by Y. Stankevych. The score is written for voice and piano. It begins with the tempo marking "Andante con moto" and the dynamic "p". The music features a mix of 3/4 and 4/4 time signatures. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "rit.", "pp", "a tempo", "mp", and "mf". The piece concludes with a final cadence in 4/4 time.



## Приклад № 29

Є. Станкович. Триптих «На Верховині». «Весілля»

The image displays three systems of musical notation for a piano and voice. The first system includes the tempo marking "Allegro assai" with a quarter note equal to 144 (♩ = 144) and the dynamic marking "ff (криливо)". The second system features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with triplets. The third system shows a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and a vocal line with slurs and accents.

## Приклад № 30

Є. Станкович. Триптих «На Верховині». «Імпровізація»

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment.

**System 1:**

- Vocal Line:** Starts with a whole rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time. The tempo is *mp molto espr.* with a fermata over the first measure.
- Piano Accompaniment:**
  - Right Hand: *Senza tempo* with a *poco rit.* marking. It features a descending scale with a fermata and a dynamic of *fff*.
  - Left Hand: *ped.* (pedal) marking. It plays a simple harmonic accompaniment.

**System 2:**

- Vocal Line:** Continues the melodic phrase with a fermata over the first measure.
- Piano Accompaniment:**
  - Right Hand: Features a descending scale with a fermata and a dynamic of *p*.
  - Left Hand: Continues the harmonic accompaniment.

**System 3:**

- Vocal Line:** Continues the melodic phrase with a *dim.* (diminuendo) marking.
- Piano Accompaniment:**
  - Right Hand: Features a descending scale with a fermata and a dynamic of *p*.
  - Left Hand: Continues the harmonic accompaniment.

Приклад № 31  
А. Кос-Анатольський «Фантазія»

*Moderato espressivo*

*solo*  
*p*

*f*  
*p*

*rit.* *a tempo tutti*  
*mf*

*rit.* *a tempo*  
*mf*

3 2 0 1 2 4 2 1

2 3 0 4

## Приклад № 32

А. Кос-Анатольський «Фантазія». Другий розділ

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Fantasy' by A. Kos-Anatolskyi, second section. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line features a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a series of eighth-note chords and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. The second system continues the melodic development in the vocal line and the harmonic accompaniment in the piano. The third system concludes the section with a final melodic phrase in the vocal line and a corresponding piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

## Приклад № 33

Я. Верещагін. Міні-цикл «Мозаїка». Перша п'єса

The image displays a musical score for the first piece of the 'Mosaic' cycle by Y. Vereshchagin. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. It is divided into three systems.

The first system is marked *Largo liberamente* and begins with a piano (*p*) dynamic. The melodic line features a long, expressive slur over several measures. The piano accompaniment consists of sustained chords and moving bass lines.

The second system is marked *Più animato* and starts with a **1** first ending bracket. The tempo and dynamics increase, with markings for *mf* and *f*. The melodic line becomes more rhythmic and active, while the piano accompaniment provides a more complex harmonic support.

The third system is marked *ff* (fortissimo) and shows a continuation of the melodic and piano parts with a more intense dynamic level.

## Приклад № 34

Я. Верещагін. Міні-цикл «Мозаїка». Друга п'еса

The image displays a musical score for a piano piece titled "Mosaic" (Мозаїка) by Y. Vereshchagin (Я. Верещагін), identified as the second piece in a mini-cycle. The score is written for piano and includes the following elements:

- Tempo:** The piece begins with the tempo marking *Veloce* (Allegro).
- Dynamic Markings:** The score features a variety of dynamics, including *f* (forte), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *mf secco* (mezzo-forte, dry), and *fff* (fortissimo).
- Performance Instructions:** Specific instructions include *piu pesante* (more heavy) and *mf secco*.
- Technical Elements:** The score includes numerous slurs, accents, and dynamic hairpins. It also features complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth-note runs, and some passages with fermatas.
- Structure:** The score is organized into four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked *Veloce* and *f*. The second system includes *f*, *sf*, *mf*, *mf secco*, and *fff*. The third system includes *mf*. The fourth system is the final system of the piece.

## Приклад № 35

Я. Верещагін. Міні-цикл «Мозаїка». Фінал

*a tempo*  
*mf poco a poco cresc. molto*

*a tempo*  
*mf poco a poco cresc. molto*

*fff*  
*ff*

*fff*

## Приклад № 36

Ю. Іщенко «Маленька партита». Прелюдія

Allegro moderato

*mp*

Allegro moderato

*mp*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

*f*



## Приклад № 37

Ю. Іщенко «Маленька партита». Арія

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking "Adagio" and the dynamic "p". The piano part (bass clef) features a steady accompaniment of chords and eighth notes. The vocal part (treble clef) has a melodic line with some grace notes. The second system continues the piece, with dynamics ranging from "mf" to "p". It includes a tritone (tr b) and a "gliss." marking. The piano part has a more active accompaniment with eighth notes. The third system concludes the piece, featuring a "gliss." marking and a "9" marking. The piano part continues with its accompaniment, and the vocal part has a final melodic phrase.

## Приклад № 38

Н. Лапінський «Альбом юного скрипаля». Перша п'єса

**Andante cantabile**

*mp* *rit.*

*p dolce*  
*p a tempo*

## Приклад № 39

О. Зноско-Боровский «Альбом юного скрипаля». «Веселий ранок»

**Allegro**

The musical score is written for piano accompaniment. It begins with a treble clef staff containing a whole rest, indicating the start of the piece. The piano part is written in a 2/4 time signature and G major. The first system shows the piano staff with a melody and the bass staff with a bass line. The second system continues the piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics like 'f' and 'mf'. The third system concludes the piece with a final chord and a fermata.

## Приклад № 40

О. Зноско-Боровський «Альбом юного скрипаля». «Ведмедик танцює»

**Moderato, pesante**

The musical score is presented in three systems. The first system includes a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The tempo and mood are indicated as **Moderato, pesante**. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *f* and includes a series of eighth-note chords in the bass line. The second system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The third system concludes the piece with a final cadence.

## Приклад № 41

О. Зноско-Боровський «Альбом юного скрипаля». «На човнику»

*Con moto*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system begins with the tempo marking "Con moto" and a piano (p) dynamic. The vocal line starts with a quarter note, followed by eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the final measures of the piece, ending with a quarter note in the vocal line and a bass note in the piano accompaniment.



## Приклад № 43

Я. Фрейдлін. Сюїта «Лісові картини». Третя п'єса

Andante tranquillo

4/4 *p*

*p*

*mp* *p*

*mf*

*p*

*p*

*p*

## Приклад № 44

Я. Фрейдлін. Сюїта «Лісові картини». Остання частина «Грибний дощ»

*Vivo e giocoso* *sempre legato*

2f  
4

f



## Приклад № 45

В. Маник. Цикл «Парнас». Перша п'єса

Без емоцій, non vibrato

*pp* *pp* *p* *pp* *p*

*surd.* *p*

*a tempo* *rit. (b) tr* *pp* *p* *pp*

## Приклад № 46

В. Маник. Цикл «Парнас». Друга п'єса

Ніжно, примхливо

*p* *cresc.* *f* *mp*

*pp* *tr(b)* *pp*

## Приклад № 47

В. Маник. Цикл «Парнас». П'ята п'еса

Строго

## Приклад № 48

В. Маник. Цикл «Парнас». Съома п'еса

Весело *pizz.*

*mf*

*rit.* *a tempo*  
*arco*

*f*

*♩ = 60*  
Dolce

*p*

## Приклад № 49

В. Маник. Цикл «Парнас». Заклучна «Калліопа»

♩ = 60

*pizz.* *mp* *arco* *p*

*pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

*mf* *f* *mf* *p*

*mf* *pizz.* *mp*

*arco* *p* *ff* *p*

*pizz.* *arco*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 60. The key signature has one sharp (F#). The piece is divided into several measures with various articulations and dynamics. It starts with a *pizz.* (pizzicato) section at *mp* (mezzo-piano), followed by an *arco* (arco) section at *p* (piano). The dynamics fluctuate, including *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also sections marked *pizz.* and *arco* again. The score includes a triplet of eighth notes and a fermata at the end.

## Приклад № 50

Б. Шиптур «Пісня жайворонка». Початок

**Allegretto**

*mf*

*sp*

7

11

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in 2/4 time, marked **Allegretto**. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a steady eighth-note rhythm. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *sp* (sforzando). The score is divided into measures, with measure numbers 7 and 11 indicated. The melody is active and rhythmic throughout.

Приклад № 51  
Б. Сегін «Гама Волопаса». Початок

The image displays three staves of musical notation for the beginning of the piece 'Gamma of the Thief' by B. Segin. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a *ppp* dynamic marking and features a series of eighth notes with a slur and a *pp* dynamic marking. The second staff starts with a *p* dynamic, followed by a *pp* dynamic, and then a series of eighth notes with a slur and a *sp* dynamic marking. The third staff begins with a *pp* dynamic, followed by a *mp* dynamic, and then a series of eighth notes with a slur and a *pp* dynamic marking. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## Приклад № 52

Б. Кривопуст «Квітка папороті». Епізод Andante

Andante

*mf espr*

*mf*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

## Приклад № 53

## 3. Алмаші «Вступ до неіснуючої пісні». Lento, rubato

Allegro molto

*f risoluto* *p* *cantabile, esp.*

*f risoluto* *p*

*mf*

*p* *p*

*p*

\* *Fine*

## Приклад № 54

Б. Фроляк «Венера у хутрі». Початок

Tranquillo

The musical score is written for voice and piano. It begins with the tempo marking "Tranquillo". The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system shows the vocal line starting with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a piano (p) dynamic. The third system continues the piano accompaniment with a piano (p) dynamic.

## Приклад № 55

М. Степаненко. Елегія «Пам'яті Анатолія Солов'яненка»

*Adagio con moto*

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked *Adagio con moto*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system features a vocal line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a piano accompaniment with dynamics of mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system begins with a measure rest (8) and continues the vocal line and piano accompaniment.



## Приклад № 56

Б. Шиптур. Скрипковий цикл з епіграфами із поезії Марійки Підгірянки для дітей. Перший номер

**Allegretto**

**Allegretto**

8

15

*mf*

*f*

*p*

## Приклад № 58

М. Волинський «Різдвяний малюнок». Allegretto

Moderato

*mf*

1

*p*

Приклад № 59  
Л. Шукайло «Весняний дует». Початок

Andantino

*mp*

*simile*

4

8

2 1

*bB*

The image shows a musical score for a piece titled "Весняний дует" (Spring Duet) by L. Shukailo. The score is in 4/4 time and begins with the tempo marking "Andantino" and the dynamic marking "mp". The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. The second system continues the piece, with the piano part marked "simile". The third system shows a change in the piano accompaniment, with a bass clef line that includes a double flat (bB) and a treble clef line with fingerings "2" and "1".

## ДОДАТОК В

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Климбус І. Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка. *Українська музика*. Науковий часопис. Число 4 (26). Львів, 2017. С. 14-19.
2. Климбус І. Взаємодія літературного та хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка для скрипки й фортепіано. *«Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»*. Наук. зб. Вип. 26 («Мистецтвознавство»). Рівне: РДГУ, 2018. С. 47-53.
3. Климбус І. Українські народні пісні для трьох скрипок в опрацюванні Бориса Кудрика як прояв естетики бідермаєру. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 33. Київ: Міленіум, 2018. С. 465-473.
4. Борух І. Скрипковий цикл Богдана Шиптура з епіграфами із поезії Марійки Підгірянки для дітей. *Музикознавчий універсум*. Наукові збірники ЛНМА імені М.В.Лисенка. Вип. 45. Львів, 2019. С.
5. Климбус І. Цикл «Парнас» Віталія Маника для скрипки соло: програмний сюжет античної міфології в сучасній інтерпретації. *World science. Multidisciplinary Scientific Edition*. №8 (48). Vol.3, August 2019. С. 54-57.

#### 6. Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

7. Климбус І. Іван Хандошкін як творець програмного напрямку української скрипкової музики. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 24 листопада 2017 р.)*. С. 84-87.

8. Климбус І. Народно-національна основа скрипкового твору «Музика» Івана Карабиця. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 25 листопада 2016 р.)*. С. 72-75.
9. Климбус І. П'єса «Мрії» Віктора Косенка для скрипки й фортепіано як зразок психологічно-емоційного модусу програмності. *Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська і світова парадигма» (Львів, 14 грудня 2017)*. С. 29-30.