

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Однолькіна Марія Сергіївна

УДК 78.441; 78.2У; 78.25

**ГЕНЕЗА ТА СПЕЦИФІКА
УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ФАНТАЗІЇ
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ М. С. Однолькіна

Науковий керівник: **Соколовський Юрій Анатолійович**,
кандидат педагогічних наук, професор

Львів – 2020

АНОТАЦІЯ

Однолькіна М. С. Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка Міністерства культури, молоді та спорту України. – Львів, 2020.

Дисертацію присвячено системному вивченню жанру української скрипкової фантазії, що вивчається на тлі процесу зародження та розвитку європейської інструментальної, зокрема скрипкової фантазії. На сьогоднішній день не існує окремого дослідження в цій галузі, хоча у творчому доробку вітчизняних композиторів зазначений жанр знайшов своє яскраве втілення. У сучасній музичній практиці українські скрипкові фантазії виконуються вкрай рідко, проте кожна з них має свої неповторні художні особливості.

Уточнено хронологію творчості українських митців у жанрі скрипкової фантазії ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., розвинуто концепцію Т. Ляхіної стосовно розвитку скрипкової фантазії ХІХ ст. в аспекті виконавської та національної (української) специфіки.

Здійснено історичний огляд розвитку інструментальної фантазії від моменту її зародження до нашого часу (ХVІ – початок ХХІ ст.). Проаналізовано розвиток скрипкової фантазії від доби бароко – до кінця ХХ ст.

Вершиною розвитку барокової фантазії стала творчість Й. С. Баха. У творчості молодших його сучасників виникли нові різновиди жанру. Композитори ХVІІІ ст. до жанру фантазії зверталися рідше. У добу романтизму жанр інструментальної фантазії досяг найвищого розквіту, що пов'язано з появою феномена віртуоза-композитора. До основних рис належали: імпровізаційність, музична програмність (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст), лейттематизм, цитування (Ф. Шуберт, Р. Шуман), жанровий синтез (Ф. Шопен), одночастинна циклічність (Ф. Ліст, Й. Брамс), сформовані на основі власної

логіки жанру. Фантазія розвивалася двома шляхами: на популярні, часто запозичені теми, наближені до жанру попури; на основі розвитку бетховенської ідеї «соната quasi una fantasia».

Однією з характерних ознак фантазії був зв'язок з інструментальною практикою. Кожна епоха висувала на роль панівного один або декілька музичних інструментів, для XIX ст. ними стали фортепіано і скрипка. Доба романтизму ознаменувала розквіт жанру скрипкової фантазії. З появою віртуоза-скрипаля Н. Паганіні та його послідовників, зі становленням віртуозно-романтичного стилю виконання і поширенням вільних форм жанр досяг апогею розвитку. Основними засобами виразності у творах цього часу стають авторська індивідуалізованість інтонування, агогіка, артикуляція, штрихова техніка, динамічна палітра, темпоритм тощо. Визначальними рисами скрипкової фантазії є програмність та концертність. У XX ст. жанр інструментальної фантазії розвивався кількома напрямками: 1) фантазії, що написані у традиційних для романтизму формах; 2) фантазії на основі жанрового синтезу; 3) фантазії, що засновані на нових композиційних техніках. Упродовж еволюції фантазія впливала на розвиток інших жанрів, породжуючи жанрові міксти: соната-фантазія, концерт-фантазія, рондо-фантазія, експромт-фантазія, полонез-фантазія та ін.

Досліджено генезу, шляхи розвитку та специфіку української скрипкової фантазії, розглянуто побутування скрипки у народно-професійному та професійному видах мистецтва України. Виявлено специфічні ознаки жанру національної скрипкової фантазії на різних історичних етапах її розвитку.

Формальна будова фантазії українських авторів концентрується довкола варіаційної (часто сопрано-остинатного типу), контрастно-складеної, змішаної та вільної (авторської) форм. Для української скрипкової фантазії XX – перших десятиліть XXI ст. актуальною залишається концертність, як одна з головних рис скрипкових фантазій XIX ст.

Проаналізовано маловідомі та нещодавно створені скрипкові фантазії. Виявлено традиційну жанрову модель, що складається зі вступу, експонування

та розробки кількох різнохарактерних тем – ліричної (або епічної) та танцювальної (або маршової), що завершуються віртуозною кодою. Сформульовано характерні ознаки скрипкової фантазії у творчості композиторів України: використання засадничих рис народного епосу, фольклору, у т. ч. його архаїчних шарів; широке послуговування народно-ладовими, романтичними та сучасними ладо-тональними, метро-ритмічними та формотворчими засобами.

Розроблено *жанрово-стильову типологію українських скрипкових фантазій* за ознаками тематизму, жанрової належності, наявності чи відсутності ознак програмності, типу інструментального складу. Однією з найголовніших особливостей української скрипкової фантазії є наявність тривкого зв'язку з народною творчістю, тому більшість фантазій написані на народні теми. За *тематичною*¹ ознакою українські скрипкові фантазії розподіляємо як твори на: а) народні теми; б) авторські теми; в) теми, запозичені з творчості інших композиторів. До першого типу відносимо фантазії І. Вимера, А. Гриншпуна, М. Лисенка, О. Рубця та ін., до другого – твори О. Жука, Г. Жуковського, О. Козаренка, О. Станка, В. Черненка, А. Штогаренка. Третій тип представлений творами О. Безбородька, Й. Витвицького, В. Годзяцького, Ю. Гомельської, О. Гоноболіна, О. Яковчука. За *жанровою* ознакою – на а) фантазії-концертні п'єси (близькі до віртуозних творів великої форми) – твори М. Лисенка, В. Черненка, А. Штогаренка та ін.; б) фантазії-концерти (масштабні твори, інколи з наявністю слова «концертна» у назві) – твори О. Безбородька, І. Вимера, О. Станка та ін.; в) фантазії-п'єси (близькі до малих форм) – твори А. Гриншпуна, О. Рубця; г) фантазії на основі жанрового синтезу – жанрові міксти (твори О. Гоноболіна, О. Жука, Г. Жуковського, О. Козаренка, В. Мартинюк, О. Яковчука). За *програмною* ознакою скрипкові фантазії класифікуємо за такими типами: а) із загальною програмою (фантазія І. Вимера); б) з програмою, пов'язаною з оперним або пісенним жанрами

¹ Сформована на основі складеного авторкою дисертації каталогу українських скрипкових фантазій, поданого у Додатках.

(О. Безбородько, М. Лисенко); в) з програмою, що має джерелом народну пісню та спопуляризувалася в оперному жанрі внаслідок вторинної інтерпретації (А. Гриншпун); г) непрограмного типу (О. Жук, О. Козаренко, О. Станко, А. Штогаренко). За ознакою *інструментального складу* виявлено, що більшість фантазій написана для скрипки та фортепіано (твори І. Вимера, Г. Жуковського, О. Козаренка, М. Лисенка, В. Мартинюк, О. Яковчука та ін.), однак існують композиції для скрипки та оркестру (О. Безбородько, О. Жук, О. Станко), для камерного складу (В. Годзяцький, Ю. Гомельська, В. Кирейко, Б. Сюта), поодинокі – для скрипки соло (А. Штогаренко).

На прикладі трьох фантазій композитора та віртуоза-скрипаля Г. Венявського продемонстровано в повному обсязі типологію романтичної скрипкової фантазії. Визначено жанрові ознаки європейської скрипкової фантазії доби романтизму. До них належать: імпровізаційність, програмність, використання різноманітних форм, що засновані на контрастно-складеному принципі, певна свобода викладу матеріалу, застосування принципів колорування, димінування, різноманітних темпових відхилень.

В авангардовій Фантазії тв. 47 А. Шенберга виявлено нове розуміння жанру у ХХ ст., представлено новий погляд на явище скрипкової «віртуозності». В музиці ХХ ст. рівні адаптації скрипкової романтичної віртуозності розглянуті на прикладі quasi-романтичної фантазії «Nicolò» Г. Дмитрієва.

У дисертації окреслено зміст поняття *стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії*, означено компоненти романтичної скрипкової віртуозності, що представлені у жанрі фантазії у концентрованому вигляді. Запропоновано розгляд комплексу віртуозності за двома критеріями: технічним і часо-просторовим. До першого належать: імпровізаційність висловлювань; техніка пасажів, подвійних нот і акордів; штрихо-артикуляція. До другого – зіставлення крайніх регістрів; різноманітні мистецькі ефекти (темброві, звукозображальні, колористичні); гнучкість ритміки, агогіки, динамічного нюансування; багатство фактури. Доведено, що жанр скрипкової фантазії найповніше уособлює стабільний комплекс віртуозних прийомів гри.

Розглянуто також дію стабільного виконавського комплексу скрипкової фантазії у ХХ ст. На прикладі виконання Л. Коганом Блискучої фантазії на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 Г. Венявського простежено його прояв у виконавстві. Доведено його стабільне функціонування у скрипкових фантазіях українських митців – творах М. Лисенка, І. Вимера, А. Штогаренка, О. Станка, О. Козаренка, О. Безбородька.

Жанр скрипкової фантазії володіє статусом яскравого феномену в українській музичній культурі. На сучасному етапі він активно розвивається у творчості вітчизняних композиторів.

Ключові слова: виконавський стиль, генеза жанру, жанрова типологія, композиторська творчість, специфічні риси жанру скрипкової фантазії, стабільний виконавський комплекс скрипкової фантазії, українська скрипкова фантазія, фантазія.

ANNOTATION

Odnolkina M. S. Genesis and the peculiarities of Ukrainian Violin Fantasia in the context of genre development. – Qualifying scientific work as a copyrighted manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine. Lviv, 2020.

The dissertation is devoted to the systematic study of the violin fantasy genre in Ukraine against the origin and development process of European instrumental, in particular violin fantasy. To date, there is no separate research in this field, although many local composers vividly used this genre in their works. In contemporary music, Ukrainian violin fantasies are rarely performed, but each of them has its own unique artistic features.

The author of the dissertation specifies the chronology of works by Ukrainian composers in the genre of violin fantasia from the beginning of 20th century to the first decades of the 21st century, and develops the concept of T. Lyakhina regarding

the development of Ukrainian violin fantasia in terms of performance and national (Ukrainian) specifics.

The historical review of the development of instrumental fantasia genre from the moment of its birth to our time (from 16th to the beginning of the 21st century) has been made. The author also analyzed the development of violin fantasia from the Baroque period to the end of the 20th century.

The peak of Baroque fantasia development was the works of J. S. Bach. In the works of his younger contemporaries, new varieties of the genre emerged. Composers of the 18th century less frequently used the fantasia genre. In the era of romanticism, the genre of instrumental fantasia reached its peak because the phenomenon of virtuoso composer appeared at that time. The main features included: improvisation, descriptive music (F. Schubert, F. Mendelssohn, F. Liszt), using of leitmotifs, quotation (F. Schubert, R. Schumann), genre synthesis (F. Chopin), one-movement cycle forms (F. Liszt, J. Brahms), which were formed on the basis of the genre's own logic. Fantasia developed in two ways: a) based on popular, often borrowed topics, close to the genre of potpourri; b) based on the development of Beethoven's idea – „sonata quasi una fantasia”.

One of the main features of fantasia was the association with instrumental practice. Each era nominated one or more musical instruments for the dominant role. In the 19th century these instruments were piano and violin. The Romantic era marked the dawn of the violin fantasia genre. As the virtuoso violinist N. Paganini and his followers appeared, and as with the virtuoso-romantic style of performance and the spread of free forms appeared, the genre reached its height. The main expressive means in the works of this time are the author's individuality of intonation, agogic, articulation, various techniques, dynamic palette, tempo, etc. The defining features of the violin fantasia are descriptive and concerto principles. In the 20th century, the genre of instrumental fantasy developed in several directions: 1) fantasia written in traditional forms for romanticism; 2) fantasia based on genre synthesis; 3) fantasia based on new composing techniques. During its evolution, fantasia influenced

the development of other genres, generating genre mixtures: sonata fantasia, concerto fantasy, rondo fantasy, impromptu fantasy, polonaise fantasia, etc.

The author of the dissertation has investigated the genesis, ways of development and specific features of Ukrainian violin fantasia and reviewed the usage of the violin in the folk professional and the professional areas of art in Ukraine. The specific features of the genre of the national violin fantasia at different historical stages of its development have been revealed.

The formal fantasy structure of Ukrainian composers concentrates around variational (often, soprano ostinato), contrast-based, mixed, and free (author) forms. For the Ukrainian violin fantasia of the 20th and the first decades of the 21st century, concerto principles remain the main feature of violin fantasia of the 19th century.

The little-known and recently created violin fantasies have also been analyzed. A traditional genre model has been identified, consisting of the introduction, exposition and development of several diverse themes – lyrical (or epic) and dance (or marching), culminating in a virtuoso coda. The author has formulated the main features of violin fantasia in the works of Ukrainian composers: using the basic features of the folk epic tales, folklore, and incl. its archaic layers; widely using the folk mode, romantic and modern mode tonal, meter and rhythmic, and morphogenetic means.

The author of the dissertation has developed *a genre and style typology of Ukrainian violin fantasias* based on the thematicism, genre affiliation, presence or absence of descriptiveness, and the type of instrumental set. One of the most important features of Ukrainian violin fantasy is a lasting connection with folk art, which is why most fantasies are written on folk themes. By *the thematic*² attribute, Ukrainian violin fantasias as music pieces are divided into: a) folk themes; b) original themes; c) themes borrowed from the works of other composers. The first type includes the fantasias of I. Vymer, A. Grinshpun, M. Lysenko, O. Rubets, etc., to the second – the works of O. Zhuk, G. Zhukovsky, O. Kozarenko, O. Stanko,

² Based on the catalog of the of Ukrainian violin fantasies, presented by the author of the dissertation in the Appendices.

V. Chernenko, A. Shtoharenko. The third type is represented by the works of O. Bezborodko, Y. Vitvitsky, V. Hodziatsky, J. Gomelskaya, O. Honobolin, O. Jacobchuk. By *genre* attribute, they are divided into: a) fantasias – concerto pieces (close to virtuoso works of large form) – the works by M. Lysenko, V. Chernenko, A. Shtoharenko, etc.; b) fantasias concertos (large-scale works, sometimes with the word „concerto” in the title) – the works by O. Bezborodko, O. Stanko, I. Vymer, etc.; c) fantasias pieces (close to small forms) – the works by A. Grinshpun, O. Rubets; d) fantasias based on genre synthesis – genre mixtures (the works by O. Zhuk, G. Zhukovsky, O. Kozarenko, V. Martynyuk, O. Jacobchuk). By *the descriptive feature*, violin fantasias are classified according to the following types: a) with the general program (I. Vymer); b) a program related to opera or song genres (O. Bezborodko, M. Lysenko); c) with a program that has a source of folk song and was popularized in the opera genre as a result of secondary interpretation (A. Grinshpun); d) non-programmatic type (O. Zhuk, O. Kozarenko, A. Shtoharenko). On *the basis of the instrumental set*, it has been revealed that most of the fantasias were written for violin and piano (the works by I. Vymer, G. Zhukovsky, O. Kozarenko, M. Lysenko, V. Martynyuk, O. Jacobchuk, etc.), but there are music works for violin and orchestra (O. Bezborodko, O. Zhuk, O. Stanko), for the chamber instrumental set (V. Hodziatsky, J. Gomelskaya, V. Kyreyko, B. Syuta), and some – for violin solo (A. Shtoharenko).

Based on the example of the three fantasias by the composer and virtuoso violinist H. Wieniawski, the typology of romantic violin fantasy has been fully demonstrated. The genre features of European violin fantasy of the Romantic era have been identified. These include improvisation, descriptiveness, use of various forms based on the contrast principle, a certain freedom of presenting the material, application of the principles of coloring, diminishing, various tempo deviations.

In the avant-garde Fantasia op. 47 by A. Schoenberg, the author of the dissertation has discovered a new understanding of the genre in the 20th century and presented a new perspective on the phenomenon of violin „virtuosity”. In the music of the 20th century, the adaptation levels of violin romantic virtuosity have been reviewed on the example of the quasi-romantic fantasia „Nicolo” by G. Dmitriev.

In the dissertation, the author also outlined *the concept of stable performing complex in a romantic violin fantasia* and defined the components of romantic violin virtuosity presented in the genre of fantasia in a concentrated form. The review of virtuosity complex by the following two criteria has been proposed: the technical and the time and space. The first includes: improvisational expressions; technique of passages, double notes and chords; technique articulation. The second is the comparison of extreme registers; various artistic effects (timbre, sound, color); flexibility of rhythm, agogics, dynamic nuancing; rich and wide texture. It has been proved that the genre of violin fantasia fully represents a stable complex of virtuoso playing techniques.

The author has studied the effect of a stable performing complex of violin fantasy in the 20th century. It's demonstration within the performance on the example of L. Kogan's performance of the Brilliant fantasia on the themes of the opera „Faust” by Ch. Gounod, op. 20 by H. Wieniawski has been traced. Its stable functioning in the violin fantasies of Ukrainian artists – the works by M. Lysenko, I. Vymer, A. Shtoharenko, O. Stanko, O. Kozarenko, O. Bezborodko has been proved.

The genre of violin fantasia has the status of a striking phenomenon in Ukrainian musical culture. At the present stage, it is actively developing in the work of the local composers.

Keywords: performing style, genre genesis, genre typology, composer's creative work, specific features of the violin fantasia genre, stable performing complex of violin fantasia, Ukrainian violin fantasia, fantasia.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

1. Однолькіна М. С. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 109–120.
2. Однолькіна М. С. Стильові межі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47 А. Шенберга. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Музикознавчі студії* : зб. наук. ст. Львів, 2015. Вип. 35. С. 126–138.
3. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів XIX–XXI століть. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Музикознавчий універсум* : зб. наук. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 158–169.
4. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Специфіка виконавського звукотворення у «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка (на прикладі інтерпретації Л. Шутко та автора). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Композиційно-драматургічна організація музичного твору* : зб. наук. ст. Київ, 2017. Вип. 118. С. 11–23.
5. Yefimenko (Odnolkina) M. Adaptation of the romantic violin virtuosity in fantasias for the violin in the 20th century (on the example of the quasi-fantasia "Nicolò" for the violin and piano by G. Dmitriev). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 2. С. 119–124.
6. Odnolkina M. Violin Fantasia by I. Vymer as an adaptation of a wedding ceremony. *Central Asian Journal of Art Studies* T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Kazakhstan, Almaty, 2019. № 1. P. 58–63.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

7. Однолькіна М. С. Історичний розвиток жанру фантазії. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії», 12–13 лютого 2014 р.* : зб. тез. Львів, 2014. С. 61–62.

8. Однолькіна М. С. Эволюционные процессы становления жанра фантазии в музыкальном социуме. *Международная научно-практическая конференция «Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве», 13–14 марта 2014 г.* : сб. тез. Россия, Белгород, 2014. Ч. 2. С. 208–210.

9. Однолькіна М. С. Жанр фантазії в творчості А. Шенберга (на прикладі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47). *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії», 25–26 лютого 2015 р.* : зб. тез. Львів, 2015. С. 93–94.

10. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХХ століття. *Міжнародна науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії – 2016», 24–26 лютого 2016 р.* : зб. тез. Львів, 2016. С. 65–66.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 15 |
| РОЗДІЛ 1 ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ФАНТАЗІЇ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ | |
| XVI – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТ. | 23 |
| 1.1. Відображення еволюції жанру фантазії у науковому дискурсі | 23 |
| 1.2. Етапи становлення та розвитку скрипкової фантазії | 38 |
| Висновки до Розділу 1..... | 51 |
| РОЗДІЛ 2 СКРИПКОВА ФАНТАЗІЯ ХІХ–ХХ СТ.: | |
| КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ | 54 |
| 2.1. Досвід жанрової типології..... | 54 |
| 2.2. Скрипкові фантазії Г. Венявського: уособлення романтичного досвіду ... | 64 |
| 2.3. Стильові домінанти Фантазії тв. 47 для скрипки та фортепіано А. Шенберга.... | 81 |
| 2.4. Адаптація романтичної скрипкової віртуозності у ХХ ст. (Фантазія «Nicolò» для скрипки та фортепіано Г. Дмитрієва)..... | 88 |
| 2.5. Стабільний виконавський комплекс скрипкової фантазії | 92 |
| Висновки до Розділу 2 | 101 |
| РОЗДІЛ 3 ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РІЗНОВИДИ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ФАНТАЗІЇ | |
| 3.1. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХХ ст. .. | 104 |
| 3.2. Типологія жанру скрипкової фантазії: український досвід..... | 119 |
| 3.2.1. Фантазії на народні теми у творчості композиторів ХІХ ст. М. Лисенка, О. Рубця | 121 |
| 3.2.2. Скрипкові фантазії А. Гриншпуна та І. Вимера як взірць творів ХХ ст. на народні теми..... | 133 |
| 3.2.3. Фантазії на авторські теми А. Штогаренка, О. Станка | 143 |
| 3.2.4. Жанрові міксти О. Жука, Г. Жуковського, О. Яковчука | 150 |

| | |
|---|------------|
| | 14 |
| 3.2.5. Авангардова фантазія О. Козаренка..... | 160 |
| 3.2.6. Сучасні фантазії у творчості композиторів ХХІ ст. О. Безбородька, В. Черненко | 168 |
| Висновки до Розділу 3 | 180 |
| ВИСНОВКИ | 183 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 187 |
| НОТОГРАФІЯ | 204 |
| ДИСКОГРАФІЯ | 206 |
| ДОДАТОК А | 208 |
| ДОДАТОК В | 293 |
| ДОДАТОК С | 309 |
| ДОДАТОК D | 312 |
| ДОДАТОК E | 317 |

ВСТУП

Актуальність теми. В еволюції музичного мистецтва існують жанри, до яких постійно прикута увага дослідників. Одним з таких жанрів є інструментальна фантазія. Починаючи з XVI ст. і дотепер вона приваблює композиторів і виконавців своєю свободою. Це викликано постійною модифікацією жанру, що пов'язано з пошуками нових засобів музичної виразності. З розвитком технічних можливостей інструментів композитори й виконавці все більше урізноманітнювали художньо-виразові особливості фантазії.

Фантазія у скрипковому мистецтві є окремою сторінкою в історії розвитку жанру. Її бурхливий розквіт пов'язаний з добою романтизму, коли скрипка стає одним із провідних інструментів. Скрипкова фантазія зберігає домінуючі позиції і в музиці XX – перших десятиліть XXI ст.

Незважаючи на відомі праці українських вчених³, присвячені вивченню жанру інструментальної, зокрема скрипкової фантазії у творчості українських композиторів XIX – перших десятиліть XXI ст., системного вивчення зазначена проблематика в музикознавстві не отримала. Українська скрипкова фантазія на сьогодні є більше «архівним» матеріалом, а не музикою, що постійно виконується. У навчально-методичних посібниках, педагогічній та концертній практиці вивченню української скрипкової фантазії (як і вітчизняної скрипкової музики загалом) не приділено належної уваги. Проте в наш час цей жанр активно розвивається у творчості українських композиторів, про що свідчить поява значної кількості нових творів. Тому дослідження генези та національної специфіки розвитку цього жанру у творчості композиторів України є одним із перспективних напрямів сучасного музикознавства.

Проблематика, дотична до формування та сучасного функціонування жанру інструментальної фантазії, постійно була предметом зацікавлення з боку багатьох музикознавців. На сьогоднішній день існує чимало досліджень –

³ Це праці І. Зінків [58; 59], В. Клини [74; 75], Н. Миронової [99], Т. Моргунової [100], О. Ніколенко [107], А. Сташевського [151], К. Штрифанової [170], Н. Яковчук [179; 180].

від старовинних трактатів до сучасних праць, які висвітлюють різні аспекти функціонування жанру фантазії в європейській музиці Нового і Новітнього часу. Проблеми, пов'язані з теорією та історією жанру, вивчали Т. Кюрегян [82], М. Лобанова [85; 86], В. Медушевський [97], Т. Попова [127], О. Соколов [146], В. Цуккерман [158], С. Шип [167]. Окремі наукові розробки присвячені осмисленню жанру фантазії певних історичних епох. Початковому етапу формування та розвитку фантазійного жанру присвячені дослідження М. Лобанової [86], І. Палажченко [120], В. Протопопова [128], К. Штрифанової [171; 172], О. Щьоголевої [174]; класичний період розвитку жанру висвітлено у працях І. Палажченко [120] та О. Погоди [124–126]; романтична інструментальна фантазія представлена у дослідженнях М. Лобанової [86], Т. Ляхіної [88–91], Ю. Чернявської [163] та О. Щьоголевої [175–177]. Однак питання національних особливостей жанру є недостатньо розробленими і потребують більш системного дослідження. Виникає необхідність виявити специфіку та унікальність українських скрипкових фантазій у лоні світової музичної культури. Відсутність окремого системного дослідження, присвяченого зазначеній проблематиці, зумовлює *актуальність* обраної теми дисертації, яку визначають такі чинники:

- необхідність уточнення й розширення існуючих уявлень про жанр української інструментальної фантазії;
- особлива увага до нього українських композиторів;
- наявність значної кількості творів, що потребують наукового осмислення;
- зацікавлення виконавців самобутнім доробком у цьому жанрі українських митців.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 3 «Українська музика в контексті світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2014 – 2019 рр. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 19 січня 2014 р.).

Мета дослідження полягає у вивченні генези і специфіки української скрипкової фантазії ХІХ – перших десятиліть ХХІ ст.

Відповідно до поставленої мети в дисертації вирішуються такі **завдання**:

- 1) систематизувати науковий дискурс стосовно зазначеної теми;
- 2) осмислити особливості становлення та розвитку жанру інструментальної фантазії в історичному аспекті;
- 3) визначити жанрові ознаки скрипкових фантазій у європейському музичному мистецтві;
- 4) скорегувати існуючі типології інструментальної, зокрема скрипкової фантазії доби романтизму;
- 5) окреслити поняття стабільного виконавського комплексу романтичної скрипкової фантазії та специфіку його втілення;
- 6) здійснити системний аналіз українських скрипкових фантазій, виявити їх характерні риси;
- 7) розробити жанрово-стильову типологію українських скрипкових фантазій;
- 8) ввести до наукового обігу нові твори сучасних українських композиторів зазначеного жанру.

Об'єкт дослідження – жанр фантазії у системі європейського музичного мистецтва ХІХ – перших десятиліть ХХІ ст.

Предмет дослідження – жанрова модель української скрипкової фантазії, її генеза та специфіка.

Хронологічні межі дослідження охоплюють ХІХ – перші десятиліття ХХІ ст.

Для реалізації мети та розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених **методів**: *історичного*, який застосовується для аналізу онтологічного становлення та розвитку жанру

інструментальної, зокрема скрипкової фантазії (у т. ч. української) в лоні європейського музичного мистецтва XVI – перших десятиліть XXI ст.; *типологічного*, що дозволяє виявити типові ознаки жанру, які є стабільними на всіх етапах його розвитку, а також необхідного для укладання жанрової систематики; *компаративного* – для атрибуції української скрипкової фантазії у порівнянні з романтичною європейською та виявлення її жанрових різновидів; *стильового*, необхідного для вивчення окремих зразків композиторської та виконавської творчості у зазначеному жанрі; *структурно-функціонального*, застосованого в аналітичних екскурсах роботи; *системного*, спрямованого на створення загальної картини розвитку досліджуваного жанру як цілісного явища в історії музичного мистецтва загалом та в українській музичній культурі зокрема.

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці, присвячені:

- висвітленню історії та теорії жанру фантазії – Л. Кадцин [67], Т. Кюрегян [82], М. Лобанова [85; 86], Т. Ляхіна [88–90], В. Медушевський [97], І. Палажченко [120], О. Погода [124–126], Т. Попова [127], В. Протопопов [128], О. Соколов [146], А. Сохор [150], В. Цуккерман [158], Ю. Чернявська [163], С. Шип [167], К. Штрифанова [170–172], О. Щьоголева [174–177], W. Boetticher [189], P. Collins [190], K. DeLong [191], C. Field [192] та ін.;
- проблемі віртуозності та становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства – Б. Бородін [17], Т. Ляхіна [88; 89], Г. Мурадян [102], О. Мурга [103], І. Оношко [117] та ін.;
- проблемам скрипкового виконавства – І. Андрієвський [3], Т. Берфорд [13], Ю. Соколовський [147] та ін.;
- питанням формотворення у музичному мистецтві XIX – XX ст. – Т. Кюрегян [82], Л. Мазель [92], Ю. Холопов [155] та ін.;
- історії та теорії скрипкового мистецтва – Т. Берфорд [13], Ю. Волощук [28; 29], О. Гаргай [32], Л. Гінзбург [33; 34], В. Григор'єв [38–40], Л. Раабен [130–133], І. Ямпольський [182; 183; 185–187] та ін.;

– історії української музики – Л. Архімович [6], Ю. Волощук [28; 29], М. Гордійчук [36], І. Зінків [58; 59], Л. Кияновська [73], О. Козаренко [78], Л. Корній [80], А. Ольховський [115], О. Сердюк [144], Б. Сюта [81], О. Шресер-Ткаченко [169] та ін.;

– історії української скрипкової музики – Ю. Волощук [28; 29], О. Гаргай [32], В. Заранський [55; 56], В. Лапсюк [83], А. Мельник [98], Н. Миронова [99], Т. Омельченко [116], Н. Пилатюк [122; 123], З. Ядловська [178] та ін.;

– творчості українських композиторів – В. Андрієвська [1], Л. Архімович [5], Ю. Бентя [10; 11], М. Боровик [16], Г. Виноградов [25], І. Зінків [58; 59], С. Іванова [65], В. Камінський [69], М. Каністратенко [70], Н. Кашкадамова [72], Л. Кияновська [73], О. Козаренко [77], С. Мацюян [96], А. Муха [104], С. Павлишин [118], В. Чурилова [165], Н. Швець-Савицька [166], Н. Яковчук [179; 180], Я. Якуб'як [181] та ін.

Допомогу в дослідженні склали інтернет-ресурси, присвячені творчості та виконавству європейських й українських композиторів та виконавців – О. Безбородька [9 – 11; 64], братів Г. та Ю. Венявських [19], Г. Дмитрієва [108], О. Козаренка [65], О. Рубця [137], О. Станка [96], В. Черненка [162], Л. Шутко [35]; матеріали з бібліотечних фондів ЛНМА імені М. В. Лисенка, ХНУМ імені І. П. Котляревського, ХДНБ імені В. Г. Короленка, інтерв'ю авторки роботи з композиторами.

Матеріалом дисертації слугували твори українських і зарубіжних композиторів, написані в жанрі фантазії для скрипки та фортепіано, з оркестром або для скрипки соло. Як найпоказовіші в аспекті виявлення специфічних ознак та розробки жанрово-стильової типології українських скрипкових фантазій проаналізовано твори О. Безбородька [I], І. Вимера [III], А. Гриншпуна [IV], О. Жука [VII], Г. Жуковського [VIII], О. Козаренка [IX], М. Лисенка [X], О. Рубця [XI], О. Станка [XIII], В. Черненка [XIV], А. Штогаренка [XV], О. Яковчука [XVI]. Для визначення жанрових ознак скрипкових фантазій у європейському мистецтві обрано твори видатного віртуоза-скрипаля Г. Венявського [XXI; XXII; XXII]. Новий взірець жанру представлено

у творчості А. Шенберга [XVIII]. Романтичну віртуозність у творах ХХ ст. виявлено у Фантазії «Nicolò» Г. Дмитрієва [VI]. Також допомогу у дослідженні склали відеозаписи виконання фантазій скрипалями (твори Ж. Д. Алара [А], О. Безбородька [В], Г. Венявського [Е; F; G], А. В'єтана [Н], Г. Дмитрієва [І], Г. Ф. Телемана [J], А. Шенберга [К], А. Штогаренка [L]), а також особисті інтерв'ю авторки дисертації з окремими композиторами та виконавцями. Для окреслення поняття стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії та специфіки його виконання обрано фантазії Ж. Д. Алара [XVII], А. В'єтана [XX], Г. Венявського [XXI].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- обґрунтовано жанрово-стильову динаміку розвитку української скрипкової фантазії, виявлено її жанрові різновиди та визначено провідні тенденції розвитку;
- скореговано типологію європейської романтичної скрипкової фантазії та розроблено типологію української скрипкової фантазії;
- окреслено зміст поняття *стабільний виконавський комплекс* романтичної скрипкової фантазії, обґрунтовано його актуалізацію у сучасній виконавській практиці;
- здійснено аналіз маловідомих і нових творів українських митців, які дотепер не посіли належного місця у виконавській практиці;
- уведено до наукового обігу нові твори українських композиторів.

Уточнено хронологію творчості українських митців у жанрі скрипкової фантазії ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.

Набула подальшого розвитку концепція Т. Ляхіної стосовно розвитку скрипкової фантазії ХІХ ст. в аспекті виконавської та національної (української) специфіки.

Теоретичне значення отриманих результатів зумовлене розробкою жанрово-стильової типології українських скрипкових фантазій, що уможлиблює її подальше теоретичне вивчення.

Практичне значення дослідження. Отримані результати заповнюють прогалину у вивченні жанру української інструментальної, зокрема скрипкової фантазії. Вони сприятимуть популяризації цього жанру в середовищі українських виконавців. Матеріали дисертації можуть використовуватись у навчальних курсах: «Спеціальний інструмент: скрипка», «Історія світової музичної культури», «Історія української музики», «Історія скрипкового виконавства», «Сучасна музика для струнно-смичкових інструментів» музичних ЗВО України, а також у процесі творчої діяльності концертного виконавця-скрипаля.

Особистий внесок здобувача полягає у вперше здійсненому теоретичному обґрунтуванні жанрово-стильового розвитку української скрипкової фантазії та її різновидів. Дисертація є самостійною науковою працею. Наукові публікації авторки за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні та практичні положення роботи були апробовані на засіданнях кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, її результати оприлюднені у виступах на Всеукраїнських та Міжнародних наукових конференціях: «Молоде музикознавство – 2013» (м. Львів, 2013, 17–18 грудня), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, 2014, 10 лютого), «Музикознавчі студії» (м. Львів, 2014, 12–13 лютого), «Музичне мистецтво та освіта у сучасному соціокультурному просторі» (Росія, м. Белгород, 2014, 13–14 березня), «Актуальне інтонування як виконавська проблема» (м. Харків, 2015, 9 січня), «Музикознавчі студії» (м. Львів, 2015, 25–26 лютого), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, 2015, 19–20 березня), «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (м. Київ, 2015, 3–5 квітня), «Дні науки» (м. Одеса, 2015, 27–29 квітня), «Музикознавчі студії – 2016» (м. Львів, 2016, 24–26 лютого), «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (м. Київ, 2016, 23–25 березня), «Музичний твір в аурі інтерпретацій» (м. Київ, 2016,

1–3 квітня). Виконавські аспекти дисертації отримали практичну апробацію у концертній діяльності авторки дисертації.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у десяти одноосібних наукових публікаціях, із них: п'ять статей опубліковано у вітчизняних фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одна стаття (англійською мовою) – у міжнародному періодичному виданні «Central Asian Journal of Art Studies» (Казахстан) та чотири – у збірниках матеріалів всеукраїнських та міжнародних тематичних наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертаційна робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій автора за темою дисертації, вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел, нотографії, дискографії та п'яти додатків, що містять нотні приклади, формальні схеми, каталог українських скрипкових фантазій, біографічні дані окремих українських композиторів, список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію її результатів. Загальний обсяг роботи складає 320 сторінок, з них 186 – основного тексту. Список використаних джерел містить 197 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ФАНТАЗІЇ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVI – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XXI СТ.

1.1. Відображення еволюції жанру фантазії у науковому дискурсі

Жанр інструментальної фантазії в сучасному музичному мистецтві налічує чимало досліджень. Серед праць, присвячених історичному розвитку жанру, можна виділити дослідження Т. Кюрегян [82], М. Лобанової [86], В. Медушевського [97], О. Соколова [146], В. Цуккермана [158]. В окремих дослідженнях осмислюється жанр інструментальної фантазії конкретної історичної епохи: зародження та становлення фантазійного жанру – М. Лобанова [86], І. Палажченко [121], В. Протопопов [129], К. Штрифанова [171; 172], О. Щьоголева [174]; розвиток жанру у класичний період аналізується у працях І. Палажченко [120], О. Погоди [124–126]; романтична інструментальна фантазія – у дослідженнях М. Лобанової [86], Т. Ляхіної [88–91], Ю. Чернявської [163] та О. Щьоголевої [175–177]. Також є праці, де увага приділена одному конкретному інструменту – А. Дубовік [49], Т. Ляхіна [88–91], О. Погода [124–126], Ю. Чернявська [163], К. Штрифанова [172], О. Щьоголева [175–177].

Сучасні визначення терміну *фантазія* фіксують окремі риси означеного жанру та світосприйняття, що притаманні йому незалежно від часу та способу існування. У «Філософському словнику» читаємо: «фантазія – уява, що характеризується особливою силою, яскравістю і незвичністю створюваних уявлень і образів» [154, с. 384]. За визначенням «Психологічного словника» для фантазії «характерна транспозиція (перестановка) елементів реальності» [129, с. 548]. Також вона має важливі елементи – особистий фактор і спонтанність: «Творча активність, що народжує фантазію, значною мірою спонтанна, пов'язана з особистою обдарованістю та індивідуальним досвідом людини, що позначається у процесі діяльності» [129, с. 548]. Для мистецтва

«фантазія та її діяльність є першоджерелом, а також для релігії й міфів. Фантазія, загалом, є одним з базових компонентів мислення людини» [30, с. 2].

О. Погода дає визначення фантазії як «філософської категорії й жанрової константи, що охоплює такі види мистецтв, як музика, поезія, література, живопис, архітектура, тобто універсально поєднує всі сторони філософсько-художньої творчості» [126, с. 1]. Дослідниця О. Щьоголева розглядає поняття «фантазії» в естетиці, філософії, психології, вказуючи на те, що «фантазія посідає особливе місце у розвитку різноманітних видів мистецтва і стає невід'ємною частиною творчого процесу» [176, с. 12]. Т. Ляхіна розмежовує значення фантазії на власне фантазію та художню фантазію, де зазначає, що «фантазія – універсальна креативна здатність людської свідомості до створення неіснуючих в реальній дійсності елементів. <...> Художня фантазія – унікальна здатність свідомості продукувати художні образи, трансформуючи елементи навколишньої дійсності або реалізуючи потенціал власної уяви, в результаті чого виникають твори мистецтва» [88, с. 12–13]. Безумовно, такі риси фантазії як психічної здібності впливають на закономірності, що притаманні цьому жанру в музиці.

У музичному мистецтві, фантазія (від. грец. *φαντασία* – *уява*; лат. та італ. *fantasia*; нім. *Fantasie*; франц. *fantaisie*; англ. *fansy, fancy, phancy, phantasy*) – жанр інструментальної (інколи вокальної) музики, «індивідуальні риси якого виражаються у відхиленні від звичайних для свого часу норм побудови» [82, с. 767]. У словнику Грова можна натрапити на таке визначення: фантазія – це «давній термін, що застосовується до музики» [193, с. 6]. А. Сохор відносить фантазію до «концертного жанру» [150, с. 23]; С. Шип зачисляє жанр фантазії до скомпонованої музики, у якій існують цілі групи жанрів⁴, що імітують імпровізацію. В них відтворюються «ефекти пошуку й несподіваного знаходження музичної ідеї, вільного злету фантазії, примхливості й сваволі у побудові композиції, фактурному оформленні тощо» [167, с. 341]. У підручнику

⁴ Окрім жанру фантазії, С. Шип відносить до групи жанрів, що імітують імпровізацію, прелюдію, постлюдію, експромт, ричеркар, капричіо, тьєнто та ін.

Т. Попової наведено таке визначення фантазії: «Фантазія – назва інструментальної п'єси вільної за своєю внутрішньою конструкцією імпровізаційного характеру» [127, с. 255]. На увагу заслуговує трактування фантазії у В. Цуккермана: «Фантазія – вільна зміна незавершених контрастних образів. Фантазія повинна демонструвати багатство творчої уяви композитора» [158, с. 114–115]. За визначенням О. Соколова, фантазія належить до жанрів «чистої музики», що «виникає як результат прагнення музики до максимально високого художнього узагальнення, недоступного в такій якості іншим видам мистецтва» [146, с. 23].

Із наведених визначень можна зробити висновок, що фантазія – жанр інструментальної музики, який є концертним, володіє вільною конструкцією формотворення, імпровізаційністю, контрастністю образів і може втілювати творчі мрії та думки композитора. Ми не акцентуємо увагу на ідентифікації жанру інструментальної фантазії через співвіднесення її з іншими імпровізаційними жанрами (рапсодія, транскрипція, парафраз, варіації, обробка, капричіо, переклад тощо), позаяк у цьому аспекті вже проаналізована скрипкова фантазія ХІХ ст. в дисертації Т. Ляхіної [89], жанрові паралелі між ними наведені О. Щьоголевою [176].

Історія інструментальної фантазії налічує понад п'ять століть – від доби бароко до перших десятиліть ХХІ ст. В різні музично-історичні епохи уявлення про фантазію відрізнялися, проте в усі часи межі жанру залишалися нечіткими. Щодо появи «фантазії» В. Медушевський зазначає, що «у національних мовах Нового часу значення слова „фантазія” розкривається у спектрі смислових обертонів» [97, с. 44]. В добу Ренесансу ставлення до фантазії змінилося: культурна атмосфера ХV – ХVІ ст. уособлює нове розуміння фантазії як мистецтва комбінування образів і демонструє тяжіння до виконання на сольних інструментах, на противагу хоровій культурі середньовіччя. У 1530-х рр. зароджується жанр фантазії. Надзвичайно важливою є думка І. Палажченко про те, що «у ХVІ столітті з'явився той необхідний ступінь розкутості творчого

мислення, який створив можливість усвідомити автономність художньої фантазії, а потім і появу особливого жанру фантазії» [120, с. 5].

Щодо початкового етапу зародження та становлення жанру варто виділити дослідження Л. Кадцина [67], М. Лобанової [86], І. Палажченко [120], В. Протопопова [128], К. Штрифанової [171; 172], W. Boetticher [189], С. Field [192], С. Н. Hubert [193]. М. Лобанова узагальнює спостереження, присвячені окремим музичним явищам бароко, зазначаючи, що цей стиль «слід визначати як переломно-перехідну добу» [86, с. 26]. Усі автори доходять висновку, що розвиток фантазії у XVI – XVII ст. відображає загальну тенденцію, характерну для всієї інструментальної музики того часу. Цей розвиток пов'язаний із впливом принципів вокального поліфонічного мислення та з процесом формування засадничих жанрів – фуги, раннього сонатного циклу, сюїти. В. Протопопов акцентує увагу на зв'язку фантазії з фугою та її ролі у підготовці форми останньої. В. Бейттічер зазначає, що у XVI ст. під терміном «фантазія» розуміли: 1) імпровізаційний інструмент; 2) особливу композиційну форму, відмежовану від подібних імпровізаційних жанрів; 3) творчу діяльність композиторів, «принципи яких були закріплені окремими теоретиками для певних форм практики» [189, с. 1762].

На початку свого розвитку жанр інструментальної фантазії був тісно пов'язаний з поліфонічною традицією та мав багато значень.

Одним із джерел фантазії була *імпровізація*⁵. Мистецтво імпровізації має витоками народну творчість, яка існує в середовищі народних музикантів дотепер. Через мандрівних музикантів вона потрапила в міську музичну культуру. Високого художнього рівня імпровізація досягла у світських музичних жанрах доби Відродження. За І. Ямпольським, «різноманітне втілення мистецтво імпровізації отримало в музичній практиці XVI – XVIII ст. як у композиторському, так і у виконавському мистецтві» [184, с. 508].

⁵ О. Щоголева зазначає: «У XVI – XVIII століттях імпровізація була невід'ємним компонентом музично-виконавського мистецтва. Загальновідомо, що мистецтвом імпровізації <...> володів кожен професійний музикант розглянутої епохи. Навчання цьому мистецтву було обов'язковим компонентом у вихованні музикантів-початківців. Імпровізатор розглядався як композитор вищого типу. Ця традиція, в якій природність, свобода і зовнішня невимушеність грали найважливішу роль, тривала до XIX століття» [174, с. 130].

До XVI ст., коли музику ще не занотовували, під час виконання творів, котрі були схожі за будовою та використанням характерних рис жанру фантазії, імпровізували. Це дозволяло виконавцеві демонструвати не лише композиторську майстерність, а й власну віртуозність. М. Сапонов зазначає, що в добу Відродження, «як письмова, так і спонтанна творчість цінувалися однаково високо» [141, с. 23]. М. Друскін уважав, що «вміння імпровізувати слугувало критерієм для визначення художніх якостей індивідуальності виконавця» [46, с. 46]. Імпровізацію вважали якимось неймовірним дивом, «непередбачуваним впливом натхнення, ознакою художньої довершеності» [89, с. 49].

Тож не дивно, що імпровізація та фантазія тісно пов'язані між собою. Адже імпровізація – це здатність фантазувати саме зараз, а саме фантазування засноване на принципі імпровізації. Але за О. Щьоголевою «ці поняття не можуть бути тотожними. Основні відмінності між ними полягають у тому, що фантазія – це quasi імпровізація, її імітація, миттєвість, закріплена в нотному тексті. Принцип імпровізаційності, що лежить в основі фантазії, переростає в жанр, який, кристалізуючись протягом століть, представлений зразками художньо завершених музичних творів» [176, с. 28]. Протилежної думки дотримується Т. Ляхіна, зазначаючи, що у XVIII ст. «ототожнення фантазійності та імпровізаційності у свідомості композиторів та виконавців набуває стійкого характеру. Ця стала риса зберігатиметься в подальші періоди розвитку жанру і найбільш яскраво втілиться в творчості віртуозів-композиторів XIX століття» [89, с. 37].

Імпровізації були властиві характерні принципи виконавства, що породжували «особливу техніку гри фантазій, „фантазування” мало свої композиційні прийоми і свої традиції, які переходили від покоління до покоління» [176, с. 28]. Однією з таких традицій «фантазування» була техніка димінування (зменшення) та колорювання (мелодичні прикраси), що «веде свій початок від перекладень вокальних творів з голосу на різні інструменти» [176, с. 28]. Л. Кадцин характеризує фантазію як складний імпровізаційний

жанр, у якому «використання різних тем і прийомів розвитку дає композиторові значну свободу, можливість показати свою виконавську і авторську майстерність» [67, с. 121].

Ще однією важливою ознакою при написанні творів у жанрі фантазії було довершене володіння інструментом. Віртуозність виконання фантазії потребувало високого технічного рівня виконавця. Ранні фантазії писали для щипкових інструментів – лютні, віуелі та для органу. Численні фантазії створювались у багатьох країнах – Італії, Іспанії, Німеччині, Франції, Англії.

Жанрова стійкість цілком не характерна для ранньої фантазії. Дослідники вказують, що фантазії були настільки близькими до капричіо, токати, канцони, річеркару, що було важко зрозуміти, чому п'єса названа саме фантазією [67; 82; 89; 120; 121; 159; 163; 176]. Це й зрозуміло, бо XVI – XVII ст. – це час⁶ становлення норм інструментальних форм та інструментальних жанрів. Композитори в ранніх взірцях жанру під назвою «фантазія» розуміли, передусім, «музичну „ідею” (тему), котра була незалежна від *cantus firmus*» [192, с. 545], аніж конкретний жанр. З іншого боку, фантазії, «в основі котрих музичний матеріал міг бути мотетом, месою, піснею, мадригалом чи навіть іншою фантазією, був широко розповсюджений у XVI – на початку XVII ст.» [163, с. 13].

На зорі становлення інструментальної фантазії існувало дві магістральні лінії її розвитку: «фантазії – обробки вокальних та вокально-інструментальних п'єс XVI століття і власне інструментальні твори» [171, с. 44]. К. Штрифанова стверджує, що в цих п'єсах⁷ характер тематизму і композиційна структура свідчать про те, що «їх першоджерелами можна вважати вільянсікос, фроттолу, шансон або канцону (Л. Мілан, А. Мударра, Л. Нарваес), вокальний мотет (П. ван Вільдер), річеркар (Е. Вальдеррабано)» [171, с. 44]. Основними

⁶ Т. Ляхіна наголошує, що «в період виникнення та розвитку фантазії, в умовах перехідних процесів встановлення норм інструментальних жанрів та форм, визначається головна та водночас єдина перманентна для цього жанру художня ідея: відобразити та зафіксувати процес вільного фантазування композитора в нотному тексті композиційно оформленого музичного твору» [89, с. 33].

⁷ Ю. Тюлін зазначає, що в цих фантазіях ми можемо говорити тільки про кристалізацію поспівок, а про кристалізацію тематизму говорити ще зарано: «Тематизм ще не набув тої кристалізованої стійкості в своїх мотивних утвореннях, тої емоційної виразності, тої конкретизації думки, яка б давала можливість створювати конструктивну єдність великого масштабу» [153, с. 261–262].

принципами розвитку лютневої фантазії XVI ст. дослідниця вважає точну повторність, варіантність. Для цих фантазій характерне використання поліфонічної фактури акордового складу; форми *bar*, старовинної три- та двочастинної, варіації на *basso ostinato*, наявність контрастно-складеної або симетричної форми; формування у фантазії трьох функціонально-композиційних етапів: експонуючого, розвиваючого і заключного; виявлення загальних особливостей (пов'язаних з роллю традицій, залежно від вокальної спадщини) і розробка принципово нового інструментального втілення. І. Палажченко формулює основні принципи жанру фантазії у XVI ст., що пов'язані з принциповою «множинністю образів», контрастністю, свободою на рівнях фразування та формоутворення. Саме ці компоненти у наступні періоди стануть одними з основних рис жанру інструментальної фантазії.

Можна підсумувати, що інструментальна фантазія XVI ст., а саме фантазія для лютні, «спиралася на вельми усталений та обмежений добір типів інтонаційних формул» [172, с. 9], витoki яких сягають усної імпровізаційної творчості менестрелів середньовіччя. Сам жанр у XVI ст. відтворив «новий ступінь музичного мислення, зокрема складання нових інструментальних особливостей» [172, с. 9]. Барокова інструментальна фантазія є вершиною в оволодінні штучним, ігровим первнем. Її стиль і жанр уособлюють «свободу», інвенційність, підвищену афектність, що реалізуються через «формули фантазії» – пасажі, арпеджіо та речитативи.

Еволюцію жанру інструментальної фантазії неможливо уявити без розвитку інструменталізму, який є невід'ємною його частиною. Від кінця XVI та усе XVII ст. фантазія була дуже популярною в Англії у творчості композиторів-верджианалістів, яскравими представниками яких були В. Берд, Дж. Булл, О. Гіббонс. Н. Чарная зауважує, що «фантазія <...> породжена тим духом імпровізаційності, який, згідно з естетикою епохи Відродження, відповідав прагненню художників висловити свою особистість» [159, с. 110]. Фантазії верджианалістів зближувалися з традиційною англійською формою –

граундом (англ. ground) та були поліфонічними п'єсами вільного характеру⁸, де найважливіше значення мала різноманітність тематизму, що вело до принципу циклічності. Форма граунд зародилась у народному музикуванні та інструментальній імпровізації. М. Друскін зауважує, що фантазії цих композиторів «позбавлені цілісності та єдності. <...>. П'єса [фантазія – *M.O.*] будується на хаотичному повторенні або нагромадженні тем» [46, с. 111]. Проте, О. Щоголева наголошує, що верджиналісти «внесли значну винахідливість у прийоми імітації, широко використовували типовий для народної музики прийом орнаментального оспівування „опорних звуків мелодії“, зробили складнішими і вдосконалили різні методи варіювання» [174, с. 133].

У клавесинні фантазії композиторів-верджиналістів проникають риси сюїти. «Контрасти <...> гомофонних розділів з поліфонічними вже виходять за рамки фактурного порядку та свідчать про вплив на фантазію принципів, які формують сюїтні цикли» – зауважує І. Палажченко [120, с. 7].

Розквіт фантазії в XVII ст. також пов'язаний з органною музикою та творчістю композиторів-органістів Я. Свелінка (Нідерланди), Дж. Фрескобальді (Італія), І. Фробергера, С. Шейдта, І. Пахельбеля та Д. Букстехуде (Німеччина). Орган, передусім, був пов'язаний з церквою, з неодмінною участю в богослужіннях. До церковних обов'язків органістів, крім безліч інших, «належали супровід співу та імпровізація на теми хоралу» [174, с. 131].

Органна фантазія почала розвиватися як імпровізація на задану вокальну тему⁹. Для ранньої органної фантазії характерним є поліфонічний склад. У цих п'єсах тематизмом слугує переважно монотемність, «однофазовість» (термін А. Петраша [121, с. 187]), одноплановість тематизму; варіантно-складена форма.

⁸ О. Щоголева вказує, що «траплялися фантазії з подвійною назвою («Pavana-Fantasia» В. Берда). Мали місце «гексахордні фантазії». Темою для них були початкові шість тонів ладу, розташовані поступово: *Ut – re – mi – fa – sol – la*» [174, с. 134]. Цей різновид фантазії використовувався лише для демонстрації композиторської майстерності.

⁹ Цей різновид жанру – «фантазія на задану тему» або «фантазія на тему» – буде провідним у творчості композиторів XIX ст. Як зауважує С. Шип, «Фантазія на тему (або теми) передбачають вільні дії митця з текстом певного твору, зокрема його докомпонування й перекомпонування» [167, с. 342].

У пізній період розвитку жанру органної фантазії проникають риси варіаційності.

На початку XVII ст. вже чітко визначився зв'язок інструментальної фантазії (її ще називали капричіо) з формою фуґи, точніше, з фуґованим методом композиції. Це засвідчує теоретик і композитор М. Преторіус [101, с. 168]. Згодом фантазія поступово відійшла від фуґованої форми, однак зв'язок з фуґою залишався: вона стала вступною п'єсою у двочастинному поліфонічному циклі «фантазія і фуґа». Різниця полягала в походженні тематизму: фантазії писалися на запозичені теми, а фуґи – на власні. В. Протопопов зауважує, що «віддавши фузі свої досягнення, вона [фантазія – *М.О.*] поступово стала нагромаджувати вільно імпровізаційні елементи, щоб знайти ту форму, яку ми знаємо за творами Букстехуде, Баха, Моцарта і Гайдна» [128, с. 63].

Вершиною популярності барокової органної фантазії стала творчість Й. С. Баха. У цей час «визначається ставлення до фантазії як до твору піднесеного, драматичного характеру з типовою свободою чергування та розвитку або химерністю змін музичних образів; стає майже обов'язковим імпровізаційний елемент, що створює враження безпосереднього висловлювання, переважає стихійна гра уяви над обдуманим композиційним планом», – констатує Т. Кюрегян [82, с. 769]. У творчості німецького композитора фантазія мала декілька жанрових варіантів: вона об'єднувалася в цикли з фуґою; слугувала вступною частиною сюїти, партити; існувала як самостійний твір. У молодших сучасників Й. С. Баха виникли нові різновиди фантазій, відбулася зміна поліфонічного складу на гомофонний. Так, у творчості синів Й. С. Баха, зокрема К. Ф. Е. Баха¹⁰, спостерігаємо утвердження нових художньо-естетичних принципів у музичному мистецтві, що відображено в його фантазіях – вільних, імпровізаційних, часто нетактованих. Загалом, XVII ст. пов'язане з більш чіткою диференціацією ірраціонального та

¹⁰ Згідно з висловлюванням К. Ф. Е. Баха, «фантазію називають вільною, коли в неї залучено більше тональностей, ніж у п'єсу, написану або імпровізуєму в строгому метрі <...>. Вільна фантазія містить різні гармонійні пасажі, які можуть виконуватися як ламаними акордами, так і всіма видами різних фігурацій <...>. Безтактова вільна фантазія чудово пасує для вираження емоцій» [82, с. 769].

раціонального чинників у жанрі фантазії (відповідно у вільно імпровізованих та нотованих творах). У цей час імпровізація відображала «свідомо закладений та завчасно спланований ефект» [89, с. 78], який імітував вільний політ творчої фантазії композитора. Характерні імпровізаційні прийоми у фантазіях К. Ф. Е. Баха знайшли відображення у творчості класиків, передусім, В. А. Моцарта та Л. Бетховена; це речитативні вставки, інколи нетактовані розділи та каденції, експериментальність в сфері гармонії та ін.

Поряд з іншими жанрами, фантазія у XVI – XVII ст. була тим необхідним жанром, у якому здійснювався процес втілення поліфонічних традицій строгого письма у сфері інструментальної музики. У добу бароко існував феномен барокового «*stylus fantasticus*», якому притаманні багатоплановість модифікацій та мобільність. Цей стиль слугував підвалинами для появи такого вільного жанру, як фантазія. Дослідниця М. Распутіна вказує, що «назва стилю дає не фантазійність як якість, а жанр фантазії, який, єдиний серед інших, був винятково сольним інструментальним жанром» [135, с. 44–45]. Цей стиль був дуже близьким до імпровізаційної практики, характерним для нього було використання вільних форм і контрастних епізодів. П. Коллінз подає визначення *stylus fantasticus*: «Це найдовільніший і необмежений спосіб композиції, адже він не скутий жодними правилами, не зумовлений ні текстом, ні певними темами. Він призначений для відображення композиторського генія, а також для досягнення таємничого мистецтва гармонії і фуги. До нього належать такі [п'єси – М.О.], що зазвичай називають фантазіями, річеркарами, токатами, сонатами» [190, с. 29]. Невипадково він був розповсюдженим не лише в музиці, а й у інших видах мистецтва кінця XVI – початку XVIII ст.

Розвиток жанру фантазії у класичну добу та передромантичний період висвітлений у дисертаціях І. Палажченко [120] та О. Погоди [124–126]. На прикладі творчості віденських класиків можемо стверджувати, що інструментальна фантазія у XVIII ст. набула оновленого художнього вигляду та посіла особливе місце в системі жанрів. Специфіка фантазій В. А. Моцарта (його фантазії на сім років випередили фантазію Й. Гайдна) полягає у «процесі

поглиблення та розширення ліричної й драматичної сфер образності» [124, с. 162]. Комплекс засобів музичної виразності та особливості трактування жанру свідчать про «передбачення у фантазіях В. А. Моцарта одночастинних наскрізних форм, характерних для творчості романтиків» [124, с. 162].

Фантазія *C dur* Й. Гайдна – цикл варіацій на власну тему, де «кожен етап фантазійно-варіаційного розвитку можна трактувати як міні-варіаційний цикл» [126, с. 10]. Домінуючим принципом є циклічність. Новаторство композитора у трактуванні жанру полягає в тому, що він зробив фантазію частиною сонатно-симфонічного циклу, тим самим змінивши функціональний сенс жанру: «тепер це – не частина поліфонічного диптиху (фантазія – fuga), <...>, а необхідна ланка у розвитку наскрізної драматургічної ідеї» [120, с. 20].

Л. Бетховен синтезував у фантазії творчі принципи трактування жанру, властиві мистецтву Й. С. Баха, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна та В. А. Моцарта, та презентував новий етап в розвитку жанру. Вперше використано симфонічний оркестр та хор у поєднанні з фортепіано (Фантазія *c moll*, тв. 80). Розвиток традиції В. А. Моцарта – об'єднання фантазії і сонати – знаходимо у Сонаті тв. 27 (№1, №2 з підзаголовком «*Sonata quasi una Fantasia*»), на що О. Погода вказує: «У цих сонатах він [Л. Бетховен – *М.О.*] втілює синтезуючу функцію фантазії. <...>. Внаслідок проведеного синтезу різних жанрових форм відбувається свого роду „сонатизація” фантазії та „офантазування” сонати. Таким чином, наслідуючи моцартівську ідею зв'язку фантазії і сонати, Л. ван Бетховен здійснює художнє відкриття, створивши нову форму, оригінальний витвір – сонату-фантазію» [125, с. 140]. Так само Л. Бетховен привніс у жанр фантазії ідею симфонічного розвитку, віртуозні якості інструментального концерту, монументальність ораторії.

Фортепіанна фантазія в творчості віденських класиків містить широкий спектр художніх відкриттів, які слугували основою передбачення принципів романтичного мистецтва. XVIII та межа XVIII – XIX ст. – епоха перетворення жанру інструментальної фантазії.

Романтизм¹¹, як течія художньої практики і теорії, залучив до своєї орбіти різні види мистецтв і відбувся не тільки в країнах Європи, а й Америки. Нове значення набула ідея синтезу мистецтв. «Естетика одного мистецтва є естетикою іншого; тільки матеріал різний» – зазначав Р. Шуман [173, с. 87]. Саме романтики першими почали говорити про мистецтво, яке є єдиним: «художній твір повинен бути синтетичним, що всі мистецтва говорять про одне й те саме, тільки форми висловлювання, тільки матеріал висловлювання в них різний» [148, с. 5]. Серед найсуттєвіших ознак романтичної фантазії М. Лобанова виділяє ту обставину, що «фантазія здатна передати логіку натхнення, відтворити внутрішній світ самого художника» [86, с. 74].

У добу романтизму – часу найвищого розквіту жанру фантазії, центром якої стала творча особистість, – визначальною «стає особистісна основа, „образ режисера”¹² як автора, котрий фантазує, та одночасно ліричного героя з його власним романтичним сприйняттям і світовідчуттям» [176, с. 19].

У творчості романтиків фантазійний жанр¹³ пов'язаний насамперед із *виконавською* практикою, він повинен справляти враження імпровізаційної безпосередності, спонтанного народження образів. На перший план виходить віртуозність як обов'язковий компонент фантазії, бо епоха романтизму – це епоха солістів-віртуозів.

Фантазія XIX ст. рясніла різноманітністю жанрових взаємодій, форм, тематизмів, інструментальних складів (сольні, ансамблеві та оркестрові твори). Також вона почала розвиватися у жанрах вокальної та симфонічної музики. З'явилися цикли фантазій-мініатюр, п'єси-фантазії. Виділимо умовно два напрями

¹¹ Термін «романтизм» виник набагато раніше, ніж художній рух, що розгорнувся в Європі наприкінці XVIII – початку XIX ст. В кінці XVIII ст. «романтичне» (від цього епітету виникло поняття «Романтизм») розуміємо набагато ширше: «як авантюрне, цікаве, старовинне, самобутньо-народне, фантастичне, духовно-піднесене, примарне, дивовижне і навіть жахаюче» [54, с. 697]. Як літературний термін це слово вперше з'явилося у Г. Ф. Новалиса, а як музичний – у Е. Т. А. Гофмана. «Романтики хотіли знайти історичну реальність, яка вмщала б без застережень красу нескінченного життя, індивідуальної свободи, вічної новизни» [12, с. 30].

¹² Наприклад, С. Тальберг, за визначенням А. Дубовика, «вводить у побудову своїх фантазій режисерський початок. Він майстерно чергує наростання і спади напруги з тим, щоб досягти найбільшої могутності в грандіозному фіналі» [49, с. 8].

¹³ XIX ст. демонструє кульмінацію зацікавлення фантазією. За свідченням лінгвістів, слово «фантазія», поряд з «уявою» й «почуттям», стає ключовим поняттям доби. З розквітом романтизму жанр фантазії набув нових смислів, позаяк розвивався у тісному зв'язку із загальними принципами романтичного музичного мислення.

розвитку жанру: фантазії на популярні теми, що були близькими до жанру попури (здебільшого, це фантазії на теми з опер, котрим притаманна надзвичайна віртуозність, використання популярних тем, варіаційність) та фантазії, що тяжіють до більш серйозного жанрового виміру (як продовження розвитку жанру бетховенської *sonata quasi una fantasia*).

До найважливіших сфер творчості музикантів-романтиків Д. Житомирський відносить «лірику, фантастику, народно- та національно-самобутнє, натуральне, характерне» [54, с. 699]. Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст та ін. поставили жанр фантазії на вищий рівень, збагатили новими якостями. Найважливіші особливості романтичної трансформації жанру у фантазіях Ф. Шуберта й Р. Шумана полягають у «введенні лейттематизму, лейтообразності, музичного цитування, які відіграють вирішальну роль в драматургічному розвитку. Фортепіанні фантазії «Мандрівник» тв. 15 Ф. Шуберта і тв. 17 Р. Шумана є зразками нового піанізму, з яскраво вираженою концертністю, масштабністю, рисами симфонічного мислення» [177, с. 15]. У творчості Ф. Мендельсона фантазії демонструють домінування романтичних тенденцій і представляють такі шляхи розвитку жанру: зближення з сонатно-симфонічним циклом, їх функціональну подібність (Фантазія *fis moll*); наближення до форми варіацій (фантазія на ірландську пісню «Остання троянда літа»); фантазії умовно салонного типу – контрастні мініатюри («Три фантазії» тв. 16) та тричастинна форма з контрастними розділами (Фантазія тв. 28). У творчості Ф. Шопена жанр фантазії набуває подвійного жанрового визначення: полонез-фантазія, фантазія-експромт та принцип багаточастинності в одночастинному творі (Фантазія *f moll*), у чому він є схожим із настановами Ф. Шуберта та Р. Шумана.

Традиції жанру інструментальної, зокрема фортепіанної фантазії, що були закладені Ф. Шубертом та Р. Шуманом, набули подальшого розвитку у творчості Й. Брамса, який продовжив шуманівську лінію циклів фантазійних п'єс, назвавши їх «капричіо» та «інтермецо», а також Ф. Ліста. За словами А. Дубовика, «Ф. Ліст – справжній драматург, котрий складав з оперних

мотивів нібито новий твір, а часом в чомусь і доповнював основну ідею опери» [49, с. 9]. Ф. Ліст був тим композитором, який вивів жанр на новий рівень.

У творчості російських композиторів жанр фантазії реалізувався у сфері вокальної («Венеційська ніч», «Нічний огляд» М. Глінки та ін.) та симфонічної музики. У Росії сформувався оркестровий різновид жанру – симфонічна фантазія («Скеля» тв. 7 С. Рахманінова; «Ліс» тв. 19, «Море» тв. 28 О. Глазунова та ін.). На думку Т. Кюрегян жанр інструментальної фантазії у творчості цих митців втілює різноманітний характер: національний («Ніч на Лисій горі» М. Мусоргського), східний («Ісламей» М. Балакірева) або має фантастичний колорит («Баба-Яга» О. Даргомизького). П. Чайковський наділяє жанр філософськими сюжетами («Буря» тв. 18, «Франческа да Ріміні» тв. 32).

Отже, естетичні принципи романтизму сприяли збагаченню музично-виражальних засобів жанру: були введені нові альтерації та дисонанси, збагачена динамічна палітра гармонії, винайдені нестійкі акорди, що підсилювали стан напруги.

Щодо імпровізації в добу романтизму варто вказати, що з кінця XVIII ст. виконавська імпровізація в різних її проявах (на основі генерал-басу, колоруння та ін.) «починає поступатися місцем точній передачі виконавцем нотного запису, кладе початок кристалізації мистецтва інтерпретації. Разом з тим, у першій половині XIX ст. отримують розповсюдження такі форми імпровізації, як вільне фантазування, а також імпровізація на задану тему» [184, с. 509]. Видатними імпровізаторами були Ф. Шуберт, Н. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шопен та ін. Загальне захоплення імпровізацією особливо характерно для цієї доби. Згодом своє значення вона зберегла тільки в оперних аріях та в каденціях інструментальних концертів (протягом нетривалого часу).

Межа XIX – XX ст., що була пов'язана з новими течіями в мистецтві (імпресіонізм, експресіонізм, неофольклоризм, фонізм та ін.), позначена симптомами кризи. Стосовно однієї з характерних ознак жанру фантазії – імпровізації – М. Сапонов називав зазначений час «найбільш

антиімпровізаторським періодом в історії європейської музичної культури» [141, с. 60].

XX століття – епоха кардинальних змін у соціальному та культурному розвитку світу, коли «на зміну романтичній природі образів приходять як нові виразові системи, так і своєрідні „рефлексії минулого”» [89, с. 67]. Те, що для романтиків було засобом поглиблення, збагачення національного колориту – «зацікавлення екзотикою, середньовіччям, народними переказами, легендами, фольклором» [48, с. 16], також стає одним із витоків музичного мистецтва XX ст. У музичному світі цього часу на зміну «віртуозу-виконавцю-композитору» приходять новий тип виконавця – «виконавець-дослідник», у котрого, передусім, було завдання розкрити глибинні сенси саме композиторської ідеї.

Жанр фантазії продовжує розвиватися, хоча Т. Кюрегян вказує на те, що «у XX столітті фантазія як самостійний жанр трапляється рідко» [82, с. 770]. Можливо, це стосується першої половини століття. Адже у XX ст. жанр інструментальної фантазії поєднується з широким колом інших жанрів¹⁴. До нього проникають нові, неокласичні тенденції¹⁵. Фантазія стає частиною сонати або іншого циклу¹⁶. Також у фантазії використовуються композиційні засоби XX ст. – серійність¹⁷, сонорно-алеаторичні прийоми¹⁸.

Жанр інструментальної фантазії у XX ст. розвивався декількома шляхами. Т. Ляхіна умовно розподіляє фантазії композиторів минулого століття на три групи¹⁹. До першої належать «твори, витримані в традиційних класичних формах» [89, с. 70], що були написані на початку XX ст. композиторами, які ще

¹⁴ Фантазія-експромт для фортепіано Ф. Бузоні, Концерт-фантазія для фортепіано та симфонічного оркестру Д. Камінського, Фантазія-полонез тв. 5 для фортепіано Й. Сука, Концерт-фантазія для двох литавристів з оркестром Ф. Гласса, Соната-фантазія для скрипки та фортепіано А. Шаверзашвілі та ін.

¹⁵ «Контрапунктична фантазія» для фортепіано Ф. Бузоні, Соната для скрипки та фортепіано (Фантазія – фінал) К. Караєва.

¹⁶ Соната-фантазія тв. 11 для альтя та фортепіано (I ч. – Фантазія) П. Гіндеміта, Концерт для органу (I ч. – Фантазія) Ю. Юзелюнаса та ін.

¹⁷ Фантазія тв. 47 для скрипки та фортепіано А. Шенберга.

¹⁸ «Колористична фантазія» для фортепіано С. Слонімського.

¹⁹ Дослідниця Т. Ляхіна поділяє скрипкові фантазії, але, на нашу думку, на ці групи також можна поділити інструментальні фантазії XX ст. і для інших інструментів.

зберігали тісний зв'язок з романтичними традиціями²⁰. До другої – «твори, в яких композитори користуються методом сполучення, комбінування, синтезу елементів, форм, структури різноманітних систем і типових ознак, притаманних різним стилям»²¹ [89, с. 71]. Третю групу складають «твори, повністю засновані на новій композиційній техніці»²² [89, с. 71].

У ХХ ст. імпровізація як одна з характерних ознак жанру не мала такого великого значення, як у попередні епохи, і була здебільшого «підготовчим етапом формування музичних образів і елементом виконавської інтерпретації» [184, с. 509]. Проте імпровізація, завдяки джазовій²³ музиці та у супроводі «німого» кіна (гра на фортепіано), поступово починає відроджуватися. Загалом, жанр інструментальної фантазії у ХХ – на початку ХХІ ст. – ще досі не розроблена тематика, яка потребує подальшого дослідження.

1.2. Етапи становлення та розвитку скрипкової фантазії

Скрипкова фантазія – яскрава сторінка в історії жанру інструментальної фантазії. Найраніші взірці скрипкової фантазії зародилися як імпровізація у народній творчості, бо скрипка в багатьох країнах Європи була тісно пов'язана з народною практикою. Вона існувала (і продовжує існувати) як народно-побутовий інструмент.

Перші занотовані зразки скрипкової фантазії можна віднести до ХVІІ ст., але в цих творах чітких вказівок на конкретні музичні інструменти ще немає. Композитори писали свої фантазії для різноманітних складів струнно-смичкових, що можуть замінювати один одного при виконанні твору. За словами Б. Бородіна, це пов'язано з тим, що «на ранніх стадіях розвитку інструменталізму відсутність прив'язки твору до конкретного інструментального складу часто пояснюється недостатньо розвиненою образно-акустичною диференціацією музичного мислення. Варіативність виконавського

²⁰ Фантазія К. Дебюссі, Фантазії О. Скрябіна та ін.

²¹ Концертна фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» І. Фролова.

²² Фантазія О. Мессіана, Фантазія та Соната-фантазія П. Гіндеміта, Фантазія А. Шенберга.

²³ М. Сапонов зазначає, що «джаз не тільки стимулював подальше пізнання інших музичних систем, <...>, а й змусив європейців знову звернути увагу на феномен професійного імпровізаційного музикування» [141, с. 5].

втілення виправдана практичними міркуваннями – наявністю відповідного інструментарію» [17, с. 9].

Чимало дослідників стверджують, що розвиток професійного скрипкового мистецтва почався в Італії від кінця XVI ст. У творчості виданих композиторів Дж. Джакомеллі, А. Габріелі, К. Монтеверді та ін. ми не знаходимо багато зразків жанру скрипкової фантазії, бо їх творчість сконцентрована на популярних у той час жанрах – концертах, сонатах, мотетах, канцонах. Однак можна виділити декілька фантазій – *Fantasia musicale* op. 3 для двох скрипок або альтів та клавесину Дж. Валентіні та дві фантазії для скрипки соло Н. Маттейса. У французькому скрипковому мистецтві, що розвивалося паралельно з італійським, також не знаходимо численних взірців жанру. Виняток становлять три фантазії для дискантової віолі да гамба, або віоль д'амур, або скрипки, або флейти та клавесину, або фортепіано Л. Куперена. Про численні фантазії та варіації на німецькі народні пісні або танці можемо говорити у творчості Н. Блейера; вони побудовані на фольклорному матеріалі та виникли завдяки тісному зв'язку з традиціями народного музикування – з мистецтвом середньовічних шпільманів. У світській музиці Англії, як зауважує В. Григор'єв, «широко розвивалися жанри ансамблевої музики – сюїти, фантазії, інструментальної арії» [34, с. 169]. Поступово кристалізувався типовий англійський жанр – сюїта-фантазія, що була «поліфонічною п'єсою – варіаціями на народні танці» [34, с. 168]. Прикладом може слугувати Фантазія для двох скрипок, басової віолі та органу В. Лоу. За формою це типова англійська фантазія-сюїта. Композитор та віолончеліст Т. Лупо був однією з головних фігур у розвитку репертуару для віолі, проте у його творчості можна виділити й твори для скрипки у жанрі фантазії: Фантазія для скрипки, альт та віолончелі (F dur), Фантазія для скрипки, альт та віолончелі (d moll).

Важливим етапом становлення скрипкової фантазії в англійському скрипковому мистецтві стала творчість композиторів-верджиналістів. Так, О. Гіббонс «прагнув у своїх триголосних фантазіях до поліжанровості, зіставлення драматичних і скерцозно-гумористичних частин, широко залучав

побутову музику» [34, с. 169]. Фантазії Г. Перселла для смичкових інструментів (три триголосні фантазії, дев'ять – чотириголосні, одна – п'ятиголосна) вирізняються високою майстерністю та продовжують традиції В. Берда. У цих творах «проявляється народно-музичний вплив, їм притаманні яскрава мелодика, багата поліфонічна розробка» [34, с. 175].

Ранні польські фантазії написані переважно для ансамблевого музикування. Для них характерне мелодійне багатство, поєднання варіаційної та імітаційної технік із народними прийомами гри на інструменті. У творчості М. Зеленського три інструментальні фантазії для корнетів та фаготу (або скрипки, віолончелі та органу) написані «в дусі народних фантазій, які зазвичай грали між танцями. <...> Народні прийоми гри, розвинена концертна форма, мелодійність – типові риси цих творів» [34, с. 220].

Відомо, що перші взірці скрипкових фантазій, як й інструментальних загалом, мали вигляд вільно імпровізованих творів та виконували здебільшого функцію прелюдії. XVII ст. було дуже важливим часом у розвитку європейського скрипкового мистецтва. Скрипка посіла вагоме місце в оркестрі, повністю замінила віолу й розпочала свій шлях як сольний інструмент. Та говорити про жанр скрипкової фантазії, як один із ведучих, поки що зарано.

У скрипкових творах XVIII ст. зразків жанру фантазії також небагато. Увага скрипалів-композиторів – А. Вівальді, П. Гавін'є, Ж.-М. Леклера, П. Локателлі, Дж. Тартіні та ін. – була зосереджена на провідних інструментальних жанрах того часу: сонаті (церковної або камерної; тріо- або сольної), симфонії, *concerto grosso* та сольному концерті. Проте ті нечисленні взірці творів у жанрі фантазії, що існували у XVIII ст., можна розподілити на два різновиди: вільно імпровізовані прелюдії та письмово зафіксовані твори.

Перший різновид жанру базується на тому, що ранньобарокова скрипкова фантазія мала практичне значення як імпровізована вступна частина – прелюдія. Вона виконувала певну функцію: звучала перед виконанням основних творів. Можна навести цікавий приклад про виконання таких фантазій, що існували на той час у вигляді каденції: «майже в кінці, чудово

акомпануючи соло співакці, Вівальді виконав фантазію, котра, відверто кажучи, мене налякала, тому що це було щось неймовірне, подібного ніхто не грав та й не міг би зіграти, адже своїми пальцями він піднявся так високо вгору, що для смичка вже не залишалось жодного місця, і це на усіх чотирьох струнах, з неймовірною швидкістю виконуючи фугу» [34, с. 91–92]. Наведена цитата дає змогу зрозуміти, що для таких вільних фантазій визначальною рисою була демонстрація віртуозної виконавської майстерності, що зберігала тісний зв'язок з поліфонічним типом мислення.

З часом довершене мистецтво поліфонії перестає бути необхідним компонентом фантазії. За визначенням Й. Маттезона, «фантазії не мають спиратися на певну тему; вони можуть бути невеликі за обсягом, швидкі або повільні, іноді без тактового поділу, проте завжди з конкретним наміром, а саме: викликати подив у слухачів» [цит.: за 191, с. 192]. Спираючись на це визначення, можна говорити про нові компоненти розуміння жанру скрипкової фантазії: спрямованість на задоволення естетичних потреб аудиторії та відбору засобів музичної виразності.

До другого різновиду жанру скрипкової фантазії належать письмово зафіксовані твори: Фантазія для скрипки та клавікорду тв. 80 К. Ф. Е. Баха, три фантазії для скрипки та фортепіано (*Fantaisie Joyeuse* op. 456, *Fantaisie Mignonne* op. 457 та *Fantaisie Pastorale* op. 458) А. Гіліса, Фантазії та каденції для скрипки соло Б. Кампаньолі, Фантазія і тема з варіаціями для скрипки соло Н. Местріно, Дванадцять фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана.

Відомі зразки жанру, де фантазія виступає як частина твору: Дванадцять сонат тв. 2 для скрипки соло з басом А. Вівальді²⁴, зокрема, у Сонаті №11 для скрипки та чембало (*Sonate № 11 a Violino e Basso per il Cembalo, D dur*). Італійський композитор уміщує Фантазію між *Preludie (Andante)* та *Gavotta (Allegro)*: друга частина – *Fantasia (Presto)*. Як зазначає дослідник історії скрипкового мистецтва В. Григор'єв, «у даному випадку створюється нова стильова конструкція, де між сонатною повільною прелюдією та жанровим

²⁴ Точна назва взята з праці Л. Гінзбурга, В. Григор'єва «Історія скрипкового мистецтва» [34, с. 97].

фіналом в якості найбільш індивідуалізованого первня втручається вільний, інструментально-розгорнутий розділ» [34, с. 98]. Струнний квартет²⁵ тв. 76 № 6 Й. Гайдна має другою частиною Фантазію; у творчості В. А. Моцарта скрипкова фантазія представлена твором Фантазія²⁶ для скрипки та клавесину с moll (KV 396); на жаль, партія скрипки втрачена. Д. Іліч, мабуть, за партією фортепіано стверджує про міцний зв'язок у цій Фантазії між сонатною формою та імпровізацією [61, с. 36].

У сучасній скрипковій практиці найпопулярнішими та найчастіше виконуваними фантазіями XVIII ст. є Дванадцять фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана²⁷. У цих фантазіях «чітко простежуються поліфонічні принципи розвитку і типи фактури, щоправда, з деякими особливостями, зумовленими специфікою голосоведіння на струнних інструментах» [89, с. 40]. В. Рабей зазначає, що фантазії Г. Ф. Телемана не належать до кращих зразків його творів, «на них лежить відбиток епігонства і ремісництва. У порівнянні із сонатами та партитами Й. С. Баха фантазії Г. Ф. Телемана не вносять нічого нового у розробку інструментальних прийомів, не кажучи вже про музичні достоїнства, які в цьому випадку взагалі не варто порівнювати» [134, с. 19–20]. Т. Ляхіна акцентує увагу на тому, і ми з нею погоджуємося, що «в розглянутому циклі²⁸ композитор знаходить неповторні композиційні рішення і створює оригінальні музичні „винаходи”, навіть у порівнянні з такими геніями, як Й. С. Бах і Г. Ф. Гендель» [89, с. 40]. Таким чином, скрипкова фантазія у XVIII ст. продовжувала розвиватись. Вона була, як і більшість інструментальних фантазій того часу, вступною частиною. Проте можна говорити і про такі шедеври, котрі увійшли до репертуару сучасних скрипалів.

Доба романтизму – час найбільшого розквіту жанру скрипкової фантазії, що пов'язаний з появою таких віртуозів як Н. Паганіні, Г. Венявський,

²⁵ «Адажіо» з підзаголовком «Фантазія» для струнного квартету тв. 76 № 6.

²⁶ Маленький фрагмент Фантазії можна знайти: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/e1/IMSLP468345-RMLP105980-Mozart,_Wolfgang_Amadeus-NMA_08_23_2_16_KV_396_scan.pdf

²⁷ Г. Ф. Телеман також написав Тридцять шість фантазій для клавесину (1732–1733), дванадцять фантазій для флейти (1733) та дванадцять фантазій для альту (1735).

²⁸ Детальний аналіз Дванадцяти фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана подано у дисертації Т. Ляхіної [89].

А. В'етан, П. Сарасате та ін., зі становленням так званого віртуозно-романтичного стилю та поширенням специфічних вільних (авторських) форм. Однією з причин розквіту жанру є істотна зміна смаків публіки, яка відвідувала публічні виступи музикантів: «класичний стиль гри перестає відповідати її запитам. Зростання інтересу інструментальною музикою, зокрема захоплення інструментальною віртуозністю, стають характерними ознаками епохи романтизму» [90, с. 70].

Віртуозність²⁹, що була характерною ознакою композиторів і виконавців аналізованого часу, є «*вичерпність досконалістю*» (за О. Мургою) [103, с. 9]. Можна також говорити про закладений у творі «код віртуозності», «*принцип віртуозності*»³⁰, «*віртуозний пік*»³¹ (О. Мурга). Віртуозно-романтичний стиль охопив майже усіх композиторів-виконавців епохи. «Великі скрипалі Паганінієвої школи часто жертвували глибиною музики для ефекту <...>. Віртуозність імпонувала й слухачам. Барвистість та бравурність інструменталізму були не тільки модою, а й потребою» [130, с. 112]. Тож однією з феноменальних якостей віртуозно-романтичного стилю виконавства ХІХ ст. є «балансування на межі явищ віртуозності та штукарства» [89, с. 52]. Віртуозність залишається одним з основних компонентів музичної творчості, органічно проявляючись у різних стилях і жанрах, представляючи собою складну багаторівневу структуру. За концепцією І. Оношко, віртуозність складається з декількох компонентів: професійно-технічного, інтерпретаторського, комунікаційного.

Професійно-технічний компонент віртуозності – здатність до подолання труднощів виконавської дії (швидкість, точність, витривалість гри на інструменті, володіння різними видами техніки, технічними прийомами,

²⁹ Зацікавленість проблемою віртуозності в різних її аспектах можна простежити і в сучасних працях, таких як дослідження Б. Бородіна [17], Т. Ляхіної [89], Г. Мурадян [102], О. Мурги [103], І. Оношко [117]. Незважаючи на те, що питання зв'язку віртуозності з такими концептами, як стиль, жанр, концертність залишаються відкритими, саме поняття «віртуозність» є ключовим в історії музичного мистецтва.

³⁰ Код віртуозності – це «запрограмований у тексті музичного твору ідеальний потенціал вищої виконавської реалізації», а Принцип віртуозності – «механізм реалізації „віртуозної якості” у тексті музичного твору» [103, с. 8].

³¹ Під терміном «віртуозний пік» О. Мурга пропонує розуміти «умовну точку вищої енергетичної напруги при розкритті інтонаційних потенцій музичного матеріалу» [103, с. 9].

інтонаційними, артикуляційними, фактурними, темпоритмічними, тембродинамічними виконавськими навичками звуковидобування).

Варто звернути увагу на розмежування значення поняття «віртуозності» у композиторській творчості та творчості музиканта-виконавця. У першому «віртуозність» представлена у вигляді властивих автору елементів фактури, різноманітних гармонійно-мелодійних прийомів, артикуляційних засобів, штрихів і динаміки. Прояви віртуозності залежать «від оригінальності творчого композиторського мислення, виконавської підготовки та анатомічних особливостей апарату автора, його артистизму та темпераменту» [117, с. 14]. Виконавець повинен володіти різними видами техніки, культурою інтонування, засобами музичної виразності, артистичним талантом і т. п.

Інтерпретаторський компонент віртуозності «реалізується через втілення творчого задуму виконуваного твору і позначений глибоким проникненням у музично-образну сферу твору, самобутнім відтворенням його змісту, сенсів та ідей, зумовлює високий ступінь співтворчості автора (композитора) і виконавця (інтерпретатора)» [117, с. 5].

Комунікаційний компонент віртуозності, за І. Оношко, виявляється в ситуації публічного виступу перед слухачами. Мистецтво виконавця-віртуоза нерозривно пов'язане з артистичним натхненням.

Квінтесенцію віртуозних якостей у музиці, за визначенням О. Мурги, складають такі критерії: «а) ілюзорність легкого втілення – квазілегкість; б) експансія енергії подолання в діапазоні естетичного; в) діалектика перетікання складності в красу, а краси у складність» [103, с. 7].

Спираючись на теоретичні положення, викладені у роботах О. Мурги та І. Оношко, спробуємо охарактеризувати поняття *стабільного комплексу романтичної віртуозності*, компонентами якого є звуковий образ і фактурна формула. До стійких компонентів можна віднести: консонуючі пасажі (гамоподібні, акордові побудови подвійними нотами), характерну інтерваліку, ритмічну складність, наявність прихованої поліфонії, різноманітну орнаментику

та фігурації, обов'язкову наявність каденції, використання звуконаслідувальних елементів.

Основною вимогою до справжнього віртуоза завжди була універсальність. У скрипковому мистецтві XVII – XVIII ст. віртуоз поєднував декілька професій – композиторську, виконавську, педагогічну та здебільшого був громадським діячем. Такими музикантами були А. Вівальді, А. Кореллі, Дж. Тартіні та ін. XIX ст. демонструє декілька типів музикантів, у творчості яких віртуозне мистецтво посідає своє ґрунтовне місце. Музикантів-віртуозів³² можна розподілити на певні типи (будь-який поділ є вельми умовним). До першого типу як найпопулярнішого виду у виконавському мистецтві доби романтизму, що справив величезний вплив не тільки на скрипалів, а й на багатьох композиторів-сучасників (Ф. Ліст, Р. Шуман та ін.), варто віднести мистецтво Н. Паганіні та скрипалів-віртуозів, що наслідували його блискучий стиль – Г. Венявського, Г. Ернста, К. Ліпінського (у зрілому періоді творчості), П. Сарасате та ін. Другий тип репрезентують композитори, у виконавській практиці яких не було таких ефектних, бравурних прийомів, як у генуезького скрипаля – Ш. Беріо, А. В'єтан, Л. Шпор. Взагалі, у першій половині XIX ст. ще продовжує бурхливо розвиватися салонне музикування «з його тендітною, витонченою віртуозністю, де романтичні тенденції переплітаються активно з класичними» [133, с. 69]. Слід зауважити, що салонна культура була притаманна не тільки західноєвропейським країнам, але й теренам Росії³³ та України³⁴. Від середини XIX ст. музичне мистецтво виходить з маленьких камерних зал на велику естрадну сцену.

Блискуче віртуозне мистецтво Н. Паганіні має пряму дотичність до розвитку жанру скрипкової фантазії XIX ст. Т. Ляхіна вказує, що «завдяки

³² Запропонований розподіл дозволяє у подальшому визначити численну різноманітність скрипкових фантазій у XIX ст.

³³ О. Андріянова виділяє декілька різновидів російського салону XIX ст., «кожна з яких має свою специфіку, свій контингент і свій музичний зміст: салон аристократичний; салон середньої інтелігенції і міщанства; салон чиновників і різночинців; молодіжний та студентський салон» [2, с. 7].

³⁴ Джерелами салонності у музичній культурі України XIX ст. були «народні музичні багатства та тісний зв'язок із практикою домашнього музикування; <...> музична культура поміщицьких садиб, що поєднувала в собі аматорів-поміщиків і часто високий рівень музикантів-кріпаків зі значними виконавськими можливостями; <...> діяльність іноземних музикантів, запрошуваних учителів музики» [2, с. 8].

впливу творчості Паганіні у фантазіях XIX ст. відбувається доволі революційний для розвитку жанру процес: найважливішою їх якістю стає вихід на перший план не стільки композиторських, скільки *виконавських* засобів виразності. Такі категорії, як структура і гармонія відходять у цих творах на другий план, натомість змістовна домінанта віртуозності втілюється насамперед у фактурному варіюванні обраної теми» [89, с. 53]. Досить цікавим є той факт, що у творчості Н. Паганіні не має жодного твору, що названий «фантазією». У доробку композиторів-романтиків найбільш поширеними були похідні жанри, такі як фантазія, транскрипція, парафраз, твори «на тему». І пов'язано це з «формуванням суспільно акцептованого образу віртуоза-скрипаля, втіленого насамперед в діяльності Ніколо Паганіні, здатного дивувати публіку своєю артистичною доблестю» [122, с. 10].

Традиційно віртуозність пов'язують із блискучими концертними п'єсами, творами великої форми. Серед них особливе місце належить жанру фантазії, який переважно спирається на романтично-віртуозний інваріант. Скрипкові фантазії романтичної доби можна поділити таким чином: 1) ранні фантазії – початок XIX ст. (салонні); 2) фантазії другої половини XIX ст. – найбільш художньо досконалі взірці жанру (за Т. Ляхіною).

Зразки ранньої скрипкової фантазії «нагадують бездумний монтаж популярних оперних або народних тем, віртуозні варіації які, по суті, однотипні» [90, с. 71]. На цьому етапі розвитку скрипкова фантазія часто поєднувалася з варіаціями і належала до творів салонного типу.

Яскравими прикладами ранніх скрипкових фантазій XIX ст. стала творчість композиторів-виконавців Ж. Д. Алара, Ж. Сінжелі та К. Сіворі. Щодо музичної форми, то скрипкові фантазії цих композиторів написані у варіаційній формі, яка сприяла свободі імпровізування. Т. Ляхіна каже, що, здебільшого, «у фантазіях Ж. Б. Сінжелі немає тієї блискучої віртуозності, що властива варіаціям Н. Паганіні та його послідовників. Всі вони практично ідентичні за

своєю будовою»³⁵ [90, с. 72]. Дослідниця вважає більш цікавими за виражальними засобами фантазії Ж. Д. Алара, де «набагато частіше, ніж у Ж. Б. Сінжелі, бачимо речитативи-каденції в сольній партії» [90, с. 72–73]. Ж. Д. Алар у своїх фантазіях використовував форму вільних варіацій, у яких вже спостерігаємо тенденцію до циклічності.

Більша частина ранніх скрипкових фантазій ХІХ ст. – це п'єси художньо малозначущі, що належать до салонної музики, хоча способи розвитку та засоби виразності в цих творах стали основою для створення блискучих взірців скрипкових фантазій у творчості Г. Венявського, А. В'єтана, Г. Ернста, П. Сарасате та ін. Певний колорит салонності можна знайти у фантазіях Ш. Беріо – Фантазії «Відлуння», «Ліричній фантазії», «Салонній фантазії»: «їхня фактура вирізняється прозорістю, легкістю мереживих фігурацій» [90, с. 74]. До речі, у творчому спадку композитора присутній різновид скрипкової фантазії на оперні теми, який згодом став найпопулярнішим: Фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Мойсей» тв. 8 (у співавторстві з Т. Ф. Лябар), Блискуча фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Вільгельм Телль» тв. 16 (у співавторстві з Дж. А. Осборном), Фантазія на теми з опери В. Белліні «Норма» тв. 28 (у співавторстві з М. Бенедіктом) та ін.

Творчість А. В'єтана налічує багато фантазій. Серед них – фантазії на оперні теми: Фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст», три фантазії на теми з опер Дж. Верді та ін; Фантазія на авторські теми – Фантазія-апасіоната тв. 35. Жанровий мікст представляє Фантазія-каприс тв. 11.

У музичній літературі взірців скрипкових фантазій другої половини ХІХ ст. дуже багато. Кожен скрипаль-віртуоз віддавав шану цьому жанру. Основними засобами виразності у цих творах є агогіка, штрихо-артикуляційна техніка, динамічна палітра, темпоритм.

Від середини ХІХ ст., точніше, з останньої третини, поняття *віртуозність* модифікується: прагнення до зовнішньої ефектності, «салонності» змінилося

³⁵ З більш детальним аналізом ранніх фантазій у творчості Ж. Сінжелі та Ж. Д. Алара можна ознайомитися в статті Т. Ляхіної «Фантазія у скрипковій музиці ХІХ століття» [90].

інтелектуалізмом, поверненням до класичних основ виконавства і репертуару. Л. Раабен вказує, що «на зміну романтично й гедоністично налаштованої публіки, що захоплено сприймала і любила ефектну віртуозність паганініївського стилю, приходять публіка, що очікує від мистецтва не романтичної стихійності почуттів і технічного блиску, а глибини й осмислення» [131, с. 88–89]. Все це призвело до кризи віртуозно-романтичного стилю. Фантазії, що створювалися в середині ХІХ ст. – «це останній сплеск натхненного віртуозного стилю, яскраві концертні п'єси, створені продовжувачами романтичного напрямку у скрипковому мистецтві» [90, с. 77].

Скрипкова фантазія ХІХ ст. залишилася однією із зразкових моделей віртуозності. Це пов'язано зі специфічним романтичним розумінням віртуозності. Доба романтизму стала періодом чи не найбільшого розквіту скрипкових фантазій за всю історію розвитку жанру. На думку Т. Ляхіної, «сама епоха романтизму, з її культом віртуозного ефектного інструменталізму та яскравих емоційних контрастів виявилась тим самим *зірковим* часом, коли жанр фантазії підіймається на небувалу досі висоту і стає провідним в інструментальній музиці взагалі, і в скрипковій зокрема» [90, с. 77]. Скрипкова фантазія не тільки не втратила своїх визначальних властивостей (імпровізаційність, свобода викладу матеріалу, застосування принципів колорування, димінування та ін.), але й здобула нові (наприклад, програмність, концертність, використання вільних і змішаних форм).

Найяскравіше жанр фантазії репрезентований саме в переломні періоди історії музики. Тому скрипкова фантазія у ХХ ст. продовжує розвиватися. Як зазначалося вище, ХХ ст. – це доба кардинальних змін в усіх сферах розвитку світу, які відбилися у музичному мистецтві. У жанр скрипкової фантазії було привнесено нові жанротворчі форми та специфічні прийоми виконання. Починає поступово зникати «віртуоз ХІХ ст.», що виконував власні твори, з'являється новий тип виконавця – «виконавець-дослідник». «Винятково суб'єктивний характер гри поступається місцем *інтерпретації*, що ставить перед виконавцем об'єктивні художні задачі – розкриття, тлумачення й

передачі образного світу музичного твору та задуму його автора», – зазначає Т. Ляхіна [89, с. 67]. Композитори ХХ ст. продовжують спиратися на визначальні жанрові ознаки фантазії: незвичний художньо-образний зміст та відмова від традиційних структурно-формальних моделей. Відбулися зміни й у скрипковому репертуарі. Значне розповсюдження отримали різноманітні транскрипції, обробки, мініатюри, також великі форми та монументальні цикли. Але жанр фантазії продовжив багатовекторний шлях розвитку. Поштовхом для цього був широкий спектр музичних засобів виразності, властивий для різних стилів, жанрів та форм.

За Т. Ляхіною скрипкові фантазії ХХ ст. умовно можна поділити на три групи: 1) твори традиційних класичних форм, що зберігали тісний зв'язок з традиціями доби романтизму; 2) твори, засновані на методі сполучення, комбінування й синтезу елементів, форм і типових ознак різних стилів (наприклад, твори класичного типу з оновленою драматургією, використанням складних ладотональних засобів чи джазової стилістики); 3) твори, засновані на нових композиційних техніках [89, с. 71].

Розглядаючи фантазію для скрипки соло 1980 – 1990-х рр. у контексті історії розвитку жанру, С. Нестеров вказує на такі етапи розвитку сучасної скрипкової фантазії: 1) філософсько-релігійна фантазія, що зчаста має риси літургії (Г. Канчелі, А. Шнітке); 2) фантазія на теми з опер (Е. Цимбаліст, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Ваксман, І. Фролов); 3) «меморіальна» фантазія, історично пов'язана з появою в ХХ ст. «„інноваційної” жанрової моделі „Музика для ...”» [85, с. 155–156]; 4) фантазія, що близька капричіо [106, с. 62].

У ХХ ст. значну популярність демонструє фантазія в синтезуванні з широким колом інших жанрів: концертом, сонатою, рондо, рапсодією та ін. Жанровий синтез концерт-фантазія спрямований на взаємодію характерних ознак двох жанрів³⁶. Концертність, як визначальна риса скрипкових фантазій романтизму, є актуальною й на сучасному етапі розвитку жанру, що вказує

³⁶ Концерт-фантазія Г. Крейна, Фантазія-концерт тв. 64 В. Кубіка.

на масштабність твору³⁷. Соната-фантазія, котра має своїми витокami творчість В. А. Моцарта (Фантазія і соната с moll 475 KV) та Л. Бетховена (Соната тв. 27 «Sonata quasi una Fantasia»), розвивається й у творчості композиторів ХХ століття³⁸. Поєднання рис рапсодії й фантазії спостерігаємо ще у ХІХ ст. Характерною ознакою рапсодії є використання народних тем, що властиво й фантазії на народні теми³⁹. З'являються й інші жанрові міксти. У скрипковому мистецтві ХХ ст. можна знайти твори, де фантазія слугує однією з частин сюїти або різноманітних міні-циклів⁴⁰.

Композитори ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. продовжують використовувати різновиди скрипкових фантазії, що сформувалися у творчості композиторів ХІХ ст. Як відомо, одним із головних різновидів доби романтизму була фантазія на запозичені теми, здебільшого оперні. Натомість у ХХ ст. зразки фантазій на теми з опер не такі вже й численні. Насамперед це пов'язано з тим, що змінилося ставлення до оперного мистецтва. Послаблення зацікавлення цим різновидом пов'язано «з перемінними процесами в оперній драматургії <...>, впливом нових стильових тенденцій, що призвели до змін у сфері музичної мови, зокрема до відмінного від попереднього історичного періоду ставлення до мелодизму та кантилени» [89, с. 70]. Проте, фантазії на запозичені теми у творчості сучасних композиторів існують. Матеріалом цих творів є пісні, мюзикли, джаз⁴¹, музика до кіна⁴², відомі мелодії минулих епох, тощо.

Концертність⁴³ і програмність⁴⁴, як одні з головних рис скрипкових фантазій ХІХ ст., є актуальними і у фантазіях ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.

³⁷ «Концертна фантазія» тв. 99 Ж. Абсіля, «Концертна фантазія» М. Аладова.

³⁸ «Соната-фантазія» В. Кладницького, Соната-фантазія «Мрія скрипки» («Dreaming of the violin») Ф. Олдріча, «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка, «Sonata quasi una fantasia» тв. 177 Й. Фьорстера, «Соната-фантазія» О. Яковчука.

³⁹ «Фантазія-рапсодія» М. Бравничара.

⁴⁰ «Концертна сюїта» Ш. Дарнтон; «Фантазія і танець» М. Фрідмана.

⁴¹ Концертна фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» для скрипки та фортепіано І. Фролова.

⁴² Фантазія на тему Пола Хаслінгера з кінофільму «Вакансія на жертву» тв. 14 для скрипки, альту і фортепіано, Фантазія «Дівчина з тату дракона» тв. 18 для фортепіанного квінтету А. Руденка.

⁴³ Концертна фантазія №1 на фінські народні теми для скрипки з оркестром М. Пейка; Концертна фантазія тв. 33 для скрипки та фортепіано Ф. Разенснейна та ін.

⁴⁴ Фантазія «У світі високих технологій» для скрипки з оркестром С. Нестерової.

Здебільшого скрипкові фантазії цього періоду написані у вільній, контрастно-складеній та змішаній формах.

Т. Ляхіна висвітлює одну з проблем мистецтва XX – XXI ст.: «Часом застосування загально знайомих форм та прийомів розвитку зумовлюється орієнтацією жанру фантазії на широку аудиторію. Як результат, композитори ідуть шляхом спрощення засобів виразності, навіть якщо це суперечить творчим спрямуванням автора до мовних новацій XX століття» [89, с. 71]. На жаль, тенденція до спрощення музичного матеріалу у XX ст., і в наш час також, є серйозною сучасною проблемою, як і його ускладнення. Це може бути пов'язане з технічним прогресом та, певною мірою, змінами у слухацькому сприйнятті музичного мистецтва.

Інтеграційні процеси сучасної культури зближують художнє, наукове й філософське пізнання світу. «Музика й математика, що колись входили до корпусу „семи вільних мистецтв”, знову опиняються поруч. <...>. Явне й приховане цитування, „гра у стилі”, літерні та цифрові шифри розширюють „сміслові поле” творів» [17, с. 11]. Це стосується і такого імпровізаційного жанру, як фантазія. Всі трансформації та нововведення, що відбувалися у музичному мистецтві сучасності і в скрипковому зокрема, надали жанрові скрипкової фантазії нового вигляду.

Висновки до Розділу 1

Отже, фантазія – жанр інструментальної музики, що виник у XVI ст. в Південній та Західній Європі. Характерними ознаками його є імпровізаційність, багатоманітність образів, блискуча віртуозність. Значна частина ранніх зразків жанру була призначена для струнно-щипкових інструментів. Ці зразки не були чітко жанрово диференційованими і наближалися до капричіо, токати, канцони, річеркару. Характерною ознакою жанру завжди була імпровізація народно-інструментального походження, що спиралась на власні традиції та композиційні прийоми (техніка димінування, колорування).

У XVI – XVIII ст. «фантазіями» називалися твори для клавішних інструментів (верджинал, клавір, орган). Особливо поширеними були монотематичні органні фантазії поліфонічного типу (Я. Свелінк, Дж. Фрескобальді, Й. Фробергер, С. Шейдт, Й. Пахельбель, Д. Букстегуде). У пізні органні фантазії проникають риси варіаційності в межах варіантно-складеної форми. У XVII ст. жанр став популярним в Англії. Композитори-верджиналісти писали цикли фантазій – поліфонічних п'єс вільного типу, у традиційній формі граунд, де домінувала різноманітність тематизму. В добу бароко жанр досяг найвищого розквіту у творчості Й. С. Баха, який циклізує його з фугою; сюїтою, партитою. У творах молодших сучасників композитора виникають нові різновиди жанру. На початку XVIII ст. до жанру фантазії композитори зверталися рідше, хоча він продовжував розвиватися в Австрії, Німеччині, Англії, Іспанії як вільний твір *senza metrum*.

У добу романтизму жанр інструментальної фантазії досяг найвищого розквіту, що пов'язано з появою віртуозів-композиторів. Однією з рис фантазії стає музична сюжетність (програмність), формується власна фантазійна логіка. Жанр розвивається двома шляхами: на популярні, часто запозичені теми, наближений до жанру попури та на основі бетховенської ідеї «соната quasi una fantasia». Зберігаючи імпровізаційну основу, романтики додали до жанру інструментальної фантазії низку нових ідей: програмність (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст), лейттематизм та цитування (Ф. Шуберт, Р. Шуман), жанровий синтез (Ф. Шопен), одночастинну циклічність (Ф. Ліст, Й. Брамс). У творах російських композиторів жанр фантазії відображений у вокальній та симфонічній музиці (М. Балакіреєв, М. Мусоргський, П. Чайковський).

Однією з характерних ознак фантазії завжди був зв'язок з інструментальною практикою. У XIX ст. на роль панівних солюючих інструментів висуваються фортепіано і скрипка, для яких композитори пишуть чимало концертних творів. Доба романтизму ознаменувала розквіт жанру скрипкової фантазії. З появою віртуоза-скрипаля Н. Паганіні та його послідовників, зі становленням віртуозно-романтичного стилю виконання та

поширенням вільних (авторських) форм жанр досяг апогею розвитку. Основними засобами виразності у творах стають авторська індивідуалізованість інтонування, агогіка, артикуляція, штрихова техніка, динамічна палітра, темпоритм. Визначальною рисою скрипкової фантазії є концертність.

У ХХ ст. жанр інструментальної фантазії розвивався кількома напрямками:

1) фантазії, що написані у традиційних для романтизму формах;

2) фантазії на основі жанрового синтезу;

3) фантазії, що засновані на нових композиційних техніках. Упродовж еволюції фантазія вплинула на розвиток інших жанрів, породжуючи жанрові міксти: соната-фантазія, концерт-фантазія, рондо-фантазія, експромт-фантазія, полонез-фантазія та ін.

ХХ ст. внесло у жанр скрипкової фантазії свої «нововведення», що торкнулися передусім синтезу з іншими жанрами, опори, як і в попередні епохи, на авторські, фольклорні та запозичені теми. Стосовно формальних ознак, фантазії ХХ ст. засновані на контрастно-складеному принципі, вільних (авторських) та варіаційних формах.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях «Історичний розвиток жанру фантазії [110] та «Эволюционные процессы становления жанра фантазии в музыкальном социуме» [113].

РОЗДІЛ 2

СКРИПКОВА ФАНТАЗІЯ ХІХ – ХХ СТ.: КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

2.1. Досвід жанрової типології

У даному підрозділі розглянуто типологію жанру європейської інструментальної фантазії. Доба романтизму стала кульмінаційним періодом в історії жанру. Необхідність виявити основні критерії жанру сприятиме обґрунтуванню удосконаленої типології романтичної скрипкової фантазії, а в подальшому – створенню типології української скрипкової фантазії.

У жанровій типології європейських інструментальних фантазій ми спираємося на праці Б. Бородіна [17] та Т. Ляхіної [88; 89]. Ґрунтовне осмислення різновиду фантазії на запозичені теми здійснено у дослідженні Б. Бородіна [17]. Автор вивчає віртуозні фортепіанні фантазії на теми опер. Цей різновид він відносить до транскрипторської сфери і виділяє два типи фантазій: фантазія-дивертисмент та фантазія конфліктного (драматичного) типу. Типологія Б. Бородіна викликає певні застереження у Т. Ляхіної. Дослідниця вказує декілька причин. По-перше, «два запропонованих визначення не являються однопорядковими, адже перше стосується особливостей композиційної організації, а друге – музичної драматургії. По-друге, дана типологія придатна лише для розмежування фантазій на оперні теми, які так чи інакше взаємодіють з сюжетно-образною концепцією першоджерела» [89, с. 87].

Т. Ляхіна пропонує власну типологію скрипкових фантазій, акцентуючи увагу на тому, що віртуозні скрипкові та фортепіанні фантазії на теми опер є відмінними за специфікою. Спираючись на аналіз значної кількості музичних творів жанру скрипкової фантазії, дослідниця називає лише два твори, що містять всі ознаки фантазій конфліктного типу (за Б. Бородіним): Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру Г. Венявського і Концертна фантазія на теми з опери Р. Вагнера «Тангойзер» для скрипки та фортепіано Е. Зінгера – Г. Бюлова.

Можна зробити висновок, що скрипкові фантазії конфліктного типу є швидше винятком, ніж типовим явищем жанру доби романтизму. Т. Ляхіна пов'язує це з інструментальним чинником (особливість використання прийомів) та принципами «ігрової логіки композиції в процесі побудови музичної драматургії творів» [89, с. 90], з притаманними їй калейдоскопічністю образів та їх трансформацією у процесі варіаційно-варіантного розвитку. Більшість фортепіанних фантазій на запозичені теми написані для фортепіано соло, на противагу скрипковим фантазіям цього різновиду. Фантазії для скрипки також існують у різновиді для скрипки соло, але більшість творів написані за участі фортепіано або оркестру. Внаслідок цього скрипаль-віртуоз мав можливість не тільки вразити публіку своєю грою, але й використати один із характерних принципів інструментального концерту – принцип змагання.

Авторка виявляє два підходи у побудові музичної драматургії скрипкових фантазій: предметно-характеристичний та процесуально-динамічний. Першому властива «сконцентрованість на зовнішній предметній інструментально-ігровій сфері, тяжіння до сталості форми та переважна підпорядкованість логіки композиторського мислення ustalеним канонам жанрового стилю віртуозних романтичних фантазій на запозичені теми» [88, с. 8]. Другому – «тенденція до превалювання художньо-творчого композиторського елемента, яка виявляється в яскраво вираженому „симфонічному” типі мислення віртуозів-композиторів» [88, с. 8]. Основою музичної драматургії фантазій на теми опер є постійна опора на контраст-зіставлення, що виникає внаслідок монтажного поєднання різнохарактерних розділів.

Загалом, дослідниця виводить вісім критеріїв, які є ознаками даного жанру. Серед них – походження тематичного матеріалу; принципи формотворення; фактори художньої цілісності; зв'язок з інструментальною практикою, що відображає міру володіння автора інструментом; виконавський склад; стильова домінанта; умови побутування та особливості виконання; специфіка образного змісту твору [88, с. 7].

На основі аналізу концепцій Б. Бородіна та Т. Ляхіної пропонуємо **удосконалену типологію** скрипкових фантазій періоду розквіту жанру (друга половина ХІХ ст.), для якої ми обрали декілька ознак: тематичну, жанрову, програмну та за інструментальним складом.

За *тематичною* ознакою скрипкові фантазії ХІХ ст. розподіляються на:

- 1) фантазії на запозичені⁴⁵ теми з творчості інших композиторів;
- 2) фантазії на авторські (оригінальні – за Т. Ляхіною) теми;
- 3) фантазії на фольклорні теми.

Зупинимось на першому типі. Упродовж всієї історії існування жанру, інструментальна фантазія «через опозицію „своє” – „чуже” <...> додержувалась двох головних жанрових різновидів: фантазії з використанням будь-якого чужого матеріалу та фантазії на оригінальному матеріалі» [170, с. 150]. Кульмінації розвитку ці різновиди досягли саме у творчості віртуозів-композиторів ХІХ ст. Найпопулярнішими були фантазії на оперні теми (серед скрипалів: А. В'єтан, Г. Венявський, Г. Ернст, П. Сарасате та ін.). Усі відомі виконавці з часів Н. Паганіні, «віддаючи данину епосі та смакам слухачів, писали подібні твори. У одних це були прості компіляції номерів з опер з невеликими зв'язками або примітивними варіаціями, інші прагнули творчо переосмислити музичний матеріал, вибрати контрастні теми, показати їх у зіткненні, розвитку» [38, с. 107]. Саме від скрипкових варіацій на оперні теми Н. Паганіні бере початок жанр романтичної скрипкової фантазії, характерними рисами якого є: великий обсяг, драматична імпровізація, речитативні епізоди, віртуозні каденції та ін. Здебільшого ці фантазії мають на початку назви слово «концертна»⁴⁶, що характеризує їх масштабність.

Фантазії на запозичені теми розподіляємо як твори на: оперні теми, теми пісень та романсів.

⁴⁵ До запозиченого матеріалу відносимо й те, що використано композитором із власної творчості (наприклад, Фантазія тв. 159 для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта).

⁴⁶ Концертна фантазія на теми з опери Г. Доніцетті «Дочка полку» тв. 28, Концертна Фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 47 Ж. Д. Алара; Концертна фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Вільгельм Телль» тв. 19 Ж. Данбе; Концертна фантазія на теми з опери Р. Вагнера «Тангойзер» Е. Зінгера – Г. Бюлова; Концертна фантазія на теми з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» Е. Сіворі та ін.

– *фантазії на теми з опер* – цей різновид був одним із провідних у творчості композиторів XIX ст. Однією з причин такої популярності його було впізнавання публікою знайомої оперної мелодії. Відомо, що музичний романтизм активно розвивав камерну вокальну лірику та оперу. У скрипковій творчості романтиків фантазія була поширеною у вигляді «транскрипції на теми відомих оперних та балетних творів. Фантазії Г. Ернста, Г. Венявського, П. Сарасате на теми з опер «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Отелло» Дж. Россіні дозволяли скрипалям в стислій формі представляти власні версії змісту популярних творів, демонструючи індивідуальні технічні ресурси (подібно „автопортретам” виконавців)» [106, с. 61–62]. Фантазії на теми опер писали багато відомих композиторів: Ж. Д. Алар, О. Арто, А. Баццині, Ш. Беріо, Г. Венявський, А. В'єтан, Ш. Данкля, Ф. Дрдла, Г. Ернст, Ш. Лафон, Х. Леонар, К. Ліпінський, Ж. Мерс'є, Фр. Ондржічек, П. Сарасате, Ж. Сінжелі, К. Сіворі та ін.;

– *фантазії на теми пісень* – приклади можна знайти у творчості О. Арто, Ш. Беріо, А. В'єтана, Ф. Шуберта;

– *фантазії на теми романсів* представлені у творчості Г. Венявського; Ш. Лафона, Л. Массара та ін.

Одним із найяскравіших прикладів фантазії на оперні теми є Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки з оркестром Г. Венявського, яка демонструє контрастні за характером теми⁴⁷: Фауста, Маргарити, Мефістофеля, Валентина, Зібеля.

Прикладом фантазії на теми пісень є Фантазію тв. 159 для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта. Доволі докладний аналіз даного твору здійснено в статтях Т. Ляхіної [91], О. Шликової [168], О. Щьоголевої [175], тому звернемо увагу тільки на тематичний матеріал. Тема пісні «*Sei mir gegrüsst!*»⁴⁸ («Привіт тобі!»), що виникає в середині твору та стає темою варіацій – це власна вокальна цитата композитора, що постійно трансформується. «Якщо у третьому

⁴⁷ Більш детально розгляд тем Фантазії «Фауст» тв. 20 Г. Венявського подано у підрозділі 2.2.: Скрипкові фантазії Г. Венявського: уособлення романтичного досвіду.

⁴⁸ Пісня «Привіт» написана Ф. Шубертом у 1821 р. на текст Ф. Рюккерта (цикл віршів «Східні троянди») та присвячена Юстині Брухман.

розділі це цитата пісенної мелодії, що адаптована до інструментального виконання, то в першому розділі звучить мелодія в стилі італійського *bel canto*» [175, с. 100]. Т. Ляхіна зазначає, що ця цитата є «центральною темою-інтонацією, яка направляє та визначає композиційні процеси в монументальній формі» [91, с. 350]. О. Шликова каже про те, що «пісня стає „фундаментом” ритмології у просторі Фантазії» та виявляє первісне значення шубертівської пісні як «„першоджерела” багаточастинної композиції» [168, с. 175].

Найпопулярнішим прикладом фантазії на теми романсів у скрипковій літературі можна виділити Фантазію «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6 Г. Венявського, де тематичним матеріалом слугували теми двох романсів О. Варламова – «Червоний сарафан» та «Осідлаю коня».

Щодо другого типу – *фантазії на авторські теми* – треба зауважити, що «в період виокремлення та широкого розповсюдження фантазій на запозичені теми назва „фантазія” зазвичай асоціювалася з розробкою чужого музичного матеріалу, автори нерідко спеціально підкреслювали оригінальний характер своїх творів» [89, с. 80]. Зразком можуть слугувати: Фантазії №1 (тв. 1), №2 (тв. 4) та №3 (тв. 5) на оригінальні теми для скрипки та оркестру Ж. Д. Алара; Фантазія та арія з варіаціями із циклу 6 салонних п'єс на оригінальні теми тв. 45 для скрипки та фортепіано Ш. Беріо; Оригінальна фантазія тв. 1 для скрипки та фортепіано Е. Лало; Оригінальна фантазія тв. 10 для скрипки та оркестру (або фортепіано) К. Сіворі, «Фантазія-апасіоната»⁴⁹ тв. 35 А. В'єтана, «Східна фантазія» тв. 24 Г. Венявського, Фантазія тв. 40 А. В'єтана, Фантазія тв. 131 Р. Шумана та ін.

Окремим різновидом виділяємо *фантазії на фольклорні теми* – їх кількість не така значна, як у творчому доробку композиторів ХХ ст., але

⁴⁹ «Фантазія-апасіоната» тв. 35 А. В'єтана складається з різнохарактерних тем: твір відкриває тема драматичного, войовничого характеру; лірична сфера – розділи: *Andante*, *Moderato* з варіаціями, *Largo* та віртуозний фінал – *Saltarella*. Е. Ізаї вказує, що «назва Фантазії повністю виправдовується її ліризмом, її драматичним характером, її пристрасним поривом. Якщо не було фіналу у вигляді тарантели, яка, на жаль, випадає з плану твору, ми мали б у цій п'єсі чудовий зразок романтичної поеми» [60, с. 219].

творчість У. Булла⁵⁰, Г. Венявського⁵¹, А. В'єтана⁵², П. Сарасате неможливо не пов'язати з народними музичними джерелами.

Більшість творів У. Булла мають за основу норвезькі народні мотиви та мелодії. «Іноді вони зазнають віртуозної обробки. Проте основна їх цінність полягає в умінні композитора зафіксувати характерні риси народного мелосу, відбити унікальний стиль, створений народними скрипалями Норвегії: імпровізаційний, з витонченою і розмаїтою орнаментикою, мелодикою, прикрашеною мелізматикою – форшлагами, трелями, групетто» [90, с. 73]. У своїх фантазіях⁵³ та капричіо композитор першим відтворив казковий світ народної фантастики, який згодом зазнав яскравого втілення у творчості Е. Гріга. В одній із ранніх фантазій для скрипки з оркестром – «*Soeterbesoket*» («Поїздка на сеттер», 1838) – використано мелодії національних танців – слотта та халлінга. Пізніше «на оригінальну мелодію народного характеру (середній розділ, *Adagio*) [фантазії «*Soeterbesoket*» – М.О.] Б. М. Бйорнсон написав текст, і під назвою „Недільний день пастушки” мелодія стала популярною норвезькою піснею» [145].

Прикладом фантазії на фольклорні теми пропонуємо Фантазію «*Mountain Vision*» У. Булла, де засобами звучання оркестру та соліста відтворено природу Норвегії. П. Сарасате створив близько десяти фантазій на теми опер, серед них – одну іспанську – на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» тв. 25.

Варто зазначити, що у другій половині ХІХ ст. з'являються так звані *спогади* та *карнавали*. Це пов'язано, за Т. Ляхіною, «зі значним ростом зацікавленості фольклором, впливом національних музичних культур, оригінальних народних мелодій» [90, с. 76]. Було написано такі відомі твори як

⁵⁰ Шотландська фантазія «*Homage til Edinburgh*», Фантазія «*Mountain Vision*», Фантазія «Норвезький сон», Фантазія «*Visit to the Mountain Pasture*».

⁵¹ «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6 Г. Венявського – Фантазія на мотиви романсів О. Варламова «Червоний сарафан» та «Осідлаю я коня». Про тісний зв'язок Г. Венявського з народною творчістю буде детальніше викладено у підрозділі 2.2.

⁵² Фантазія на теми двох російських пісень «Не бели снеги» та «Во полі берізка стояла» тв. 24 № 6 та Велика фантазія на теми слов'янських популярних мелодій тв. 27.

⁵³ Бравурна фантазія та варіації на теми В. Белліні тв. 3 для скрипки та оркестру; Фантазія «*Mountain Vision*» для скрипки та оркестру (або фортепіано); Фантазія «*Visit to the Mountain Pasture*»; Фантазія «Норвезький сон»; Іспанська фантазія «*La Verbena de San Juan*» для скрипки та оркестру; Шотландська фантазія «*Homage til Edinburgh*».

„Souvenirs de Weber”⁵⁴ Ш. Беріо; „Souvenir de Posen” op. 3⁵⁵, „Souvenir de Moscou” op. 6⁵⁶ Г. Венявського; „Souvenir” Ф. Дрділа; „Souvenirs de Faust” П. Сарасате; американський карнавал „Yankee Doodle”, кубинський карнавал „El Sinsonte”, венеційський карнавал «Спогад про Паганіні» К. Сіворі та ін.

За **жанровою** ознакою фантазії поділяємо на:

а) *фантазії-концертні п'єси*, що передбачають близькість до віртуозно-концертної п'єси великої форми⁵⁷;

б) *фантазії-концерти* (маємо на увазі масштабність твору, а не принцип форми, а в деяких випадках – присутність слова «концертна» у назві)⁵⁸;

в) *фантазії-п'єси*, часто салонного типу (малих форм)⁵⁹;

г) *фантазії на основі жанрового синтезу*⁶⁰.

Третім пропонованим критерієм є визначення **за наявністю або відсутністю програмних ознак**. Існують фантазії:

а) *із загальною програмою*⁶¹;

б) *з програмою, пов'язаною з вокальними жанрами*⁶²;

в) *не програмного типу*⁶³.

⁵⁴ Фантазія на теми опер «Оберон» та «Фрейшюц» тв. 126 для скрипки та фортепіано.

⁵⁵ Мазурка для скрипки та фортепіано.

⁵⁶ Фантазія на теми двох романсів О. Варламова «Червоний сарафан» та «Осідлаю коня».

⁵⁷ Фантазія «Mountain Vision» У. Булла; «Фантазія-каприс», Фантазія тв. 40 для скрипки і фортепіано А. В'єтана; «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6, «Східна фантазія» тв. 24 Г. Венявського; Фантазія «Фауст» П. Сарасате; Фантазія тв. 131 Р. Шумана та багато інших яскравих творів.

⁵⁸ Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 Г. Венявського; Концертна фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Вільгельм Телль» Ж. Данбе; Блискуча фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Отелло» та Блискуча фантазія на теми з опери Дж. Мейєрбера «Пророк» Г. Ернста; Концертна фантазія на російські теми тв. 33 М. Римського-Корсакова; Концертна фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» тв. 25 П. Сарасате та ін.

⁵⁹ «Лірична фантазія», Фантазія «Les échos» («Відлуння») Ш. Беріо; Салонна фантазія на теми з опери Дж. Верді «Трубадур» Х. Леонара, п'єси-фантазії Р. Шумана та ін.

⁶⁰ «Фантазія-каприс» А. В'єтана; «Фантазія-соната» b moll Ч. Паррі; Бравурна фантазія-варіації «Остання троянда літа» тв. 74 (присвячена А. В'єтану) В. Воллеса (W. Wallace) та багато інших.

⁶¹ «Лірична фантазія» та «Les échos» («Відлуння») Ш. Беріо; «Шотландська фантазія» М. Бруха; Фантазія «Mountain Vision» («Гірське видіння») та «Шотландська фантазія» «Homage til Edinburgh» («Вітання з Единбургу») У. Булла; «Східна фантазія» Г. Венявського та ін.

⁶² Фантазії на теми з опер Дж. Верді «Аїда», «Бал-маскарад», «Ріголетто», «Травіата», «Трубадур» Ж. Д. Алара (у творчості композитора чимало фантазій на теми з опер); «Спогад про Москву» тв. 6, Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 Г. Венявського; Фантазія на теми з опери Б. Сметани «Продана наречена» Ф. Дрділа; Фантазія на теми з опери Дж. Россіні «Отелло» Г. Ернста; Концертна фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» тв. 25, Фантазія на теми з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» та «Чарівна флейта» П. Сарасате; Фантазія на теми з опер Г. Доніцетті «Лукреція Борджіа» та «Лючія ді Ламмермур» М. Гаузера та ін.

⁶³ Велика концертна фантазія тв. 16 та тв. 18 О. Арто; «Фантазія-апасіоната» тв. 35 та Фантазія тв. 40 А. В'єтана; Фантазія тв. 32 І. Добжинського; Фантазія тв. 40 Ф. Дрділа; Фантазія тв. 131 Р. Шумана та ін.

У класифікації Т. Ляхіної окремих пунктом виділено специфіку образного змісту твору. Дослідниця відносить взірці скрипкових фантазій до сфери програмної музики та презентує два види програмності:

1) сюжетну програмність – на основі літературного тексту, серед яких виявляє типи: а) узагальнено-сюжетну⁶⁴; б) послідовно-сюжетну⁶⁵; в) елементи синтезу музики й слова⁶⁶ (як типову рису фантазій ХХ – початку ХХІ ст.).

2) картинну програмність – автор зазначає у назві характер образного, настроєвого чи емоційного стану твору⁶⁷.

Останньою, четвертою ознакою є визначення фантазії *за ознакою інструментального складу*: для скрипки та оркестру⁶⁸; для скрипки та фортепіано⁶⁹; для камерного складу⁷⁰; для скрипки соло⁷¹.

До наведеної класифікації додамо декілька критеріїв, що виведені Т. Ляхіною, але для нашої концепції є менш актуальними. *Принципи формотворення* дослідниця визначає через «рівень трансформації традиційних формальних структур під впливом фантазійного методу композиції» [89, с. 81],

⁶⁴ Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру Г. Венявського.

⁶⁵ Фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» тв. 66 для скрипки та фортепіано Ф. Дрда.

⁶⁶ Фантазія «O sole mio» (на теми італійських пісень), «Ліверпульська балада» (на теми «The Beatles»), «Хелов, Америка!» (на теми американських шлягерів) В. Соколова.

⁶⁷ «Характеристична фантазія» тв. 24 для скрипки та оркестру Ж. Д. Алара; «Пасторальна фантазія» тв. 56 для скрипки та фортепіано Ж. Сінжелі; «Елегійна фантазія» тв. 62 для скрипки та оркестру Й. Хубаї.

⁶⁸ Ми визначаємо твори, що були написані композитором саме для скрипки та оркестру. В нас час більшість з них виконуються з фортепіано, але це перекладення зробив не сам композитор, тому ми вказуємо варіант саме автора. Наведемо приклади фантазій для скрипки з оркестром: Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 Г. Венявського; Велика фантазія і Варіації на теми з опер Дж. Россіні «Сорока-кравчик» та «Попелюшка» Ш. Лафана; Фантазія на тему романсу М. Малібран Л. Массара; Фантазія на російські теми тв. 30 Е. Направника; Концертна фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» тв. 25, Фантазія на теми з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» тв. 51 та «Чарівна флейта» тв. 54 П. Сарасате та ін.

⁶⁹ Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата», Три та Шість легких фантазій Ж. Д. Алара (у творчості композитора багато взірців фантазій для скрипки та фортепіано); Фантазія на пісню О. Даргомизького «Душка-дівчина» тв. 115, «Лірична фантазія» Ш. Беріо; Фантазія тв. 40 А. В'єтана; «Східна фантазія» тв. 24 Г. Венявського та ін. Трапляються такі твори, де вказано, що можливий супровід оркестру або фортепіано: «Grande Fantaisie militaire» ор. 15 для скрипки та фортепіано або оркестру Х. Леонарда, Фантазія та варіації на теми з опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти» тв. 26 для скрипки та оркестру або фортепіано К. Ліпінського, Угорська фантазія для скрипки та оркестру або фортепіано та «Fantaisie élégiaque» для скрипки та оркестру або фортепіано С. Хубаї, Фантазія тв. 131 для скрипки та оркестру або фортепіано Р. Шумана та ін.

⁷⁰ Фантазія «Le Désire» на тему вальсу Ф. Шуберта тв. 18 для скрипки та оркестру або фортепіано, або квартету та Фантазія на теми Г. Доніцетті тв. 19 для скрипки та оркестру, або квартету, або фортепіано Х. Леонарда; Велика фантазія «Hunyady László» для двох скрипок та фортепіано К. Хубера; Фантазія тв. 159 для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта, П'єси-фантазії тв. 88 для фортепіано, скрипки та віолончелі та П'єси-фантазії тв. 73 для фортепіано, кларнету, скрипки або віолончелі Р. Шумана та ін.

⁷¹ Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Ернані» для скрипки та оркестру або для скрипки соло тв. 30, Фантазія на теми неаполітанських пісень для скрипки та фортепіано або для скрипки соло тв. 31 К. Ліпінського; шість характеристичних фантазій для скрипки соло Л. Й. Меєрта; Угорська фантазія для скрипки соло Д. Рідлі-Коне, ін.

що реалізується двома способами: домінуванням «фантазійного» методу, що призводить до виникнення унікальних форм; підпорядкованістю «фантазійного» принципу формотворення логіці традиційних структурних побудов, що відображено в незначній видозміні усталених типових форм у творі.

Міра володіння автором інструментом, для якого написана фантазія. Як відомо, своїм розквітом у добу романтизму жанр інструментальної, зокрема скрипкової фантазії зобов'язаний популярності віртуозно-романтичного стилю виконавства, який привніс у сферу засобів виразності революційні здобутки. Однією із основних особливостей скрипкових фантазій стала перевага не композиторських, а виконавських засобів виразності: агогіки, штрихо-артикуляційної техніки, динамічної палітри, темпоритму та ін.

У скрипкових фантазіях цієї доби можна виділити дві найважливіші риси – *елементи програмності та концертності* (за Т. Ляхіною). Кожна фантазія⁷² містить елементи програмності. За назвою⁷³ твору можна здогадатися, який твір буде демонструвати соліст-віртуоз: «у назві твору, зазвичай, знаходяться повні жанрові данні: програмна назва (якщо присутня), інформація щодо форми твору та ступеня оригінальності композиції, визначення приналежності до певного стилю виконавства, образний лад, походження тематичного матеріалу, соціальне призначення, склад виконавців» [89, с. 53]. Концертність – одна з найважливіших рис скрипкової фантазії XIX ст. Як вказує Т. Ляхіна, «риса концертності у скрипкових фантазіях романтичного періоду проявляються у два способи⁷⁴: як формотворчий принцип та як показник орієнтації на певні умови виконання» [88, с. 6].

⁷² Це стосується фантазій на запозичені теми, де у назві твору відразу зрозуміло, звідки використано тематичний матеріал.

⁷³ Наприклад: *H. Wieniawski Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra Faust de Gounod op. 20 pour violon et piano*. Програмна назва – Faust (Фауст); жанрова назва – Fantaisie (фантазія); тематичний матеріал – sur des motifs de l'opéra Faust de Gounod (на теми з опери «Фауст» Ш. Гуно); склад виконавців – violon et piano (скрипка та фортепіано).

⁷⁴ У першому випадку «композиційна ідея концертування – драматургічна взаємодія соліста та оркестру (tutti та solo) та принцип інструментального змагання – обираються в якості основи для побудови форми віртуозної фантазії. У другому – додавання до назви епітету «концертний» означало суто соціальні умови побутування жанру, а не принципи його форми, і могло використовуватись також для творів з сольного репертуару виконавця-концертанта, як, наприклад, концертний етюд» [89, с. 56–57].

Ще у класичний період стала традиційною типова формальна модель фантазії. Зазвичай структура композицій була такою: 1) інтродукція імпровізаційного характеру; 2) варіаційний розвиток однієї або декількох тем, заснований на динаміці фактурно-інструментального розвитку; інколи з уведенням контрастного повільного або швидкого танцювального розділу; 3) віртуозний бравурний фінал. Типовим для таких фантазій був відбір тем за критерієм їх популярності та можливістю варіаційного розвитку.

В обранні форми твору композитори здебільшого орієнтувалися на варіаційну, контрастно-складену, циклічну, сонатну, складну тричастинну. Будова скрипкової фантазії у ХІХ ст. залежала від формування та підтримання драматичної напруги у творі. Можна виявити основні прийоми його будови: а) розширення ліричної та драматичної сфер образності, що вело до новизни образного змісту, нових можливостей смислової взаємодії образів; б) поляризація образів як основний принцип драматургічного розвитку зумовлювала загострення контрастів у образних зіставленнях.

Характер фантазії визначали поетичність, елегантність, виразність, барвистість. Композитори, додаючи до назви твору прикметники *élégiaque*, *romantique*, *characteristique*, *burlesque*, *brilliant* яскравіше підкреслювали свої наміри у розкритті змісту творів.

Типологія, котру сформовано у даному підрозділі, стосується ХІХ ст. і є характерною для романтичної фантазії. Зазначимо, що у ХХ ст. вона зберігає актуальність для композиторів саме у віртуозному, романтичному вимірі. Звичайно, існують й інші різновиди, позаяк жанр не припиняє трансформуватись.

Окремо виявимо як ця типологія «спрацьовує» у розвитку жанру скрипкових фантазій ХІХ – ХХ ст. На прикладі творів Г. Венявського розглянемо представлені різновиди жанру. Фантазія тв. 47 для скрипки та фортепіано А. Шенберга продемонструє нове розуміння жанру скрипкової

фантазії, а quasi-романтична фантазія «Nicolò» для скрипки та фортепіано Г. Дмитрієва представить романтичну скрипкову віртуозність кінця ХХ ст.

2.2. Скрипкові фантазії Г. Венявського: уособлення романтичного досвіду

Фантазійний жанр у творчості романтиків пов'язаний з виконавською практикою, він справляв враження імпровізаційної безпосередності, народження спонтанних образів, створення музичної композиції в процесі її виконання. Тому доцільно зосередити увагу на творчості віртуоза-скрипаля Г. Венявського – одного з найяскравіших представників віртуозно-романтичного мистецтва ХІХ ст. Виявимо характерні риси виконавського стилю митця, що знайшли відображення у його фантазіях. Це створить можливість у подальшому проаналізувати найтипівіші зразки цього жанру у другій половині ХІХ – ХХ ст.

Спираючись на фундаментальні праці Л. Гінзбурга [33], В. Городинського [37], В. Григор'єва [38], Л. Раабена [130; 132], І. Ямпольського [183] та ресурси інтернету [19], виявимо деякі характерні особливості виконавського стилю Г. Венявського, що є ключовими у розумінні жанру скрипкової фантазії ХІХ ст.

Сучасники видатного скрипаля були завжди вражені його грою на інструменті. А. Рубінштейн⁷⁵ називав Г. Венявського віртуозом, що «рухає вперед мистецтво» [цит. за: 183, с. 35], П. Чайковський говорив про нього, як про «незмінного у своєму роді скрипаля та даровитого композитора» [37, с. 255], польський музикознавець Т. Струмільло зачисляв Г. Венявського до «віртуозів золотого століття» [37, с. 255]. С. Монюшко при зустрічі із скрипалем був дуже вражений його грою: «Він [Г. Венявський – *М.О.*] поєднує в собі знамениту силу Ліпінського з ніжністю Ернста та гумором Паганіні, а що стосується його виконавської техніки, з ним можна лише порівняти В'єтана» [19].

До середини життєтворчості ідеалом польського скрипаля був Н. Паганіні. Г. Венявського часто навіть порівнювали з ним. Поширювались

⁷⁵ А. Рубінштейн, згадуючи гру віртуоза-скрипаля, писав: «Генрік Венявський був, безперечно, першим у ті роки скрипалем, – нічого подібного ніде не було; його гра викликала величезний ефект» [цит. за: 183, с. 16]. Він називав його скрипку «чарівною», а В. Стасов казав, що у Г. Венявського «магічний смичок» [цит. за: 183, с. 16].

легенди, що він «магічним чином» здобув мистецтво цього загадкового скрипаля-віртуоза. Це було зумовлено значною схожістю виконань обох митців – широким розмахом та ефектністю техніки.

Характерними рисами гри цього періоду були романтичний стиль та стихійна віртуозність виконання⁷⁶. Так, у рецензії на виконання «Венеціанського карнавалу» Н. Паганіні підкреслювалося, що «”Г. Венявський перевершив своїх попередників в буфонаді і комічних витівках”». Разом з тим, усі відзначали якості гри, що завжди відрізняли майстрів французької школи – філігранну чистоту звучання, теплоту і жвавість звуку, багатство інтонування і фразування, витонченість обробки деталей» [19].

Стиль виконання Г. Венявського, як вказують його сучасники, був естрадним за поняттями того часу. Головними особливостями гри були: звук⁷⁷, майстерність фразування, технічність – унікальна швидкість, блискуча штрихова майстерність (особливо відзначають неймовірно швидке *staccato*, яке сучасники називали «диявольським стакато»). І. Ямпольський наголошує, що «Гра Венявського набувала особливого захоплення завдяки „tempo rubato” – незначного відхилення від основного темпу, тому невлотимому ритмічному диханню, яке так добре охарактеризував Ліст⁷⁸» [183, с. 24].

Г. Венявський збагатив та розвинув жанр фантазії. Увесь арсенал віртуозної скрипкової техніки, яким неперевершено володів скрипаль-віртуоз, він використав у своїх творах, зокрема фантазіях. До жанру фантазії композитор звертався впродовж усієї творчості.

Фантазії *раннього періоду* залишилися не виданими (Фантазія і варіації E dur (1848), Фантазія на теми з опери Дж. Мейєрбера «Пророк» (1850), Фантазія на теми з опери А. Гретрі «Річард Левове Серце» (1851).

⁷⁶ «У його [Г. Венявського – М.О.] манері виконання, що поєднувала в собі вогонь, захоплення поляка з елегантністю і смаком француза, висловлювалася щира індивідуальність, цікава геніальна артистична натура» [цит. за: 130, с. 111].

⁷⁷ Професор Л. Ж. Массар виховував своїх учнів на французькій класичній школі. Він звертав особливу увагу «на розвиток техніки обох рук, і особливо на видобування красивого, пісенного звуку» [38, с. 10]. Неодноразово Л. Ж. Массар, як і Клавель, помічник Л. Ж. Массара, були незадоволені звуком Г. Венявського. Скрипаль багато працював над цим недоліком і, врешті, досяг свого. Пізніше «чудової краси звук став однією з показових особливостей гри» [38, с. 10].

⁷⁸ «”Ти бачиш це дерево – його листя підкоряються найменшому подиху вітру, між тим його стовбур зберігає свою колишню форму”» – цитата Ф. Ліста [цит за: 183, с. 24].

До творів *зрілого періоду* належать: Фантазія «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6 (1853), «Пасторальна фантазія» (можливо тв. 13), про долю якої нічого невідомо (1853), Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 (1866), видана в 1870 р.; «Східна фантазія» тв. 24 (1876), видана посмертно.

Згідно з наведеною типологією проаналізуємо найяскравіші зразки жанру – Фантазію «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6, Блискучу фантазію на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 і «Східну фантазію» тв. 24.

Тематичним матеріалом **Фантазії**⁷⁹ «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6 для скрипки та фортепіано [XXIII; E] стали теми двох романсів О. Варламова – «Червоний сарафан»⁸⁰ та «Осідлаю коня»⁸¹ [II]. Це Фантазія на запозичені теми з творчості інших композиторів; за жанровою ознакою – фантазія-концертна п'єса, що написана для скрипки та фортепіано (сольна). За програмною ознакою вона належить до фантазії, програма якої пов'язана з вокальними жанрами (в нашому випадку – з жанром романсу). Написаний твір у 1853 р.

За формотворчим критерієм класифікації Т. Ляхіної цей твір відносимо до другого способу⁸² – підпорядкованості «фантазійного» принципу формотворення логіці традиційних структурних побудов, що відображено в незначній видозміні усталених типових форм у готовому творі. Стосовно образного змісту – це фантазія узагальнено-сюжетного типу.

Форма твору – подвійні варіації. Л. Раабен вказує, що «форми творів [фантазій чи варіацій у перші два десятиліття XIX ст. – М.О.] були найпростіші –

⁷⁹ Надалі назву твору Фантазія «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6 для скрипки та фортепіано у дисертації буде скорочено до Фантазія «Спогад про Москву»; в аналізі твору – до слова Фантазія.

⁸⁰ На цю тему Ф. Давід написав «Інтродукцію і варіації на російську тему» тв. 6 для скрипки та фортепіано. Також у творчому доробку Й. Витвицького можна знайти Велику концертну варіацію на російську тему «Не шей ты мне, матушка, красний сарафан».

«Червоний сарафан» – це зразок варіантного розвитку мелодії, про який Б. Асаф'єв писав: «Недарма мелодія „Червоний сарафан” користується світовою популярністю: її інтонаційна закономірність, „мімікрія” і „хамелеонство” інтервалів, логіка руху тонів, протяглість і переплетення фрагментів звукорядів, природність розвитку – все разом виявляє стрункий класичний смак» [8, с. 83].

⁸¹ «Осідлаю коня», за словами В. Васіної-Гросман, – один з кращих романсів О. Варламова, у якому «„ходові” інтонації завжди підпорядковані основній, індивідуальній інтонації, що визначає увесь вигляд романсу» [22, с. 62].

⁸² Підрозділ 2.1.

переважно повільний вступ та віртуозні варіації. <...> Вступ будувався на повільній ліричній пісні, за якою слідували варіації на швидку характеристичну тему» [132, с. 48].

Твір⁸³ відкриває масштабний, урочистий *Вступ*. Від початку постає яскравий помпезний характер твору, де в акордовому викладі у фортепіано (перші два такти) звучить елемент теми «Червоний сарафан». Далі представлена яскрава скрипкова каденція, що є характерною для вступу в скрипкових фантазіях віртуозно-романтичного типу. Каденція скрипки починається з розкладеного соль мажорного акорду (*con fuoco, f*), подальші пасажі, що поступово прискорюються, підводять до елементів першої теми Фантазії («Червоний сарафан»), викладеної акордами скрипки в динаміці *ff* (*Приклад 1*). Наступний етап розвитку – варіювання теми (7–8 тт.). Композитор поступово підводить до самої теми, впроваджуючи імпровізаційні пасажі задля яскравішого ефекту, охоплюючи широкий регістровий об'єм (від *a* до *c*⁴). Таким чином, вже у самому Вступі виконавець має змогу проявити всю майстерність гри. Присутні такі складності: акорди, подвійні ноти (терції, кварта, сексти, децими) з акцентами у тріольному ритмі, поліфонізація фактури, в якій викладено початковий елемент теми (13–14 тт.), поєднання різних штрихів (нижній голос – *legato*, натомість мелодія виділена акцентами). Увесь розвиток заснований на мелодії широкого дихання, а тріольний супровід у партії скрипки створює плавність та виразність розвитку, підсилюючи емоційну складову. Від 19 т. починається ще одна невелика каденція сольного інструмента – арпеджіо по чотирьох струнах з подальшим прискоренням темпу (*stringendo*) і пасажем униз – прийомом подвійного *staccato* (*Приклад 2*).

Важливо, що композитор вже у Вступі використовує ефектні прийоми скрипкової техніки, акцентуючи показову віртуозність. Виразовим чинником, що підсилює експресію звучання, є й гармонічний план. В основі руху яскравих пасажів – елементи DDVII₇, що звучать досить напружено. Одразу ж після них слідує каданс, ускладнений розлогою віртуозною каденцією.

⁸³ Нотні приклади та схеми див. у Додатках А та В.

Скрипкова віртуозність у Вступі представлена акордами, різноманітними пасажами (гамоподібні та арпеджіовані), різними мелодійними групуваннями (тріолі, квартолі, секстолі), подвійними нотами, використанням широкого регістрового обсягу, різноманітними штрихами (*legato, ricochet, подвійне staccato*), мелізматикою (флажолети, трелі), динамічними нюансами та агогічними відхиленнями (*stringendo, ritenuto*). Увесь віртуозний задум Г. Венявський відобразив вже у Вступі, створивши потрібний віртуозно-піднесений характер усіма зазначеними засобами музичної виразності.

Перший розділ. Тема «Червоний сарафан»⁸⁴ є ліричною чутливою мелодією пісенного типу (*Приклад 3*), що майже ідентична темі романсу (до того ж у тій самій тональності – G dur, *Приклад 4*). Форма теми – проста двочастинна – складається з двох періодів, що ідентичні куплетній формі самого романсу.

Тема *a* виконується на одній струні *D*. Це пов'язане з тим, щоб зберегти тембр інструмента (наблизитися до людського голосу, адже це романс) і надати темі невимушеного ліричного характеру. У фортепіано в цей момент звучить спокійний акомпанемент на *p*, що гармонійно підтримує мелодію.

Пісня «Червоний сарафан»⁸⁵ побудована як діалог доньки-нареченої з мамою, яка повинна йти заміж у чужу сім'ю. Вона того не хоче і просить матір, щоб та не шила їй сарафан, щоб наказала їй «ту русу косу» заплести знову в одну, та ще й у стрічку (адже заплетене в одну косу волосся зі стрічкою означало, що дівчина на виданні, незаміжня, – дві коси носили заміжні жінки) (*Приклад 5*). У Фантазії це відображається зміною нюансу (*mf*), рухом «вперед», інтервалікою, штрихами – тема *b* (*Приклад 6*).

⁸⁴ Романс «Червоний сарафан» – музика О. Варламова, слова М. Циганова [С]. Хоча пісня має авторство, вона дуже часто позиціонується як народна. Пісня «Червоний сарафан» написана в стилі російських народних пісень. Така стилістика була властива у XIX ст. в Росії, де відбувалося становлення російського мистецтва, і народні мотиви органічно входили в структуру спільної європейської культури. Перша публікація відноситься до 1834 р., видання «Русские песни Н. Цыганова» Москва, 1834, № 16. (див.: Русские песни. Сост. проф. Ив. Н. Розанов. Москва, Гослитиздат, 1952). За словами Б. Асаф'єва, «ця пісня Циганова отримала „світову популярність“. Композитор М. Тітов, якого Глінка і Даргомизький називали „дідусем російського романсу“ в своїх спогадах зазначав, що «Червоний сарафан» „справив фурор“, за своєю популярністю з ним міг зрівнятися тільки «Соловей» Дельвіга – Аляб'єва» [4].

⁸⁵ Текст романсу «Червоний сарафан» – у Додатку А (Нотні приклади до підрозділу 2.2. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6, Приклад 4).

Тема першого розділу має дві варіації. Композитор розробляє тему в першій варіації орнаментально (але головна мелодія викладена в партії фортепіано – *a1*), а другу поліфонізує в партії скрипки (*a2*). Таким чином, Г. Венявський робить рівнозначними скрипкову та фортепіанну партії.

Перша варіація *a1* звучить на тлі теми «Червоний сарафан» у фортепіано, в партії скрипки в цей час – віртуозні гамоподібні пасажі та арпеджіо (Приклад 7). Це яскравий приклад орнаментальних варіацій, де в гамоподібних пасажах відчутні лише інтонаційні опорні звуки теми. Композитор значно пожвавлює музичну думку шляхом введення дрібніших тривалостей (32-их) та зміни темпу. У розвитку беруть участь елементи гам G dur, гармонічного a moll, зменшеного септакорду подвійної домінанти, який плавним рухом перетікає в домінантовий септакорд завершуючись кадансом. Плавність та безперервність руху, що в нотах позначена *legato*⁸⁶ із ремаркою *molto equale* (дуже рівно), вимагає від скрипаля майстерності виконання, технічної вправності й чутливого сприйняття динамічної градації звучання. Слухова увага має постійно спрямовуватись на цілісність виконання.

У подальшому тема переходить до скрипки, де зі зміною темпу (*Moderato*), розміром 4/4, виконується різноманітними флажолетами – *a2* (Приклад 8). Виникає враження, що цю мелодію виконують дві скрипки (перша – тему, що звучить флажолетами, друга – віртуозні мелодійні пасажі), які відтворюють «діалог», притаманний текстові романсу.

Форма другої варіації – період з двох речень із доповненням. Головним завданням виконавця є збереження плавної мелодичної лінії попри віртуозні злети, що вкраплюються на тлі мелодії. Збагачуючи фактуру багат шаровістю, композитор розкриває, таким чином, усі можливості інструмента, які звучать в варіації з оркестровим масштабом та своєрідним тембральним забарвленням.

Доповнення починається із вказівки *a tempo*. Тут композитор застосовує не лише висхідний рух шістнадцятих, а й низхідний рух із штрихом *staccato*, що

⁸⁶ Ю. Соколовський зазначає, що «в нотному тексті за допомогою *legato* композитор вказує як складові частини фраз, так і максимально велике фразування» [147, с. 22]. Тож, в даному випадку, *legato* «по такту» є одним із способів допомоги композитора виконавцеві у будові фразування.

звучить досить витончено та граційно, додаючи ще більшої експресії. Ця варіація є яскравим зразком концертно-віртуозного типу, натомість роль супроводу обмежується лише «скромними» акордами, що підтримують мелодичну лінію.

Другий розділ. Друга тема Фантазії («Осідлаю коня»⁸⁷, *Приклад 9*) контрастна до першої. Г. Венявський запозичує цю тему з одноіменної балади О. Варламова, використовуючи тільки головну тему (*Приклад 10*).

Тема розділу складається з періоду квадратної будови і відповідає куплетній будові самої балади. Характер музики – веселий, бадьорий та запальний, пов'язаний з образним змістом тексту. Перші чотири такти теми вже задають потрібний характер, що досягається за допомогою «пружного» *staccato*, пунктованого ритму, акцентів на слабких другій й четвертій вісімках. Ритмічні та штрихові особливості влучно втілюють характер музики. Все це створює можливість уявити вершника на коні, а слова⁸⁸ балади підкреслюють характер теми. Наступні чотири такти є більш ліричними. З розвитком з'являється романсовий хід на м. 6, ліги, групетто, а домінантова гармонія додає особливого душевного щему та чуттєвості (*Приклад 9*). Як і в тексті балади, Г. Венявський у Фантазії повторює мелодію четвертого рядка.

У подальшому на *ff* (*Allegro, con fuoco*) в партії скрипки та фортепіано звучить фортепіанна зв'язка-програш, як і в баладі (*Приклад 11*). Вона має енергійний темпераментний характер. Партії фортепіано і скрипки звучать в унісон, підсилюючи художній ефект (композитор не прагне змінити інтонаційний склад мелодії теми). У технічному плані сполучна частина насичена різноманітними штрихами в межах фраз (*staccato*, короткі мотиви на *legato*, акцентуацією їх вершин, *staccato* під лігами), які створюють блискучий

⁸⁷ «Осідлаю коня» – музика О. Варламова, слова О. Тимофєєва [D]. Дуже цікаві романси О. Варламова в жанрі балади. «Трагічний текст про нерозділене кохання композитор наповнює відчуттям безмежності російської душі, спрямованої, всупереч обставинам, на волю» [4].

⁸⁸ «Оседлаю коня, коня быстрого;
Полечу, понесусь легким соколом
От тоски, от змеи в поле чистое;
Размечу по плечам кудри черные...»

та енергійний характер і вимагають від скрипаля досконалого володіння штриховою технікою.

Після феєричного сполучника знову повертається тема, цим разом видозмінена (акорди, тріолі, флажолети, *pizzicato*, *ff*); це варіація на тему (*c1*). До партії скрипки долучається тема у фортепіано (*Приклад 12*). Композитор значно ускладнює тему у соліста, додаючи тріольні прикраси, розгортаючи тему в акордовому викладі та розширюючи її діапазон. Така динамізація є проявом імпровізаційно-варіаційного розгортання. Окрім цього, у другому реченні в партії скрипки присутні повнозвучні акорди з чергуванням флажолетів, що вимагає чистої інтонації й технічної вправності. Значну функцію виконує й супровід, що підсилює драматизм звучання щільною акордовою фактурою.

Від 150 т. знову звучить сполучник-програвш після теми, де прискорюється темп (ремарка *Più Allegro*) та, відповідно, характер стає ще більш запальним. Від 160 т. востаннє проходить тема «Осідлаю коня», яку автор викладає флажолетами – *c2* (*Приклад 13*).

Друга тема Фантазії, як і перша, представлена двома варіаціями на тему, в яких у партії скрипки використано акордову техніку, звукозображальні та колористичні ефекти, до яких належать флажолети, форшлаги, трелі, *glissando*.

По-іншому побудована **Блискуча фантазія⁸⁹ на теми з опери⁹⁰ Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки з акомпанементом оркестру або фортепіано**, у якій Г. Венявський «проявив себе блискучим майстром колористичного, барвистого застосування скрипки» [38, с. 109]. Твір написано у 1866 р. [XXI; G].

⁸⁹ Надалі назву твору Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки з акомпанементом оркестру або фортепіано буде скорочено до Фантазія «Фауст»; в аналізі твору – до слова Фантазія.

⁹⁰ На теми цієї опери скрипалі-віртуози написали багато фантазій і парафразів (Ж. Д. Алар, А. В'єтан, Г. Леонар, П. Сарасате, К. Сіворі), однак «тільки фантазії Г. Венявського і П. Сарасате зберігають популярність у виконавців і слухачів» [38, с. 107]. Взагалі, тема Фауста була однією з найулюбленіших та найпопулярніших тем у мистецтві романтизму. На сюжет поеми Й. Гьоте в XIX ст. створювалася велика кількість творів: увертюра «Фауст» Р. Вагнера (1840), драматична легенда «Осуд Фауста» Г. Берліоза (1846), опера «Фауст» Ш. Гуно (1859), опера А. Бойто «Мефістофель» (1868), музично-характеристичні картини «Фауст» для оркестру А. Рубінштейна (1864), сцени з «Фауста» Гьоте для голосів, хору та оркестру Р. Шумана (1853), «Доктор Фауст» Ф. Бузоні (1924) та ін. Досить широко теми Фауста і Мефістофеля представлені у творчості Ф. Ліста: Фауст-Симфонія (1854), Мефісто-Вальс (1883), Мефісто-Полька (1883), Хор ангелів з «Фауста» Гьоте (1849). У творчому доробку Т. Феррарі (Федір Ковальчук – український композитор) також є опера «Фауст».

Різновид фантазії на оперні теми зазнав найбільшого розквіту саме у ХІХ ст., що було пов'язане з використанням в якості основи композицій популярних тем із опер, що були у всіх «на слуху». Це збільшувало можливість сприйняття твору ширшим колом слухачів. Створення цієї фантазії «накладало на Венявського велику відповідальність» [38, с. 108]. Адже, починаючи з 50-х рр. ХІХ ст., оперні фантазії вже виходили з моди, і смак публіки став більш вимогливим. Тому «простий набір оперних уривків, прикрашених віртуозними пасажами, не міг задовольнити ні слухачів, ні самого композитора» [38, с. 109].

У Фантазії «Фауст» Г. Венявський не пішов шляхом традиційного попурі, що було популярним у той час, а створив справді цілісний художній твір (за концепцією Т. Ляхіної, вторинну інтерпретацію Г. Венявським сюжету поеми Й. Ґюте через оперу Ш. Гуно «Фауст»⁹¹). У Фантазії, як і в опері, немає послідовно розвиненого сюжету. Композитор використовує яскраві, контрастні за характером теми⁹²: ліричні, що пов'язані з любовною лірикою та образами головних героїв опери, куплети Мефістофеля і танцювальну тему – вальс.

Типологічно Фантазія написана на запозичені теми з творчості інших композиторів, на теми з опери; за жанровою ознакою – це фантазія-концерт, що написана для скрипки з оркестром. За програмною ознакою її відносимо до фантазії, програма якої пов'язана з оперним жанром. За класифікацією Т. Ляхіної, Фантазія «Фауст» має узагальнено-сюжетну програмність.

⁹¹ У 1850-х рр., коли «велика опера» зазнала кризи, в музичному театрі з'явилися нові віяння. «Романтичне зображення перебільшених, гіперболізованих почуттів виняткової особистості змінилося інтересом до життя звичайної людини» [47, с. 325]. У сфері музичної мови «ще означувалося пошуками життєвої простоти, ширості, теплоти висловлення, ліризму» [47, с. 325]. Пошуки нових принципів музичної драматургії і нових засобів виразності можна спостерігати вже в деяких операх Ф.-А. Буальдьє, Ф. Герольда, Ф. Галеві. Але повною мірою ці тенденції проявилися тільки у кінці 1850-х та у 1860-х рр. «Фауст», «Мірейль», «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно, «Шукачі перлів» Ж. Бізе – це взірці нового жанру «ліричної опери». Опера «Фауст» Ш. Гуно – одна з вершин творчості композитора, що була написана у 1859 р. Перша постановка опери була на сцені «Ліричного театру». Глядачі не одразу прийняли цю оперу. Тільки через десять років вона потрапила у «Grand Opera», «причому початкові діалоги були замінені речитативами і додані бальні сцени» [47, с. 328]. Опера налічує чотири дії, лібрето Ж. Барб'є та М. Карре. Опера «Фауст» заснована на першій частині драми «Фауста» Й. Ґюте, тільки її сюжет трактується в лірично-побутовому аспекті: «Любовна драма Маргарити зайняла провідне становище, відтіснивши на другий план центральні у Ґюте образи Фауста і Мефістофеля» [47, с. 329].

⁹² Повний перелік використаних тем: перший монолог Фауста (Пролог); сцена, балада і арія Маргарити (II дія); тема любові Маргарити; звернення-тема Валентина до Маргарити (Сцена та куплети Валентина, I дія); тема Зібеля (II дія); куплети Мефістофеля (I дія); дует Маргарити й Фауста з II дії; Сцена і кuartет з II дії: Фауст, Маргарита, Мефістофель та Марта; дует Фауста й Маргарити «О, дозволю, ангеле мій...» (II дія), дует Фауста й Маргарити «О, говори, слова любові...» (II дія), тема «досягнутого щастя»; вальс і хор з I дії.

Твір написано в контрастно-складеній формі, яку умовно можна поділити на п'ять розділів. В. Григор'єв трактує форму Фантазії як складену з трьох розділів: «Кульмінація першого, найбільш значущого та драматично яскравого, після романтично-імпровізаційного вступу і ліричного епізоду – блискуче варійовані куплети Мефістофеля. Другий розділ – повільний ліричний – побудований на темах любовного дуету; третій – танцювальний фінал – граційний віртуозний вальс. Завершує твір блискуча кода. Така будова <...> наближає „Фантазію” до тричастинного концертного циклу, що узгоджується також тональними співвідношеннями частин (I ч. *a-moll* – *A-dur*, з відхиленням в середині в паралельну тональність *fis-moll*, середня частина – *F-dur* і *E-dur*, фінал – *A-dur*)» [38, с. 108–109]. Дослідниця Т. Ляхіна також розподіляє Фантазію на п'ять розділів, які, своєю чергою, порівнює з частинами сонатно-симфонічного циклу. Цілеспрямовано ми детально не аналізуємо твір, позаяк він докладно розглянутий у дисертаційному дослідженні Т. Ляхіної [89]. Наголосимо лише на взаємодії тем у цьому надзвичайному яскравому творі⁹³.

Перший розділ (Allegro moderato) – Вступ, що будується на взаємодії двох тем: Фауста⁹⁴ (*a*) й Маргарити⁹⁵ (*b*) (*Приклад 1* та *Приклад 2*). Наступна скрипкова каденція (*Cadenza con recitativo*) є невід'ємною ознакою віртуозного твору (*Приклад 3*), після якої знову повертається тема Фауста, що починається в оркестрі та переходить до соліста (*Приклад 4*). Вступ містить ще дві віртуозні каденції (30–36 тт., 39–50 тт.), які поєднані елементом теми Маргарити (*Приклад 5*). Підкреслимо майстерність оркестрування даного епізоду.

Другий розділ (Andante ma non troppo) заснований на таких темах з опери: звернення Валентина до Маргарити (I дія), куплети Зібеля (II дія) і речитатив Фауста (Пролог). Відкривається розділ Куплетами Валентина. Широка пісенна мелодія позначена спокоєм (*Приклад 6*). Тема *c* триває 8 тактів на оксамитовому звуці баса скрипки. В опері⁹⁶ партію Валентина співає низький голос – баритон,

⁹³ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

⁹⁴ Тема Фауста з Прологу опери «Фауст».

⁹⁵ Тема Маргарити з II дії опери – Сцена, балада та арія Маргарити.

⁹⁶ У дисертації надано нотні приклади з клавiру: Гуно Ш. Фауст. Опера [V].

то й не дивно, що Г. Венявський також пише цю мелодію на *G* струні, щоб передати інтонаційний образ брата Маргарити (Приклад 7).

Наступний образ, якому приділено незначну роль – образ Зібеля (Приклад 8). Інтонаційний елемент теми *d* проходить тільки в партії фортепіано, який через три такти зіштовхується з темою Фауста (тема *e*) у партії скрипки (Приклад 9). Далі повертається тема Валентина (*c1*), котру виконує фортепіано, у соліста в цей час починаються віртуозні пасажі (Приклад 10), що приводять до теми Фауста, яка проходить на інтонаційному елементі теми Зібеля у фортепіано – *d1 + e1* (Приклад 11). Розділ завершується ще одним проведенням теми Валентина (*c2*) у партії фортепіано.

Третій розділ (*Allegro agitato non troppo*) В. Григор'єв відносить до кульмінації першого розділу Фантазії. Ми хочемо виокремити його та більш детально розглянути. Він присвячений образу Мефістофеля. Г. Венявський вибирає з опери епізод, який найяскравіше характеризує цей образ – відомі куплети Мефістофеля, та віртуозно їх обробляє. Мефістофель – дух зла і заперечень життєвих цінностей – постає як матеріалізація негативного початку, властивого самому Фаусту. Ш. Гуно та лібретисти Ж. Барб'є і М. Карре відходять від літературного джерела у способі експонування образу Мефістофеля. За словами Г. Ісаханова, «вони [Ш. Гуно, Ж. Барб'є і М. Карре – М. О.] відмовилися від „чортівні” <...>. В опері Мефістофель постає на сцені без усяких випереджаючих образотворчих ефектів і навіть без інтонаційно-тематичної підготовки» [62, с. 130]. В основі його образу в опері лежить *crescendo* гьотівського Мефістофеля. Куплети I дії – найбільш завершена характеристика Мефістофеля.

Цей розділ Фантазії має тричастинну структуру. Фортепіанний вступ, що побудований на матеріалі Дуету Фауста й Маргарити з II дії (тема *f*), підводить до «виходу» Мефістофеля, що починається спочатку у фортепіано, а потім подвійними нотами підхоплюється солістом.

Тема Мефістофеля⁹⁷ (*g*) виконується на струні *G* (згідно з партією Мефістофеля в опері, яку виконує бас) (Приклад 12). У знаменитій репліці – «Люди гинуть за метал» – тема проходить в оркестрі, а у соліста звучать тільки початкові інтонації (Приклад 13). За другим проведенням теми (*g1*) функцію соло виконує фортепіано. У цей момент у соліста звучать різноманітні пасажі. Композитор використовує широке коло різних прийомів: хроматичні та гамоподібні пасажі, широкі стрибки, гру подвійними нотами (терції, сексти), різноманітну штрихову техніку (*legato, detache, staccato*), акцентування слабких тривалостей, мелізматику (трелі, флажолети). Загалом, третій розділ найбільш насичений віртуозними прийомами. Композитор дуже яскраво відобразив образ Мефістофеля у Фантазії.

Четвертий розділ присвячений образам Фауста й Маргарити. Його можна поділити на два підрозділи, кожний з яких написаний у двочастинній формі.

Невеликий Вступ (*Moderato*) будується на тематичних елементах Квартету (тема *h*), запозичених з II дії опери (Сцена і кuartет: Фауст, Маргарита, Мефістофель і Марта). Надалі починається тема розділу. Г. Венявський не демонструє портрети Фауста і Маргарити, як це було з Мефістофелем. Композитор не бере їх вихідні номери – каватину Фауста і баладу про фульського короля та «арію з перлами» Маргарити. Він одразу починає з кульмінаційної точки розвитку їх образів – дуету Фауста та Маргарити з II дії (Приклад 14).

Перший підрозділ четвертого розділу (*Andante*) – тема *i*, починається у соліста (Приклад 15), потім вона переходить до фортепіано (Приклад 16). В цей час у соліста звучить інша тема, наче спогад – це перша зустріч героїв у сцені «На площі» (друга картина I дії). Але через 8 тактів тема підрозділу повертається в партію соліста, де вона звучить вже більш насичено, подвійними нотами. Починається розвитковий розділ (*agitato*), що виконує роль сполучника.

⁹⁷ Взагалі, образ Мефістофеля є ключовим для інтерпретації злого духу в опері «Фауст» Ш. Гуно та Фантазії Г. Венявського. Наприклад, щодо блискучого виконання цього образу в опері, Б. Асаф'єв писав: «Були спектаклі, коли Шаляпін знаходив вірний тон для Мефістофеля Гуно, коли він приголомшливо талановито створював образ <...>. Це був злий дух, який заради сміху, жартома, прийняв лік повіреного по любовним справам і роблячи свої витівки з безтурботністю, як би між іншим, не стільки зневажаючи людей, скільки бавлячись їх дурістю» [7, с. 251].

Тематизмом другого підрозділу четвертого розділу (*Andante non troppo*) є тема кохання Маргарити з дуету Фауста й Маргарити з II дії (тема *j*). Частина цього дуету побудована на двох варіантах однієї теми (*Приклад 17*), з якої друга є дзеркальним оберненням першої. В опері у дуєті Фауста й Маргарити вони взаємодоповнюють одна одну. У Фантазії Г. Венявський використовує з цих двох тем тільки одну, яка проходить у дзеркальному оберненні. Це тема кохання Маргарити «О, говори слова любові». Вона проходить на *E* струні у нюансі *pp*, що додає їй ніжності та прозорості (*Приклад 18*).

Друга частина другого підрозділу (*Andante non troppo*) побудована на новій темі «досягнутого щастя» (*Приклад 19*). Тема *k* зворушливо проходить у скрипки з ремаркою *dolcissimo* на *ppp*.

П'ятий розділ (*Tempo di valse. Allegro non troppo*) – танцювальний тричастинний фінал – граційний віртуозний блискучий вальс, побудований на тематичному матеріалі Вальсу з I дії. Композитор використовує декілька тем Вальсу з опери – *Приклад 20: a* (1 тема), *b* (2 тема), *c* (3 тема), *d* (4 тема). Більшість із них проходять у партії фортепіано, у цей час скрипаль демонструє увесь спектр віртуозних прийомів.

У Фантазії теми побудовані не в тому порядку, у якому проходять в опері. П'ятий розділ починається з третьої теми Вальсу (*Приклад 20, c*). Соліст виконує тему *l* (побудовану з двох речень) флажолетами та численними пасажами, різноманітними штрихами (*legato, staccato*) (*Приклад 21*).

Друга тема (*m*) цього розділу є першою темою Вальсу (*Приклад 20, a*) і проходить в акомпанементі, на тлі якого у скрипки звучать пасажі на тонічному тризвуччі, зі зміною характеру (*risoluto*) і нюансу (*ff*) (*Приклад 22*).

Третя тема Фантазії (*n*) є другою темою Вальсу (*Приклад 20, b*), що проходить у фортепіано, скрипка в цей момент виконує рішучі, акцентовані подвійні ноти (*Приклад 23*).

Після проведення третьої теми Вальсу повертається перша (*l₂+l₃*), але проходить вона, на відміну від теми на початку розділу, вже у фортепіано зі зміною характеру – лірична, з ремарками *dolce, con grazia*, на *p* (*Приклад 24*).

Середній розділ починається з інтонаційних елементів четвертої теми Вальсу (*Приклад 20, d*) у викладі фортепіано – тема *o* (*Приклад 25*). За нею слідує тема *n1*, і знову повертається варійована тема *o1*.

Реприза розділу починається з видозміненої теми *l* у скрипки, в цей час у партії фортепіано звучить четверта тема (*l4 + o2, l5 + o3*), що підводить до віртуозної Коди.

Г. Венявський приділяє темі Вальсу найбільшу увагу. Вона постає перед нами у різних іпостасях: спочатку спокійна, в нюансі *p*, потім рішуча – *risoluto*, в нюансі *f*, далі вона співуча та граційна – *con grazia tranquillo, dolce*.

Композитор виділяє головних персонажів опери. Кожний розділ Фантазії має своїх «героїв»: Вступ (перший розділ) будується на темах Фауста й Маргарити; у другому розділі представлені чоловічі образи – Валентин, Фауст, Зібель; третій розділ присвячений Мефістофелю; четвертий – любовний центр композиції – Маргариті й Фаусту. Функцію фіналу виконує Вальс, що поєднує та «кружляє» всі ці образи в пориві танцю, не загострюючи трагізм (конфлікт), а навпаки, пом'якшуючи його. Можливо, це трохи нівелює розв'язку драми, яка є в опері Ш. Гуно і трагедії Й. Гьоте, але для Фантазії це був правильний вибір.

Таким чином, творче осмислення і романтична поетизація музичного матеріалу, трактування «фантазії», з одного боку, як серії драматичних сцен, а з іншого – як драматургічно-цілісної побудови за типом концерту з оркестром, поетичність втілення поряд з блискучою віртуозністю та ефектністю – все це надає життєвості Фантазії «Фауст» та визначає її величезну музичну цінність з точки зору розвитку жанру.

«Східна фантазія» („*Fantaisie orientale*”) тв. 24 для скрипки та фортепіано [XXII; F] – остання фантазія у переліку фантазій Г. Венявського, що створена у 1876 р. Вона присвячена чудовому угорському скрипалеві Й. Губаю.


Звернення композитора до східної тематики пов'язане з традиціями романтичної європейської, зокрема російської музики. Цікавим є те, що частину Фантазії під назвою «Турецька арія» скрипаль виконував на концерті ще у 1872 р.

За композицією форма Фантазії складна двочастинна, яка містить два розділи, що яскраво контрастують між собою та різняться темпами.

Розпочинається Фантазія⁹⁸ невеликим *Вступом (Приклад 1)*, де після шеститактової преамбули у фортепіано дуже ніжно вступає скрипка. Вже від перших тактів у партії фортепіано відчутний особливий «східний колорит», який композитор втілює через гармонічний *e moll* у поєднанні з тріольною ритмоформулою. Мотив звучить спершу у верхньому регістрі та одразу дублюється в середньому, що досить ефектно презентує характер твору. Наступні чотири такти викладені помірними акордами, які наближують появу домінантової гармонії, одразу після чого вступає соліст.

Початковий пасаж-каденція скрипки побудований в імпровізаційній манері, що загалом є типовим для жанру фантазії. Він містить півторатонові «східні» інтервали, мелізми і флажолети, що створюють певний колорит. Г. Венявський одразу розпочинає вступ соліста з вершини (нота h^3), за якою слідує низхідний пасаж. Авторська ремарка *rosso rii animato* влучно розкриває весь розвиток цього пасажу. Звучання має бути наділене надзвичайною виразністю та експресією, з показом усіх низхідних хроматизмів, які є родзинкою цього твору.

У *першому розділі (Andante)* з'являється тема пісенного характеру – *a* (*Приклад 2*). Вона починається у скрипки із затакту в нюансі *p* і містить також півторатонові секунди та різноманітні оспівування. Тема має квадратну структуру. Мелодія розвивається в межах *a moll* та споріднених тональностях, рух мелодії членується на низку пасажів, що, як зазначалось, оспівують півторатонову секунду – семантичний знак орієнтального колориту.

У наступному проведенні тема змінюється – *a1* (20–27 тт.): з'являється новий динамічний нюанс – *mf*. Східний колорит передається завдяки новому ритмічному малюнку – , який спершу звучить у тріольній формулі, та вкрапленню синкопованого ритму. Вагому роль виконують штрихові вказівки (акценти, згруповані лігою ноти, що відтворюють відповідне фразування).

⁹⁸ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

Таким чином, штрихи та ритм є головними виразовими особливостями образу, завдяки їм звучання має легкий імпровізаційний характер у східному дусі.

Від 23 т. починається канон у октаву з фортепіано, саме в цьому епізоді скрипка набуває найбільш пристрасного звучання (авторська ремарка *appassionato*). Композитор наділяє обидві партії самостійністю та рівноправністю. Канонічний розвиток триває чотири такти і призводить до нової, ще більш потужної хвилі розгортання тематизму.


Починаючи від 28 т. (*vigoroso*) звучить кульмінація першого розділу – *a1*, яка в його межах є тонально й тематично контрастною (*Приклад 3*). Однак попри те, що тут змінюється тональність – *C dur*, ущільнюється та збагачується мелодія, що викладена подвійними нотами, головне інтонаційно-ритмічне зерно теми є незмінним. Композитор урізноманітнює розділ шляхом розмаїтих варіаційних змін. У скрипки мелодія виписана подвійними нотами з використанням інтервалів від прими до децими, тому звучання набуває значної динамізації й урочистості. За характером та інтонаційним складом епізод нагадує танок. Весь розділ звучить у динаміці *f*, що досить яскраво підкреслює кульмінацію.

У 37 т. композитор знову змінює характер на *sentimentale*, повертаючи основну тональність *a moll* – *a2*. Звучання теми відбувається на струні *D*, переходить на струну *G* та повертається до початкового варіанту теми, що звучить цим разом каноном у квінту з фортепіано. Таким чином, ніби повертається реприза, але змінена за рахунок канонічного проведення.

Завершальний епізод яскраво контрастує як тонально, так і темпово, адже розділ закінчується поверненням початкового темпу. Як у партії скрипки, так і в фортепіанній партії, композитор підкреслює початковий мотив вступу, що складається з півторатонової секунди; важливу функцію виконують також тремолуючі пасажі в партії фортепіано. Вони не тільки збагачують тембрально палітру звучання, а й значно розширюють музичну тканину регістрово, слугуючи ніби шумовим ефектом, на тлі якого розчиняється у верхньому регістрі звучання скрипки. Останній пасаж у партії скрипки, що викладений

звуками двічі гармонічного *a moll*, звучить на тлі тонічного органного пункту та в динамічному нюансі *p/pp*.

Другий розділ (*Allegro moderato*) контрастує першому. Відкриває розділ фортепіанний тритактовий вступ, у якому звучать чисті квінти з форшлагом, що надають майбутній темі танцювального, народного характеру. Тематично вступ споріднений з темою, що починається у скрипки (56-й т.).

Тема у цьому розділі енергійного характеру, побудована на елементах теми першого розділу – обігруванні інтервалу квати, і нагадує наспів дерев'яно-духового інструмента – *аз* (Приклад 4). Головним виразовим чинником створення орієнтального колориту є пружний ритм, що складається зі стабільної ритмоформули – . В основу мотивної розробки покладені «східні» секунди двічі гармонічного *a moll*. Увесь тематизм розділу будується в межах динаміки *p*. Партія фортепіано звучить досить «скромно», загалом гармонічно підтримує соліста або спрямована на втілення певного ефекту (показовим є використання прийому «скрипкового» *pizzicato* на фортепіано – висхідні звуки *e-h-h-e-e-e*, що беруться досить гострим *staccato*).

Від 72 т. починається кульмінаційний епізод: мелодія побудована на матеріалі теми першого розділу, викладена подвійними нотами та набуває віртуозного характеру – *a4*. Як і в першому розділі, тут змінюється тональність (*C dur*), з'являється ефектне *tremolo*, різноманітні динамічні нюанси – *ff* і *crescendo* аж до *fff*. Супровід теж набуває значної трансформації, передусім змінюється фактура (на масивну акордову), що підкреслено пружним штрихом *staccato*. Кульмінаційний розділ написаний дуже віртуозно, з усіма елементами, які притаманні імпровізаційним творам типу фантазії.

У 92 т. повертається видозмінена тема першого розділу і початкова тональність (*a moll*) – *a5*. Упродовж твору композитор використовує варіаційний тип розвитку, видозмінюючи, трансформуючи та доповнюючи різноманітними прийомами головне інтонаційне зерно Фантазії – півторатонову секунду гармонічного *a moll* та мелодичну канву, що розвивається навколо неї. Завершується твір невеликою віртуозною кодою.

Особливістю цього твору, на наш погляд, крім наявності всіх ознак жанру романтичної скрипкової фантазії, є наближення до «народного» амплуа солюючого інструмента. При досить простому акомпанементі (у фортепіано), партія скрипки містить звучання відкритих струн (їх для класичного твору надто багато), різноманітні флажолети, акорди, раптове зростання темпу – все це надає творові народного колориту. Проте головною особливістю Фантазії є відтворення орієнтального колориту, який Г. Венявському вдалося блискуче відтворити.

Отже, скрипкові фантазії Г. Венявського є показовими зразками для вивчення типових ознак скрипкової фантазії доби романтизму; вони демонструють відображення виконавських якостей у структурі художнього твору.

2.3. Сильові доміанти Фантазії тв.47 для скрипки та фортепіано А. Шенберга

Арнольд Шенберг – один з найцікавіших композиторів ХХ ст., який ще за життя здійснив величезний вплив на розвиток світового музичного мистецтва. І. Солертинський порівняв А. Шенберга з титанами Відродження; на його думку, він уособлює тип багатогранної людини [149]. Крім того, що А. Шенберг був видатним композитором-експресіоністом, який залишив після себе твори практично у всіх музичних жанрах, він був музикознавцем⁹⁹, чий дослідження є актуальними у наш час, педагогом, що створив впливову композиторську школу, диригентом, художником. Головні його відкриття – атональність і додекафонія, не втратили свого значення і сьогодні.

До жанру інструментальної фантазії А. Шенберг звернувся наприкінці свого життя, в американський період творчості. Фантазія тв. 47 є єдиним взірцем цього жанру у творчості композитора. Н. Савицька вказує: «Плин часу

⁹⁹ Музикознавчі праці: Harmonielehre (Відень, 1911); Models for Beginners in Composition (Нью-Йорк, 1942); Grundlagen der musikalischen Komposition (Майнц, 1948); Structural Function of Harmony (Нью-Йорк, 1954); Style and Idea (Нью-Йорк, 1950).

Статті: Gesinnung oder Erkenntnis; On revient toujours; Notizen über das Kol Nidre und das Vier-Punkte-Programm; Studien über das Kol Nidre; Über das Kol Nidre.

накладає відбиток на усі складові художнього самовиразу, адже перебування у певній віковій фазі суттєво корегує творчий процес, впливає на ціннісно-сміслові пріоритети» [139, с. 1]. З точки зору дослідниці, саме завершальний період життєтворчості має ключове значення для адекватного розуміння індивідуально-еволюційного процесу: «адже останні опуси виконують функцію підсумку, віддзеркалюючи „зрілу, усталену культуру інтелекту” (Ян Парандовський)» [139, с. 2]. Н. Савицька також загострює увагу на тому, що «пізній період творчості позначено спільністю органічно взаємопов’язаних елементів, що утворюють цілісну, відносно стабільну художню систему» [139, с. 2]. І саме це увиразнює один із останніх творів А. Шенберга.

Фантазія недостатньо висвітлена у монографіях та друкованих працях, присвячених творчості композитора. Можливо, вона не є яскравим відкриттям, як монодрама «Очікування» (Erwartung) тв. 17 чи цикл мелодекламацій «Місячний П’єро» («Pierrot Lunaire») тв. 21, у якому композитор вперше запропонував новий прийом вокального виконавства – Sprechgesang. Але Фантазія відкриває нове розуміння додекафонної техніки у такому імпровізованому жанрі як фантазія.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у виконанні на перший план виступає мистецтво інтерпретації – об’єктивне втілення змісту і стилю твору. Час ефектних концертно-віртуозних фантазій змінюється пошуком у межах жанру глибшого сенсу. Фантазії XX ст., що належать до третьої групи за класифікацією, представлені у підрозділі 1.2., – це новий взірць жанру, і саме твір А. Шенберга є тому підтвердженням.

Риси пізнього, постдодекафонного¹⁰⁰ періоду творчості формувалися у А. Шенберга поступово. Тому точно датувати початок останнього періоду неможливо. Подібно А. Бергові, композитор «вільно оперує різними ідіомами,

¹⁰⁰ Цей термін вводить Н. О. Власова у періодизацію творчості А. Шенберга [26] та позначає його межі – початок 1930-х рр. – 1951 р. Визначення «постдодекафонний» дослідниця застосовує за аналогією до поняття «постмодернізм»: «префікс „пост” відносно даного творчого періоду означає не подолання, не „зняття” основної ознаки (в даному випадку додекафонного методу), а присутність його поряд з іншими – подібно до того як у „постмодернізмі” ознаки модернізму і авангарду продовжують співіснувати з іншими явищами, зокрема тональними» [27, с. 327].

що ніяк не перетиналися у нього раніше: дванадцятитоновими та тональними» [27, с. 332]. Це ми можемо спостерігати і у Фантазії.

Наведемо характерні ознаки додекафонного періоду А. Шенберга:

1. Одним із основних принципів додекафонної системи композитора полягає в обов'язковому використанні звуків всіх дванадцяти хроматичних півтонів. Тональність перестає існувати як щось стійке, визначене, динамічне. Завдання композитора зводиться до комбінування поєднань, заснованих на дванадцятитоновій послідовності.

2. У творах, що написані в техніці додекафонії, А. Шенберг використовує старовинні поліфонічні форми – різноманітні види канонів, пассакалій, фуг, інших поліфонічних форм XVII – XVIII ст. Також пише у формах старовинної інструментальної сюїти (гавот, менует, жига та ін.). І. Мартинов уважав, що А. Шенберг повністю нівелював конкретно-життєвий первень танців старовинної сюїти [93, с. 60]. Зв'язок старовинної поліфонічної техніки з додекафонією проявляється у відсутності ясно вираженої тональної основи, опорі на закони мелодійної горизонталі, в тому числі поліфонічної гармонії, що не є функціональною.

3. Виникають нові особливості музичної мови, більш швидкі зміни експресій, нові способи побудови фраз. Початок, розвиток, контрастування, повторення і закінчення музичної думки – це вже цілком інший тип мислення.

У пізній творчості композитор нібито повертається до початку свого шляху, розвиваючи деякі можливості та ідеї, які свого часу не були повністю реалізовані. Як наголошує Н. Савицька, «сутність еволюційно-стильової динаміки виявляється через фіксацію відмінностей „раніше” від „пізніше” і навпаки, а також переосмислення і універсалізацію комплексу авторських прийомів, що почали формуватися у перших опусах» [140, с. 328].

Музика А. Шенберга стає в цей період особливо багатого та різнобічною. В межах дванадцятитонового методу йому вдалося знову відшукати те натхнення, свободу й невимушеність композиційного процесу, якими були позначені його атональні твори. Особливо це стосується пізніх творів, зокрема

Фантазії тв. 47. Сам дванадцятитоновий метод¹⁰¹, після періоду формування й відносної стабілізації у 1920-і рр., отримує в пізній творчості немовби друге дихання: «кожен новий твір, написаний у дванадцятитоновій техніці, унікально й неповторно за композиційним рішенням настільки, що викликає асоціації з атональними творами. А. Шенберг розкриває у своєму методі новий потенціал, нові можливості для розвитку» [26, с. 45]. За словами Н. Власової, повернення А. Шенберга до тональності у деяких творах 1930 – 1940-х рр. викликало багато питань у його європейських учнів і послідовників. Цій проблемі композитор присвятив статтю «*On revient toujours*», вміщену у збірці статей «Стиль і ідея» (1950), де писав: «Я завжди мав сильне бажання повернутися до минулого стилю. <...>. Ось чому я інколи пишу тональну музику. Для мене стильові відмінності такого роду не є особливо важливими» [196, с. 56–57].

Фантазія тв. 47 для скрипки та акомпанементом фортепіано [XVIII; К] була створена 3 – 22 березня 1949 р. Вона присвячена й написана для скрипаля А. Колдофські¹⁰², який вперше виконав її з учнем А. Шенберга Л. Стайном з нагоди 75-річчя¹⁰³ композитора на концерті Міжнародного Товариства Сучасної Музики в Лос-Анджелесі (США) [112, с. 131–132].

Цей твір зовсім не подібний на традиційні взірці жанру фантазії, адже його будова, мова, техніка та художній зміст повністю відрізняються від канонів жанру, що існували в ХІХ ст. Але чому тоді А. Шенберг називає саме його «фантазією»? Цікавою є історія створення цього твору. С. Павлишин у монографії «Арнольд Шенберг» [119] стверджує, що композитор навіть спочатку написав скрипкову партію, а потім (абсолютно окремо) – фортепіанну, тому назвав «супроводом». Цей факт підтверджує Н. Власова, котра цитує лист А. Шенберга до Й. Руфера

¹⁰¹ Сам композитор звертав увагу, що дванадцятитонова техніка не повинна застосовуватися як мертва схема: «не розумійте це як дванадцятитонову теорію, називайте це твором дванадцятьма тонами. Я особисто приділяю головну увагу значенню слова „твір“; на жаль, багато хто робить щось вельми далеке від цієї ідеї – писати музику» [цит. за: 76, с. 122]. І Скрипкова фантазія, котра написана в техніці додекафонії, дійсно справляє враження не мертвої схеми, а емоційно-екстравагантного твору.

¹⁰² Адольф Колдофські (англ. Adolph Koldofsky; 1905, Лондон – 1951, Лос-Анджелес) – канадський скрипаль російсько-єврейського походження. Переїхав до Канади разом з батьками в 1910 р., потім повернувся до Європи, щоб вчитися грі на скрипці в Е. Ізаї та О. Шевчика. У 1938 – 1942 рр. А. Колдофські був другою скрипкою Харт-Хаус-квартету, який став першим записаним камерним ансамблем Канади.

¹⁰³ З нагоди цієї дати (75-річчя від дня народження) А. Шенбергові присвоїли звання почесного громадянина Відня.

від 5 лютого 1951 р. Дослідниця вказує, що робота над твором була дуже незвичною: «Щоб <...> зробити цю річ сольною п'єсою для скрипки, я [А. Шенберг – *М.О.*] спочатку написав усю скрипкову партію, а потім додав фортепіанний супровід, щоб це не сприймалося як дует» [цит. за: 27, с. 396].

У цьому творі немає характерних ознак романтичної фантазії – імпровізаційного вступу соліста, швидкого, віртуозного фіналу, тощо. Та незважаючи на нову техніку письма, його можна віднести до зразків чудового поєднання глибоко емоційного та інтелектуального, осмисленого змісту з ретельно продуманою технічною стороною.

Визначити форму твору доволі складна річ. Ц. Когоутек вказує на «складну двочастинну форму з кодою, причому обидві частини утворено з вільних тричастинних форм АВА» [76, с. 140]. С. Павлишин говорить про «дев'ять маленьких епізодів, де чітко проглядається принцип сонатності» [119, с. 421]. Н. Власова розглядає композицію Фантазії як рондоподібну: «не приділяючи уваги назві твору та рапсодійному характерові головної теми, Фантазія справляє враження великої внутрішньої врівноваженості й завершеності. При значній кількості матеріалу, змінах темпів і руху, кожна тема представлена досить розгорнуто та закінчено» [27, с. 396].

Обидві інструментальні партії диференційовані як за інтонаційним, ритмічним, динамічним та фактурним способами викладу матеріалу, так і за манерою звукотворення та штрихів. Поряд з цим, за основу організації інтонаційного, а частково, й ритмічного контенту Фантазії, композитор обрав (як і в багатьох інших своїх творах) поліфонічний принцип викладу матеріалу. Деталізація серії та використання її окремих структурних груп також мали місце у композитора раніше.

Незважаючи на захоплення додекафонним методом у цьому творі, А. Шенберг досягає основного завдання у відтворенні художнього задуму фантазійного жанру, блискуче застосовуючи повну палітру виразових засобів (динамічну, фактурну, темброву) у процесі втілення загально-мінливого та захоплюючого внутрішнього змісту твору. Всі серійні прийоми хоча й

використовуються досить строго, проте гнучко підпорядковуються загальному змістовному розвитку. Всі дев'ять коротких епізодів твору – *Grave* (1–24 тт.), *Più mosso* (25–31 тт.), *Poco meno mosso* (32–39 тт.), *Lento* (40–51 тт.), *Grazioso* (52–63 тт.), *Tempo I* (64–84 тт.), *Scherzando* (85–92 тт.), *Poco tranquillo* та *Scherzando* (93–153 тт.), із поверненням до *Tempo I* (154–166 тт.) – об'єднані логікою розгортання фантазійної ідеї.

Чудові колористичні прийоми Фантазії, витончені нюанси її динаміки і звукоутворення, що виникають з диференційованого трактування елементів музичної мови, слугують передусім збагаченню драматургічної лінії підйомів і спадів, тонко розрахованих коротких і тривалих імпульсів, контрастів ліричного і драматичного. Твір захоплює і такими традиційними прийомами, як природній перебіг мелодичної лінії і навіть жанровими штрихами – елементами віденського вальсу, що часто з'являється у пізніх творах митця.

Партії обох інструментів віртуозні, звичайно, в рамках додекафонії. Серія виглядає так: *b, a, cis, h, f, g, es, e, c, d, as, ges* (Приклад 1).

Скрипкова партія викладена на самостійних рядах, зазвичай завершених, і таких, що існують автономно щодо серійного матеріалу фортепіанного супроводу. Під оглядом серійної структури партія скрипки цілком самодостатня, а фортепіанна має вигляд «чогось доданого». Н. Власова вказує: «справно виконуючи в плані звуковисотної організації комплементарні функції, вона [фортепіанна партія – *М.О.*] ніде не демонструє серію, подібно до скрипки, і обмежується переважно компактним акордовим викладом ряду» [27, с. 397].

Твір є складним для виконання. Ми можемо бачити ритмічні труднощі, широкі стрибки в партії скрипки, різкі зміни динаміки від *ppp* до *ff*, технічні прийоми – подвійні ноти, натуральні та штучні флажолети, *pizzicato*, акорди, різноманітні штрихи – *detache*, *legato*, *spiccato*, *ricochet*. У тексті є чимало вказівок щодо характеру конкретного епізоду. Вже на початку твору, у головній темі, подано ремарки *passionate*, *dolce*, у другому епізоді – *furioso*, у третьому – *cantabile*.

Незважаючи на те, що Фантазія є віртуозним твором з філософським задумом, втілення якого є серйозним випробуванням для виконавців, вона увійшла до репертуару багатьох скрипалів (І. Менухін–Г. Гульд, О. Каган–О. Любимов, Г. Кремер–О. Майзенберг, В. Репін–М. Луганський, О. Колбенсон–Е. Аппель, Р. Коліш – Е. Стеуерманн, С. Белліні – А. Джіаннотті, Б. Хонг – А. Успенська, Л. Фрайонова – О. Пащенко та ін.).

Складний процес творчої роботи композитора з темами та мелодіями за допомогою звукових формул і серійних послідовностей не завадив А. Шенбергові внести у Фантазію яскраво-загострену емоційність, властиву експресіонізму. Майстер додекафонної техніки не ставив собі за мету демонструвати віртуозність партії соліста (що було найхарактернішим для романтичних фантазій другої половини XIX ст.). Засобами «сухих математичних серій» він блискуче фантазує, створюючи цікаві й неповторні емоційні звукові образи і робить це надзвичайно вдало. Сам композитор писав у листі до Й. Руфера: «Я думав написати п'єсу, у якій вільна течія не пояснює ніякі теорії форми» [цит. за: 27, с. 396]. Н. Власова акцентує увагу на тому, що назвати твір *фантазією* можна завдяки «незалежності скрипкової партії, що панує і практично позбавлена будь-яких ансамблевих обмежень» [27, с. 398].

Типологічно твір належить до різновиду фантазія-концертна п'єса на авторські теми і має узагальнену програмність. За класифікацією Т. Ляхіної, за формальними ознаками його можна віднести до першого способу – домінування «фантазійного» методу композиції.

Отже, залишаючись прихильником традицій Нової віденської школи, засобами серійної техніки А. Шенберг створив новий взірець даного жанру, який дотепер продовжує жити в інтерпретаційних утіленнях сучасних виконавців. За Н. Савицькою, останні, пізні твори, «будучи „фрагментами великої сповіді” <...>, зазвичай, народжуються досвідченою, внутрішньо багатою, рефлексуючою особистістю» [140, с. 328]. Ці слова вповні можна віднести й до Фантазії А. Шенберга.

2.4. Адаптація романтичної скрипкової віртуозності у ХХ ст. (Фантазія «Nicolò» для скрипки та фортепіано Г. Дмитрієва)

У сучасному музикознавстві проблема романтичної віртуозності в музичній культурі широко висвітлена у працях Т. Ляхіної [89], Г. Мурадян¹⁰⁴ [102], О. Мурги [103], І. Оношко [117] та ін. Визначаючи поняття *віртуозність* як «вичерпання досконалістю», О. Мурга вказує, що «в атрибутивну формулу віртуозності зведені дві феноменологічні точки опори, на яких ґрунтується мистецтво: одна з них – „притаманне людині відчуття краси”, інша – „властиве людині вміння захоплюватися майстерністю” (Л. Клейн)» [103, с. 2]. Поєднуючи у собі такі фундаментальні філософсько-естетичні поняття як «прекрасне», «художнє», «естетичне», «образ», «стиль», «гра», «артистизм», «майстерність» та ін., віртуозність є одним з основних компонентів музичної творчості й органічно проявляється у різних стилях і жанрах, будучи складною багаторівневою структурою.

За І. Оношко, поняття віртуозність містить декілька компонентів: професійно-технічний, інтерпретаційний та комунікаційний [117] (див. підрозділ 1.2). О. Мурга виявляє основні властивості віртуозності, про які вже йшлося: «ілюзорність легкого втілення – квазілегкість; експансію енергії подолання в діапазоні естетичного; діалектику перетікання складності в красу, а краси в складність» [103, с. 5]. Традиційно віртуозність пов'язують із творами великої форми та блискучими концертними п'єсами. Серед них особливе місце посідає жанр скрипкової фантазії, віртуозні можливості якого гідно оцінили композитори минулого століття.

Спираючись на жанровий інваріант, композитори ХХ ст. майстерно адаптували романтичну віртуозність до нових стильових умов сучасного музичного мистецтва. Зразками можуть слугувати такі відомі твори як «Скрипкові мініатюри» Ф. Крейслера, Концертна транскрипція «Фігаро» на теми з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» М. Кастельнуово-Тедеско,

¹⁰⁴ Г. Мурадян звертає увагу на те, що «новим нюансом є протистояння віртуозності як навмисної демонстрації техніки, і віртуозності як засобу, необхідного у реалізації глибоких змістовних завдань» [102, с. 19].

Карпатська рапсодія М. Скорика, а також блискуча quasi-романтична фантазія «Nicolò» Георгія Дмитрієва¹⁰⁵, створена до 200-річчя від дня народження скрипаля-віртуоза Н. Паганіні.

Quasi-романтична фантазія «Nicolò»¹⁰⁶ для скрипки та фортепіано Г. Дмитрієва [VI] є цікавим зразком жанру в аспекті адаптації романтичної віртуозності у ХХ ст. За типологією скрипкових фантазій ХХ ст. твір належить до другої групи, коли композитори використовують метод комбінування, синтезу різних елементів. Спробуємо виявити в цьому блискучому, технічно складному творі прийоми адаптації романтичної віртуозності і показати її роль у формуванні оригінальної стилістики Фантазії «Nicolò», де вони діють на декількох рівнях: інтонаційно-образному, композиційно-драматургічному, жанровому.

Інтонаційно-образний рівень насамперед формує головна тема, що утворена, за визначенням композитора, з «музичних літер» прізвища Paganini (a-g-a) (Приклад 1). Цей звуковий образ пронизує всі розділи твору. Як відомо, Н. Паганіні – символ романтичної скрипкової віртуозності, легендарна постать у музичному мистецтві. За висловом Т. Берфорд, у його грі були присутні специфічні паганініївські «фокуси»¹⁰⁷ [13, с. 239]. Для інструментального стилю скрипаля-віртуоза властиве часте використання штрихів у діапазоні від *spiccato* до *ricochet*. У зрілому періоді творчості митця важливу роль грали театралізація процесу музичного виконання, акторська майстерність, що стали компонентами віртуозного виконавського стилю музиканта. Все це стає стилістичною основою Фантазії Г. Дмитрієва, центруючи сенсоутворення образного змісту композиції.

¹⁰⁵ Г. Дмитрієв – один з відомих російських композиторів ХХ ст. Р. Щедрін відзначає його «велике природне обдарування», «справжню майстерність і високу культуру». На думку Р. Щедріна, «композитор шукає нові, сміливі, інколи ризиковані, <...> екстремальні шляхи. І разом з тим, він ніде не пориває з традицією» [108]. Творча спадщина Г. Дмитрієва (1942–2016) охоплює найрізноманітніші жанри: від дитячих фортепіанних мініатюр до симфонічних і хорових творів. Особливе місце в творчості митця займає духовна, православна тематика. Проте жанру фантазії також приділена увага: quasi-романтична фантазія «Nicolò» для скрипки і фортепіано (1982), Варшавська фантазія для скрипки і фортепіано (1983, рукопис) і «Domini» – сюїта-фантазія для клавесину у восьми частинах (створена до 300-річчя від дня народження Д. Скарлатті, 1985, рукопис).

¹⁰⁶ Перше виконання (І. Медведєва – скрипка, М. Кравченко – фортепіано [Дискографія – П]) відбулося 27 листопада 1982 р., в м. Мінську, на Всесоюзному фестивалі мистецтв «Білоруська музична осінь».

¹⁰⁷ Детальніше про специфічні паганініївські «фокуси» йтиметься нижче.

На композиційно-драматургічному рівні – Фантазія «Nicolò»¹⁰⁸ написана в контрастно-складеній формі – звертає увагу зіставлення Вступу й Каденції, що демонструють музичні традиції двох різних століть – сучасності та музичного романтизму, з їх характерними ознаками. Якщо *Вступ* побудовано на дисонуючих співзвуччях контрастних регістрів, звуконаслідувальних колористичних ефектах (*quasi Campanelli*) і напруженому звучанні кластерів фортепіанного супроводу, то *Каденція (Dramatico improvisando)* стає еталоном сольної віртуозності скрипкової музики ХІХ ст.

Фактурна формула Каденції представлена різноманітними угрупованнями – пасажами, подвійними нотами та акордами, використанням терцієвого, секстового та октавного руху, що яскраво демонструє один з головних компонентів віртуозності, про які йшлося вище (див. підрозділ 1.2., *Приклад 2*).

У *другому розділі (Andante misterioso)* Г. Дмитрієв застосовує ремарку *misterioso (таємничо)*, яку можна трактувати багатозначно (*Приклад 3*). З одного боку, характер музики цього розділу містичний, відсторонений, що досягнуто засобами динаміки (*ppp*), прийомом гри *sul ponticello*, уведенням штучних флажолетів на одній струні, «самотніх» нот *ricochet*, присутністю в мелодії півторатонових, дисонуючих інтервалів. У партії фортепіано переважає високий регістр, імпровізаційні шістнадцяті, згруповані по 11 і 10, кластери. З іншого боку, ремарка *misterioso* викликає алузії з образом віртуоза-скрипаля як містичного виконавця, мистецтвом якого керують потойбічні сили. Невипадково для створення музичного образу використовуються «примарні» звучання, ефекти призвуків, сонористичні барви.

Повторно композитор звертається до адаптованого образу великого музиканта, використовуючи в *четвертому розділі (Più mosso)* цитату з «Карнавалу» Р. Шумана (№ 16, *Intermezzo «Paganini»*), тому можна говорити про подвійну інтерпретацію образу Н. Паганіні (*Приклад 4*).

Третій розділ (Allegretto) – презентація характерної романтичної віртуозності, якій властива квазілегкість і діалектика перетікання складності

¹⁰⁸ Нотні приклади та композиційну схему Фантазії див. у Додатках А та В.

в красу, а краси у складність (Приклад 5). Звуковий образ є легким і життєрадісним. Мелодія заснована на анаграмі *a-g-a* та виписана терціями. Цікаво, що в ній використано характерні прийоми, якими володів сам Н. Паганіні та його послідовники – *pizzicato* лівою рукою, *staccato*, *glissando* подвійними нотами та ін. Поряд з ними в розділі представлені стрибки подвійними нотами, різні штрихи, гармонічні та арпеджіовані пасажі, всі види флажолетів, що демонструють професійно-технічний компонент віртуозності.

Контрастом до третього, центрального, розділу звучить *п'ятий розділ (Andante tranquillo molto)* – чудовий дует скрипки і «гітари» (композитор просить грати щипком всередині фортепіано на наперед зазначених струнах, імітуючи тихе звучання гітари). Тема-анаграма з'являється в супроводі «піццикатного» акомпанементу (Приклад 6) і є ще одним утіленням образу Н. Паганіні (як відомо, він прекрасно грав на гітарі і є автором кількох значних гітарних композицій). У цьому розділі панує загадковість і відчуженість. Тихе звучання Фіналу дозволяє визначити його в контексті драматургії фантазії як епілог.

Аналізуючи рівні адаптації романтичної віртуозності у Фантазії «Nicolò» Г. Дмитрієва, можна стверджувати, що тут представлені всі основні ознаки жанру романтичної скрипкової фантазії. Твір демонструє концептуальне застосування романтичної віртуозності, яка адаптована до композиційних, ладотональних і тембрових умов твору, не будучи при цьому стилізацією. Якщо прийняти романтичну скрипкову віртуозність за інваріант, то у Фантазії «Nicolò» можна відзначити такі її прояви: віртуозна техніка, гармонічні інтервали, пасажі, всі види флажолетів, різноманітні прийоми. Щодо адаптації віртуозності, то сучасні стильові умови викликали більш різнохарактерне, складне використання дисонуючої інтерваліки і таких виконавських прийомів як гра за підставкою, *sul ponticello*, а також ладотональну свободу, більш вільне співвідношення розділів і підрозділів.

Виходячи з класифікації, наведеної на початку другого розділу (2.1.), Фантазія «Nicolò» належить до типу фантазії-концертної п'єси на авторські (власні) теми і має узагальнену програмність. Написана вона для скрипки та

фортепіано. За принципом формотворення твір можна віднести до першого способу – домінування «фантазійного» методу композиції¹⁰⁹ (за Т. Ляхіною).

Композиційний рівень демонструє орієнтацію на контрастно-складену форму, що типово для жанру фантазії. Відхилення від інваріанта складають:

1) наявність у Вступі теми-анаграми (a-g-a), яка формує образ видатного скрипаля-віртуоза Н. Паганіні, що зумовлено програмним задумом;

2) каденція, як типова ознака романтичної фантазії, у п'єсі Г. Дмитрієва виконує проміжну функцію (позаяк вміщена між Вступом і другим розділом);

3) фінал Фантазії не є характерним для типової романтичної фантазії XIX ст.: замість бравурного закінчення твору (переважно з прискоренням темпу), «Nicolò» завершується епілогом заспокійливого характеру.

Здійснений аналіз свідчить, що романтична віртуозність, як певний код романтичного мистецтва, безперечно, стала актуальною для Г. Дмитрієва. Вона адаптувалась до сучасних умов, формуючи оригінальну стилістику quasi-романтичної фантазії «Nicolò».

2.5. Стабільний виконавський комплекс скрипкової фантазії

Спробуємо сформулювати поняття стабільний виконавський комплекс скрипкової фантазії, який повністю склався лише у XIX ст., і окреслимо комплекс засобів скрипкової виразності, які І. Андрієвський умовно розподіляє на три групи: 1) звуковисотне інтонування; 2) штрихи; 3) різноманітні прийоми гри (вібрато, орнаментика, гліссандо, портаменто, флажолети, pizzicato, sul tasto, sul ponticello, con sordino, col legno, ударні прийоми, пасажна техніка, техніка подвійних нот та акордів, аплікатура) [3].

Як відомо, у XIX ст. з'явилася постать віртуоза-композитора, який здебільшого виконував власні твори. Його репертуар переважно містив віртуозні п'єси, концерти, варіації, фантазії на теми. На матеріалі проаналізованих скрипкових фантазій можна говорити про комплекс прийомів,

¹⁰⁹ Варто зауважити, що у XX – XXI ст. композитори пишуть твори не тільки для тих інструментів, якими володіли. Цей твір є зразком блискучого саме композиторського таланту.

що реалізує модус фантазійності – *стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії*. Важливо також проаналізувати сталі риси виконання музикантів попередніх епох, зокрема бароко та класицизму. Матеріалом для аналізу обрано декілька відомих творів: Першу фантазію для скрипки соло Г. Ф. Телемана¹¹⁰ [XIX; J], Фантазію на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38 для скрипки та оркестру або фортепіано Ж. Д. Алара [XVII; A], «Фантазію-апасіонату» тв. 35 для скрипки та оркестру або фортепіано А. В'єтана [XX; H], Блискучу фантазію на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру або фортепіано Г. Венявського [XXI; G].

Зразки жанру скрипкової фантазії в добу бароко нечисленні, один з найяскравіших її взірців – Дванадцять фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Зупинимось на Першій фантазії для скрипки соло (B dur).

До виконавського комплексу доби бароко [195] належать: різноманітна акордова техніка (*Приклад 1*)¹¹¹; приховане багатоголосся (*Приклад 2*); контраст моторних та мелодійних епізодів (*Приклад 3*); ефект відлуння – полярність нюансів (*Приклад 4*); імітація звучання дуету скрипок (*Приклад 5*). В усіх Дванадцяти фантазіях для скрипки соло Г. Ф. Телемана присутні перелічені засоби. За будовою цей цикл більше нагадує церковну сонату, ніж вільну імпровізацію з чергуванням контрастних образів, властиву для жанру фантазії.

У XVIII ст. скрипкове мистецтво було пов'язане з церквою та музичними салонами. У музикантів того часу можна спостерігати певну «статичність тембрового діапазону та обмеження звукових можливостей інструмента» [89, с. 115], що й позначилося на жанрі скрипкової фантазії. Скрипкова віртуозність, що проявляється у виконавському комплексі скрипкової фантазії XVIII¹¹² ст., також стійко пов'язана з аналогічним комплексом інших великих жанрів (концерт, соната). В основу звукотворення покладено мистецтво «співу»

¹¹⁰ З циклу Дванадцяти фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана.

¹¹¹ Додаток А. Нотні приклади до підрозділу 2.5.

¹¹² К. Ф. Е. Бах – Фантазія тв. 80 для скрипки та клавикорду; Й. Гайдн – Струнний квартет тв. 76 № 6. (2 частина – Фантазія); А. Гіліс – *Fantaisie Joyeuse* op. 456 для скрипки та фортепіано, *Fantaisie Mignonne* op. 457 для скрипки та фортепіано, *Fantaisie Pastorale* op. 458 для скрипки та фортепіано; Б. Кампаньолі – Фантазії та каденції для скрипки соло; Н. Местріно – Фантазія і тема з варіаціями для скрипки соло; В. Моцарт – Фантазія с moll K 396 (в оригіналі для фортепіано і скрипки, партія скрипки втрачена).

на інструменті, що зближувало скрипкове звучання з людським голосом, тому композитори використовували середній регістр і доволі рідко – крайні, надаючи перевагу співучому *detache*, а не стрибаючим штрихам, *pizzicato*, *glissando*, гри флажолетами.

Поява віртуозів-композиторів у ХІХ ст., розвиток вже існуючих і нових жанрів, формування нових потреб і смаків публіки сформували нову естетику скрипкового виконавства. Кардинальну роль у ній відіграла поява Н. Паганіні, серед активних послідовників віртуозно-романтичного стилю якого можна виділити У. Булла, Г. Венявського, Г. Ернста, П. Сарасате, Я. Кубеліка та ін. Натомість, у кожного з них був власний неповторний виконавський стиль.

Беручи до уваги виконавські стилі композиторів, можна виявити *стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії*, адже прийоми, які використані в фантазіях, були залучені до жанру саме виконавцями. Засоби музичної виразності, що склали стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової віртуозності, яскраво проявилися в жанрі скрипкової фантазії¹¹³. Пропонуємо їх класифікувати за двома критеріями: технічним та часо-просторовим. *Технічний критерій* об'єднує такі параметри: імпровізаційність висловлювань (*Приклад 1а*); техніку пасажів, подвійних нот і акордів (*Приклад 2а* та *Приклад 3а*); штрихо-артикуляцію (*Приклад 4а*). *Часо-просторовий* – представлений зіставленням крайніх регістрів (*Приклад 5а*); різноманітними ефектами: тембровими (гра на одній струні – G (*Приклад 6а*), D (*Приклад 7а*), A (*Приклад 8а*)); звукозображальними та колористичними (флажолети, мелізми, *pizzicato*, *glissando*) (*Приклад 9а*); а також агогічними відхиленнями (*ritenuto*, *rallentando*) (*Приклад 10а*); акцентуванням слабких тривалостей, що створює рухливість фактури та метро-ритмічної сітки (*Приклад 11а*); різноманітним поступовим нюансуванням (*Приклад 12а*).

¹¹³ Комплекс виявлено на матеріалі таких творів: Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38 для скрипки та оркестру або фортепіано Ж. Д. Алара (різновид скрипкової фантазії – фантазія на теми з опер) [XVII], «Фантазія-апасіоната» тв. 35 для скрипки та оркестру або фортепіано А. В'єтана (різновид скрипкової фантазії – фантазія на авторські теми) [XX], Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру Г. Венявського (різновид скрипкової фантазії – фантазія на теми з опер) [XXI].

Жанр інструментальної, зокрема скрипкової фантазії продовжує розвиватися і в наш час завдяки багатовекторності стильової орієнтації музичної творчості. Сучасні композитори створюють фантазії як з опорою на традиційні типи класико-романтичних виражальних засобів, так і з використанням усього спектру сучасних засобів музичної мови (від сонористичних ефектів до алеаторної техніки та серійного методу композиції).

У ХХ – на початку ХХІ ст. жанр фантазії отримує нове змістове наповнення. Він розвивається трансформуючись, оволодіває іншими концепціями побудови та новим комплексом виконавських засобів, який стає більш мобільним. Звернемо увагу саме на ті взірці жанру, що належать до другої та третьої груп¹¹⁴ типології скрипкових фантазій ХХ ст. Матеріалом обрано Фантазію тв. 47 для скрипки та фортепіано А. Шенберга [XVIII] та quasi-романтичну фантазію «Nicolò» для скрипки та фортепіано Г. Дмитрієва [VI].

Засоби музичної виразності, що складають стабільний комплекс романтичної скрипкової віртуозності, проявляються і у скрипкових фантазіях ХХ – початку ХХІ ст. Їх об'єднують усі зазначені вище параметри (див. *Нотні приклади до підрозділу 2.5: 1b, 2b, 3b, 4b, 5b, 6b, 7b*), що стосуються стабільного виконавського комплексу романтичної скрипкової фантазії. Відмінності полягають у нових явищах музичної, передусім гармонічної мови (*Приклад 8b*), функціях метроритму та використанні нових приймів гри (*Приклад 9b*).

Цікавим питанням постає *реалізація* стабільного виконавського комплексу скрипкової фантазії, яку простежимо у виконанні таких метрів скрипкового мистецтва як Г. Венявський та Л. Коган. Матеріалом аналізу обрано Блискучу фантазію на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру Г. Венявського.

Із появою в добу романтизму віртуозів-виконавців починає кристалізуватися поняття *індивідуального виконавського стилю* як характерної для кожного виконавця сукупності виконавських засобів, особливостей

¹¹⁴ Детальніше про типологію скрипкових фантазій у ХХ ст. див. у розділі 1.2. Етапи становлення та розвитку скрипкової фантазії.

звуквидобування, неповторної манери гри, що забезпечує успішну реалізацію звукових ідей виконуваного репертуару. Пропонуючи класифікацію виконавських стилів (класичний, романтичний, імпресіоністичний) і акцентуючи увагу на труднощах їх визначення, К. Царьова вказує, що виконавська інтерпретація спирається не лише на об'єктивні чинники строго зафіксованого нотного тексту: «У виконавському мистецтві також поєднуються індивідуальний стиль музиканта і панівні стильові тенденції доби; інтерпретація того чи іншого твору залежить від естетичних ідеалів, світогляду та світовідчуття митця» [156, с. 288].

Могутній вплив на формування виконавського комплексу скрипкової віртуозності в добу романтизму зробив великий італійський скрипаль-віртуоз Ніколо Паганіні. За збереженою літературною спадщиною про скрипаля можна зробити висновок, що для його індивідуального виконавського стилю від самого початку характерно часте використання роздільних (в тому числі стрибкових) штрихів. За словами Т. Берфорд, «скрипаль недостатньо володів штриховою основою – класичним французьким співучим *detache*, тому роздільні (передусім стрибкові) штрихи – від *spiccato* до *ricochet* – стали основою його специфічного виконавського стилю» [13, с. 201]. Необхідно вказати ці основні специфічні паганінівські прийоми гри, позаяк саме Н. Паганіні «першим у своїх композиціях масово залучив всі ті скрипкові засоби зовнішньої виразності, які до того або застосовувалися композиторами для локального ефекту, або були атрибутами віртуозництва, та гармонійно підпорядкував їх високій художній ідеї» [89, с. 52]. Техніка блискучого віртуоза-скрипаля вражала усіх. Різнобічно була розроблена техніка ударних, відскакуючих та летючих штрихів. Багато було винайдено та зроблено в галузі техніки лівої руки.

Н. Паганіні розширив і поглибив коло музичних образів. «Сміливо вводячи нові технічні прийоми, збагачуючи виразні засоби інструмента, Н. Паганіні прийшов до нового колористичного трактування скрипки» [186, с. 185]. Нове трактування скрипки передбачає використання усього її повнозвучного

діапазону, найвищих регістрів¹¹⁵, різноманітних видів подвійних нот¹¹⁶, акордів, подвійних флажолетів¹¹⁷, *pizzicato*¹¹⁸, *glissando*, хроматизації пасажів, гри на перестроєній струні *G*, різноманітних штрихів, вібрації. Всі ці складові є компонентами стабільного комплексу романтичної скрипкової віртуозності, які у концентрованому вигляді проявилися у жанрі романтичної фантазії.

Особливе місце у виконавстві скрипаля займали елементи натуралістичного звуконаслідування¹¹⁹. У скрипковому мистецтві це було давньою традицією, вкоріненою у народному скрипковому інструменталізмі. Н. Паганіні багато взяв до свого виконавського арсеналу саме від народних музик; він використовував такі колористичні ефекти звучання скрипки, як гра смичком на грифі (*sul tastiera*) і коло підставки (*sul ponticello*). Оцінюючи Н. Паганіні, Д. Ойстрах писав: «Паганіні являв собою дивовижний комплекс, чудове поєднання таланту, темпераменту і вражаючого вміння використовувати свої психофізіологічні якості. Його мистецтво – наслідок праці і генія, інтуїції й точного розрахунку» [114, с. 151].

¹¹⁵ Як відомо, у XVII – XVIII ст. «провідною творчою фігурою італійського скрипкового мистецтва стає церковний скрипаль – „грає на скрипці композитор”» [186, с. 157]. Для мистецтва такого скрипаля було характерним використання лише середнього регістра скрипки. «Звучання крайніх регістрів (особливо високого), з точки зору естетики церковного стилю, уявлялося надто напруженим і не відповідало змісту музики, призначеної для культових цілей» [186, с. 157]. Новаторським у Н. Паганіні в цій галузі було контрастове зіставлення віддалених регістрів.

¹¹⁶ У своїй практиці Н. Паганіні використовував різноманітні види подвійних нот, здебільшого, консонанси – терції, сексти, октави (також фінгеровані октави), децими.

¹¹⁷ Як зауважує І. Ямпольський, «Незвичайній барвистості і яскравості звучання скрипки Н. Паганіні домагався тонко розробленими прийомами гри піццикато і подвійними флажолетами. Ця сторона паганінієвської техніки становила одну з суто індивідуальних особливостей виконавського мистецтва великого артиста, притаманну саме йому і ніякому іншому скрипалеві його доби» [186, с. 193].

¹¹⁸ Н. Паганіні використовував *pizzicato*. Практика Н. Паганіні-гітариста привнесла в скрипкове мистецтво прийом гри *pizzicato* пальцями лівої руки.

¹¹⁹ Всупереч музично-естетичним ідеалам доби, Н. Паганіні-віртуоз став застосовувати звуконаслідування чи не з самого початку своєї кар'єри. Яскравим прикладом може слугувати 24 каприса для скрипки соло [42]. В каприсах можливо з легкістю вловити наслідування звучанням різних музичних інструментів (Каприс № 6 – мандоліна; Каприс № 9 «Качча», де «автор вимагає грати то на грифі, „наслідуючи флейті”, то „наслідуючи валторні» [31, с. 131]), інструментального ансамблю (Каприс № 20: волинка і два піффері), а також духового оркестру (Каприси № 4 і № 14). У каприсах № 3, 7, 8 і 23 Н. Паганіні використовує прийоми, які імітують на скрипці різні типи мовлення – від побутової розмови до акторської/ораторської декламації. Відомим є той факт, що «„Капріччі” П. Локателлі дали поштовх творчій фантазії Н. Паганіні, показавши, які невичерпні художні можливості можуть приховуватися за, здавалося б, сухими, чисто технічними формулами. Н. Паганіні відкрив головну рису романтичної віртуозності – одухотворення техніки» [31, с. 127]. До речі, тенденція до програмності та використанню колористичних ефектів була ще задовго до Н. Паганіні. Прикладом може слугувати «*Capriccio Stravagante*» («Вигадливе капрічіо») К. Фаріна. Це серія жанрових сенок, «для яких характерна театральність, а також широко використані ілюстративні моменти і прийоми звуконаслідування, що вимагають від соліста-скрипаля значної майстерності. Твір складається з 13 частин, в яких імітуються звуки піфферіно, смичкової ліри, інструментів народного оркестру, гітари, а також голоси тварин. Задля досягнення цих ефектів використовуються такі скрипкові прийоми: тремоло, *pizzicato*, портаменто, *glissando*, *sul ponticello*, *col legno*, гра перед підставкою та за нею, використовуються подвійні ноти, акорди» [89, с. 25].

Нове трактування скрипки великим генуезцем відбилося у виконавстві та творах наступної генерації композиторів-романтиків. Особливо яскраво це можна простежити у жанрі фантазії. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру Г. Венявського є одним із найпопулярніших творів, яка яскравістю тематизму, віртуозністю та складністю сольної партії привертає увагу багатьох скрипалів-віртуозів.

Про особливості інтерпретації скрипаля-віртуоза Г. Венявського можемо говорити тільки на основі збережених писемних свідчень його сучасників, позаяк у XIX ст. ще не існувало звукозапису. У випадках, «коли виконавець одночасно був і композитором, істотну допомогу для встановлення особливостей його інтерпретації надає вивчення його творчого стилю, у якому завжди знаходить відображення художня індивідуальність, яка зумовлює і неповторні риси інтерпретації» [152].

Г. Венявський, як і Н. Паганіні, належить до романтичного типу (діонісійського музично-виконавського архетипу)¹²⁰. Естетична модель романтичного типу творчості склалась ще у середньовічному мистецтві європейської традиції: «її основним фактором став принцип „фантазії” (фантазії, творчого вимислу)» [71, с. 10]. Цей тип «характеризує тяжіння до розімкнутості, наскрізності і асиметрії» [71, с. 10].

Г. Венявський завжди вражав своєю грою. Для техніки віртуоза були характерні унікальна швидкість, інтонація, штрихова майстерність. Інструменталізм віртуоза-скрипаля вирізнявся легкістю, вишуканістю, елегантністю. Головною особливістю гри польського скрипаля був звук. В. Городінський так описує гру Г. Венявського: «Блискуча техніка, незвичайний краси тон, повнозвучний і співучий, з тими теплими пульсаціями, які підносять спів скрипки до виразності людського голосу, вогненний темперамент і пристрасний драматизм, які приголомшують аудиторію» [37, с. 256].

¹²⁰ Поділ на два основні музично-виконавських архетипи – «аполонічний» та «діонісійський», запропоновано у дослідженні О. Катрич [71].

Г. Венявський збагатив та розвинув жанр фантазії, створюючи для власного виконання твори¹²¹. Особливої уваги заслуговує Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20. Збереглися спогади про його виконання цієї Фантазії: «Г. Венявський мав талан відтворення у скрипковому звучанні образів навіть оперної партитури. Про його виконання власної фантазії на мотиви з опери «Фауст» Гуно писали: „Зарозумілі звуки балади *Dio dell'oro*, що змінюються м'якою мелодією вальсу, хор середньовічного натопту, з якого виділяються боязкі півслова перших зустрічей Гретхен з Фаустом – все це було передано з такою поетичною вірністю, з якою ніколи не почувеш їх на сцені”» [183, с. 25].

Для виконання фантазій ХІХ ст. сучасним скрипалям необхідна легкість, невимушеність, віртуозність, тому комплекс романтичної скрипкової фантазії стабільний саме у виконавстві. У ХХ ст. одна з найцікавіших, на нашу думку, інтерпретацій цієї Фантазії належить Леоніду Когану¹²².

В цілому індивідуальний виконавський стиль Л. Когана характеризує ритм¹²³, динаміка виконавської думки. У рецензіях на гру видатного скрипаля незмінно виділено «рішучість, мужність, емоційність та драматизм його мистецтва» [130, с. 280]. На думку І. Ямпольського, «Гра Когана вражає внутрішньою силою, гарячим емоційним напруженням і в той самий час м'якістю й різноманітністю відтінків» [182, с. 145]. Для скрипаля техніка¹²⁴ не складала труднощів: «Найскладніші віртуозні пасажі, найскладніші технічні прийоми (аж до трелі *pizzicato*) для нього – лише блискучий феєрверк, що створює святковий настрій» [40, с. 144]. Гра Л. Когана вражала особливим

¹²¹ У репертуарі Г. Венявського було понад півсотні творів: від композиторів бароко до сучасників. Про композиторський талан говорять його твори – концерти, мазурки, полонези та ін.; фантазії входять до репертуару скрипалів та є обов'язковими творами на багатьох міжнародних конкурсах.

¹²² Запис Блискучої фантазії на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру Г. Венявського зроблено у 1948 р.: скрипка – Леонід Коган, симфонічний оркестр СРСР (диригент В. Дегтяренко) [G].

¹²³ За словами Л. Раабена, «Ритм у Когана конструє форму, надаючи їй художню завершеність, а розвиткові музики владність і волю» [130, с. 280]. Наведемо слова самого Л. Когана: «Ритм – душа, життя твору. Ритм сам собою і музична фраза, і те, чим ми задовольняємо естетичні потреби публіки, чим ми на неї впливаємо. І характер задуму і образ – все здійснюється через ритм» [39, с. 99].

¹²⁴ Д. Шостакович писав: «Вражає техніка цього скрипаля, дивує і його неповторний за красою та різноманітністю тембрів звук. Але техніку Л. Когана не помічаєш: не лише тому, що він так легко дає собі раду з найскладнішими віртуозними завданнями, а тому, насамперед, що всі найбагатші ресурси скрипкової майстерності він підпорядковує глибокій думці, довершеному трактуванню художнього змісту музики» [40, с. 64].

звуком, вільним диханням фразування. Голос скрипки віртуоза відрізнявся густотою, напругою, він переливався всіма тембрами, притаманними цьому інструменту. «У Когана є те, що завжди вирізняє великого скрипача – сила і краса тембру звуку. Він видобуває зі скрипки звучання, незрівнянне ні з яким іншим за емоційною вразливістю тонів, за якимось одним йому властивим колоритом <...>. Скрипка Когана співає не тільки з незвичайною м'якістю й повнотою тону, а й зі справжньою поезією звукового вираження» [185, с. 25]. Тому стає цілком зрозумілим, як скрипаль передає з такою яскравістю образи Блискучої фантазії на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 Г. Венявського.

Виконання Фантазії «Фауст» Г. Венявського припадає на віртуозно-романтичний період творчості Л. Когана. Починаючи вже з першого висловлювання скрипки – каденції (*Cadenza con recitativo*) – гра Л. Когана зачаровує. Скрипаль визвучує кожну ноту у Каденції-розповіді, яка охоплює від e^3 до *gis*. Вже на початку твору яскраво простежується взаємодія декількох засобів музичної виразності, що складають стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії – наявність імпровізаційності (Каденції) та зіставлення крайніх регістрів (*Приклад 1*)¹²⁵.

У Вступі Фантазії наявні усі засоби музичної виразності, що складають стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії. Тема, що починається з прими і розвивається різноманітними подвійними нотами й акордами, є одним із компонентів цього комплексу, яким Л. Коган експресивно передає напружений стан одного з головних героїв опери – Фауста (*Приклад 2*). Тема підводить до віртуозного пасажу з ремаркою *appassionato* (*Приклад 3*), ще одного засобу музичної експресії (пасажна техніка). Цей блискучий пасаж, виконаний з неймовірною пристрасстю, демонструє ще два засоби музичної виразності – звукозображальні та колористичні ефекти (в нашому випадку – форшлаги) та акцентування слабких тривалостей, що врешті завершуються феєричним пасажем (*Приклад 3*), який передає яскравий зображальний ефект впевненості руху віртуозної фактури. Наступний пасаж, поряд із ремаркою

¹²⁵ Див. Додаток А, нотні приклади підрозділу 2.5а.

du talon (біля колодки), скрипаль виконує ще й на одній струні *G*, що є також одним із компонентів зазначеного комплексу (темброві ефекти), виявляючи мефістофельську «темну силу» (Приклад 4). Кожен із стрімких пасажів Л. Коган виконує різними штрихами – *legato, non legato, detache*. Віртуоз настільки вміло й органічно володіє штрихами, що прослуховуються усі ноти. Точне втілення динамічних нюансів скрипалем передає внутрішній стан головних «героїв» Фантазії (*f* та *ff* – Фауст та Мефістофель, *p* – образ ніжної Маргарити). Завершується Вступ коротким речитативом, побудованим на одній ноті e^1 , та пасажем, що закінчується флажолетами (як одним із компонентів системи засобів музичної експресії – звукозображальні ефекти) (Приклад 5).

Вже у Вступі Фантазії, що займає декілька сторінок, можемо виявити усі складові стабільного виконавського комплексу романтичної скрипкової фантазії, якими блискуче володіють віртуози-скрипалі.

Отже, стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії – це система засобів музичної виразності, що пов'язана безпосередньо з виконавським процесом та віртуозним статусом виконавця.

Висновки до Розділу 2

Корегування існуючих у музикознавстві класифікацій жанру фантазії (Б. Бородін, Т. Ляхіна) дозволило представити удосконалений її варіант, застосований до типології скрипкових фантазій періоду розквіту жанру (друга половина XIX ст.) за кількома ознаками: тематичною, жанровою, програмною та за інструментальним складом. Означена типова модель, що усталилась ще в класичний період, складається з інтродукції імпровізаційного характеру, варіаційного розвитку тематизму, зіставлення двох, зазвичай контрастних (переважно повільного й швидкого) розділів та незмінно бравурного фіналу.

На основі проаналізованих творів (трьох фантазій Г. Венявського, Фантазії А. Шенберга та Фантазії «Nicolò» Г. Дмитрієва) представлені характерні ознаки європейської скрипкової фантазії (XIX – XX ст.).

У романтичному мистецтві жанр скрипкової фантазії здобув нові якості (програмність, використання вільних і змішаних форм). Віртуозно-романтичний стиль привніс у жанр феєричну віртуозність і концертність. Г. Венявський продовжив традиції скрипкового мистецтва Н. Паганіні та Г. Ернста, багато в чому був близький А. В'єтану. Його виконавському стилю властиві легкість і витонченість, національна вкоріненість, тонке відчуття колориту чужих, зокрема східних культур. Грі віртуоза-скрипаля була властива неймовірна швидкість, блискуча штрихова та артикуляційна майстерність, розвинене відчуття стилю, яскраві контрасти, пластичність і співучість мелодичної лінії, краса і розмаїтість тембрового звучання. Ці якості яскраво втілені в його скрипкових фантазіях («Спогад про Москву», «Фауст», «Східна фантазія»).

Фантазія тв. 47 А. Шенберга демонструє нове трактування жанру скрипкової фантазії, позбавлене якості романтичної віртуозності. Цей твір поєднує глибоко емоційний та інтелектуальний первні. Виразальні засоби втілюють мінливий внутрішній зміст твору. Серійність і тональність підпорядковані змістовному розвитку музичної експресії.

Адаптація романтичної віртуозності у quasi-романтичній фантазії «Nicolò» Г. Дмитрієва виявляє основні ознаки жанру романтичної скрипкової фантазії, імпровізаційність концентрується у розділі Каденція, що вміщена після Вступу. Це впливає на структуру жанру (контрастно-складена форма з наявністю Вступу з анаграмою і тихим Фіналом-епілогом, не типовим для фантазій XIX ст.). Розвиток первісного тематичного зерна трансформує тематизм від загадково-містичних до світлих тем, якими композитор характеризує різні іпостасі Н. Паганіні. Не будучи стилізацією, Фантазія Г. Дмитрієва концептуально застосовує романтичну віртуозність до сучасних ладо-тональних, композиційних і тембрових умов твору.

Поняття *стабільний виконавський комплекс* романтичної скрипкової віртуозності, що представлений у жанрі фантазії у концентрованому вигляді, об'єднує два критерії: технічний та часо-просторовий. До першого належать: імпровізаційність висловлювань; техніка пасажів, подвійних нот і акордів;

штрихо-артикуляція. До другого – зіставлення крайніх регістрів; різноманітні ефекти: темброві (гра на одній струні – G; D; A), звукообразальні, колористичні (флажолети, мелізми, *pizzicato*, *glissando*); гнучкість ритміки, агогіки, динамічного нюансування; багатство фактури.

Виявлений комплекс у скрипкових фантазіях XIX – XX ст. проаналізовано у виконанні Л. Коганом Фантазії «Фауст» Г. Венявського. Доведено, що жанр скрипкової фантазії є уособленням стабільного комплексу віртуозних прийомів гри.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях «Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского» [109], «Стильові межі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано оп. 47 А. Шенберга» [112] та «Adaptation of the romantic violin virtuosity in fantasias for the violin in the 20th century (On the example of the quasi-fantasia "Nicolo" for the violin and piano by G. Dmitriev)» [197].

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РІЗНОВИДИ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ФАНТАЗІЇ

3.1. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХХ ст.

Творчість українських композиторів представлена безліччю різноманітних жанрів. Серед них одне з вагомих місць посідає фантазія. Характеристиці інструментальних жанрів в українській музикології присвячено чимало наукових досліджень. Жанру мініатюри – дослідження О. Гаргай¹²⁶ [32], В. Заранського [55], А. Мельник [98], Н. Рябухи [138]; жанру сюїти – праці П. Довганя¹²⁷ [44; 45], М. Ілечко [66]; жанрові концерту – роботи В. Заранського¹²⁸ [56], М. Гордійчука і В. Клина [36]. Жанри українського камерно-інструментального ансамблю висвітлено у працях В. Андрієвської¹²⁹ [1], Н. Дикої¹³⁰ [43], А. Калениченка¹³¹ [68], Т. Омельченко¹³² [116].

¹²⁶ О. Гаргай [32] на основі аналізу 25 найяскравіших скрипкових п'єс, створених від кінця ХІХ – 80-х рр. ХХ ст. у творчості композиторів Західної України виводить змістовний план скрипкової мініатюри та її індивідуально-авторські моделі. Розглянуто тенденції жанрово-стильової динаміки розвитку української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та запропоновано класифікацію і типологію жанру у дослідженні А. Мельник [98]. До цього жанру звертають свою увагу В. Заранський [55] та Н. Рябуха [138].

¹²⁷ Розвиток української камерно-інструментальної, зокрема фортепіанної сюїти у ХХ ст. представлено у дослідженнях П. Довганя [44; 45], М. Ілечко [66]. Відзначено, що розвиток жанру (перша половина ХХ ст.) «втілює цілеспрямовану інтенцію до культурного синтезу» [45, с. 76], «де домінантою композиторської творчості виступають національна тематика, національні образи й ідеї, що втілено у національні культурні архетипи» [142, с. 8]. У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст., за визначенням Цзя Шні, жанр сюїти продовжував залишатися в центрі активної уваги українських композиторів: «багатоаспектне втілення він отримав, з одного боку, завдяки розширенню тематики та жанрових можливостей, програмному чиннику. З іншого – за рахунок активізації пошуку нових тембрових можливостей, розширення інструментального складу» [157, с. 45].

¹²⁸ В. Заранський [56] простежив еволюційний шлях жанру українського скрипкового концерту. Розглядаючи скрипкові концерти ХХ ст., дослідник виявив «багатогранність жанрових різновидів – одночастинних та циклічних, камерних і монументальних» [56, с. 4] та зазначив жанр скрипкового концерту у творчості вітчизняних митців, що «подивляє художньою досконалістю, кардинальним переосмисленням традиційних композиційних структур, вибагливістю форм наслідування національних і загальноєвропейських традицій, вільним володінням сучасною композиторською технікою, мобільністю виконавських складів» [56, с. 1]. Історичний шлях розвитку українського інструментального концерту розглядали М. Гордійчук, А. Калениченко та В. Клима [36].

¹²⁹ Від середини 1850-х рр. В. Андрієвська відзначає появу перших національно зорієнтованих камерно-інструментальних ансамблів романтичного типу О. Нижанківського, Д. Січинського, С. Людкевича (ансамблеві п'єси, фантазії, тріо, квартети), в яких «старогалицька пісенна традиція та автентичний тип інструментального музикування карпатського регіону синтезувалися із впливами європейського романтизму та традиціями Лисенкової школи» [1, с. 6].

¹³⁰ У своєму дослідженні Н. Дика виявляє закономірності еволюції української камерно-інструментальної ансамблевої творчості і виконавства у 1960 – 1980-ті рр.

¹³¹ Автор вказує на інтенсивний розвиток інструментальних дуетів, «зокрема для скрипки та фортепіано» [68, с. 273], відзначає особливу увагу композиторів до жанру скрипкової сонати.

Жанри транскрипції, перекладу, рапсодії, фантазії, обробки, варіації «на тему», парафразу в музиці другої половини ХХ ст. посідають особливе місце, «головно в добу постмодерну, де використання „чужого слова” у всіх видах мистецтва, зокрема й „чужої музики” часто стає одним із провідних прийомів донесення авторського змісту» [123, с. 251]. На прикладі зразків жанру українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. виявлені психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці [122].

Жанр транскрипції, як й інші, поєднує композиторську та виконавську творчість. Розглядаючи скрипкову транскрипцію та її інтерпретацію у композиторській та виконавській практиці, Н. Миронова вказує, що «це жанрове утворення ніби озвучує особливість сучасного музичного процесу», у якому виконавець часто є й «композитором, створюючи поле вільної інтерпретації, яке базується на упізнаваних музичних текстах» [99, с. 408]. Авторка звертає увагу на індивідуальність виконавця, його особливу роль в інтерпретації транскрипції.

Н. Василенко-Несіна та Л. Паньків наголошують на популярності жанру варіацій в українській музиці, який є породженням впливу народної музики [21]. Жанр варіацій на народну тему використовувався у творчості багатьох українських композиторів, починаючи з ХІХ ст. Дослідники наводять приклади з творчості О. Лизогуба, Й. Витвицького і вказують на народнопісенну основу, що поєднується із розвиненою віртуозністю. У цих варіаціях відзначено «використання різноманітних фактурних прийомів орнаменталізації мелодії та ритмічного варіювання теми, широкий динамічний діапазон розгортання теми-образу» [21, с. 23]. На основі варіацій, за визначенням А. Калениченка, у творчості українських композиторів виникли й «жанрові гібриди (Рондо у формі варіацій на українські народні теми для скрипки та фортепіано М. Гозенпуда)» [68, с. 276].

¹³² Створення цілісного уявлення про формування і розвиток жанру української сонати для скрипки та фортепіано у ХХ ст. висвітлено у дослідженні Т. Омельченко [116]. Авторка визначає основні принципи фактурно-жанрової організації тематизму, характерні для сучасних скрипкових українських сонат 1970-1990-х рр., звертає увагу на особливості структури сучасних ансамблевих виконавських засобів та вказує, що «виконавський аналіз фактури відіграє значну роль у процесі побудови інтерпретації музичного твору» [116, с. 2].

Жанр інструментальної, зокрема скрипкової¹³³ фантазії у творчості композиторів України посідає вагоме місце, проте окремого повноцінного дослідження цієї тематики на сьогоднішній день не існує. Трапляються окремі статті, розділи у монографіях та дисертаційних дослідженнях І. Зінків [58; 59], В. Клима [74; 75], Н. Миронової [99], Т. Моргунової [100], О. Ніколенко¹³⁴ [107], А. Сташевського¹³⁵ [151], К. Штрифанової [170], Н. Яковчук [179; 180]. Звернення уваги на розвиток жанру української інструментальної, особливо скрипкової фантазії зумовлено тим фактом, що твори українських митців у цій галузі несправедливо забуті. У практиці виконавців їх дуже рідко можна почути, хоча кожна фантазія має неповторну художню цінність.

Формування жанру інструментальної фантазії в Україні проходило доволі тривалий час. Фантазія, однією з характерних ознак якої є імпровізація, від початку зародження була властива мистецтву усної традиції, зокрема народно-інструментальній музиці. Здебільшого, це було музикування на кобзі¹³⁶, бандурі¹³⁷, скрипці. А. Ольховський зазначає, що бандура-кобза і ліра були «улюбленими й найбільш поширеними інструментами українського народу. <...> Кобза з моменту появи в Україні значно удосконалилася, стала багатша струнами й поступово перетворилася на бандуру» [115, с. 100]. За словами Л. Черкаського, кобза та бандура «не мають аналогів у світовій музичній культурі, як не має аналогів і творчість українських рапсодів» [160, с. 4].

Одним із вагомих чинників формування інструментальної фантазії в Україні були європейські впливи. Іноземні музиканти, що гастролювали, а згодом і працювали на землях України, мали у своєму концертному репертуарі

¹³³ Українській скрипковій фантазії приділено основну увагу у наступному підрозділі.

¹³⁴ О. Ніколенко у своїй роботі (Розділ 3.2. «Варіації, фантазії та рапсодії») розглядає жанри, котрі «близькі кобзарсько-бандурницькій традиції, оскільки поєднують ознаки фольклорних в'язанок як основи тематизму та імпровізаційного фантазування у процесі їх розвитку» [107, с. 9].

¹³⁵ Автор розглядає Фантазію на теми українських народних пісень і танців М. Різоля як зразок перших професійних творів на народній основі в українській авторській музиці для баяна [151].

¹³⁶ Кобза – український лютьнеподібний струнний щипковий музичний інструмент. З появою лютні в Європі К. Штрифанова пов'язує перший етап становлення західноєвропейської фантазії. Тому, цілком закономірно припустити, що перші українські інструментальні фантазії були написані саме для кобзи. Цікавим є те, що у Фантазії для скрипки соло А. Штогаренка, Варіація на першу тему твору (а1) має багатоголосний виклад з використанням акордів на великих тривалостях (Додаток А. Нотні приклади до підрозділу 3.2 А. Штогаренко. Фантазія для скрипки соло. Приклад 3), що наближує звучання скрипки до щипкового інструмента, а сама тема набуває епічних рис і стає схожою на баладу, думу або історичну пісню, яка виконувалася у супроводі кобзи.

¹³⁷ Грунтовне дослідження генези й еволюції бандури здійснено у монографії І. Зінків [57].

не тільки твори великої форми, а й п'єси у жанрі фантазії. Від XVI ст. до нас дійшли «деякі „загальноєвропейські” рукописи лютневих табулатур, у яких були і фантазії» [170, с. 152]. Про це свідчить розшифровка Л. Корній і транскрипція для струнного оркестру М. Скориком трьох фантазій для лютні з Львівської табулатури XVI ст. [XII].

Збереглося дуже мало інформації про розвиток української інструментальної фантазії від XVI до середини XIX ст. Це пов'язано як з історично-політичними умовами розвитку держави, так і з відсутністю у той час системи професійної музичної освіти для музикантів-інструменталістів. У цей час інструментальна музика функціонувала в умовах домашнього музикування, що поєднувало аматорів, аристократів, шляхтичів та музикантів-кріпаків. Хоча часто вони мали доволі високий професійний рівень, та професійної освіти все ж бракувало¹³⁸. Домашнє музикування, що згодом переросло у салонне, створювало можливість демонструвати виконавські та композиторські здібності. «Поряд із високопрофесійними композиціями з'являлося безліч аматорських опусів, нерідко салонного характеру, призначених для домашнього музикування невибагливих виконавців-дилетантів» [59, с. 361]. Поширеною була практика перекладів, аранжувань, обробок народних пісень і танців. Салонне музикування прискорило прогресивний розвиток українського мистецтва, на що вказує О. Андріянова [2]. Воно стало одним із вагомих підмурків для розвитку професійного концертного виконавства як Європи, так і тогочасної України.

Інструментальні твори першої половини XIX ст. «позначені самобутніми національними рисами, що зумовлено впровадженням у музичну тканину окремих інтонацій або й цілих мелодій українських, а також російських і польських народних пісень» [59, с. 375]. Упевнено входять у музичний побут такі жанри й форми, як варіації, мазурки, думки, шумки, фантазії, концертно-віртуозні обробки народних пісень та популярних мелодій у творчість

¹³⁸ Проте відомі й такі факти, що у Києві силами аматорів та професійних музикантів «щороку давали великий добродійний концерт» [28, с. 9]. До репертуару скрипалів входили п'єси композиторів-романтиків та українських композиторів.

українських митців. Це характеризує новий етап розвитку музичної культури – «перехід від салонно-аристократичного до концертно-естрадного, більш публічного й демократичного музикування» [59, с. 357].

У жанрі інструментальної фантазії того часу (перша половина ХІХ ст.) з'являються декілька творів: Велика концертна фантазія на теми з опери М. Глінки «Життя за царя» Й. Витвицького, Шість фантазій І. Вітковського та Фантазія «На березі Десни» Г. Рачинського [187, с. 190].

Інструментальна музика другої половини ХІХ ст. розвивалась на перехрещенні різноманітних стильових тенденцій. З одного боку, домінують народні засади піснетворення й інструментального музикування, а з другого – творче осмислення українськими митцями музичних досягнень європейських композиторів. Це позначилось на інтенсивному культивуванні вже існуючих жанрів (інструментальні обробки народних пісень, думки, шумки, варіації) та заклало початок романтичним жанрам у творчості українських композиторів (балада, баркарола, вальс, мазурка, ноктюрн, рапсодія, фантазія та ін.). «Використовуючи романтичні формотворчі принципи, українські композитори будували свої твори на національній основі» [29, с. 13]. Переважно у цей час створювалися твори для фортепіано, як основного інструмента музичного побуту, проте уже наприкінці 1860-х – у першій половині 1870-х рр. «з'явилися перші національно-зорієнтовані зразки камерно-інструментальних циклічних творів – ансамблева п'єса, фантазія, тріо, квартет» [59, с. 376].

На початку формування української професійної інструментальної музики основним джерелом тематизму був фольклор – народна пісня й танець¹³⁹. М. Лисенко, як і багато хто з композиторів-романтиків, вбачав у музичному фольклорі основне джерело композиторської творчості. Вивчаючи український епос, пісенний та інструментальний фольклор протягом усього життя, композитор «глибоко проник у природу народної музики, осягнув особливості народного музичного мислення, народної мелодики, ладової системи, ритміки,

¹³⁹ А. Ольховський [115] виділяє саме танець, в якому вбачає розвиток інструментарію та інструментальної музики.

народного багатоголосся, зумів це творчо використати і перевтілити у власному стилі» [80, с. 246], що вплинуло на розвиток багатьох жанрів: варіацій, фантазій, думки, шумки, обробки народної пісні тощо.

Аналізуючи жанрові різновиди втілення засад національного епосу в українській фортепіанній музиці ХІХ – ХХ ст., В. Клиш [74; 75] відносить до них рапсодію, фантазію на народні теми, казку, думу, новелу. Автор розглядає розвиток жанру рапсодії¹⁴⁰ та уточнює, що аналогічну картину має розвиток спорідненого з нею жанру – фантазії на народну тему. Жанр рапсодії, за словами дослідника, можна вважати одним з провідних жанрів української музичної творчості, де він формувався під впливом рапсодій Ф. Ліста. Віртуозність, використання фольклору, контрастних епізодів – це характерні риси фантазії на народну тему, які зближують її з жанром рапсодії.

У другій половині ХІХ ст. чисельність творів у жанрі інструментальної фантазії зростає: «Українська фантазія» Т. Безуглого; «Спогад про Полтаву» А. Єдлічки (фантазія на теми з опери «Наталка Полтавка»); Фантазія на дві українські народні теми (1872 – 1873) та Фантазія «Український козак-шумка» (1872) М. Лисенка; Українська фантазія «Віють вітри», «Малоросійська фантазія», фантазія «На берегах Дунаю», «На полях Болгарії» з циклу «Слов'янський альбом», шість фантазій «Українські вечори»¹⁴¹, Марш-фантазія на болгарський мотив (1873), Фантазія за мотивами арабської пісні (1876) П. Сокальського; Фантазія е moll О. Рубця.

У ХХ ст. жанрові інструментальної фантазії українські композитори приділяють більшу увагу. Перед композиторами постало завдання, «спираючись на досвід вітчизняної класики (насамперед М. Лисенка), оволодіти новими для української музики жанрами і знайти їх національно-характерне втілення» [6, с. 81]. Іншим важливим напрямком був «пошук змісту, співзвучного

¹⁴⁰ Вперше до жанру рапсодії в історії української фортепіанної музики звертається М. Завадський: перша «Українська рапсодія» (тв. 71) є «менш виразною за тематизмом і прийомами викладу (попури на три теми, витримані відповідно в характері полонезу, шумки та думки)» [59, с. 386], ніж друга (тв. 146), що «позначена мелодичною рельєфністю образів, розвиненою та різноманітною фактурою» [59, с. 386]. Також відомі дві українські рапсодії для фортепіано Т. Шпаковського, дві українські рапсодії для фортепіано М. Лисенка.

¹⁴¹ О. Шресер-Ткаченко зазначає, що: «Фантазія «Українські вечори» для фортепіано є одним з перших зразків цього жанру в українській професійній музиці <...> В ній приваблює яскрава мелодійність, різноманітність фактури» [169, с. 297].

сучасності і, як наслідок, – нових інтонаційних джерел, виразових засобів, форм» [143]. Натомість, політична ситуація в країні першої половини ХХ ст. відтіснила жанр фантазії на другий план: у цей час було створено тільки декілька творів у зазначеному жанру (Фантазія *e moll*, 1909 – 1910, Я. Степового, «Ноктюрн-фантазія» тв. 4, 1919, В. Косенка). У 1930 – 1940-і рр. до жанру звертаються О. Жук («Рондо-фантазія», 1939), І. Шамо («Варіація-фантазія», 1947), В. Подгорний (Фантазія на теми білоруських пісень «Перепілонька», 1948).

Розквіт жанру української інструментальної фантазії, як і багатьох інших жанрів, починається у 1950-і рр. З'являються фантазії для різних інструментів та інструментальних складів. У ці роки до жанру звертаються такі композитори як О. Левич (1951), Д. Пшеничний (1953), М. Гозенпуд (1954), Р. Сімович (1956), В. Кирейко (1958), В. Подгорний (1958)¹⁴².

У 1960-х рр. створювали фантазії А. Штогаренко (1960), В. Подгорний (1961, 1964, 1966, 1966), Г. Жуковський (1965), О. Станко (1966)¹⁴³.

Від 1970-х – до середини 1980-х рр. у цьому жанрі писали І. Вимер (1971), В. Загорцев (1971), О. Марченко (1979), В. Мішалов (1983), О. Гоноболін (1984, 1985), В. Гончаренко (1985)¹⁴⁴ та ін., хоча був досить тривалий період «політичної стагнації» [43, с. 1].

У другій половині 1980-х рр. помітний злет інтелектуальних і мистецьких пошуків у жанрі фантазії. Жанр інструментальної фантазії продовжує розвиток у творчості І. Карабиця (1987), Ю. Гомельської (1989), І. Климової (1990)¹⁴⁵ та ін.

¹⁴² О. Левич (Фантазія на українську тему для віолончелі та фортепіано), Д. Пшеничний («Концерт-фантазія» для бандури з оркестром), М. Гозенпуд (Фантазія на сучасні російські й українські теми), Р. Сімович (Фантазія *c moll* для фортепіано), В. Кирейко (Фантазія та fuga для струнного квартету), В. Подгорний (Концертна фантазія для скрипки та оркестру).

¹⁴³ А. Штогаренко (Фантазія для скрипки соло), В. Подгорний (Фантазія на теми російської народної пісні «Ах, ти, серденько» для баяна, Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну» для баяна, Фантазія на тему російського народного танцю «Бариня» для баяна, «Російська фантазія» для симфонічного оркестру та ін.), Г. Жуковський («Вальс-фантазія» для скрипки та фортепіано), О. Станко («Українська фантазія» для скрипки та оркестру).

¹⁴⁴ І. Вимер (Фантазія на теми весільних пісень Поділля для скрипки та фортепіано), В. Загорцев (Фантазія для арфи, віолончелі і перкусії), О. Марченко (Фантазія на тему української народної пісні «Ніч яка місячна» для ансамблю бандуристів), В. Мішалов (Кримська фантазія» для бандури), О. Гоноболін («Концерт-фантазія» для скрипки та оркестру, Фантазія на теми пісень Великої Вітчизняної війни для струнного квартету), В. Гончаренко (Фантазія для органу).

¹⁴⁵ І. Карабиць (Триптих-фантазія для органу), Ю. Гомельська (Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» для скрипки, віолончелі та фортепіано), І. Климова (Поєма-фантазія для органа, саксофона-альта, ударних) та ін.

У роки Незалежності України звертають свою увагу до жанру В. Мішалов (1991, 2014), Ю. Алжнев (1993), А. Білошицький (1993), О. Левич (1989 – 1994), О. Козаренко (1997), О. Гоноболін (1999, 2012), В. Мартинюк (1999), Б. Сюта (1999), О. Герасименко (2000, 2007), В. Годзяцький (2001), О. Безбородько (2005, 2011), О. Яковчук (2005, 2010), А. Ісакова (2009), В. Коршунов (2009), А. Бондаренко (2010), В. Черненко (2018)¹⁴⁶.

У творчості українських композиторів можна визначити *єдиний жанрово-структурний тип* української фантазії. Це зіставлення двох контрастних тем: ліричної (або епічної) і танцювальної (або маршової). Переважно українська фантазія є варіаціями на сопрано остинато. Дана модель жанру стала основним композиційним каркасом, на основі якого композитори створюють численні композиційні варіанти. Започаткував цю модель М. Лисенко Фантазією на дві українські народні теми. Такий тип спостерігаємо у Фантазіях на українські теми О. Рубця, А. Гриншпуна та ін.

К. Штрифанова виділяє у мовному тезаурусі української фантазії чотири стилістичні шари: 1) запозичений матеріал (переважно фольклорний); 2) авторський; 3) інструментальні формули у стилі думи; 4) «академічні» пасажі. Ці тематично-стилістичні верстви відповідають критеріям запропонованої типології, що представлена у підрозділі 2.1. класифікацією за тематичною ознакою (фантазії на запозичені та авторські теми) і деякими компонентами стабільного виконавського комплексу романтичної скрипкової фантазії, який було окреслено у підрозділі 2.5.

¹⁴⁶ В. Мішалов («Різдвяна фантазія» для бандури, 1991; «Різдвяна фантазія» для симфонічного оркестру, 2014), Ю. Алжнев (Концертна фантазія на молдавські теми для скрипки та оркестру, 1993), А. Білошицький («Фантазія-капричіо» на теми Дж. Гершвіна для баяну), О. Левич (Фантазія на українську тему для віолончелі та фортепіано, 1951; «Рондо-фантазія» для скрипки та фортепіано, 1989–1994), О. Козаренко («Sonata quasi una Fantazia», 1997), О. Гоноболін (Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяну та контрабасу; також є переклад для скрипки та фортепіано, 1999; Фантазія «Ромео і Джульєтта» для струнних, органу, дзвонів та литавр, 2012), В. Мартинюк («Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано, 1999), Б. Сюта (Фантазія на шведську тему для скрипки, альту та фортепіано, 1999), О. Герасименко (Концертна фантазія «Купало» для бандури, 2000; Концертна фантазія «Ятрань» для бандурного ансамблю, 2007), В. Годзяцький (Фантазія на теми пісень В. Івасюка для двох скрипок та фортепіано, 2001), О. Безбородько (Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та оркестру, 2005; Фантазія на теми з опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» для альту і ансамблю російських народних інструментів, 2011), О. Яковчук (Концертна фантазія «King Attila» для кларнета та фортепіано, 2005; «Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано, 2010), А. Ісакова («Соната-фантазія» для фортепіано, литавр, вібрафона, 2009), В. Коршунов (Фантазія для скрипки та фортепіано, 2009), А. Бондаренко (Фантазія «Мамо» на популярні теми для тріо бандуристок, 2010), В. Черненко («Кінофантазія „12 стільців”» для скрипки та фортепіано, 2018) тощо.

Відомо, що композитори завжди використовували зазначені типи тематизму у фантазіях, який був популярним у даний час. Тематизм української інструментальної фантазії ХХ ст. відтворює увесь синтетичний мовний фонд доби – від академічних елементів до експериментальних. Українська фантазія заснована «на усіх відомих тематичних утвореннях, включаючи малоіндивідуалізовані інтонаційні побудови добарокового часу та специфічний мікротематизм ХХ століття» [170, с. 149].

Специфічною ознакою української інструментальної, зокрема скрипкової фантазії є міцний зв'язок з народною творчістю. У багатьох фантазіях домінують фольклорні запозичення. Український народ завжди славився багатою пісенною культурою, що транслювалася від покоління до покоління. З традиційним фольклором пов'язана й професійна сольна пісня, що виникла як продовження народних традицій. На початку ХХ ст. у багатьох країнах спостерігаємо нове піднесення у розвитку жанру пісні – солдатської, революційної, воєнної, пов'язаної із ситуацією двох світових воєн. У 1930 – 1950-ті рр. зростає ідеологічний тиск на мистецтво, що «спонукає писати музику просту, доступну, сповнену радісних емоцій та ентузіазму, властивих добі повоєнної відбудови», – констатує В. Заранський [56, с. 6]. Магістральними стають дві теми творчості: «патріотична, що оспівує подвиг радянського народу в роки війни, і пов'язана з нею тема інтернаціональної єдності і дружби радянських людей» [6, с. 160]. Українські композитори (Р. Сімович, Є. Юцевич) також використовують цей матеріал у своїх фантазіях. Звертають увагу українські митці на джазові теми, зокрема Дж. Гершвіна¹⁴⁷. Найпоширеніший різновид жанру європейської романтичної скрипкової фантазії – твір на оперні теми – знайшов відображення у скрипкових фантазіях О. Безбородька, Ю. Гомельської.

Мовний компонент у якості авторського матеріалу «складає стилістичний шар на народнопісенному або танцювальному жанровому ґрунті» [170, с. 154].

¹⁴⁷ «Фантазія-капричіо» на теми Дж. Гершвіна А. Білошицького; Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» Ю. Гомельської; Фантазія на теми пісень Дж. Гершвіна М. Дівіна.

К. Штрифанова виділяє тематизм, у якому не відчувається фольклорна основа. За нашою типологією – це фантазії на авторські теми, наприклад: Фантазія А. Штогаренка, «Українська фантазія» О. Станка, проте в їх тематизмі простежуються безпосередні зв'язки з фольклором; у «Вальсі-фантазії» Г. Жуковського фольклорна основа відсутня.

Третій шар, на думку дослідниці, пов'язаний з утіленням традицій думової імпровізації, до якої належать заплачка, рецитація з мелізматичним оспівуванням окремих шаблів, використання комплексу думових інтонацій (півторатонові секунди, тритони, мікроінтерваліка), вільна-імпровізаційна ритміка [170, с. 154]. Під поняттям «академічні пасажі» (четвертий стилістичний шар) дослідниця розуміє усталену європейську пасажну техніку – «західноєвропейську традицію інструментального варіювання, пасажного оформлення імпровізації» [170, с. 154]. Всі чотири стилістичні шари надалі будуть виявлені у процесі аналізу українських фантазій для скрипки.

Інструментальні фантазії здебільшого написані у контрастно-складеній, змішаній та вільній формах. Також існують фантазії, що написані у традиційних формах (варіації).

Українська скрипкова фантазія зародилася як імпровізація у творчості народних музик. Скрипка¹⁴⁸ – один з найулюбленіших та найпоширеніших музичних інструментів українського народу. Історія її походження сягає коріннями глибини століть, навіть тисячоліть. Струнно-смичкові інструменти, серед яких пізніше скрипка посіла вагоме місце, були відомі ще в X – XI ст. у Київській Русі. Перша згадка про смичковий інструмент під назвою «смик» у письмовій пам'ятці¹⁴⁹ Київської Русі належить до XI ст.

Як уважає А. Іваницький, скрипка «прийшла в Україну десь у XVI – XVII століттях – і, значною мірою, завдяки європейській еміграції із Західної Європи» [63, с. 27]. Скоріш за все, вона була завезена народними скрипалями-мандрівниками з Польщі, хоча існують переконливі факти, що скрипка в

¹⁴⁸ Н. Чистякова виділяє провідне значення скрипки в усіх трьох пластах музичної культури «фольклорного, академічного і так званого „третього” (розважальна музика, або музика побуту) [164, с. 35].

¹⁴⁹ Ці дані підтверджуються словами з «Патріаршого літопису», датованого 1068 р.

Україні існувала ще з княжих часів, і швидко посіла вагоме місце в культурі українського народу. «Скрипка стала в народі символом музики, її втіленням» [63, с. 43]. Це підтверджено документальними матеріалами 1578 – 1583 рр., наведеними В. Лапсюк, яка стверджує, що «у другій половині XVI століття скрипка широко увійшла в народний український побут» [83, с. 7]. Популярність інструмента органіолог Л. Черкаський пояснює декількома причинами. По-перше, скрипка «має голос найбільш близький до людського» [161, с. 159]. Українська музика, як і мова, особливо співуча і мелодійна. І саме такий інструмент, як скрипка, найкраще пасував для втілення ліричних почуттів. «Виконання на скрипці українських пісень і танців стало особливо органічним, бо відповідало насамперед природному звукоідеалові українців» [161, с. 159]. По-друге, автор вказує, що скрипка в Україні – це «далеко не запозичений інструмент» [161, с. 159]. Адже в українців з давніх часів був такий інструмент, як гудок – прототип скрипки. По-третє, українські музики вже до появи скрипки грали на смичковому інструменті з квінтовым строем, і «перехід на більш досконалий інструмент, як і спів та танці в супроводі цього нового інструменту, був також природним явищем» [161, с. 159–160].

Скрипка була постійним супутником українців: «музичні інструменти супроводжували людей від народження до смерті. Люди вірили, що вони, як і музика, що ними створена, оберігають від злих духів, нечистої сили, від зурочення. Таку музику у сполученні з певними ритуальними діями, рухами, танцями виконували на *скрипці, сопілці, флюярі, дуді (волинці), дрімбі*» [160, с. 3]. Л. Черкаський констатує той факт, що в наш час така музика втрачена. Проте скрипка та багато інших інструментів були й залишаються сьогодні «невід’ємною частиною різних ритуалів, релігійних, світських, календарних свят та обрядів» [160, с. 3].

Походження традиції народного ансамблевого музикування (за участю скрипки) сягає «корінням ритуальної давньоруської музики язичницької доби» [57, с. 292]. На сьогоднішній день колективне народне виконання більшою мірою збереглося у західноукраїнському регіоні. Це інструментальні гуцульські

ансамблі – «троїсті музики»¹⁵⁰, до складу яких у різних комбінаціях входять: скрипка–цимбали–бубон, скрипка–сопілка–бас, скрипка–сопілка–бубон та ін. З. Ядловська описує склад «троїстих музик» так: «для цієї групи смичкових інструментів характерні невеликі розміри, достатньо широкі технічні та художньо-виразові можливості. Зазвичай їх репертуар становили українські народні танцювальні й пісенні мелодії, а самі троїсті музики були бажаними гостями на різних святах, весіллях, ярмарках тощо» [178, с. 11]. Скрипка, як правило, грає мелодичний голос «з віртуозно розвиненим мелодичним первнем, що регулює темп, динаміку і навіть структуру твору» [57, с. 294], якщо ансамбль¹⁵¹ складався з таких інструментів – скрипка–цимбали–бубон, скрипка–басоля–бубон та ін. Функцію фактурної «середини» виконують цимбали, басоля або контрабас, створюючи «мелодико-структурний стрижень або гармонічний каркас композиції» [57, с. 294]. Фактурний «низ» (бас, бубон) поєднує метроритмічні й гармонічні функції.

Стосовно гуцульських скрипалів, то вони часто виконували «самостійні п'єси розгорнутого сюжетного характеру» [161, с. 160]. В. Мацієвська, досліджуючи їх виконавське мистецтво, звертає увагу, що «Гуцульщина – унікальний для Центральної Європи етнокультурний регіон, де не тільки збереглися (в активній формі та пам'яті), підлягають фіксації і вивченню окремі релікти традиційної культури, але сьогодні, <...>, ще можна натрапити на реальне функціонування традиційного музичного мистецтва в живому побуті і обрядових дійствах» [95, с. 1]. Гуцульське скрипкове мистецтво дослідниця визначає як «феномен живого функціонування традиційних форм художньої творчості» [95, с. 19]. Про особливе ставлення гуцулів до скрипки композитор та органіст І. Мацієвський пише: «невипадково так органічно увійшла вона у

¹⁵⁰ Походження троїстої музики розглядає І. Зінків у монографії «Бандура як інструментальний феномен» [57], вказуючи, що «джерела троїстої музики сягають індоіранського шару нашої культури, коли музика (голос, інструментальна гра) і танець були невід'ємними компонентами обрядової дії, в якій музично-кінетичний ряд слугував супроводом до неї» [57, с. 292]. А. Гуменюк пов'язує походження троїстої музики з інструментальним супроводом української вертепної драми та вказує, що «створення троїстої музики – <...> основа розвитку інструментальної народної музики» [41, с. 159], яка зародилася наприкінці XVI – початку XVII ст.

¹⁵¹ У сучасній народно-інструментальній традиції, за визначенням І. Зінків, «число „три” стосовно кількості учасників ансамблю ніколи не було стабільним» [57, с. 294].

побут і музичну практику гуцулів – адже скрипка стала щонайменше два сторіччя *найголовнішим* музичним інструментом горян» [94, с. 60].

Іншим ракурсом розвитку скрипки в Україні було професійне інструментальне мистецтво, що почало розвиватися з появою музичної школи у Глухові (1737 р.). Відкривалися інструментальні класи при вищих та середніх навчальних закладах, при хорових капелах. З'являлися приватні школи, колегіуми, академії, де українці здобували професійну музичну освіту. Ремісничі «музичні цехи», що створювалися та діяли на території України у XVII – першій половині XIX ст., сприяли зростанню професійної майстерності музикантів. З другої половини XVIII ст. музичні цехи потроху зникали і почали з'являтися кріпацькі оркестри, які відіграли «важливу роль у розвитку інструментального, зокрема скрипкового виконавства» [28, с. 8]. В. Лапсюк пов'язує зародження професійного скрипкового мистецтва із діяльністю цих оркестрів та вказує, що «скрипка була провідним інструментом у кріпацьких оркестрах протягом усього часу їх існування» [83, с. 9].

Із розвитком професійної музичної діяльності в містах України у першій половині XIX ст. з'являються «вільні» артисти та міські оркестри (кріпацькі поступово зникають, що було пов'язано з ліквідацією у Росії кріпосного права (1861 р.). Це «стимулювало більш активне збагачення аматорського мистецтва професійними прийомами гри та новим репертуаром» [98, с. 6]. Скрипка увійшла до складу професійних інструментальних ансамблів, що брали участь у побутовому, салонному музикуванні. Поряд з професійними музикантами нею володіли і скрипалі-аматори, звичайно їх різнила ступінь майстерності.

У гімназіях, університетах та інших навчальних закладах, де навчали гри на інструментах, створювали ансамблі й оркестри, влаштовували добродійні концерти. В цей час (перша половина XIX ст.) в Україні «засвоювався досвід російського і європейського професійного скрипкового мистецтва, закладалися основи розвитку українського професійного скрипкового мистецтва» [83, с. 10]. Поява таких концертів була одним із потрібних кроків у розвитку інструментального мистецтва в Україні.

Створення Російського Музичного Товариства (РМТ) (друга половина XIX ст.) та місцеві відділи РМТ в Україні відіграли вирішальну роль у формуванні та розвитку національного професійного скрипкового мистецтва, ансамблевого виконавства. На початку XX ст. були відкриті консерваторії у Києві, Одесі та Харкові (у Львові – у 1853 р.). Створювалися театри, були організовані різноманітні ансамблі, серед них – камерно-інструментальні. Все це відіграло важливу роль у розвитку професійного скрипкового мистецтва, що «мало безпосередній вплив на формування національного інструментального стилю» [29, с. 3] та української національної музичної культури взагалі.

Тож скрипка, як один з найулюбленіших інструментів українського народу, розвивалася як у народно-професійному, так і в професійному середовищах.

Як згадувалось вище, перші взірці української фантазії почали з'являтися у першій половині XIX ст. До жанру скрипкової фантазії в цей час звертаються Й. Витвицький, І. Вітковський, С. Воробкевич, Арк. Голенковський, А. Тарновський¹⁵², О. Рубець¹⁵³.

М. Лисенко своєю багатогранною творчою, музично-виконавською, науковою і громадською діяльністю заклав стійкий професійний фундамент для розвитку інструментальних жанрів української музики. Його твори для скрипки стали вихідним пунктом у формуванні української скрипкової літератури. «Елегія» (пам'яті Т. Шевченка), «Елегійне капричіо», Фантазія на дві українські теми, «Українська рапсодія» є прекрасними зразками національного стилю і «базовими у формуванні української академічної літератури для скрипки» [98, с. 6]. Музикознавці стверджують, що Фантазія на дві українські теми тв. 21

¹⁵² В «Українській фантазії» для скрипки з акомпанементом оркестру А. Тарновського, створеній у середині XIX ст., Б. Фільц відзначає «вплив колористично-тембрового трактування інструментів, пов'язаного з відображенням народного побуту (інколи навіть з елементами звуконаслідування)» [59, с. 371]. І. Ямпольський звертає увагу, що у заключному епізоді Фантазії, де зображено картину «косовиці», у твір введено «звучання» коси, де композиторські ремарки вказують, що трубач має в певні моменти «„гострити” або „бити косу”». На тлі „звучання” коси скрипка <...> створює картину „косовиці”, косарів, що співають під час роботи» [187, с. 198].

¹⁵³ Й. Витвицький (Велика концертна фантазія на теми з опери М. Глінки «Життя за царя» для скрипки та фортепіано), І. Вітковський (Шість фантазій для скрипки та фортепіано), С. Воробкевич (Фантазія для скрипки та фортепіано), А. Кіндінгер (Дванадцять фантазій на теми російських народних пісень для скрипки з акомпанементом фортепіано), О. Рубець (Фантазія е moll). Відомо, що Арк. Голенковський був автором багатьох скрипкових фантазій на теми українських народних пісень [29, с. 3].

для скрипки та фортепіано М. Лисенка стала еталоном жанру у творчості українських композиторів¹⁵⁴ [14; 58].

Активного розвитку жанр скрипкової фантазії зазнав у 1950-х – 1960-х рр. Наприкінці 1950-х рр. «процеси жанрово-стильового розвитку в українській музиці супроводжувалися <...> зміцненням її творчо-професійної бази» [178, с. 1], що вплинуло на розвиток багатьох жанрів. Молоде покоління композиторів (1980-х рр.) та виконавців шукало нові форми і засоби виразності, «щоразу впевненіше естетика модернізму спричиняла кристалізацію нової парадигми художнього мислення» [45, с. 77]. Все це вплинуло на бурхливий розвиток жанру скрипкової фантазії. Кількість написаних творів даного жанру у творчості українських композиторів значно зросла (*Схема 1*)¹⁵⁵.

Головні етапи становлення української скрипкової фантазії у ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.:

1) перша половина ХХ ст. – «Російська фантазія» №1 (a moll), №2 (d moll), №3 (a moll), №4 (e moll) Лео Портноффа; Фантазія О. Берндта; «Рондо-фантазія» («Прелюд») тв. 5 (1939) О. Жука;

2) 1950 – 1960-ті рр. – Концертна фантазія (1958) В. Подгорного; Фантазія (1960) А. Штогаренка; Фантазія на українські теми А. Гриншпуна; «Вальс-фантазія» (1965) Г. Жуковського; «Українська фантазія» (1966) О. Станка.

3) 1970 – 1980-ті рр. – Фантазія на теми весільних пісень Поділля (1971) І. Вимера; «Концерт-фантазія» (1984) О. Гоноболіна; Скрипковий концерт №1 «Quasi una fantasia» (1987) А. Балея.

4) Роки Незалежності України – «Рондо-фантазія» (1989 – 1994) О. Левича; Концертна фантазія на молдавські теми (1993) Ю. Алжнева; «Sonata quasi una Fantazia» (1997) О. Козаренка; «Соната-фантазія» (1999) В. Мартинюк (Брондзя); Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (2005) О. Безбородька; Фантазія (2009) В. Коршунова; «Соната-фантазія» (2010) О. Яковчука; «Кінофантазія „12 стільців”» (2018) В. Черненко.

¹⁵⁴ Автором Фантазії для скрипки та оркестру, котра в Україні ще не виконувалась, є В. Барвінський. Восени 2019 р. у виконанні Лідії Футорської твір повинен був прозвучати на сцені Львівської обласної філармонії вперше.

¹⁵⁵ Див. Додаток В (Схеми до Розділу 3).

3.2. Типологія жанру скрипкової фантазії: український досвід

На основі типології, наведеної у другому розділі відносно романтичної скрипкової фантазії, та аналізів українських скрипкових фантазій, розробимо **типологію української скрипкової фантазії ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.** за кількома ознаками: тематизму, жанрової належності, наявності чи відсутності програми, типу інструментального складу.

Українські скрипкові фантазії за **тематичною** ознакою можна розподілити як твори на: а) народні теми; б) авторські теми; в) теми, запозичені з творчості інших композиторів. Це наочно представлено у *Схемі 2*¹⁵⁶.

За **жанровою** ознакою скрипкові фантазії українських авторів класифікуємо за такими типами: а) фантазії-концертні п'єси (близькість до віртуозних творів великої форми); б) фантазії-концерти (масштабні твору, інколи з наявністю слова «концертна» у назві); в) фантазії-п'єси (близькі до малих форм); г) фантазії на основі жанрового синтезу.

До типу *фантазії-концертні п'єси* належить більшість взірців жанру української скрипкової фантазії. *Фантазії-концерти* репрезентують: «Українська фантазія» О. Станка, Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» О. Безбородька та ін. До типу *фантазії-п'єси* належать твори салонної музики. Позаяк в українському скрипковому мистецтві жанр фантазії зазнав розквіту від середини ХХ ст., скрипка вже здавна займала позиції провідного сольного інструмента і перебувала на «великій» сцені. Тож більшість українських фантазій – це розгорнуті віртуозні твори, проте зразки ранніх фантазій та деякі фантазії ХХ ст. можна віднести до цього типу (*Схема 3*)¹⁵⁷. Дуже активно проявляє себе у творчості українських композиторів процес жанрової дифузії (*Фантазії на основі жанрового синтезу*), типовий для сучасної музики. З'являються такі жанрові міксти як вальс-фантазія («Вальс-фантазія» Г. Жуковського), концерт-фантазія («Концерт-фантазія» О. Гоноболіна, О. Москвичіва), соната-фантазія (взаємодія цих жанрів

¹⁵⁶ Див. Додаток В, Схеми до Розділу 3: Схема 2. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за тематичною ознакою).

¹⁵⁷ Див. Додаток В, Схеми до Розділу 3: Схема 3. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за жанровою ознакою).

представлена у кількох варіантах: «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка, «Соната-фантазія» В. Мартинюк, О. Яковчука), рондо-фантазія («Рондо-фантазія» О. Жука, О. Левича).

За **програмною** ознакою виділяємо українські скрипкові фантазії: а) із загальною програмою; б) з програмою, пов'язаною з оперним або пісенним жанрами; в) з програмою, що має джерелом народну пісню та спопуляризувалася в оперному жанрі внаслідок вторинної інтерпретації; г) непрограмного типу (*Схема 4*)¹⁵⁸.

У скрипкових фантазіях доби романтизму було виділено дві найважливіші риси – *елементи програмності* та *концертність* (за Т. Ляхіною). Для української скрипкової фантазії ці риси також є вагомими, однак елементи програмності для неї є менш суттєвими, в порівнянні з романтичною фантазією. Актуальним показником жанру залишається концертність як одна з головних рис скрипкових фантазій ХІХ ст.

Четвертою ознакою типології жанру є класифікація **за типом інструментального складу**. Більшість фантазій написана для скрипки та фортепіано, однак існують фантазії для скрипки та оркестру (є твір, де вказано супровід фортепіано або оркестру), камерного складу, скрипки соло (*Схема 5*)¹⁵⁹.

У ХХ ст., за Ю. Холоповим, музичну форму умовно можна розподілити на два різновиди: «один зі збереженням старих композиційних типів – складна тричастинна, форма рондо, сонатна тощо, а інший, не зберігаючи їх» [155, с. 896]. Тож не дивно, що для української скрипкової фантазії характерні як традиційні форми – варіаційна, контрастно-складена, складна дво- або тричастинна, форма рондо, так й індивідуальні (авторські).

Традиційна жанрова модель української скрипкової фантазії – контрастно-складена композиція, що включає обробку кількох різножанрових народних тем (пісенної і танцювальної). Вона була закладена М. Лисенком і продовжує існувати у творчості інших українських композиторів дотепер. Більшість фантазій мають

¹⁵⁸ Див. Додаток В, Схеми до Розділу 3: Схема 4. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за програмною ознакою).

¹⁵⁹ Див. Додаток В, Схеми до Розділу 3: Схема 5. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за інструментальним складом).

таку структуру: імпровізаційний вступ, розробка двох чи більше різнохарактерних тем – ліричної (епічної) та танцювальної, віртуозна кода.

Стійкою рисою української фантазії є постійний тісний зв'язок із народно-жанровою основою. Як зазначає К. Штрифанова, «враховуючи специфіку розвитку української інструментальної музики, а саме – завжди наявний міцний зв'язок з народною творчістю – фантазія отримала особливий національний вигляд. По-перше, у ній фольклорні запозичення домінують, а по-друге, жанрові запозичення проявились як у суто інструментальній, так і у вокально-танцювальній мові» [170, с. 151–152].

Для виявлення характерних ознак, стилістичних шарів та розгляду типології української скрипкової фантазії ми обрали для аналізу наступні твори:

а) для скрипки та фортепіано: І. Вимера (Фантазія на теми весільних пісень Поділля), А. Гриншпуна (Фантазія на українські теми), Г. Жуковського («Вальс-фантазія»), О. Козаренка («Sonata quasi una Fantazia»), М. Лисенка (Фантазія на дві українські народні теми тв. 21), О. Рубця (Фантазія е moll), В. Черненко («Кінофантазія „12 стільців”»), О. Яковчука («Соната-фантазія»);

*б) для скрипки та оркестру (або фортепіано)*¹⁶⁰: О. Безбородька (Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»);

в) для скрипки та оркестру: О. Жука («Рондо-фантазія» тв. 5), О. Станка («Українська фантазія»); *г) для скрипки соло:* А. Штогаренка (Фантазія).

3.2.1. Фантазії на народні теми у творчості композиторів ХІХ ст. М. Лисенка, О. Рубця

Творчість українських композиторів останньої третини ХІХ ст. має характерні ознаки романтичного стилю, який почав формуватися в перших десятиліттях ХІХ ст. За визначенням Л. Корній, «протягом першої половини ХІХ століття поступово формувалися ознаки української національної моделі романтичного музичного стилю, яка досягла найбільшої завершеності в другій половині ХІХ століття у творчості М. Лисенка» [81, с. 245].

¹⁶⁰ примітка композитора.

На основі структурно-функціонального аналізу українських скрипкових фантазій можна стверджувати, що один із найпопулярніших жанрових різновидів романтичної фантазії – фантазія на запозичені теми – був найбільш поширеним у творчості українських композиторів. Для жанру української скрипкової фантазії дуже типовим є запозичення фольклорного матеріалу, тому пропонуємо різновид «фантазії на запозичені теми» розподілити на такі підтипи: *фантазія на народні теми та фантазія на теми, запозичені з творів інших композиторів.*

До першого підтипу відносимо: Фантазію на дві українські народні теми тв. 21 (1872–1873) М. Лисенка, Фантазію е moll (1890) О. Рубця, Фантазію на теми весільних пісень Поділля (1971) І. Вимера, Концертну фантазію на молдавські теми (1993) Ю. Алжнева, «Гуцульську фантазію» В. Попадюка та ін.

До другого – Велику концертну фантазію на теми з опери М. Глінки «Життя за царя» Й. Витвицького, Концертну фантазію на теми з опери Дж. Верді «Травіата» А. Ісакової, Концертну фантазію на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (2005) О. Безбородька, «Сонату-фантазію» (2010) О. Яковчука та ін. Розглянемо декілька творів, котрі відносимо до першого підтипу – фантазія на народні теми.

Фантазія на дві українські народні теми тв. 21 для скрипки (або флейти) та фортепіано М. Лисенка [X] – один з найвідоміших творів української скрипкової музики. Вона є обов'язковою для виконання на всеукраїнських та міжнародних конкурсах скрипалів імені М. В. Лисенка.

Творчі здобутки видатного композитора-класика означені в багатьох джерелах: Л. Архімович [5], Т. Булат [20], В. Дяченко [50], І. Зінків [58; 59], О. Козаренка [77; 78], Ф. Колесси [79], О. Лисенка [84], Д. Ревуцького [136], Р. Скорульської [144], К. Штрифанової [170], Я. Якуб'яка [181] та ін. Звернення уваги до Фантазії зумовлене тим, що цей мистецький шедевр є еталонним взірцем жанру у творчості українських композиторів, тому проаналізуємо його у даному дослідженні. Хоча відомі праці, у яких представлено аналіз твору (В. Богданов [14] – аналіз Фантазії для флейти та фортепіано, І. Зінків [58] –

аналіз камерно-інструментальних ансамблів М. Лисенка, де увага приділена й Фантазії на дві українські теми), хочемо доповнити його характеристики виконавським ракурсом.

Фантазія написана у 1872–1873 рр., прем'єра твору відбулася 4 березня 1873 р. у Міському театрі на черговому концерті М. Лисенка. Для виявлення характерних ознак української скрипкової фантазії ми обрали варіант¹⁶¹ твору для скрипки та фортепіано.

Форма твору – подвійні варіації. За словами Л. Мазеля, «варіаційна форма має глибоке коріння у народній пісенній і танцювальній музиці» [92, с. 252]. Викладові теми «іноді передуює вступ. У багатьох випадках варіаційний цикл завершується кодою» [92, с. 250]. Тож форма Фантазії М. Лисенка повністю відповідає характерним ознакам варіаційної форми.

Фантазія заснована «на дуалістичному принципі народно-інструментального формотворення (повільно – швидко), яким широко послуговувалися композитори-романтики» [58, с. 126]. М. Лисенко звертається у цьому творі до мелодій двох українських народних пісень. Перша – «Хлопче молодче» (інший варіант – «Ой, я нещасний, що маю діяти»¹⁶²); цю мелодію композитор також використав у своїй Прелюдії з «Української сюїти» тв. 2, окрім цього, ця пісня лежить в основі однієї з арій Петра з третьої дії опери «Наталка Полтавка». Друга пісня, мелодію якої автор записав на Полтавщині, – «Ой, Гандзю милостива».

Мелодика Фантазії, як й інших творів українського класика («Елегійне капричіо», «Елегія», «Хвилина розчарування»), увібрала в себе, за визначенням В. Заранського, «найтиповіші звороти й поспівки народної пісні, танцю, через що власні мелодії композитора доволі часто майже не відрізняються від народних. У результаті органічного засвоєння народно-пісенних багатств М. Лисенко застосував у професійній музиці ладо-гармонічні та метро-ритмічні особливості українського народного музичного мистецтва» [55, с. 33], які яскраво проявили себе у Фантазії на дві українські народні теми тв. 21.

¹⁶¹ Детальний аналіз Фантазії тв. 21 у складі флейти та фортепіано надано у статті В. Богданова «Фантазія на дві українські народні теми» для флейти і фортепіано М. Лисенка» [14].

¹⁶² Мелодію цієї пісні використали К. Ліпінський у «Військовому» («Military») скрипковому концерті D dur тв. 21 та Т. Безуглий в «Українській фантазії» [59, с. 362].

Відкриває твір імпровізаційний *Вступ* «в дусі наративних вступів угорських рапсодій Ф. Ліста» [58, с. 126]. Він побудований¹⁶³ на елементах теми *a* та *b* першого розділу «Хлопче молодче» (*Приклад 1*).

У *Вступі* знаходимо використання стабільного виконавського комплексу романтичної скрипкової фантазії: розлогі пасажі-висловлювання каденційного типу, імпровізаційність, штрихове багатство (*staccato*, *legato*, комбіновані штрихи, що яскраво передають характер тем), чергування різних ритмічних формул (тріолі, септолі, пунктир), динамічні нюанси, що емоційно насичують твір. У цьому розділі вже спостерігаємо поступовий розвиток матеріалу, що складається з двох фаз. Так, одразу після імпровізаційних пристрасних пасажів, композитор повертає розвиток тематизму у ліричну сферу, адже після палкого висловлювання в тональності *g moll* звучить ніжна мрійлива тема у далекому *Des dur*, що будується на елементах теми *b* першого розділу (*Приклад 2*).

Уже в межах *Вступу* яскраво простежуються романтичні тенденції мислення, чергування двох образних сфер – драматично-пристрасної та лірико-медитативної. Але в процесі розвитку музична думка насичується більш граційним та витонченим звучанням. Цьому сприяють чергування різних ритмічних формул, насиченість розмаїтих штрихів у межах фрази, хвилеподібний секвенційний рух. Перехід до головної теми відбувається через розлогий низхідний пасаж із шістнадцятих (ремарка *staccato vivamente*), що втілює блискучий, віртуозний характер. Низхідний ефектний пасаж викладений звуками гармонічного *g moll* із заключною зупинкою на домінанті, що підсилено ефектом фермати, одразу ж після якої слідує головна тема.

Перший розділ побудований на темі «Хлопче молодче, що маю діяти». Це – лірична, тематично споріднена з матеріалом *Вступу*, тема, яка викладена у середньому регістрі на *p* у скрипки. Фортепіано в цей час акомпанує м'якими акордами. Структура теми, як і в пісні, має квадратну будову, що складається з двох речень *a+b* (*Приклад 3*).

¹⁶³ Потні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

Інтонаційним джерелом теми є лірична пісня-романс, яка була поширеною в українському побуті XIX ст. і стала важливим компонентом музичної мови композиторів-романтиків. У ній присутні розспівні фрази, що виконуються з хвилеподібною динамікою *crescendo* та *diminuendo*, своєрідної експресії додають також низхідні стрибки з оспівуванням увідних щаблів. Поступовий рух до V-го щабля призводить до перерваного звороту $K_{6/4}$ –VI. Друге речення (*b*) насичене ладовою мінливістю мажоро-мінорної системи, тут трапляються тональні відхилення до *F dur*, *B dur*, *D dur*, із кадансуванням у *g moll*.

Тема зазнає варіаційного розвитку. У першій варіації вона проходить у фортепіано, в цей час скрипка має тріольний «орнамент» (Приклад 4). Тональний план і структура залишаються такими як у темі. Перше речення – *a1*, звучить у динамічному нюансі *p*, інтонаційна канва партії скрипки має імпровізаційний характер, мелодичний тріольний рух викладено за гармонічним *g moll* із використанням допоміжних і прохідних звуків. У подальшому розвитку композитор вплітає прикраси (морденти, форшлаги), збагачуючи, таким чином, каданс ефектним звучанням. Друге речення – *b1*, проводиться без змін, зберігаючи ту саму будову мелодії та тональний план теми. Показовим є те, що М. Лисенко рівномірно розподіляє виклад теми у партіях скрипки і фортепіано. Варіації пов'язує фортепіанний сполучник, що триває 4 такти.

Віртуозна друга варіація має двочастинну структуру, як і перша. Тема яскраво змінена у *a2* (Приклад 5). Вона викладена шістнадцятими у скрипки, має багато акцентів, чергувань штрихів *legato* і *staccato*. Тема написана поліфонічно: головні звуки мелодії, що виділені акцентами, чергуються з фоново-гармонічним рухом шістнадцятих. Тому виконання вимагає не лише технічної вправності, а й слухової уваги. Скрипаль має будувати інтонаційний розвиток верхнього голосу, чути його динамічний рух та кульмінаційні вершини у межах фрази. Так само композитор розробляє *b2*, де відчутна ще більша імпровізаційність і рапсодійність, адже музична тканина насичена різними мелодико-ритмічними формулами. Чергування технічних прийомів гри (октавна та дрібна техніки), розмаїття штрихів (*legato/staccato*), акценти,

одночасне поєднання декількох видів техніки, найтонші динамічні нюанси, що відтворюють характер мелодії, роблять другу варіацію кульмінаційною. На це вказують не лише насичені прийоми розвитку, а й фортепіанний супровід, що підтримує головне інтонаційне зерно теми.

У третій варіації змінюється характер (*scherzando*) та прискорюється темп, саме тому вона є контрастною (Приклад 6). Композитор ставить у тексті ремарку *ben leggiero*, що свідчить про зміну характеру теми та спосіб його втілення. Незмінною залишається тільки тональність – *g moll*.

Третя варіація коротка, побудована тільки на першому реченні теми (*аз*). Тут присутня блискуча віртуозність, ефектні стрибки з допоміжними форшлагами, штрихове багатство та яскравий скерцозний характер. М. Лисенко використовує прийоми розвитку, притаманні яскраво-образній темі Шумки з його колоритної Другої фортепіанної рапсодії («Думка-Шумка»).

У цій варіації найбільш відчутний відхід від головного інтонаційного зерна теми, у насиченій фактурі контури теми втрачають самостійність. Між варіюванням теми *аз* та *а4* присутній тритактовий сполучник *Adagio*, який є ремінісценцією та тематично пов'язаний зі Вступом (Приклад 7). У цій невеликій побудові, що контрастує самій варіації, композитор використовує колорит звучання неаполітанського секстакорду та $D_{6/5}$ (замість D_7). Чергування темпів *Scherzando* та *Adagio* сповнюють Фантазію образними контрастами. Одразу після тритактового сполучника-переходу повертається початковий темп – четверта (фортепіанна) варіація.

Фортепіанна варіація *Allegro energico*, за словами І. Зінків, «є проміжною і слугує преамбулою до другого варіаційного субциклу» [59, с. 399]. Зв'язка-преамбула є фортепіанним прогашем блискучого віртуозного характеру. Музичний розвиток набуває урочистого та святкового характеру, звучання стає оркестровим за рахунок залучення ефектних прийомів – тремолоючих пасажів, масивних октав та залучення широкого регістрового об'єму. У викладі мелодії можна впізнати інтонації теми, які, однак, обрамлені мажорним піднесеним звучанням. Проте з розвитком М. Лисенко ще й повертає барву *g moll*,

підтримуючи постійну ладову мінливість. Авторська ремарка *con fuoco*, динаміка *f* влучно передають настрій музики, готуючи появу другої теми твору.

Особливої уваги заслуговує перехід до нової теми. Пасажі віртуозного характеру переливаються яскравими хвилями, виконуючи роль каденції (одночасно останньої варіації) і перехідної зв'язки до другої теми. Блискуча імпровізаційність виявляється в різноманітності штрихів, що передають характер ритмічними формулами, динамічними нюансами та агогічними відхиленнями. Ритмічної гостроти й характерності звучанню надають пружні арпеджіовані акорди по звуках D_2 у супроводі.

Другий розділ. Друга тема Фантазії «Ой, Гандзю милостива» є контрастною до першої. Вона яскраво відображає картину народного гуляння. Тема звучить у середньому та верхньому регістрах скрипки на *f*, має акценти, форшлаги, що відображають танцювальний характер музики (*Приклад 8*).

Тема *c* має квадратну будову, у якій відчувається яскраво-жартівливий скерцозний характер. Вона розвивається спочатку в межах невеликого діапазону, акцентуючи увагу в основному на характері звуку. Композитор застосовує різні ритмічні формули, штрихи та фразування. У розвитку переважає варіаційний принцип (низхідні й висхідні інтонації, хвилеподібний рух). У подальшому тема звучить в партії фортепіано, скрипка тематично продовжує скерцозну лінію – *c1* (*Приклад 9*). Фортепіанна і скрипкова партії є функційно рівнозначними.

Невеличка модулююча зв'язка-сполучник та поєднання двох тем – тематичного елемента *c* та елементів варіації теми з першого розділу у партії фортепіано (*c2+a5*), охоплюють тональності першого ступеня спорідненості та готують появу ще однієї варіації.

Остання варіація твору (*c3*) побудована на тематичних елементах теми *c*. Тут головна тема звучить у партії фортепіано, а тематизм скрипки насичений віртуозними пасажами, що імпровізаційно ллються звуками *G dur*, доповнюючи тему особливим колоритом.

У відтворенні характеру протягом усього твору «родзинки» додають штрихи, які є головними виразовими показниками вільно-рапсодичної форми. Почергове застосування *legato/staccato*, акцентів, що підкреслюють інтонаційну вершину, низхідних октав, різноманітної мелізматики яскраво доповнюють загальну картину святкового піднесення.

Після останнього проведення теми слідує Кода, що узагальнює тематизм другої теми. Проте наприкінці твору композитор знову заповільнює темп до *Adagio* (побудованого на інтонаціях Вступу), наче все завмирає, але через два такти, урочисто-піднесений характер народного свята (*Presto*) повертається, завершуючи цю віртуозну Фантазію (*Приклад 10*).

Кода є узагальненням всього твору, зокрема другої теми, що утверджує пануючу атмосферу свята. Композитор досягає апофеозу звучання. Динаміка *ff*, швидкий темп, висхідні бравурні інтонації, котрі пружно підкреслені потрібними штрихами, оркестрове звучання супроводу, у якому відчутні інтонаційні зв'язки з головною темою, створюють блискуче завершення твору.

Отже, Фантазією на дві українські теми М. Лисенко заклав фундамент українського варіанту жанру скрипкової фантазії. Серед її основних ознак – наявність контрастного тематизму, використання варіаційного принципу розвитку, опора на народну пісенність (ладо-мелодичні, ритмічні, жанрові особливості). У скрипковій партії Фантазії, відповідно до європейських канонів жанру, використано стабільний романтичний скрипковий комплекс жанру фантазії – віртуозні пасажі-каденції, зіставлення крайніх регістрів, різноманітну штрихову техніку, техніку подвійних нот, пажів та акордів, яскраву мелізматику, гнучке фразування. В порівнянні з традиційною європейською моделлю фантазії твір М. Лисенка будується на фольклорному матеріалі й має яскравий національний колорит.

Фантазія е moll О. Рубця¹⁶⁴ [XI] є яскравим прикладом української фантазії на народні теми, яка досі не була висвітлена у наукових джерелах. Написано твір у 1890 р.

¹⁶⁴ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

В основу твору покладені дві українські народні мелодії, що базуються на методах варіантного розвитку. Перша тема (*Andante*) – українська пісня-романс «Віють вітри, віють буйні»¹⁶⁵, що відома за оперою М. Лисенка «Наталка Полтавка» (пісня Наталки), стала основною темою Української симфонії М. Колачевського (перша частина). Друга тема (*Allegro*) походить від першої, споріднена з нею інтонаційно і тонально (*e moll*), проте значно контрастує ліричній першій.

Твір¹⁶⁶ складається з двох частин, де в кожній мелодія за новим проведенням видозмінюється, розквітаючи фактурно, регістрово, збагачуючись різними технічними труднощами. Увесь тематизм розвивається варіаційним методом. Стилїстика твору має романтичну спрямованість, вжиті гармонічні звороти, тональні відхилення, інколи з модерними співзвуччями у поєднанні з національною основою тематизму.

Фантазію відкриває *Вступ*, де присутній солюючий діалог скрипки та фортепіано, які одразу надають ліричного, сповненого суму характеру. У подальшому розвитку мелодія скрипки набуває драматичного звучання, розвиваючись у висхідному напрямі у межах *e moll* та *H dur* з використанням хроматизмів, оспівувань головних шаблів та метроритмічним пошвавленням, що надає вишуканого імпровізаційного характеру. Як і в більшості мелодій з національно-пісенною основою, вагому роль виконує фразування та штрихове різноманіття. Для влучного втілення характеру автор вдається до різноманітних прийомів – чергування *staccato* та *legato* в межах мотиву, повнозвучного *non legato* та *legato* тощо. Така штрихова змінність зумовлена прагненням якнайповніше передати характер звуку і створити цілісний образ вже в межах Вступу.

Перший розділ експонує ліричну образну сферу, складається з двох періодів – теми *a* та її видозміненого варіанту – *a1*. Перший виклад теми

¹⁶⁵ «Віють вітри, віють буйні» – українська пісня. Авторство пісні приписують напівлегендарній піснярці з Полтави Марусі Чурай. У минулому авторство також приписували І. Котляревському. Сюжет пісні покладено в основу близько десяти повістей, романів, кількох драм і поем, серед яких – п'єси Л. Боровиковського «Чарівниця» і М. Старицького «Ой, не ходи Грицю», повість О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала», історичний роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай».

¹⁶⁶ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

вступає одразу після доміантової гармонії, що була викладена заключними октавними ходами у партії скрипки у Вступі. Мелодія, що проходить у соліста, має квадратну будову (Приклад 1). Її інтонації сповнені глибокого сенсу і виконуються на *legato* дуже протягло та максимально кантилено. Фортепіанний супровід акордового складу гармонічно підтримує мелодію та збагачує регістрово. Арпеджіовані акорди у партії фортепіано нагадують думові імпровізації на бандурі, а скрипка – голос, що виконує чарівну пісню.

Друге проведення теми набуває значного розмаїття – *a1* (Приклад 2). Наспівна мелодія в перших двох тактах варіації збагачується хроматичними форшлагами до головної ноти, що попри ніжний характер звучить доволі драматично. Мелодична лінія розвивається хвилеподібним рухом, переходячи з верхнього регістру в середній і навпаки. Тут композитор особливу увагу акцентує на фразуванні (по дві шістнадцятих), що характеризує мотиви як скорботні (ламентозні), сповнені розпачу. Композитор ніби обплітає гармонічною канвою головні звуки теми, роблячи це надзвичайно вишукано та граційно. Всередині побудови задля більшого драматизму О. Рубець ускладнює мелодичну лінію подвійними нотами (терції, сексти – 39–40 тт.), які підводять до кадансу. Повнозвучним стає й фортепіанний супровід, що викладений акордовими комплексами, які додають розкішній мелодії, що ллється на їх тлі, блиску та звукової яскравості. Незважаючи на фігураційні послідовності, що «заповнюють» опорні мелодичні тони, композитор виділяє інтонаційно мелодичні звуки або акцентуючи їх, або відокремлюючи на *non legato*.

Другий розділ вносить різкий контраст в образну сферу. В основу теми покладена українська мелодія танцювального характеру. Змінюється темп, динамічний план, характер звуку, але зберігається тональність *e moll*. Таким чином, варіаційний розвиток позбавлений ладо-тонального контрасту, весь розвиток витриманий в межах єдиної тональності.

Тема розділу побудована на двох реченнях (*b+c*). Розділ починається з танцювальної мелодії, яка інтонаційною будовою нагадує козачок. Він викладається спершу в партії фортепіано (семитактовий вступ), а вже потім та

сама мелодія звучить у скрипки – тема *b* (Приклад 3). Тема насичена квартовими висхідними та низхідними стрибками, одновисотними повторами, розспівами із шістнадцятих тривалостей в межах терції та квінти. Головним виразовим чинником слугує різноманіття штрихів, що передають характер кожного мотиву – *legato* та *staccato*; *tenuto* в межах такту влучно втілює гостроту та пружність інтонаційних вершин, кульмінацію фрази. Варто звернути увагу на агогічні відхилення в межах теми. Уповільнення темпу (*ritenuto*) та повернення до початкового темпу розділу (*a tempo*) передають живий рух народного танцю.

Друге речення (тема *c*) будується на тому самому матеріалі, але сповнене барви паралельного мажору (*G dur*). Тут композитор надає ще більше імпровізаційності та примхливого характеру темі за рахунок часто вживаних агогічних відхилень: *ritenuto/a tempo* (такі відхилення притаманні всьому розділу), що цілком відповідають характерові музики (Приклад 4). В цій побудові переважають мажорні тональності: *G dur/C dur*, але з поверненням до головної – *e moll*. Постійна повторність тематизму наближує танець до куплетної вокальної форми, де присутній заспів та приспів. Перехід до *b1* відбувається через секвенціювання мотивів шістнадцятих (65–67 тт.), розвиток яких завершується кадансом, що безпосередньо переходить у новий розділ.

Другий варіант теми позначений черговою зміною темпу з *Allegro* на *Moderato* – *b1* та *c1* (Приклад 5). Мелодія скрипки розвивається варіаційно, обігруючи та заповнюючи опорні звуки мелодії меншими тривалостями. Увесь тематизм будується з динамічною перспективою від *pp* до *f*, що надає звучанню характеру певної загадковості. Композитор незмінно переносить головну мелодію розділу у партію фортепіано.

Матеріал витриманий у чіткій побудові речень, проте композитор урізноманітнює тематизм шляхом уведення десятитактової зв'язки, функція якої – збагатити та динамізувати середню частину. В ній з'являється контрастний гармонічний план, що виникає раптово (після чергової фермати в кінці побудови). Мелодія середини заснована на матеріалі теми, але вносить яскравий ладовий контраст далекої тональності *As dur*. Це кульмінаційна

частина розділу, що звучить на *ff* з яскравим ефектним чергуванням акордів і дрібних тривалостей, з насиченим агогічним зрушенням. Контраст триває лише два такти, після чого загальна напруга та нестримний вир емоцій вщухає, і наступний рух шістнадцятих, шляхом модуляцій-зіставлень (*As dur – D dur – G dur – H dur – e moll*), тематично підводить до третього, останнього викладу теми. Зв'язка слугує яскравим контрастом в межах побудов, рельєфно відтіняючи головні елементи мелодії.

Заключне проведення теми *b2* та *c2* звучить майже без змін (*Приклад 6*). Будова речень та інтонаційна основа залишається такою ж, як і в попередніх розділах. Темп цього розділу позначений черговою зміною *Moderato* на *Allegro*. Мелодія викладена терцієвим вторуванням, що сприяє більшому зовнішньому блиску та віртуозності. Композитор зумів яскраво відтворити національний колорит та передати фольклорну основу теми.

Заключний розділ повертає ліричну атмосферу першого розділу – *Кода* (*Приклад 7*). Композитор розробляє головні мотиви пісні «Віють вітри, віють буйні», що варіюються гармонічними засобами. У першому такті звучить домінантовий органний пункт, що готує появу завершальної теми. Композитор вдається до гармонічного різноманіття, не одразу вводячи головну тональність (*e moll*), а поступово наближуючись до неї низкою відхилень. Урізноманітнюючи та збагачуючи звукову палітру, композитор зберігає головне інтонаційне зерно мелодії. Яскраво та самобутньо перед кадансом звучить гармонія неаполітанського секстакорду, яка готує заключні фрази мелодії. Розвиток мелодичної лінії побудований секвенційно з динамічним підсиленням, що супроводжує розширення регістрового об'єму (поступовий висхідний рух до *gis*² та спад до середнього регістру), втілює емоційну напругу та щирість висловлювання. Твір завершується в однойменному мажорі (*E dur*), що забарвлює характер світлою ніжною емоцією.

Таким чином, у Фантазії *e moll* О. Рубець розробив дві однотональні теми, які тематично з'єднані між собою. Обидві мелодії базуються на народно-національній основі – пісні-романсі «Віють вітри, віють буйні» та видозміненій

танцювальній мелодії, що інтонаційно споріднена з нею. Кожну варіацію автор збагатив зміною штрихів, фактури, динамічним і темповим розмаїттям, агогічними відхиленнями, яскравим фортепіанним супроводом.

3.2.2. Скрипкові фантазії А. Гриншпуна та І. Вимера як взірці творів ХХ ст. на народні теми

У жанрі української скрипкової фантазії ХХ ст. існують взірці творів, де тематизмом однієї з тем Фантазії слугує тема з опери, хоча її джерелом є народна пісня. Тому можна говорити про вторинну інтерпретацію народної теми. До таких творів відносимо: Фантазію е moll О. Рубця, Фантазію А. Гриншпуна тощо (тобто у Фантазії А. Гриншпуна, як і О. Рубця, не зазначено обраний матеріал у назві, порівняно, наприклад, із Фантазією на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» О. Безбородька, де безпомилково впізнаємо його).

В основу **Фантазії¹⁶⁷ на українські теми (пам'яті Т. Г. Шевченка) для скрипки в супроводі фортепіано А. Гриншпун [IV]** поклав дві теми, що яскраво контрастують між собою. В основі першої – арія Петра «Сонце низенько, вечір близенько»¹⁶⁸ з відомої опери М. Лисенка «Наталка Полтавка», друга тема – рухливий запальний український танець гопак. Композитор бере за основу тематизму українські мелодії та яскраво протиставляє їх між собою.

Фантазія¹⁶⁹ базується на варіаційному розвитку двох тем. Її композиційну будову можна поділити на дві частини, де в першій композитор розробляє ліричну першу тему, а в другій – змінює образну сферу на рухливу й запальну.

Із наведених вище критеріїв типології – це фантазія на теми, запозичені з творчості інших композиторів; за жанровою ознакою – фантазія-п'єса, що написана для скрипки та фортепіано. За програмною ознакою відносимо її

¹⁶⁷ Цей твір одержав заохочувальну премію на Республіканському конкурсі як кращий музичний твір. Конкурс був проведений Центральним Будинком народної творчості та Спілкою композиторів України до Декади української літератури та мистецтва 1960 р. в Москві [IV].

¹⁶⁸ «Сонце низенько, вечір близенько» – українська народна пісня родинно-побутового циклу. Найвідоміша як арія Петра з опери «Наталка Полтавка» (обробка слів І. Котляревського, музики – М. Лисенка). Існує також декілька варіантів автентичного народного тексту. Пісня оспівує кохання парубка та дівчини, які чекають вечора, щоб зустрітися.

¹⁶⁹ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

до типу програми, яка має джерелом народну пісню, але більш популярною стала в оперному жанрі внаслідок вторинної інтерпретації. За цією ж ознакою цей твір можна розглядати як програмний, пов'язаний з пісенним жанром. Фантазія на українські теми вперше висвітлена в українському музикознавстві.

Твір відкриває *Вступ* імпровізаційного характеру (*Приклад 1*). Особливої колористики надають гармонічні переливи, які присутні вже в перших тактах, та віртуозні злети шістнадцятих тривалостей у партії скрипки. Вступ виконує функцію прологу і готує появу першої теми. В основі його розвитку виражальну роль виконує гармонія – часті тональні зміни (*d moll, b moll, dis moll, C dur*), що готують появу основної тональності *a moll*, а допоміжні, прохідні звуки, хроматичні зсуви створюють романтичний настрій та суттєво збагачують музичну форму. Мелодія скрипки насичена різноманітними низхідними та висхідними інтонаціями, які за допомогою тріольного ритму підкреслюють імпровізаційність.

Велике значення має фразування (із затакту), яке належно підкреслює усі інтонаційні вершини; важливою складовою є також чергування штрихів, які додають вишуканості мелодії, а також агогічні відхилення та динамічні тонкощі. Вже в межах Вступу з'являється перша кульмінація, де звучить драматичний каданс – тріольний рух звуками тонічного квартсекстакорду, що підводить до найвищого звуку e^4 та стрімко здійснюється віртуозним низхідним пасажем. Таке інтонаційне різноманіття є характерним для жанру фантазії загалом і тонко підкреслює емоційну напругу та драматизм твору. Перехід до викладу першої теми відбувається через імпровізаційні пасажі, що підсилені драматичним звучанням DD ($DD_{6/5}$).

Перший розділ. Пісенна тема *a* квадратної будови викладена в головній тональності – *a moll* (*Приклад 2*). В основі інтонаційного розвитку покладені низхідні квартові мотиви ліричного характеру з оспівуванням тонічного тризвуку, що загалом характерно для українського мелосу. Композитор подає тему автентичною, без зайвих фігурацій і прикрас, лише підкріплюючи гармонічну основу акордовим супроводом. Перед появою першої варіації

присутня коротка каденційна зв'язка, де на тлі залігованого звуку *a* в партії скрипки звучать основні мотиви теми у фортепіано, що зображені ескізно, ніби нагадуючи про її інтонаційне зерно.

Перша варіація зберігає будову теми – *a1* (Приклад 3). У ній композитор викладає тему в партії скрипки двоголосно, а фортепіанний супровід набуває більш схвильованого характеру. Партія фортепіано подана у тріольному арпеджіованому русі, що значно живить музичну думку, додає ще більшої імпровізаційності засобами поліритмії, позаяк мелодія скрипки викладається дуолями. Верхній голос двоголосся без змін відтворює головну тему, натомість нижній підголосок звучить як доповнення, збагачуючи мелодію. В мелодії скрипки звучить регістровий діалог, що підсилює емоційну напругу, втілює щирість ліричного висловлювання. Підголосок насичений хроматичними висхідними та низхідними інтонаціями, що додають терпкості звучанню. Сам характер виконання втілюється за допомогою протяглого *legato*, що звучить дуже повнозвучно та розспівано.

У варіаційному розвитку теми значну виражальну роль грає гармонічний план: *a moll*: $t-II_7/II_{4/3}-D_7-t-II_7-D_7/D_9->C\ dur-D_{4/3}-D_7-II_{6/5}-K_{6/4}-D_7-VI-II_{6/5}-K_{6/4}-D_7-t$. Відхилення у тональності першого ступеня спорідненості, з використанням альтерації та допоміжних хроматичних звуків передає романтичний характер музики, що набуває з кожним проведенням теми все більшої експресії. Завершальний каданс розділу будується на акордовій фактурі, розкладеній арфоподібним пасажем у самому кадансі і розв'язання, що викладено тріольним рухом, який готує появу нового варіанту теми.

У наступній варіації тріольний виклад теми переходить у партію скрипки (*a2*), а оригінальна мелодія звучить у фортепіанному супроводі, наче міняючись ролями (Приклад 4). Ця варіація, як і попередня, має класичну будову, але більш розширений каданс. Мелодія скрипки звучить досить імпровізаційно, обігруючи головні щаблі мелодії різноманітними хроматизмами. Мелодичний рух ще більше альтерований застосуванням гармонічного та мелодичного мінору. Гармонічний план є незмінним. Останні такти цієї варіації завершуються

кадансом із включенням DD, який підсилює емоційну напругу і додає драматизму. Перехід до контрастного розділу відбувається через доміантову гармонію, в партії скрипки присутня висхідна інтонація на кульмінаційному звуці e^2 , що розв'язується в однойменній *A dur*.

Другий розділ Фантазії контрастно зіставлений з лірично-пісенним першим розділом твору. Як і в попередньому розділі, композитор тричі видозмінює головну танцювальну тему – український гопак. Нова образна сфера вносить яскравий нестримний рух, змінюється темп, тональність та безпосередньо характер. Розділ потребує віртуозного виконання, позаяк з'являється різноманіття штрихів (поєднання *arco/pizzicato* в межах такту – 107–109 т.); присутні також технічні складності: трелі (103–106 т.), чотиризвучні акордові послідовності (111–114 т.), двоголосся (100 т., 123–136 т.), широкі регістрові стрибки (119–122 т.), швидкий темп і темпові зрушення (*accelerando*).

Перша тема розділу (тема *b*) – це період з двох подібних за характером речень: 8 т. (*A dur*) + 8 т. (*D dur*) (Приклад 5а, 5б). Яскрава мелодія гопака у першому реченні розвивається в межах тонічного тризвуку, варіюючись та змінюючи рух. Їй відповідає така ж жвава тема другого речення. Супровід акордового складу підтримує мелодію, зберігаючи постійний ритмічний пульс гармонічної основи. Національний колорит проявляється в інтонаційному зерні теми – початковому русі на ч.4, розвитку в межах тонічної квінти, опорі на останню тривалість, де верхній голос звучить *ostinato*. Все це виражає вольовий характер танцю та урізноманітнює повтори.

Наступний варіаційний виклад теми (*b1*) зберігає той самий тональний план (*A dur* – *D dur*) та квадратність побудов. Натомість головна тема викладена в партії фортепіано, а мелодія скрипки створює гармонічне тло, що складається з фігураційних послідовностей (Приклад 6а, 6б). Інтонаційний розвиток гамоподібного руху зумовлений багатством штрихів. Для втілення веселого танцювального характеру композитор застосовує чергування *staccato* та *legato*, акценти для підкреслення інтонаційних стрибків, насичений динамічний план. Мелодія другого речення значно видозмінюється, тут присутні лише інтонаційні

ескізи теми, що збагачені віртуозними пасажами, подвійними терціями, ефектними стрибками, регістровим зіставленням.

Варіація *b2* вносить ще більш святково-піднесений настрій, гопак набуває шалених обертів. Це – кульмінаційне проведення теми, що досягає найвищої емоційної напруги (*Приклад 7a, 7b*). У першому реченні тема звучить в партії фортепіано, в той час як у скрипки – ефектні акордові послідовності *pizzicato* з чергуванням остинатного звуку *a* (*arco*). Композитор насичує фактурний виклад масивністю акордики, ритмічними змінами, що створює ефектне враження віртуозного блиску. В другому реченні тема знову звучить у партії скрипки. Перехід теми з партії одного інструмента до іншого робить їх цілком рівноправними. Стрімкий розвиток досягає розкішної кульмінації – це висхідний рух, що заповнюється *ostinato* на ноті *a* в заключних тактах побудови, яскраво завершує весь розділ, готуючи появу коди.

Кода виростає з інтонацій другого танцювального розділу теми *b* (перше речення) (*Приклад 8*). В ній присутні дві фази розвитку, і обидві починаються з головних елементів теми. Перша фаза (123–148 тт.) розвивається з мотивів головної мелодії, де в подальшому тематичний матеріал розгортається секвенційованими швидкими пасажами, які до того ж підсилені поступовим зрушенням темпу (*proso a proso accelerando*). У динамічній Коді композитор значно розширює коло тональностей, що сприяють створенню зовнішнього блиску. Так, у межах секвенційного розгортання першої фази розвитку присутні відхилення. Композитор вносить контраст тональним зіставленням барви *F dur* та *A dur*, урізноманітнюючи та збагачуючи виклад. Мелодія в скрипки викладена подвійними нотами, де верхній голос проводить остинатний звук, нижній – мелодичну поспівку, що додає їй національного колориту. Перехід до другої фази розвитку відбувається через зв'язку-сполучник (137–144 тт.). Він заснован на хвилеподібних пасажах на домінантовій гармонії, що починаються раптово, в нюансі *sp*, переливаючись з середнього регістру до верхнього, і яскраво вводить у заключний розділ Коди.

Друга фаза розвитку (145–152 тт.) також починається з початкових мотивів теми, проте їх перериває поява неаполітанського секстакорду, колорит якого сприймається не менш яскраво, ніж ладовий контраст попереднього розділу. Після цього композитор подає низку ладових зіставлень – рух шістнадцятими у партії скрипки викладений спочатку звуками розгорнутого тризвуку *B dur*, потім $D_{4/3}$ до тональності *C dur*, який без розв'язання одразу переходить у *f moll*, після якого повертається головна тональність *A dur*. Контраст далеких тональностей (*f moll* – *A dur*) звучить яскраво, досить колоритно, затверджуючи народний характер танцю. Заклучні пасажі, що стрімко прямують до кадансу, передають апофеоз народного свята, підводять підсумок довготривалого розвитку, який врешті завершується п'ятиразовим акордовим повторенням тоніки.

Отже, А. Гриншпунові вдалося створити яскравий самобутній цикл подвійних варіацій на українські теми, достовірно втілити національну основу, зіставляючи дві контрастні теми. У першій відтворено ліричний тип української міської пісенності, у другій відображено бурхливий світ народного свята.

Цікавим взірцем скрипкової фантазії на народні теми у ХХ ст. є **Фантазія на теми весільних пісень Поділля для скрипки і фортепіано І. Вимера** [Ш; 69], що присвячена видатній сучасній українській скрипальці Л. Шутко; написана у 1979 р. Твір втілює естетичні настанови неофольклоризму [194].

Тематичним матеріалом Фантазії стали різноманітні теми весільних пісень, записані на Поділлі. Її написано у характерній для жанру фантазії вільній рапсодичній контрастно-складеній формі, яка, однак, поєднує в собі принципи репризності та рондальності, а також принцип варіантного розвитку тематичного матеріалу, властивого народній музиці.

Весільний обряд, традиції якого сформувалися в давні часи, завжди привертала увагу українських етнологів та етномузикознавців (В. Борисенко [15], З. Босик [18], Б. Луканюк [87], М. Шубравська, О. Правдюк [23; 24] та ін.). У різних регіонах України він має свої особливості. Весільні пісні, що супроводжували обряд, виконувалися в різні моменти свята. Наприклад,

на оглядинах співали пісню-похвалу нареченій та її батькам; на дівич-вечір – прощальні пісні; в будинку нареченого – коли готують весільний хліб тощо. На весіллі виконуються не тільки сумні пісні, плачі, а й багато веселих, жартівливих.

У сучасній композиторській творчості до тематики весільного обряду зверталось чимало композиторів: М. Колесса («Лемківське весілля»), М. Скорик («Три українські весільні пісні») та ін. Серед композиторів, хто використовував матеріал весільного обряду в інструментальній творчості – І. Вимер¹⁷⁰.

Фантазія І. Вимера має яскраво виражені риси концертності, що проявляються у наявності віртуозного тематизму, в рівноцінності партій скрипки і фортепіано (за фактурним викладом наслідує оркестровий масштаб звучання), розгорнутих соло обох інструментів.

Типологічно твір належить до фантазій на народні теми; за жанровою ознакою – це фантазія-концерт, що написана для скрипки та фортепіано. За програмною ознакою твір позначений рисами узагальненої програмності.

Фантазія¹⁷¹ має відносно чітко виражену тональну основу, але тональність збагачена модалізмами – елементами народних ладів: лідійського, дорійського, мелодичного та двічі гармонічного мінору, а також різноманітними альтераціями щаблів (II низький, V низький). Гармонічна мова твору відходить від класико-романтичного трактування акордики: тризвук перестає бути основою вертикалі, поступаючись місцем септ-, нонакордам, співзвуччям нетерцієвої будови, зокрема, кварт- та квінтакордам, або збагачується додатковими тонами. Барвисті вертикальні сполучення виникають також унаслідок використання органних пунктів. Тональність у Фантазії, як правило, присутня. Тоніка, зазвичай, – завуальована, часто її функцію виконують інші акорди, побудовані на тонічному басі. Метро-ритмічна структура твору, хоча й заснована на метро-тектонічному принципі, урізноманітнюється завдяки використанню змінних розмірів, що є характерним для народної музики.

¹⁷⁰ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

¹⁷¹ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

Vstup (Moderato con passione) Фантазії виконує функцію розгорнутої оповіді, яка вводить слухача в атмосферу народного дійства. Він складається з двох соло – фортепіано і скрипки. Перше викладено масштабно, урочисто, у щільній акордовій фактурі з характерним для народного багатоголосся прийомом дублювання основної мелодичної лінії іншими голосами, її «потовщенням». Соло фортепіано має свій внутрішній поділ: воно починається семитактовим вступом, що завершується нестійкою плагальною каденцією – мелодія «зависає» на квінтовому тоні S_{64} , затриманому ферматою (Приклад 1). Наступна побудова у фортепіано – період з двох речень ($a+b$), де друге є варіантом першого, а за масштабами – є значно розширеним. Період має неквадратну будову: перше речення містить 5 т. (Приклад 2), друге – 10 т. (Приклад 3). У останньому відбувається активний тематичний розвиток. З мелодії виокремлюється низхідна секундова інтонація, що кількоразово повторюється у різних регістрах із дещо зміненою гармонією. У цьому епізоді привертають увагу гармонічні знахідки. Незважаючи на вказані у ключі знаки тональності *e moll*, її тоніка у фортепіанному соло майже ніде не присутня і лише «вгадується» завдяки іншим акордам. Це створює ефект недовомовленості та плавний перехід до соло скрипки.

Скрипкове соло *quasi cadenza* має характер сумовитої імпровізації, що стилізує дівочі весільні плачі, про що свідчать зупинки мелодії на одному й тому самому тоні (h), її «кружляння» навколо нього, виписані ритмічні прискорення у пасажах. Тріолі вісімок змінюються тріолями шістнадцяток, потім – тріолями тридцятьдругих, і, нарешті, – секстолями шістнадцятих (Приклад 4).

Перший розділ (Andante passione) Фантазії починається з теми А, за інтервалікою, спорідненою з темою попереднього розділу (Приклад 5). Тут чергування соло змінюється ансамблевим викладом, де використано прийом канонічної імітації та дублювання основної мелодії у скрипки фортепіано.

Цей розділ також має складну внутрішню будову. Звернемо увагу на несиметричність побудов у його середині. Вона виникає внаслідок остинатної

або варіантної повторності матеріалу других речень, що нагадує структуру «заспів-приспів», де останній неодноразово повторюється, або ж через інші прийоми розвитку матеріалу других речень, зокрема секвенційність.

Розділ складається з трьох різнохарактерних тем – А (*Приклад 5*), В (*Приклад 6*), С (*Приклад 7*). Завершує його синтетична кода, яка будується на елементах тем А та В – *Tempo I*. Далі соліст виконує тріольну зв'язку-каденцію, що пов'язує розділи.

Другий розділ (Andantino, Andante espressivo, Allegretto grazioso, Andante) побудовано на темі D (*Приклад 8*), елементах теми Вступу (*d1*) та темі Е. Початкова тема розділу викладена у фортепіано, ритмічно вишукана. Цей тематичний елемент гратиме важливу роль і у подальшому розвитку інших розділів Фантазії. *Andante espressivo* будується на елементах теми D – *d2*: низхідному секундовому мотиві та ритміки в партії фортепіано. Проведення цієї теми підготовлює наступний епізод (*Allegretto grazioso*), який побудовано на темі Е, що починається в попередньому підрозділі у партії фортепіано (*Приклад 9a*). Спочатку тема почергово викладається скрипкою – *e1* (*Приклад 9b*), а потім фортепіано – *e2* (155–162 тт.). Тональність цього фрагменту не можна визначити однозначно: за наявності ключових знаків *d moll* звучать скоріше акорди, що належать тональності *g moll*, які викладено на домінантовому органному пункті. У подальшому повертається темп *Andante* та початковий елемент теми D – *d3*. Його викладає фортепіано на кшталт оркестрового *tutti*, в акордовій фактурі, *ff*. На цей фрагмент припадає кульмінація всього розділу.

Третій розділ (Tranquillo) – тема F, початкова інтонація котрої побудована на елементах теми А першого розділу (*Приклад 10*). Він має більш ліричний характер, ніж попередній розділ, завдяки довшим тривалостям та штриху *legato* у скрипки й арпеджію у фортепіано (нагадує романсовий акомпанемент). Повертається тональність Вступу та першого розділу (*e moll*) із подібним до Вступу гармонічним планом.

Поліфонічно викладене соло скрипки у тріольному ритмі (199–204 тт.) за підтримки прозорих акордів у фортепіано, підводить до наступного,

четвертого розділу (*Andante, Andantino, Andante*) Фантазії. Він відкривається варіантом теми Вступу першого речення (з більш хроматизованою акордиком, зменшеною низхідною квартою в основні мелодії замість чистої квінти). Тема викладена у фортепіано та підтримується арпеджіо із подвійним штрихом у скрипки, наразі вкладаючись у класичний період (*Приклад 11a*). Далі повертається тема А першого розділу у тональності *a moll* у викладі фортепіано соло (*Приклад 11b*). За нею з'являється матеріал С першого розділу (*Приклад 11c*), який тут зазнає активного секвенційного розвитку, що підводить до масштабної кульмінації в обох партіях та ще однієї скрипкової каденції, побудованої на елементах тем А та С першого розділу (*Приклад 11d*). За нею слідує коротке *Andantino* – зв'язка, де фортепіано знову повторює тему А першого розділу у варіанті, найближчому до її найпершого викладу (*Приклад 11e*). У наступному *Andante* розробляється тематичний елемент теми D з другого розділу (*Приклад 11f*). Зв'язка у фортепіано (276–279 тт.), яку побудовано на ритмо-інтонаційній формулі¹⁷², що пронизує всі теми Фантазії, підводить до останнього розділу твору.

У *n'ятому розділі (Allegro)* I. Вимер досить чітко артикулює тональність *E dur* завдяки тонічному органному пункту в басу у фортепіано, який викладено у вигляді бурдонної квінти. Розділ будується на елементах теми А першого розділу, як і попередній епізод (*Приклад 12*). У мелодії скрипки з'являється четвертий високий щабель – знак лідійського ладу, що надає музиці яскравого світлого колориту. Завдяки пружним синкопам у партії фортепіано та штриху *staccato* у скрипки цей розділ має танцювальний характер.

Розгорнута *Кода (Allegro vivo)* Фантазії, що заснована на елементах першої теми твору, дедалі прискорює ритмічний рух. Динаміка стає гучнішою, матеріал партії скрипки – віртуознішим (з'являються пасажі із швидкою октавною зміною, подвійні ноти). Завершується Фантазія тонічним

¹⁷² Фігура з восьмої та двох шістнадцятих із «кружлянням» навколо одного тону та подальший низхідний плавний рух, у даному випадку хроматичний.

септакордом тональності *E dur* в нюансі *ff*, розташування якого підкреслює фонізм інтервалів кварта й квінти.

Отже, драматургія Фантазії І. Вимера належить до крещендуючого типу: наявний образно-тематичний розвиток від зосереджено-імпровізаційної, більш ліричної за характером музики, до бурхливого танцювального апофеозу – фіналу весільного дійства.

3.2.3. Фантазії на авторські теми А. Штогаренка, О. Станка

У творчості вітчизняних композиторів тип фантазії на авторські теми представлений у доробку В. Подгорного (Концертна фантазія для скрипки та оркестру, 1958), А. Штогаренка (Фантазія для скрипки соло, 1960), О. Станка («Українська фантазія» для скрипки та оркестру, 1966), В. Коршунова (Фантазія для скрипки та фортепіано, 2009) та ін.


Твори для скрипки соло авторів ХХ ст. займають чільне місце в репертуарі виконавців усього світу, використовуються як навчальний репертуар у консерваторіях, коледжах та спеціалізованих школах, виконуються на міжнародних і вітчизняних конкурсах. У ХХ ст. з'явилося багато творів для скрипки соло: сонат (В. Балтаровича, Б. Бартока, М. Вайнберга, П. Гіндеміта, О. Зноско-Боровського, Е. Ізаї, Н. Лапинського, А. Онеггера, С. Прокоф'єва, М. Регера), п'єс («Єврейська молитва» М. Кармінського, Варіації Т. Маєрського) тощо. У другій половині ХХ ст. можна вказати на «експериментальні опуси» для скрипки соло [105, с. 4]. Це – сонати П. Булеза, О. Зноско-Боровського, О. Красотова, Л. Грабовського, Б. Шеффера, Р. Щедрина, Е. Підгайца, А. Нестерова, В. Маршнера та інших відомих авторів; «Королівська тема і варіації» І. Юнга, віртуозні п'єси Е. Денисова, «Присвята Паганіні» А. Шнітке, «Імпровізація» Г. Заборова, «Перстень Афродіти» Я. Кайпонена, що позначені циклічними й сонатними закономірностями, Каприс для скрипки соло М. Скорика, «Follia Ruthenica» О. Безбородька, «Парнас» В. Маника, Чотири п'єси Ю. Іщенко та ін. Твори для скрипки соло у жанрі фантазії не такі численні (Фантазія «Пам'яті Д. Ойстраха»

І. Фролова¹⁷³). У творчості українських композиторів Фантазія для скрипки соло представлена у творчому доробку А. Штогаренка [25].

Незважаючи на те, що **Фантазія для скрипки соло А. Штогаренка** [XV; L] належить до типу фантазій на авторські теми, в її музичному матеріалі простежуються безпосередні зв'язки з фольклором. Твір написаний у 1960 р.

За критеріями розробленої типології – це фантазія на авторські теми; за жанровою ознакою – фантазія-концертна п'єса для скрипки соло. За програмною ознакою твір відносимо до фантазії непрограмного типу.

Пісенна мелодія першої теми *a* поспівного характеру заснована на варіантному повторенні мотивів з обігруванням натурального та високого VII щаблів *d moll*, з використанням півтонового зсуву (*d moll – es moll*, 19 т.) у другій частині теми, як засобу підвищення експресії. Це свідчить про вплив принципів розгортання тематизму фольклорного типу. За жанровими ознаками початкова тема є близькою до українських ліричних пісень.

Друга тема *b* контрастує першій. Їй притаманна гострота танцювального ритму з використанням ритмоформули . Остинатні квінти та терпкі секунди в ритмі шістнадцятих, чергування прийомів *arco / pizzicato* в широких інтервальних стрибках, вочевидь, імітують гру на щипковому інструменті – кобзі чи домрі, що надає цій темі не тільки жанрової, а й тембрової своєрідності.

Написана ця лаконічна п'єса у формі подвійних варіацій з перемінним варіюванням тем, причому виклад кожної з них одразу супроводжується варіацією, внаслідок чого утворюється композиційна схема¹⁷⁴ – *aa1bb1b2a2b3*.

Перший розділ. Тема *a*, що написана в простій двочастинній формі, вже в експонуванні містить потенціал для варіантно-варіаційного розвитку. Початковий мотив, що починається з III щабля *d moll*, оспівує тоніку і рухається вниз до V щабля, розширено повторюючись у другому реченні (*Приклад 1*). Варіантність закладена в ладовій основі теми, де чергуються натуральний і високий VII щаблі (*c-cis*). Другий розділ теми (*Più mosso*) звучить

¹⁷³ Фантазія «Пам'яті Д. Ойстраха» І. Фролова – двочастинна поемна композиція. За словами С. Нестерова, «авторський задум зумовлений інтенсивними сполученнями „музичних портретів” Д. Ойстраха і Д. Шостоковича, зокрема їх звукових монограм» [106, с. 63].

¹⁷⁴ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

півтоном вище (*es moll*), мелодія насичується прикрасами та фразами широкого діапазону (*Приклад 2*). Ці розділи корелюються як фольклорно-пісенний заспів та приспів. Розглядаючи джерела та особливості музичної мови творчості А. Штогаренка, М. Боровик вказує, що «мелодика композитора як щодо свого інтонаційно-ритмічного складу, так і щодо прийомів розвитку переважно ґрунтується на особливостях української народної музики» [16, с. 145]. Тож не дивно, що у Фантазії А. Штогаренко використовує принцип заспів-приспів, що є характерним для народної пісні.

Варіація на першу тему (*a1*) має фактурно-інтонаційні зміни (*Приклад 3*): на зміну одноголосся приходять багатоголосий виклад із використанням акордів на великих тривалостях, що наближує звучання скрипки до щипкового інструмента, а сама тема набуває епічних рис і стає подібною на баладу, думу чи історичну пісню, що виконується у супроводі кобзи. У варіації з'являються й показові елементи інструментального музикування – стрімкі пасажі в ритмі тридцятьдругих звуками тризвуків або пасаж з двома півторатоновими секундами, який у фольклорній традиції асоціюється з думовим ладом, що підтверджує думку про темброві й жанрові аналогії цієї варіації.

Другий розділ. Тема *b* позначена поступовим прискоренням темпу (*Roso più mosso e marcato*), вона значно простіша за структурою, ніж перша – це період (18 тактів), об'єднаний єдиною танцювальною формулою (*Приклад 4*). Якщо у варіюванні першої теми Фантазії суттєво змінюється її мелодична лінія та «амплуа інструмента», то всі варіації на тему другого розділу не вносять змін у її скерцозно-танцювальний характер, варіювання переважно відбувається в гармонічному пласті. Так, у першій варіації (*b1*) композитор використовує тональне зіставлення з *B dur* через VI низький щабель гармонічного мажору (*Приклад 5*), потім – *f moll*; у другій варіації (*b2*) з'являються гармонічні барви *F dur* та *As dur* (*Приклад 6*).

Тема *b* у своєму викладі та в процесі варіювання ставить перед скрипалем ряд технічно-віртуозних завдань, що можуть містити певні виконавські

труднощі: чергування прийомів *arco/pizzicato* (80–84 тт.), гра інтервалами, рух паралельними секстами (115–119 тт.), акордами та ін.

Третій розділ об'єднує дві варіації (*a2* та *b3*), що сприймаються як реприза композиції. Друга варіація на першу тему (*a2*) розвиває інтонаційно-фактурну ідею попередньої, але цим разом мелодія супроводжується не «сухими» лаконічними акордами, а фігураціями й ритмами тріолей (*Приклад 7*). З точки зору тембрового забарвлення виникає аналогія з бандурою. У другому реченні повертається акордовий виклад і стрімкі розлогі «інструментальні пасажі», в яких відбувається поступова модуляція до тональності теми *b – D dur*.

Завершується композиція третьою варіацією на танцювальну тему (*b3*), яка представлена ладовими зіставленнями фраз (*d moll – D dur*), що, начебто, об'єднують звуковисотну основу обох тем (*Приклад 8*). Остання варіація позначена жвавим темпом *Allegro vivo*: такого різкого контрасту не виникало за першим зіставленням двох тем, що дає підстави оцінювати останнє *Allegro vivo* як швидку Коду.

Таким чином, А. Штогаренко створив фантазію на авторські теми, що відповідає аналогічному типу романтичної фантазії, у формі подвійних варіацій, вона мало чим різниться від фантазій на запозичені теми (оперні чи фольклорні). Більше того, використання двох тем (пісенної і танцювальної), їх поперемінне варіювання, імітація скрипкою українського струнно-щипкового інструмента у викладі другої теми (*b*), викликають безпосередні асоціації з Фантазією «Камаринська» М. Глінки. У А. Штогаренка спостерігаємо й певні аналогії до сопрано-остинатного прийому оркестрового варіювання – скрипка темброво перевтілюється в інші струнно-щипкові інструменти – кобзу (*a1*), домру (*b*) та бандуру (*a3*).

«Українська фантазія» для скрипки та фортепіано (в оригіналі – для скрипки й оркестру) О. Станка [XIII] створена у 1966 р. Подібно до Фантазії І. Вимера, вона демонструє опору на фольклорні витоки, але за музичною стилістикою ближча до класико-романтичної традиції. Загалом у композиції добре відчутна тональна основа (*d moll*) із функційною гармонією, ясно

вираженою тонікою, яка зазвичай подана у своєму основному вигляді. Подекуди, як, наприклад, у головній темі Фантазії, трапляються елементи народних ладів – думового та двічі гармонічного мінору.

Щодо метро-ритмічних та синтаксичних структур, то у цьому творі, як і у творах І. Вимера та А. Штогаренка, використовуються змінні розміри, побудови також далеко не завжди є симетричними. Активна мотивна розробка тематизму відбувається засобами секвенційного розвитку.

«Українська фантазія» О. Станка¹⁷⁵ також має риси концертності: партії інструментів відносно рівноправні. Партія скрипки досить віртуозна (особливо у заключному розділі Фантазії). У творі є декілька імпровізаційних скрипкових каденцій, що розміщені на початку та усередині твору. Партія фортепіано тематично і фактурно досить насичена, хоча меншою мірою, ніж у Фантазії І. Вимера. Сольні «виходи» фортепіано не такі розгорнуті, дещо «скромніші» за фактурним викладом, але у Фантазії О. Станка в багатьох випадках інтенсивнішим є діалогування інструментів. Композитор також використовує прийом контрапунктичної взаємодії тематизму двох інструментів, техніку вертикальних перестановок.

За критеріями розробленої типології – це фантазія на авторські теми; за жанровою ознакою – фантазія-концерт, що написана для скрипки та оркестру. За програмною ознакою вона належить до фантазії непрограмного типу.

В основу композиції твору О. Станка покладено декілька формотворчих принципів. На рівні цілого – це контрастно-складена форма. У творі наявні три великі розділи, різні за характером і тематичним матеріалом. Основним принципом, що скріплює форму, є варіаційний. Фактично, майже увесь твір побудовано на варіюванні трьох тем, причому головною, найчастіше повторюваною у різних виглядах, є тема першого розділу (*a*). Її зворотами наскрізно пронизані навіть ті розділи, що будуються на іншому тематизмі.

¹⁷⁵ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

Твір¹⁷⁶ відкриває *Вступ*, побудований на інтонаційних елементах теми *a* першого розділу (*Приклад 1*). Тема Вступу має епічно-оповідний характер завдяки повільному темпу, переважанню великих тривалостей, плавному рухові мелодії. Елементи теми Вступу викладено у фортепіано в середньому та нижньому регістрах, спочатку октавними унісонами, потім у хоральній фактурі. Мелодія близька до народних дум. Привертає увагу чергування гармонічної та натуральної доміант.

Із фортепіанної партії виростає скрипкова каденція, що побудована на пасажах шістнадцятими тривалостями, в якій використано широкі чотиризвучні акорди (*Приклад 2*). Далі скрипка проводить тему соло, що також є похідною від теми *a*. Її викладено переважно подвійними нотами та акордами. Завершують каденцію знову імпровізаційні пасажі та каскад трелей.

Тема *a* першого розділу – це ліричний «вихід» скрипки у супроводі акордів у тріольній фактурі фортепіано (*Приклад 3*). Тему скрипки також частково викладено подвійними нотами (терціями – 30–31 тт.), що надає повноти звучанню. Гармонічний супровід у партії фортепіано обмежується функціями класично-романтичної тональності: композитор використовує яскраві колористичні зіставлення тризвуку II низького щабля та доміантового терцквартакорду, тризвуку VII натурального щабля та септакорду VI ступеня. Останній згодом стає остинатною гармонією у партії фортепіано, що надає звучанню терпкості й барвистості.

Тема першого розділу зазнає варіаційного розвитку. Перша варіація (*a1*) побудована на інтонаційних елементах теми. Змінюється фактура партії фортепіано – арпеджіо септолями імітує супровід української думи кобзою або бандурою (*Приклад 4*). Наступна варіація (*a2*) є контрапунктом до початкової інтонації головної теми Фантазії в партії лівої руки фортепіано, яка секвентно розвиває віртуозний матеріал у партії скрипки: подвійні ноти, викладені тріолями, що створюють гармонічне тло для теми фортепіано (*Приклад 5*). Подальший розвиток є імпровізаційним діалогом скрипки та фортепіано

¹⁷⁶ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

(Приклад 6). Початковий зворот основної теми (52–53 тт.) «заховано» у мелодичних фігураціях, викладених восьмими тривалостями, що по чергово проходять у партіях скрипки та фортепіано. У загальній драматургії твору – це сполучник до наступного розділу.

Другий розділ Фантазії має лірико-пасторальний характер. Його побудовано на двох пісенних темах – *b* та *c*, що завершуються ще однією розгорнутою скрипковою каденцією. Вступ розділу побудовано на темі *b* (Приклад 7). У темі розділу використано терцієві дублювання, що є типовим прийомом народного багатоголосся, а також міської побутової пісні. Подібний виклад можна побачити у творах класиків української музики, зокрема М. Лисенка. «Погойдування» восьмих тривалостей у партії фортепіано в лівій руці також викликають опосередковані асоціації з жанром баркароли (Приклад 8). Друге проведення теми у розділі побудовано на елементах теми *c* та теми *a* першого розділу у партії фортепіано – *c1* (Приклад 9). Від 93 т. повертається тема *a* першого розділу, що була викладена ще у Вступі – *az* (Приклад 10), яка проводиться скрипкою; в подальшому – у фортепіанній партії, в басу (98 т.), з'являються секвенційовані звороти основної теми твору. Це дещо порушує загальний ідилічний настрій, налаштовуючи слухача на епіко-драматичну образність, що панувала у першому розділі. Фактично, це – ще одна велика скрипкова каденція, яка, однак, має внутрішнє членування. Починаючи розвиватися від 93 т., вона у *Più mosso* підтримується тремоло у партії фортепіано та підголосками на матеріалі основної теми Фантазії. Потім, на тлі гармонічного супроводу у партії скрипки, викладеного подвійними нотами, фортепіано секвенційно проводить основну тему твору у басах у нюансі *f* (Приклад 11). Цей епізод можна вважати кульмінацією епіко-драматичної лінії Фантазії.

Після короткої октавної зв'язки-каденції фортепіано до наступного епізоду наступає завершальний, *третій розділ* Фантазії, який репрезентує танцювальну стихію (Приклад 12). Його структура поєднує в собі двочастинність та варіаційність. Тема *d* у скрипковій партії позначена віртуозністю: часто

використовуються подвійні ноти та широкі стрибки. Партія фортепіано переважно виконує функцію супроводу із типовим для танцювальної музики викладом «бас-акорд», подекуди з'являються мелодичні підголоски та колоритні звукозображальні деталі – форшлаги (124–139 тт.), квінти в басах (132, 134 тт.), що імітують гру на відкритих струнах на басолі.

Кода остаточно закріплює піднесений святковий настрій заключного розділу Фантазії.

3.2.4. Жанрові міксти О. Жука, Г. Жуковського, О. Яковчука

У ХХ – на початку ХХІ ст. у творчості українських композиторів з'являються такі жанрові міксти як вальс-фантазія¹⁷⁷, фантазія-капричіо¹⁷⁸, концерт-фантазія¹⁷⁹, соната-фантазія¹⁸⁰, рондо-фантазія¹⁸¹, поема-фантазія¹⁸², тарантела-фантазія¹⁸³ та ін. Одним із зразків жанрового синтезу скрипкової фантазії є «**Рондо-фантазія**» тв. 5 О. Жука [VII]. Цей твір (інша назва – «Прелюд») для скрипки з оркестром був написаний у 1939 р., в роки викладання молодого композитора у Харківській консерваторії (нині – Харківський університет мистецтв імені І. П. Котляревського) [165, с. 9]. До жанру фантазії О. Жук¹⁸⁴ звертався й пізніше¹⁸⁵.

Форма твору – рондо-соната, що ускладнена впливом жанру фантазії. За вище розробленою типологією – це фантазія на авторські теми; за жанровою ознакою – твір на основі жанрового синтезу, що написаний для скрипки та оркестру (фортепіано). За програмною ознакою відносимо його до фантазії непрограмного типу.

¹⁷⁷ «Вальс-фантазія» для скрипки та фортепіано Г. Жуковського, «Вальс-фантазія» В. Зюзіна.

¹⁷⁸ «Фантазія-капричіо» на теми Дж. Гершвіна для баяну А. Білошицького.

¹⁷⁹ «Концерт-фантазія» для скрипки з оркестром О. Гоноволіна, «Концерт-фантазія» для скрипки та фортепіано О. Москвичіва.

¹⁸⁰ «Соната-фантазія» для фортепіано, литавр та вібрафону А. Ісакової; «Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано О. Козаренка; «Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано В. Мартинюк (Брондзі); «Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано О. Яковчука та ін.

¹⁸¹ «Рондо-фантазія» для скрипки та фортепіано О. Левича.

¹⁸² «Поема-фантазія» для органу, саксофону-альта і ударних І. Климової.

¹⁸³ Тарантела-фантазія «Даніельф» для акордеону І. Завадського.

¹⁸⁴ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку Д.

¹⁸⁵ У творчому доробку композитора є «Українська фантазія» для оркестру народних інструментів (1971) [70, с. 652].

Твір¹⁸⁶ починається повільним *Вступом*, що звучить у викладі скрипки соло (*Приклад 1*). Мелодія спокійного, імпровізаційного характеру, прикрашена форшлагами та різними ритмічними групами (тріолі, квінтолі). За 12 тактів до появи головної теми (розділ А, рефрен) до викладу скрипки долучається фортепіано, згодом темп прискорюється, і пасаж шістнадцятими у нюансі *f*, підводить до головної теми твору.

Перший розділ – танцювальна мелодія. Тема *a* написана в середньому регістрі, має легкі акценти, чергування штрихів *staccato/legato* (*Приклад 2*). Функція партії фортепіано суто супровідна. Тема зазнає варіаційного розвитку (*a1, a2*). Характерною рисою творчості О. Жука є «широке використання народного мелосу, при збереженні своєрідності його ладового забарвлення, імпровізаційності розгортання музичної думки, принципів варіантного розвитку» [165, с. 9], це все яскраво відображається у Фантазії.

Форма *другого розділу* – тричастинна з динамізованою репризою. Перша тема – *b* – має напружений характер, що досягається завдяки уповільненому темпу (*meno mosso*), акцентам, інтервалам (м. 3, м. 2), виконанню теми на струні *G*, ритмічному малюнку, побудованому на дрібних тривалостях, тріольній пульсації фортепіанного супроводу (*Приклад 3*). Друга тема розділу – *c* (*dolce*) – лірична, співуча. Вона написана у верхньому регістрі, що створює контраст з першою темою (*Приклад 4*). Як і у Фантазії І. Вимера, використано прийом вільної імітації (фрагмент мелодії скрипки починається в партії фортепіано). Після другої теми розділу повторюється перша, вже у *c moll – b1*. Як і в попередній темі, застосовано прийом вільної імітації, але тут спочатку мелодію починає скрипка, а фортепіано імітує її фрагмент. Віртуозний пасаж *staccato* підводить до незмінного повторення першого розділу.

Третій розділ заснований на поверненні теми *a* першого розділу та її варіаційному розвитку (*a1, a3*). У *четвертому розділі* тема *d* будується на інтонаціях та ритмоформулах Вступу (*Приклад 5*). Вона розвивається завдяки уведенню різноманітних ритмічних групувань (тріолі, квінтолі, групування

¹⁸⁶ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

по 11, 12, 16 нот, що нагадують імпровізаційні награвання). Фортепіано має в цей час акордовий акомпанемент у нюансі *p*.

Імпровізаційність, що була представлена на початку твору у Вступі, у цьому розділі набуває більшого розмаху. Свого апогею вона сягає у повноцінній віртуозній каденції, котра розташована усередині твору. Щодо сольних каденцій у жанрі фантазії у творчості українських композиторів К. Штрифанова підкреслює: «інструментальні пасажі у фантазіях М. Лисенка знаходять відтворення у невеликих, відносно відмежованих, пасажних побудовах типу каденцій. У ХХ столітті цей напрям знайшов цікаве втілення у вигляді введення у фантазію повноцінних каденцій (каденції соліста у «Рондо-фантазії» для скрипки з оркестром О. Жука» [170, с. 157].

Каденція (*Cadenza tempo rubato*) – *senza metrum*, за виконавськими засобами близька до романтичних каденцій скрипкових фантазій. Використано швидкі віртуозні пасажі, акорди, подвійні ноти, натуральні та квартові флажолети, форшлаги, прийоми *pizzicato*, *glissando*, різноманітні штрихи – *legato*, *detache*, *staccato*. Додано авторські ремарки (*pesante*, *dolce*) для точнішого відтворення характеру, нюанси – від *p* до *ff* (Приклад 6). У цій каденції представлено увесь спектр стабільного виконавського комплексу романтичної скрипкової фантазії, що доводить його активне використання українськими композиторами.

П'ятий розділ засновано на темі *a* першого розділу та варіаціях на неї (*a1*, *a4*). Шостий – на тональному варіюванні тем *b* (*b2*, *b3*) та *c* (*c1*). Твір завершується *Кодою*, побудованою на елементах теми *a* першого розділу (Приклад 7).

Романтичне рондо такого типу передбачає ускладнення форми, розширення масштабів епізодів, наприклад, центрального *C* – внаслідок уведення каденції, що спостерігаємо в аналізованому творі.

Отже, «Рондо-фантазія» тв. 5 О. Жука – це яскравий приклад жанрового міксту. Риси рондальності відбиваються у композиційній структурі (А В А С + Каденція А В₁ Кода); до ознак фантазії належать: наявність імпровізаційного

вступу, віртуозної каденції, різнохарактерність тем. У драматургії твору присутні й риси сонатності: наявність головної та побічної партій, проведення цих тем у репризі.

Характерні ознаки жанрового синтезу можна зауважити в іншому цікавому творі – «Вальсі-фантазії» для скрипки та фортепіано Г. Жуковського¹⁸⁷ [VIII]. Він змушує згадати творчий досвід М. Глінки, позаяк своєю назвою відсилає до його однойменної¹⁸⁸ оркестрової п'єси. Твір, що написаний у 1965 р., продовжує ліричну лінію, започатковану композиторами ХІХ ст. – представниками українського романтизму в умовах музичної стилістики кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. – із збереженням тонального принципу звуковисотної організації, але з нестійкою, хроматизованою гармонією, значною кількістю дисонансів, що послаблює тональну централізацію. Його написано у складній тричастинній формі з елементами техніки монотематизму.

За розробленою типологією – це фантазія на авторські теми; за жанровими ознаками – твір на основі жанрового синтезу, що написаний для скрипки та фортепіано. За програмною ознакою його зачисляємо до фантазій непрограмного типу.

У «Вальсі-фантазії» Г. Жуковського скрипку трактовано як повноцінний сольний інструмент, фортепіано у більшості епізодів виконує лише супровідну функцію, слугуючи акомпанементом на основі вальсової формули («бас – два акорди»). Однак у окремих фрагментах вона стає повноцінним «учасником» ансамблю, вступаючи у діалог зі скрипкою, а також контрапунктуючи її партії.

Розглянемо структуру¹⁸⁹ та музичну стилістику твору детальніше. Від початку до ц. 5 триває розгорнутий *Вступ (Allegro non troppo)*, у якому формується тематичний матеріал подальших розділів. Відкриває твір неквадратна семитактова побудова діалогічного типу (*Приклад 1*). Починаючи від т. 8, фортепіано відповідає скрипці виразним низхідним хроматичним ходом (*Приклад 2*), що нагадує аналогічні мелодичні фрагменти у творах композиторів

¹⁸⁷ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

¹⁸⁸ «Вальс-фантазія» для оркестру (спочатку для фортепіано, 1839; оркестрові редакції 1845, 1856) – перший класичний зразок російського симфонічного вальсу.

¹⁸⁹ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

XIX ст., зокрема П. Чайковського. Цей матеріал, власне, й стане основною темою Фантазії, що повторюватиметься у наступних розділах.

Від ц. 2 (*Poco meno mosso*) починається побудова, у якій скрипка та фортепіано обмінюються ролями: тематичний матеріал, інтонаційно споріднений з темою фортепіано, якою відкривалася Фантазія, переходить до скрипки, а у фортепіано з'являються схвильовані репліки, що походять від тематичного матеріалу скрипки з попереднього періоду (*Приклад 3*). У ц. 3 (*Più mosso*) в партії скрипки з'являються схвильовані мелодичні фігурації, які є своєрідним вступом до низхідної хроматичної кантиленної теми з фортепіанного «зачину», що проводиться також у скрипки, і становлять кульмінацію всього розділу (*Приклад 4*). За кульмінаційним проведенням теми з'являються мелодичні фігурації у фортепіано з нестійкою гармонією, барвистими зіставленнями акордів. Безпосередньо за чотири такти перед ц. 5 гармонія стає функційно визначеною.


Від ц. 5 (*Tempo sostenende*) починається *перший розділ* Фантазії, що складається з трьох тем симетричної (квадратної) будови. Тема *a* виростає з кантиленного першого тематичного елемента Вступу. Різниця в тому, що початкова низхідна хроматична інтонація зазнає розвитку та розростається в доволі розлогу, пластичну тему з жанровими ознаками ліричного вальсу (*Приклад 5*). У ній скрипка повноцінно солює, фортепіано виконує акомпануючу функцію або дублює партію скрипки. Цим разом тема тонально визначена і проводиться у *b moll*. За формою – це розгорнутий період повторної будови.

Від ц. 7 починається друга лірична тема розділу – *b* (*Pochissimo più mosso*), вона має певний елемент скерцозності завдяки висхідному рухові дрібними тривалостями та авторській ремарці *leggiere* (*Приклад 6*). У темі синтезовані інтонації обох елементів Вступу. За формою цей фрагмент також є розгорнутим періодом.

У ц. 9 з'являється нова тема розділу (*c*), що органічно виростає з попереднього музичного матеріалу, поєднуючи в собі мелодичні звороти обох елементів Вступу: початкову півтонову інтонацію з ритмом «чвертка-вісімка»,

що був присутній у першому елементі Вступу, та висхідний мелодичний хід, викладений вісімками з його другого елемента (*Приклад 7*).

У подальшому тема переходить до фортепіано, у викладі якого звучить коротка зв'язка (ц. 11), побудована на експресивному мелодичному звороті із висхідними стрибками на квінту й октаву з подальшим заповненням плавним рухом півтонами. Тему викладено у щільній акордовій фактурі, що надає звучанню потужності й об'єму. Тож, перший розділ Фантазії Г. Жуковського написаний в простій тричастинній безрепризній формі.

Другий розділ (Allegro brillante) – складена середина (ц. 12), тематизм якої також є похідним від тематичного матеріалу Вступу. У темі *d* наявна низхідна півтонова інтонація з ритмом  і рух дисонуючими інтервалами, у скрипки – він низхідний, у фортепіано – висхідний (*Приклад 8*). Ці тематичні елементи зазнають активного секвенційного розвитку, що приводить до нової теми *e* (ц. 14), де фортепіано проголошує низхідну хроматичну інтонацію, а скрипка проводить яскравий контрапункт із експресивними стрибками на широкі інтервали (*Приклад 9*).

Вступ наступного, *третього розділу* (ц. 15) побудований на варіантному повторенні низхідної секундової інтонації з попереднього розділу, яка завдяки *pizzicato* скрипки та загальному нюансу *pp*, набуває скерцозного відтінку (*Приклад 10*). Спочатку матеріал цього вступу викладено у скрипки соло (перші вісім тактів) в акомпануючій функції, яка надалі переростає у мелодію й будується на полярності динамічних нюансів (*mf/pp*). У ц. 16 (*più mosso*) цей матеріал перехоплює фортепіано, а скрипка (ц. 17) починає проводити кантиленну тему *f* у нюансі *pp* (*Приклад 11*).

У наступному сполучнику-зв'язці (ц. 19–21) відбувається активний тематичний розвиток матеріалу, похідного від теми першого розділу *a*. Тут наявний висхідний рух восьмими по звуках дисонуючих інтервалів і півтонів, що змінюється шістнадцятими. Цей рух поєднується із динамічним наростанням, що приводить до кульмінаційного проведення у фортепіано теми *a* першого

розділу з ремаркою *brillante* (Приклад 12). Її подано в акордовому викладі фортепіано в тональності *a moll*.

Від ц. 22 починається ще одна тема середини – *g* (Приклад 13), що пізніше переходить у зв'язку, матеріал якої також є варіантом тематичних елементів з попередніх розділів, що підводить до *Репризи* твору (ц. 24) у першопочатковому вигляді (ц. 5). Повторюються теми з першого розділу – *aa1*, *bb1*, *cc2*. Проведення останньої теми *cc2* переходить у *Коду*, яка будується на двох тематичних елементах. Перший – синтезує мелодичні звороти першого і другого елементів Вступу та будується на темі *a* першого розділу (Приклад 14), що звучить у партії фортепіано. Другий, заключний розділ Коду (ц. 36), заснований на додатковому проведенні теми *a*.

Таким чином, у тричастинній композиційній структурі концертної п'єси Г. Жуковського поєднуються принципи монотематизму та репризності. У «Вальсі-фантазії» діє також принцип обрамлення: тематичний матеріал, що відкриває п'єсу, також її й завершує.

Яскравим жанровим синтезом сонати й фантазії у творчості українських композиторів є «Соната-фантазія»¹⁹⁰ (пам'яті А. П'яццолі) для скрипки та фортепіано О. Яковчука¹⁹¹, що написана у 2010 р. Цей твір завершує тріаду сонат-мікстів¹⁹² у творчості композитора, до якої входять «Соната-поема» для альту та фортепіано, «Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано й «Соната-рапсодія» для віолончелі та фортепіано.

Детальний аналіз цього твору подано у праці Н. Яковчук [180]. Хотілося б зазначити як композитор синтезує жанри сонати й фантазії та відмітити деякі композиційні знахідки. Від сонати О. Яковчук використовує дещо нетрадиційну тричастинну форму сонатного циклу. У творі немає повільної середньої частини (*Allegretto – Allegretto non troppo – Presto*), але її відсутність

¹⁹⁰ Прем'єра «Сонати-фантазії» відбулася у листопаді 2011 р. на концерті світових прем'єр камерних творів О. Яковчука в НМАУ імені І. П. Чайковського.

¹⁹¹ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

¹⁹² Н. Яковчук стосовно взаємодії двох жанрів вказує, що у «Сонаті-поємі», «Сонаті-фантазії», «Сонаті-рапсодії» простежується «цілком оригінальний авторський підхід до жанру сонати – у її синтезі із поемою, рапсодією, фантазією. Спираючись на епічність старовини у Сонаті-поємі, трагедійність особистих переживань у Сонаті-рапсодії, естетичне захоплення художнім світом А. П'яццолі у Сонаті-фантазії, композитор пропонує щоразу індивідуальне рішення такого синтезу» [179, с. 192].

«компенсується речитативними, структурно розвиненими каденціями учасників ансамблю і не руйнує загальної цілісності твору» [180, с. 166]. Від фантазії композитор запозичив імпровізаційний вступ, каденційні висловлювання у обох партіях, багатотемність тощо.

«Соната-фантазія», що складається з трьох частин, починається Вступом-монологом скрипки. Вже у *Вступі* закладені інтонаційні елементи усього твору, які композитор активно розвиватиме протягом наступних частин. Н. Яковчук відмічає у «Сонаті-фантазії» характерне явище для сучасної камерно-інструментальної музики – монологізм. На початку твору викладені три сольні каденції: соло скрипки – соло фортепіано – соло скрипки, таким чином, Вступ має чітку тричастинну будову. Перший розділ Вступу (25 тактів) – це розлогі експресивні акорди скрипки, які завдяки хроматичній загостренності звучать надзвичайно драматично (1–8 тт.). Другим елементом, який підсилює емоційну напругу подальшого розвитку, є низхідні широкі ходи *pizzicato* по диссонуючим інтервалам (тритони, нони, септіми), які вже на початку втілюють потрібний характер. Композитор застосовує яскраві прийоми задля підсилення художнього образу: багату гармонічну палітру, різноманіття штрихів, детальні динамічні градації, поліфонічні прийоми тощо, роблячи Вступ ефектним та бравурним. Контрастом після цього позначений восьмитактовий фортепіанний розділ, який складається з хоральних проведень, що відокремлені порожніми тактами з паузою від розділів скрипки соло. Наступний монолог скрипки (15 тактів) цільно та монолітно переходить у партію фортепіано, яка своїм остинатним та пружним супроводом вводить у початок експозиції.

Головна тема першої частини дещо нагадує мелодику творів А. П'яццолі¹⁹³ за рахунок «яскраво-експресивної мелодичної лінії з чітким ритмічним рисунком і півтоновими поспівками (партія скрипки)» [180, с. 164]. О. Яковчук не цитує мелодичне ядро творів А. П'яццолі, а створює власну мелодичну фантазію

¹⁹³ «Глибока самобутність, оригінальність композицій аргентинського маестро привернула увагу О. Яковчука, стала поштовхом для українського митця увести яскраві інтонаційні та ритмічні елементи танго до своєї Сонати-фантазії» – зауважує Н. Яковчук [180, с. 163].

завдяки стилізації, яка проявляється, перш за все, в статичності супроводу, загостреній хроматиці, ритмічному варіюванні розвитку мелодії, активному впровадженні прикрас (форшлагів, групето). Попри відчутну опору на e $moll$ в басовому остінатному супроводі, композитор далеко виходить за межі цієї тональності, значно збагачуючи її за рахунок хроматичних зсувів. Ефектним *glissando* у партії скрипки, що проходить охоплюючи усі верхні регістри в низхідному русі (від fis^4 до $h\#^1$), композитор будує яскраву кульмінацію Головної партії і готує, тим самим, *Зв'язуючу партію* в якості акордового переходу в партії фортепіано. *Побічна партія*, що починає свій рух у нижньому регістрі скрипки, поступово підіймається подвійними нотами і переходить у сольну каденцію (Розробку).

Розділ *Meno mosso* (перший розділ *Розробки*) – каденція скрипки, що поєднує в собі хроматизовані інтонації та пунктирний ритм. Саме такі висловлювання каденційного типу і є характерною ознакою синтетичного жанру сонати-фантазії. Другий розділ *Розробки* (*Tempo I*) викладений подвійними нотами (секстами), до того ж в обох партіях. Проте, в загальному розвитку мелодичного руху зберігається зв'язок з елементами Головної партії, адже самі сексти рухаються висхідним хроматичним рухом, експресії якому додають чергування акцент/тенуто. Переходом до Репризи є розділ *Più mosso*, в якому пристрасне звучання подвійних нот та розлогих акордових всплесків продовжується віртуозним висхідним пасажем каденційного типу. Особливого ефекту композитор досягає в ритмічній димінуції – восьмі, шістнадцяті та шістнадцяті в тріольному викладі, які засвідчують кульмінаційну вершину на трелі e^3 , потім f , що, врешті, з блискучим хроматичним ходом відкривають Репризу.

В *Репризі* Головна партія скорочується, Побічна «переосмислюється у плані філософського медитування» [100, с. 133]. Окрім цього, у Побічній партії відбуваються фактурні зміни, вона ущільнюється за рахунок введення подвійних нот та поліфонічного пласта фактури.

Друга частина (Alleretto non troppo) написана у жанрі танго, який О. Яковчук «уперше ввів у сонатний цикл» [100, с. 133]. Ця частина починається сольними висловлюваннями скрипки та акордів *secco* у фортепіано. Пунктирний ритм, акцентування, різноманітне динамічне нюансування, використання мелізмів, трелей, звукообразальні ефекти – все це передає яскравий світ танго. Цікавим є і гармонічний бік частини, хоч головна тональність *c moll*, проте композитор активно використовує споріднені тональності, зокрема альтеровані подвійні домінанти, терпкі співзвуччя, неаполітанську гармонію. Головним виразним показником слугує ритмічний чинник, який виражається у введенні різноманітних ритмо-формул (синкопи, пунктир, чергування різних тривалостей). З кожним проведенням партія скрипки набуває все більшої ритмічної гнучкості та свободи.

Третя частина (Presto) має яскраво окреслену тричастинну форму та являє собою токатний рух, який переходить із однієї партії в іншу. Починається заключна частина скрипковим токатним вступом, що пізніше перехоплює фортепіано. На тлі цього руху в скрипці звучить мелодія в октавному унісоні із притаманними стилю А. П'яццолі синкопованими ритмами та хроматичними загостреннями. Мелодична лінія має експресивний та пристрасний характер. Музична тканина, як і у попередніх частинах, насичена блискучими віртуозними пасажами, що, завдяки своїй політності та легкості, доповнюють палке звучання октавних унісонів. Окрім цього, в епізодах, де присутні подібні пасажі, можна помітити тенденції сучасної композиторської техніки, зокрема дзеркальність пасажів в обох партіях. В першому розділі третьої частини композитор використовує активне варіювання мелодії, викладаючи її в різних метроритмічних змінах (тріолями) та інтервальних співвідношеннях, що попри статичну токатну фактуру фортепіанної партії, значно урізноманітнює та збагачує характер звучання.

У середньому розділі (*Sostenuto*) відчутний зв'язок з експозицією першої частини твору. В тематизмі відбувається повернення остинатного супроводу фортепіано в тональності *c moll* та елементів Головної та Побічної партій.

Таким чином, між частинами прослідковується тематичний та інтонаційний зв'язок, який єднає весь цикл загалом. Далі починається каденція скрипки, що готує третій розділ частини. Вся каденція побудована на тому самому ритмічному малюнку та інтонаціях, що й перший розділ Розробки першої частини «Сонати-фантазії». Вся побудова каденційного типу є блискучою кульмінацією, що готує нову хвилю, яка виллється в енергійній Репризі.

Реприза характеризується обміном матеріалу між партіями, адже тепер в партії фортепіано з'являється мелодичний рух подвійних нот, який звучав до цього в партії скрипки. В подальшому головна мелодія знову повертається до скрипки, повторюючи перший розділ частини. Обмін матеріалу між партіями дає можливість почути різне тембральне забарвлення мелодії та значно урізноманітнює характер звучання. Остання частина блискуче завершує цикл, затверджуючи концертно-віртуозний та екзотичний темперамент музики.

«Соната-фантазія» репрезентує стиль композитора, «для якого є характерним яскравий мелодизм (в основі – українська народна інтонація)» [180, с. 166] із стилізацією під екзотичну танцювальну музику А. П'яццолі з її примхливими ритмами, віртуозними прийомами та ефектною колоритністю. «Виразно окреслена форма твору, цілеспрямоване втілення драматургічної ідеї композиції, вишукана палітра динамічних нюансів, використання найрізноманітніших інструментальних прийомів гри» [180, с. 166] роблять «Сонату-фантазію» О. Яковчука яскравою віртуозною п'єсою, що захоплює із зацікавленістю до виконання.

3.2.5. Авангардова фантазія О. Козаренка

Значна частина творчого доробку О. Козаренка у жанрах камерно-інструментальної ансамблевої музики є малодослідженою. Зокрема, його «Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано дотепер залишається цікавою «загадкою» для слухачів та виконавців. Твори видатного композитора, піаніста, музикознавця [72] є вагомим компонентом сучасної української музичної культури. Вони настільки самобутні, непередбачувані, захоплюючі,

що «з ними можна не погоджуватись, їх можна активно не сприймати, проте на них не нудьгуєш» – зауважує Л. Кияновська [73, с. 339].

Жанрова палітра творчості митця різноманітна, це – опера, кантата, балет, хорові твори, театральна музика (понад 50 вистав), але саме інструментальні жанри є ліричним осердям, що концентрують його глибинні почуття. Ця лірика буває різною. Як зауважує Н. Швець-Савицька, «лірика часом є буффонно-скерцозна, часом – позірно ностальгійна, але завжди „антипсихологічна” й аж ніяк не декларативна. Обираючи певну жанрово-стильову модель, автор демонструє своє напрочуд мінливе ego. У «Sonata quasi una fantasia» (1997) для скрипки та фортепіано панують іронічні рефлексії на тему романтичної сонатності крізь призму бетовенського «Місячного» шедевру...» [166, с. 361]. За стильовими ознаками композиторської творчості С. Павлишин називає О. Козаренка ностальгійним ліриком¹⁹⁴ і звертає увагу на те, що йому «притаманна спонтанність фантазії, імпульсивність» [118, с. 4]. І саме ці риси стають ключем до пізнання та виконання дивовижного твору – «Sonata quasi una Fantazia».

За розробленою типологією – це фантазія на авторські теми; за жанровою ознакою – твір на основі жанрового синтезу, що написаний для скрипки та фортепіано. За програмною ознакою він належить до творів непрограмного типу.

Розглянемо питання жанрової взаємодії та специфіки виконавського звукотворення. Прикладом інтерпретації оберемо виконання твору самотнім українським дуєтом виконавців, Л. Шутко–О. Козаренко, який вважаємо інваріантною моделлю.

У ХХ ст. жанр фантазії залишається доволі розповсюдженим для різних інструментів, складів. **«Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано О. Козаренка [IX]** є прикладом жанрової взаємодії сонати й фантазії. А. Ящук наголошує, що жанрова характеристика, наведена «в назві

¹⁹⁴ С. Павлишин вказує на такі риси почерку композитора як «тяжіння до українського фольклору, насамперед гуцульського, і особливо артистичність, розрахована „на публіку”. <...> В його стилі злилися західноєвропейський та український романтизм – на межі експресіонізму, однак у бік не перебільшення, викривлення, а поглибленого ліричного відчуття. Переважаюча мінорність йде великою мірою від джерел української пісенності, та ще більше – від цілого комплексу історично сформованої національної індивідуальності» [118, с. 3].

сонати як фантазія, потребує більш узагальненого трактування її окремих інтонаційно-тематичних елементів» [188, с. 391]. Сам автор¹⁹⁵ пояснює авторці дисертації жанрову взаємодію так: «*Форма твору ніби імпровізаційна, але, насправді, за формою вона дуже чітка. Вона, все-таки, соната, а quasi una fantasia швидше йде до виконавця. Він мусить переступити ці межі сонатності і показати свою віртуозність, яка твориться на очах у публіки в цій сонаті*».

«Sonata quasi una Fantazia»¹⁹⁶ була присвячена Лідії Шутко і подарована до її ювілею. У процесі написання твору О. Козаренко розраховував саме на її артистичне амплуа як «*дуже емоційної, екстравертивної скрипальки*». Це, звичайно, відбилося на композиційній та образній будові твору¹⁹⁷.

Особливо ефектною є перша частина¹⁹⁸. У *Вступі*¹⁹⁹ композитор використовує в партії скрипки дуже високий регістр (*Приклад 1*). Перший інтервал – дисонансна велика септима, виписана пунктиром шістнадцятка та тридцять друга тривалості у нюансі *ff*, якому додає характеру ремарка *dramatico*. У партії фортепіано в цей момент звучить така сама фігурація, але у низькому регістрі. Присутні також секундові інтонації²⁰⁰. Все це – складові головного образу²⁰¹ твору, драматично-напруженого діалогу.

Головна партія твору – ц. 1 (*Приклад 2*), складається з трьох елементів (септимова та секундова лейтінтонації і «пуантилістичний мотив»²⁰²). Кожен з них має свою лінію розвитку. Сам композитор підкреслює: «*Перша частина –*

¹⁹⁵ Всі авторські коментарі наведено з інтерв'ю авторкою дисертаційного дослідження з композитором О. В. Козаренком (травень 2016 р.).

¹⁹⁶ «Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано написана в серпні 1997 р. у Ворзелі. Сам композитор у спілкуванні з авторкою дисертації зазначав: «*Так вийшло, що я на кожен ювілей спеціально писав композицію для Лідії Остапівни. Так сталося і з «Sonata quasi una Fantazia», яка була подарована Л. Шутко 1 вересня, а виконана тільки через рік. Мені дуже цікаво було, щоб Лідія Остапівна після скрипкового концерту [дипломна робота О. Козаренка – М.О.], який вона виконувала, зіграла мою скрипкову сонату*».

¹⁹⁷ Нотні приклади див. у Додатку А.

¹⁹⁸ Важливо зазначити, що хоча цей твір – одночастинний, але композитор у інтерв'ю вказує на можливість умовного розділення його на дві частини: до першої частини відносяться: Головна партія, Побічна партія, Розробка. До другої: Епізод в Розробці (за словами композитора – це Хорал), Реприза та Кода.

¹⁹⁹ Детальний аналіз твору можна подивитися у статті А. Ящука [188].

²⁰⁰ За А. Ящуком, для О. Козаренка характерним є мислення великими «структурно-тематичними масштабами, де навіть короткі, чітко виділені мотиви укрупнюються в більші побудови та несуть взаємопов'язане образне навантаження» [188, с. 389].

²⁰¹ С. Павлишин вказує, що О. Козаренко досягає ефекту повноти навіть при малих виконавських складах.

²⁰² Визначення А. Ящука.

дуже емоційна, концертна, дуже показова, і багато в чому мене спонукав власне образ артистки. По-друге, Лідія Остапівна – дуже різноманітна скрипалька, вона незабутня в ліричних темах і через те побічну партію сонати я уявляв собі, як цю побічну партію буде грати Лідія Остапівна».

Інтонаційна будова *побічної партії* (ц.3, 4 т.) виростає із секундової лейтінтонації Вступу, яка у скрипки звучить вже лірично і м'яко (*Приклад 3*). Спочатку тема звучить одноголосно, потім – подвійними нотами, переважно дисонансами. В цей момент у фортепіано звучать елементи Вступу у середньому та високому регістрах. Мелодія спускається донизу, і перед розробкою ніби заспокоюється.

Розробка (ц.5) – двофазова: її перший розділ будується на лейтінтонації Вступу (*Приклад 4*), другий є Хоралом (*Приклад 5*). Фактурне вирішення початку Розробки вирізняється далекими регістрами, що складає враження напруги. А. Ящук звертає увагу на те, що переорганізована септимова інтонація зі вступу перетворюється на сталу ритмічну формулу, «своєрідний лейтритм, що пізніше проводитиметься почергово в партіях обох інструментів», а у ц.9 цей «комплекс трансформується в удар по дерев'яних частинах фортепіано» [188, с. 390]. У партії скрипки композитор використовує різні способи видобування звуку: просить грати ноту *d* «швидким відхиленням на чверть тону від звуку *Re* на струні *Sol*» (ц.5), виконувати «групу якомога швидше» (ц.6). В ц.10 треба грати «дуже сильним (час від часу) притисканням струн до грифу, аж до скреготу на *f*»²⁰³.

Від ц.14 починається другий етап Розробки, що є епізодом. Це – Хорал. За композиторським коментарем, саме тут починається друга частина. Епізод становить ліричний центр твору (*Приклад 5*). Змінюються тональність, розмір (8/4), фактура, характер викладу. У партії фортепіано звучить спокійна мелодія, скрипка виконує квартові флажолети, що створюють ліричну звукову атмосферу містичного забарвлення. Флажолети скрипки не заспокоюють, а, навпаки, посилюють напругу. О. Козаренко додає: «Лідії Остапівні вдалося

²⁰³ Посилання за рукописом твору.

знайти цьому всьому артистичне виправдання, і розробка не стала моментом штукарства, а ще однією сходинкою загального розвитку сонати».

Реприза (ц. 15) будується на секундовій лейтінтонації Вступу. В партії фортепіано продовжується тема Хоралу (*Приклад 6*). Згодом (ц. 16) з'являється новий лейткомплекс – висхідний рух у фортепіано, який неодноразово звучатиме до кінця твору, та секундова лейтінтонація у скрипки. *Кода* (ц. 18) дуже напружена: висхідний рух, що переходить з однієї партії в іншу, призводить до апогею твору (*Приклад 7*).

Підсумуємо думки щодо жанрового синтезу у творі О. Козаренка. Якщо фантазія – це інструментальна музична п'єса, у якій важливого значення набуває довільне розгортання музичної думки, то у творі О. Козаренка фантазійність стає суттю організації тематичного матеріалу. За словами А. Ящука, вона втілена через: «наявність комплексу тематично-інтонаційних структур; ритмічні трансформації та нарощення кількості звуків в основних інтонаційних структурах, посилюючи ефект імпровізаційності; використання поліметрії та змінних метрів; поліфонію звукових пластів, що стає основним способом розвитку тематичного матеріалу» [188, с. 391]. Усі ці елементи імпровізаційної фантазійності продумані композитором і сумлінно виписані у тексті. Детальне «вираховування» ритмічних малюнків, метричних і темпових змін, агогіки, динаміки виконують свою чітко визначену функцію, що в сукупності формує цілісний комплекс образно-жанрової характеристики. Риси сонатності знайшли відбиття у тематичній організації (наявність двох контрастних тем) та композиційній будові (експозиція, розробка, реприза, кода)²⁰⁴.

В чому ж полягає *специфіка виконавського звукотворення* у «Sonata quasi una Fantazia» в інтерпретації дуєтом Л. Шутко–О. Козаренко? Скрипкове мистецтво ХХ ст. ознаменоване появою нового типу виконавця. «Віртуоз-композитор-виконавець» ХІХ ст. був переважно митцем, що виконував власні

²⁰⁴ А. Ящук вказує на той факт, що в ранньому бароко терміном «соната» позначали саме інструментальну фантазію: «<...> враховуючи прихильність О. Козаренка до необароко, <...> стає повністю зрозумілою програмно-жанрова назва твору» [188, с. 392].

твори. У ХХ ст. він перетворюється у виконавця нового типу – «виконавця-дослідника». Суб'єктивний характер гри щодо деяких творів поступається місцем інтелектуальній інтерпретації, яка ставить перед виконавцем завдання не тільки розкривати, а й тлумачити складний образний світ нових музичних творів. Це безпосередньо стосується обраного виконавського дуету.

Творчий дует існує понад двадцять років, у його скарбниці – чимало різноманітних записів. Серед них – компакт-диск із чотирма сонатами: «Крейцера» тв. 47 Л. Бетховена, Соната тв. 19 Б. Лятошинського, Перша соната М. Скорика та «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка. Ансамблеві взаємини обох виконавців, як вказує композитор, позначені взаєморозумінням: «У процесі підготовки ми тільки розставляємо якісь загальні орієнтири, а вже безпосередньо творчість починається на сцені» [65]. В плані ансамблю щодо цієї сонати приведемо цитату із інтерв'ю²⁰⁵, записаного з Л. Шутко: *«Розібратися в плані ансамблю дуже складно. Навіть коли сам вивчив, пізніше, коли граєш разом, дуже важко. <...> Кожен раз, коли грали разом, я не була впевнена чи ми разом граємо (посміхається). Її («Sonata quasi una Fantazia») трудно зрозуміти, навіть для виконавця трудно, а коли люди не підготовлені до такої музики, ще важче».* Цей твір вимагає тривалої співпраці виконавців, особливої виконавської просторовості між ними, масштабності.

У виконавському звукотворенні «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка постійно присутня інтонаційна напруга. На початку твору обидві партії ведуть нервовий діалог дисонансними інтонаціями (секунда, септима, нона). Дуже високий регістр у партії скрипки та низький – у фортепіано, що втілює емоційну нестабільність, драматизм сюжетного розгортання. Ритмізація Вступу та головної партії – гострий пунктований ритм, часта зміна метрики – додають основній інтонаційній сфері емоційної загостреності.

Композитор привносить у твір чимало нових, сучасних прийомів видобування звуку. Особливо це стосується Розробки. Наведемо слова автора:

²⁰⁵ Всі авторські коментарі наведено з інтерв'ю авторки дисертаційного дослідження із народною артисткою України Лідією Шутко (травень 2016 р.).

«Розробка сонати – дуже екстравагантна, тому що там є багато таких немuzичних звуків, там є моменти інструментального театру <...> і, що цікаво, що Лідія Остапівна дуже швидко на це відгукнулася і не мала ніякого спротиву. Навпаки, вона стільки привнесла живості і такого справжнього артистичного відчуття, що ті мої, скажемо так, може надто авангардні прийоми²⁰⁶, раптом стали музично виправданими».

Л. Шутко зазначає, що складність твору полягає в частому використанні верхнього регістру, складному ритмі, багатьох нетрадиційних скрипкових прийомах тощо. Та не тільки у прийомах криється його суцільний сенс, про що свідчить історія створення однієї з версій виконання Коди. О. Козаренко розповів: *«У Фіналі – дуже віртуозний акомпанемент, який переплітається зі скрипкою. І, власне, цей масштаб, який притаманний для Лідії Остапівни, масштаб, який я пам'ятаю по концерту Я. Сібеліуса, П. Чайковського... масштабність звучання... Вона набуває в останньому варіанті теми [Коді – М.О.] глобального звучання настільки, що я зрозумів: треба тему цього хоралу виділити окремо в проведенні не однієї скрипки, а ансамблю скрипок, де перша скрипка грає віртуозні пасажі, тобто відбувається як би розчетвертування, розділення партії сольної скрипки на кілька партій, де частина проводить основну тему, а солістка виконує дуже віртуозні пасажі, які переходять з партії фортепіано. На прем'єрі цієї сонати, у Великому залі консерваторії²⁰⁷, ми поставили ансамбль скрипалів під стіну, які у кінці проводили основну тему. Цікаво те, що слухачі були настільки захоплені оцим дійством! (Воно нагадувало звучання скрипки наче підсиленої мікрофоном), що публіка встала в кінці твору. Я дуже вдячний, що в особі Лідії Остапівни Шутко я знайшов таку фантастичну виконавицю».*

Таке саме враження висловлює й Л. Шутко: *«В кінці сонати композитор таке придумав: перший раз, коли ми грали, був ювілей у консерваторії, остання*

²⁰⁶ У партії скрипки – це виконання ноти d «швидким відхиленням на ¼ тону від звуку Re на струні Sol», «групу виконувати якомога швидше», подвійні ноти, котрі треба грати «дуже сильним (час від часу) притисканням струн до грифу, аж до скреготу на f». У партії фортепіано – «удари долонями по найближчих до клавіатури частинах фортепіано».

²⁰⁷ ЛНМА імені М. В. Лисенка (за участі ведучої концерту – музикознавиці І. Зінків).

тема, що проходить, в кінці сонати, була зіграна цілим унісоном скрипалів, йшло підсилення. Одного разу ми виступали у філармонії, там скрипалі грали на балконі, і це звучало також дуже цікаво».

Отже, завдяки такій версії закінчення, можемо вказати на просторовість і масштабність цього твору. Цей «мікрофон» дійсно дає можливість зробити такий феєричний кінець, адже Коду композитор замислював спочатку для виконання тільки однією скрипкою, тобто просторовий ефект вже був тут закладений. Момент ансамблевого звукотворення – органічне ціле, в якому виконавці існують водночас разом і окремо. Саме в інтерпретації цих видатних виконавців створюється вертикаль і горизонталь, об'єм та нервово-напружений образ²⁰⁸ всього твору.

Підсумовуючи інтерв'ю, О. Козаренко каже: *«Як на мене, соната завдяки Лідії Остапівні набула такого непересічного звучання. Я знаю, що цю сонату грав Остап Шутко, її пробували грати і в нас у консерваторії²⁰⁹, але такого прочитання, як це було у Лідії Остапівни, я ще не чув».* Із інтерв'ю з Л. Шутко процитуємо: *«Олександр Козаренко подобається мені як композитор. Крім того, у його особі я знайшла такого концертмейстера, такого ансамбліста, з яким повною мірою, без перешкод, можу реалізувати свої творчі прагнення та ідеї. Він, мабуть, перший такий у моїй творчості й біографії концертмейстер, і я дуже тішуся, що з ним співпрацюю»* [35].

«Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка є одним із найяскравіших зразків жанру у ХХ ст. в творчості українських композиторів. Цей чудовий твір презентує індивідуальність композиторського стилю, пошуковість автора у відтворенні сучасного національного образу світу засобами двох інструментів – скрипки і фортепіано. Від жанру сонати він використовує принцип сонатності із зіставленням двох контрастних образних сфер та дуже напруженої динаміки розвитку. Від фантазії – її характерні ознаки: концертність, віртуозність,

²⁰⁸ С. Павлишин відмічає, що «характерним є тип образності у фактурному викладенні. Козаренко досягає враження повноти навіть при малих виконавських складах. Це здійснюється наскрізною перемелодизацією, індивідуальним трактуванням інструментів, які в цілому створюють густу поліфонію, в кульмінаційних точках гармонічно наповнену і напружену» [118, с. 4].

²⁰⁹ ЛНМА імені М. В. Лисенка.

наявність контрастних епізодів. Крім того, композитор вводить нові технічні прийоми гри, що позначаються на образному змісті. На наш погляд, твір репрезентує *нову якість великої напруги*. Вона присутня як в інтонаційній фабулі твору (дисонанси, гострий ритм, дрібні паузи, вельми висока та занижка теситура і т. і.), так і між учасниками ансамблю. І найбільше це виявляється у виконанні: головним компонентом виступає процес звукотворення.

«Sonata quasi una Fantazia» – це зразок високомистецького сучасного експерименту. Специфіка виконавського звукоутворення даного опусу полягає в тому, що у виконанні дуету Л. Шутко – О. Козаренко закладено інваріантну звукову модель. Стосовно аури інтерпретації ми вважаємо, що завдяки особливим прийомам гри та існуванню істинного діалогу всередині дуету, цей твір відрізняється від традиційної української фантазії та сонати. Якщо шукати визначення цієї аури інтерпретації, то її основною, домінантною ознакою є напруга. Саме виконавський склад, специфіка звукотворення цих музикантів (твір написаний у розрахунку на їх виконання) є вкрай необхідними для звукового образу «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка.

3.2.6. Сучасні фантазії у творчості композиторів ХХІ ст. О. Безбородька, В. Черненко

На початку підрозділу було згадано ім'я українського та польського композитора Й. Витвицького та його твір Велика концертна фантазія²¹⁰ на теми з опери М. Глінки «Життя за царя» для скрипки і фортепіано (перша половина ХІХ ст.) як зразок фантазії на теми, запозичені з творчості інших композиторів (в даному випадку, на оперні теми). Цікавим є той факт, що у ХХІ ст. цей різновид жанру європейської скрипкової фантазії продовжує існувати і у творчості українських композиторів. Яскравим доказом цього є

²¹⁰ Б. Фільц відзначає в Фантазії Й. Витвицького рівноправність партій (фортепіанної й скрипкової) та вказує, що фортепіанна партія «характеризується дещо зовнішньою віртуозністю, що подеколи ускладнює сприймання музичної думки» [59, с. 368–369]. У Фантазії О. Безбородька фортепіанна партія виконує акомпануючу функцію.

Концертна фантазія²¹¹ на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»²¹² для скрипки та симфонічного (камерного) оркестру, або для скрипки та фортепіано О. Безбородька [I].

Музика Олега Безбородька²¹³, за словами Ю. Бентя, «напрочуд жива, світла, примхлива і ... нібито несерйозна» [10]. Музикознавиця виділяє у творчому доробку композитора два жанрово-тематичних напрямки. Перший пов'язаний із жанром парафраза, «де композитор „обіграє” відомі широкому заголові мелодії <...>. Другий – твори з авторського циклу «Витісені бажання» [10], серед яких – композиції для сольних фортепіано та мандоліни, ансамблю флейт і навіть великого симфонічного оркестру.

Концертна фантазія²¹⁴ на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» є не єдиним взірцем зазначеного жанру. У творчості композитора існують композиції у жанрі фантазії й для інших інструментів: Фантазія на теми з опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» для альту й ансамблю російських народних інструментів (2011), Фантазія «Динамо» для флейти та струнного оркестру (2017) [9]. В одному з інтерв'ю композитор, відповідаючи на питання стосовно таких жанрів як парафраз та фантазія на популярні теми, розповів:

« – Парафрази й фантазії на популярні теми – один із ваших улюблених жанрів. Це ваш спосіб спілкування з класиками?

– Напевно, це можливість експерименту, який у результаті принесе успіх. <...>. Використання відомих тем, з одного боку, обмежує, а з іншого – дозволяє не бути занадто серйозним, жартувати, писати веселу музику. Балансувати на межі смаку, щоб це було і доступно, і при цьому не вульгарно, – цікаво» [11].

²¹¹ Присвячена Фантазія відомому скрипалеві Д. Ткаченку [В]. Твір був виконаний на Першому фестивалі Київ-Музик-фест у Великому залі Національної музичної академії України імені І. П. Чайковського у 2005 р.

²¹² «Запорожець за Дунаєм» – опера С. Гулака-Артемівського. Це перша українська опера, прем'єра якої відбулась у Маріїнському театрі у Петербурзі 14 квітня 1863 р. На сьогодні «Запорожець за Дунаєм» залишається однією з найпопулярніших українських опер, що ставиться в оперних театрах України та за кордоном.

²¹³ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

²¹⁴ Надалі назву твору Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та оркестру або фортепіано буде скорочено до Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм»; в аналізі твору – до слова Фантазія.

Концертну фантазію «Запорожець за Дунаєм» О. Безбородько написав на замовлення свого друга, скрипаля Дмитра Ткаченка у 2005 р. «В той час я тільки починав композиторську діяльність, і такі жанри [парафраз та фантазія – *М.О.*] мені були цікаві. Вони давали можливість писати для оркестру та ймовірноше були б виконані, що слугувало мені корисною практикою» [64].

Форма твору – контрастно-складена. Композитор звертається до декількох різнохарактерних тем з опери: з I дії: пісні Карася «Ой, щось дуже загулявся», романсу Оксани «Місяцю ясний», дуету Одарки й Карася «Відкіля це ти узявся»; з II дії – каватини Карася «Тепер я турок, не козак»; з III дії – маршу, що характеризується темою Імама.

За критеріями розробленої типології – це фантазія на теми, запозичені з творчості інших композиторів; за жанровою ознакою – фантазія-концерт, що написана для скрипки та оркестру (або фортепіано). За програмною ознакою відносимо її до фантазії, програма якої пов'язана з оперним жанром.

Твір²¹⁵ відкриває оркестровий, у нашому випадку – фортепіанний, *Вступ*, який композитор дає в аналогічному вигляді зі вступом до опери і підводить до імпровізаційного висловлювання скрипаля. Вже у Вступі О. Безбородько створює можливість виявити солістові всю віртуозність та майстерність виконання. Хвилеподібні пасажі (9–10 тт.), що звучать як вокальні фіоритури, летять стрімко вгору з ферматою на ноті d^{\sharp} (11 т.), що переходить у ввідний тон *cis*, після чого настає нова хвиля вільно-рапсодичного викладу. Наступна хвиля – солуючий епізод каденційного типу (*Приклад 1*), де пасажі з шістнадцятих розвиваються секвенційно, охоплюючи широке коло тональностей – *B dur / G dur / F dur / D dur / H dur / gis moll / Cis dur / Des dur / F dur*. Надзвичайну виразову функцію виконує ремарка *marcato*, що додає експресії та виразності виконанню. Заклучні інтонації Вступу ефектно підводять до веселої, жартівливої – пісні Карася «Ой, щось дуже загулявся» (ц. 2).

Перший розділ побудований на двох темах Карася: 1) «Ой, щось дуже загулявся» та 2) «Тепер я турок, не козак». Перша тема Карася (*a*) спочатку

²¹⁵ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

проходить у партії скрипки на струні *G* з кумедними, жартівливими форшлагами, що уособлюють безтурботний характер героя (*Приклад 2*). Сама тема (в тональності *C dur*) зберігає вокальну природу, кожна фраза має наспівний характер танцювального типу, що втілюється відповідним фразуванням восьми тривалостей. Потім тема переходить до акомпанементу, а в партії соліста у цей час звучать імпровізаційні пасажі з елементами теми.

Фантазія має яскраво виражений театральний характер. Між темами присутній фортепіанний програвш, який ще більше підсилює урочистий характер. На тлі варійованої теми *a1* (ц.3), що тепер проходить в акомпанементі, у соліста звучить цілий «оркестр»: скрипкова партія насичена великою кількістю яскравих виконавських прийомів (*pizzicato/arco*, флажолети та ін.), різноманітними штрихами, технічними складностями (пасажі подвійними нотами), ритмоформулами. Сама тема постійно зіставляється тембрально у масивному звучанні у фортепіано або в партії соліста, щоразу ускладнюючись новими прийомами.

Allegro moderato (ц.5) будується на елементах каватини Карся «Тепер я турок, не козак» (*Приклад 3*). Спочатку тему *b* виконує скрипка, яка згодом переходить у партію фортепіано (71–74 тт.) та одразу зазнає варіаційного розвитку. В подальшому тема у вигляді закличних квартових висхідних інтонацій із пружним ритмом почергово викладена у партіях скрипки та фортепіано (ц.6, *Приклад 4*). З розвитком музична тканина розгортається ще більш динамічно. Заключний шеститактовий епізод (93–98 тт.) готує появу нової теми – це соло скрипки, що стрімко летить низхідним рухом до ноти *dis*. Після віртуозних пасажів, що привели до появи тональності *h moll*, з'являється зовсім нова контрастна тема в *e moll*.

В *другому розділі*, від ц.7, починається нова тема, побудована на темі романсу Оксани «Місяцю ясний», який має ніжний ліричний характер (*Приклад 5*). За сюжетом Оксана сумує за своїм коханим, козаком Андрієм. Композитор передає її почуття. Тема *c* проходить в *e moll*, як і в опері. Наспівна й виразна мелодія з розвитком (ц.8) викладена подвійними нотами (секстами)

у мелодичному *e moll*, що додає експресії та збагачує звучання тембрально. Композитор прагне відтворити почуття, що охоплюють Оксану. Музична тканина насичена усілякими агогічними нюансами, *crescendo* та *diminuendo* в межах низхідних та висхідних фраз. У цей час в партії фортепіано проходять арфоподібні низхідні пасажі.

Третій розділ (ц.9) починається маршем, який характеризується темою Імама з III дії опери. Тема *d* почергово звучить у партії фортепіано, потім скрипки, яка виконує цю тему соло (*Приклад 6*). Автор використовує різноманітні прийоми *pizzicato* (звичайне *pizzicato*, що виконується правою рукою та *pizzicato* лівою), уривчастий штрих, форшлаги. Форма теми – подвійний період (8 т.+8 т.). Одразу після п'ятитактового вступу звучить сольючий виклад теми у партії скрипки, що дає можливість проявити блискучі технічні можливості виконавця. Фактура стає двошаровою – на тлі енергійної мелодії, що виконується *arco*, звучить нижній шар фактури, який виконується *pizzicato*: утворюється гармонічне тло, що підтримує мелодію пружним ритмом. Тут, як і в попередніх розділах, діє принцип концертності, відбувається постійне змагання виконавців (оркестру й соліста). У подальшому розвитку (ц.11) в партії скрипки з'являються арпеджіювані хвилеподібні пасажі, що звучать на тлі теми в акомпанементі. Виконання насичується ефектними віртуозними пасажами каденційного типу, які, врешті, призводять до появи нової теми, що тематично продовжує скерцозну лінію.

Четвертий розділ (ц.12) відкриває нова тема – тема дуету Одарки й Карся «Звідкіля це ти узявся» з I дії (*Приклад 7*). Перед нами постають яскраві образи подружжя, яке вступило в емоційну суперечку жартівливого характеру. У темі *e* дуєтність реалізується діалогом скрипки та фортепіано, уособлюючи, таким чином, головні характеристики героїв. До звичайних прийомів гри на скрипці композитор додає квартові флажолети, *pizzicato* лівою рукою. У ц.14 спостерігаємо навіть гітарний прийом гри, на що вказує сам автор (*alla chitarra*), де на тлі тоніко-домінантового органного пункту (чергування *d* та *g*) звучать арпеджіювані акорди на *pizzicato*, створюючи енергійний

супровід теми, що проводиться в партії фортепіано. Тільки у ц. 15 тема повністю проходить у соліста, повноцінно передаючи характер звучання за допомогою штрихів, акцентів на подвійних нотах та динамічних вказівок (*sf* на слабких долях). Автор урізноманітнює музичний розвиток поєднанням різних видів техніки – від ц. 16 присутня дрібна техніка з шістнадцятих, акордові комплекси з арпеджіованими пасажами, октавний рух. Таке багатство технічних прийомів створює можливість сповна розкрити віртуозність теми. Увесь бурхливий розвиток, врешті, призводить до контрастного епізоду в *h moll.*

Цей розділ має ліричну серединку (ц. 17) – тему *f* (Приклад 8). Це Одарка скаржиться на свого чоловіка. Тема спочатку звучить у скрипки, зберігаючи своє вокальне походження. Ламентозні інтонації Одарки, у яких присутні віртуозні вкраплення із шістнадцятих пасажів, додають звучанню особливої вишуканості та правдивості у відтворенні жіночого характеру. Розвиваючись, тема проходить у партії фортепіано та знов у соліста – *f1* (виконується подвійними нотами, ц. 18). Цей епізод має дуже сумовитий характер. Починаючи від ц. 19, мелодія соліста розгортається витонченими хвилеподібними пасажами з відповідною динамікою (від *pp* до *f*) і темповим зрушенням (*accelerando*), які супроводжують хвилюючі одновисотні мотиви фортепіано. Композитор щедро застосовує тут різноманітні штрихові прийоми, технічні складності (одновисотні репетиції, подвійні ноти, стрімкі пасажі, різноманітні ефекти (*glissando*, полішаровість фактури – *arco/pizzicato*). У відображенні характеру значну роль виконують найтонші динамічні нюанси та агогічні відхилення (*meno mosso/più mosso*), що роблять кожную інтонацію «живою», сповненою надзвичайної виразності.

У репризі (ц. 20) повертається тема в «оркестровому» звучанні – *e2*, натомість партія соліста викладена імпровізаційно. В основу її розвитку покладені головні інтонації теми, що видозмінюються й варіюються у бравурних злетах віртуозних пасажів. Тут композитор використовує ще більше розмаїття пасажів, які тепер діляться на менші тривалості та звучать у різних ритмоформулах. Їхній стрімкий злет із постійною фіксацією

на верхньому звуці підсилює тему у викладі фортепіано та сприяє створенню ефектної кульмінації. Весь розвиток призводить до яскравої коди.

Кода узагальнює всі енергійно-скерцозні теми, починаючись від ц.27. У партії соліста присутні урочисті октавні унісони з шістнадцятих, які переходять згодом у квінти, сексти та інші подвійні ноти. За кожним новим проведенням рух набирає ще більш енергійного висловлювання. Так, від ц.29 звучать нестримні віртуозні пасажі, які шляхом трансформації у низхідні пасажі секстолей спрямовують увесь розвиток до вершини – звуку *fis*⁴. Ефект підсилює і звучання в акомпанементі, особливо тремолуючі пасажі на *ff*, що додають напруги. Композитор надзвичайно майстерно зумів розробити три хвили кульмінації, остання з яких – *Presto* – це нестримний рух шістнадцятих до блискучого завершального акорду, який ще й до того ж підсилений ефектом *glissando*. Фантазія завершується яскраво й урочисто, утверджуючи пануючий піднесений жартівливий настрій.

Узагальнюючи, відзначимо: О. Безбородько створив високохудожній сучасний взірець віртуозної скрипкової фантазії, спираючись на типові риси жанру: імпровізаційний вступ (каденція), різнохарактерні теми, що стають основою контрастних розділів, та віртуозний фінал (у функції коди). Фантазія втілює романтичну віртуозність, що була притаманною фантазіям ХІХ ст., у яких краса межує зі складністю. Дослідниця Н. Миронова відзначає, що у Концертній фантазії «Запорожець за Дунаєм» «суттєво розширено сферу агогічних засобів виразності. <...> Творові властива досить гнучка темпо- й метро-ритмічна складова» [99, с. 421].

Звернемо увагу ще й на виконавський аспект та відзначимо зростання ролі виконавця, який повинен володіти розвинутим музичним смаком, почуттям стилю та мистецької міри, що забезпечить природність фразування та адекватність втілення образної системи твору.

«Кінофантазія „12 стільців”»²¹⁶ для скрипки та фортепіано В. Черненка²¹⁷ [XIV] є яскравим зразком програмної музики у XXI ст., орієнтований на однойменний роман І. Ільфа і Є. Петрова. Твір написаний у 2018 р. [162]. Композитор в інтерв'ю з авторкою дисертації розповів: *«Історія створення Фантазії доволі цікава: була мрія, і надалі вона є, написати балет за романом І. Ільфа та Є. Петрова «12 стільців». Спочатку були окремі теми, але написання йшло доволі важко. І я час від часу залишав цей твір. Пізніше, завдяки музикознавиці Ю. В. Ніколаєвській, котра запропонувала ідею переробити цей матеріал, і була створена фантазія для скрипки. Музика у Фантазії – авторська, у творі немає цитат з однойменного фільму «12 стільців»; вона є більш танцювального характеру – це не випадково, адже спочатку уявлялася як хореографічна, тому присутні елементи різних танців: галоп, танго та ін.»*

За критеріями типології – це фантазія на авторські теми; за жанровою ознакою – фантазія-концертна п'єса, що написана для скрипки та фортепіано. За програмною ознакою зачисляємо її до твору загально-програмного типу.

Форму твору можна віднести до вільних авторських форм, де чергуються різнохарактерні епізоди, що різняться за темпом, інтонаційною основою та ритмічною складовою. Всі контрастні епізоди єднає одна тема *a* з першого розділу (*Vivo con brio*), яка має жвавий темп та яскраву образну характеристику (*Приклад 1*). Її триразове проведення наближує форму до рондоподібної, але з неточним другим проведенням і тональними змінами. Враховуючи те, що Фантазія належить до сучасних зразків жанру, таке відношення до будови²¹⁸ твору та тональної нестійкості досить зрозуміле.

Вступ (Andante con moto) має саркастичний характер: мелодія скрипки складається з гострих та пружних за характером мотивів, які розвиваються

²¹⁶ «12 стільців» – роман І. Ільфа та Є. Петрова, надрукований у 1928 р. в ілюстрованому щомісячнику «30 днів», який в сатиричній формі змальовує життя в Україні у часи НЕПу. Роман автори присвятили В. Катаєву. Його перекладено українською у 1989 р. Екранізація однойменного роману «12 стільців» в двох частинах («Лед тронулся» и «Заседание продолжается») знята режисером Л. Гайдаєм. Прем'єра в кінотеатрах відбулася 21 червня 1971 р. Це перша радянська двосерійна екранізація. Музику до фільму написав О. Зацепін.

²¹⁷ Біографічні дані та творчі здобутки композитора подані у Додатку D.

²¹⁸ Нотні приклади та схему твору див. у Додатках А та В.

низхідним рухом (*Приклад 2*). Вже в тематизмі Вступу закладена тональна невизначеність, що стане головною «інтригою» розвитку протягом твору. Особливого характеру надає різноманіття штрихів, які підкреслюють ту чи іншу інтонацію (*staccato*, чергування акцентів на вершині нот та *tenuto* на слабких тривалостях, вишукані форшлагги). Мелодія розвивається в межах *Des dur*, проте відчуття ладових опор досить хистке, позаяк мелодична лінія насичена багатством прохідних і допоміжних звуків, що підкреслюють вільний розвиток музичної думки.

Перший розділ А (Vivo con brio) має яскравий та грайливий характер (*Приклад 1*). Інтонації теми розвиваються у межах *G dur* та *Des dur*, оспівуючи головні шаблі тональності та підкреслюючи їх штрихом *tenuto*. Розділ поділений на три речення неквадратної будови. Перше викладене хвилеподібним низхідним та висхідним рухом, мелодичні фрази починаються із затакту, що підкреслює вольовий енергійний характер теми. Друге речення контрастує з першим мелодійним рухом (мелодія викладена восьмими) та динамічним нюансом (*mp*). Третє речення починається більш світлою й радісною мелодією, основні фрази якої розвиваються в межах тональності *A dur*. Мелодична лінія стає більш витонченою за рахунок форшлагів, пунктованого ритму, чергування штрихів, що втілюють вишуканий образ. Мотив, який є основою розвитку, стане головним ритмо-інтонаційним зерном розвитку наступного розділу, тільки у зміненому варіанті. Тобто, автор поєднує твір головними лейтінтонаціями.

Наступний *другий розділ В* позначений зміною темпу – *Largo* (*Приклад 3*). Мелодія стає більш протяглою, її інтонації набувають лірично-драматичного характеру висловлювання. Початковий хід на м.б, з подальшим оспівуванням наступної м.б, звучить досить драматично. Тональна сфера розділу не є чітко вираженою, проте опорні тони мелодії вказують на *g moll*. Сама тема є мелодичним інваріантом попереднього розділу, в ній присутня інтонаційна та ритмічна спорідненість (оспівування головних тонів дрібними тривалостями, хвилеподібний рух з пунктованими інтонаціями, штрихове різноманіття).

Розділ будується з двох речень. Починаючи від 54 т., мелодична лінія повністю видозмінюється, ллється імпровізаційним висхідним рухом, а партія фортепіано стає фактурно об'ємною через акордово-октавний виклад. Музика набуває атонального звучання – терпкі співзвуччя, дисонансні гармонії, переливчасті гамоподібні пасажі з елементами тональності *E dur/D dur* у партії скрипки додають імпровізаційності та варіювання. Заклучні такти відтворюють драматизм кульмінації розділу – подвійні звуки у скрипки, що дублюються в супроводі з різними інтервалами, втілюють емоційну напругу розділу, яку підсилює тональна нестійкість і дисонансність, що розчиняється з появою наступного розділу, що знову позначений зміною темпу.

Третій розділ (Vivo/Vivo con brio) повертає характер початкової теми-рефрену (*Приклад 4*). Мелодія транспонується на велику секунду вгору, що змінює ладову барву на *a moll*, однак, як і в попередніх темах, відсутня чітка тональна приналежність. Розділ починається п'ятитактовим фортепіанним програвшем токатного типу, який образно готує появу стрімкої енергійної теми. Вона повторюється фрагментарно, після чого настає новий, *четвертий розділ (Moderato con moto)*, де окремі інтонації мелодії чергуються з фортепіанною відповіддю, утворюючи діалог: тема – відповідь (*Приклад 5*).

Фрази четвертого розділу розгортаються секвенційно, починаючи з квартових хроматичних зсувів. Попри вільний розвиток мелодичної лінії, в супроводі присутні остинатні ходи на октаву (*g-c* та *d-g*), які свідчать про тональну опору. Розвиток мелодії відображає яскравий характер, що є відтворенням тематики, де присутній вишуканий сатиричний гумор. Тема, що втілюється за допомогою півтонових форшлагів, *staccato* та зміною тональності, більше нагадує тему-сполучник.

Тема *п'ятого розділу (Vivo)* за характером нагадує тему першого розділу і зазнає секвенційного розвитку (*Приклад 6*). Починаючи від 86 т., вона продовжує рух низхідними секундами. Спираючись на *G dur*, рух стає хвилеподібним, вільно розвиваючись у межах другої октави. Від 90 т. групування по дві ноти підкреслено лігою та *tenuto*, тема розробляється висхідним рухом з хроматичним

оспівуванням, характер звучання стає ще більш витонченим і філігранним. Закінчення розділу позначено яскравим регістровим зіставленням та досить широкими інтонаційними стрибками для ефектного закінчення. Тут автор впроваджує ще більше синкоп, хроматичних секундових зсувів, яскравих гармонічних співзвуч.

Перехід до наступного повільного розділу є не менш контрастним та неочікуваним – гострі й різкі секундові співзвуччя у партії скрипки (94 т.) та хроматичний низхідний пасаж супроводу (95 т.) закінчується дисонансним акордом, після якого настає пауза. Такі блискучі ефекти підкреслюють всю напругу та кульмінацію, додають розділові ефектного завершення.

Шостий розділ (Andante sostenuto) є ліричним відступом, а поява нового тридольного розміру надає музиці наспівного характеру (*Приклад 7*). Змінюється динамічний нюанс, який триває два наступні розділи. Отже, автор збагачує й урізноманітнює форму постійним зіставленням контрастних тем. Розділ починається в тональності *h moll*, з подальшим відхиленням до домінанти. Мелодія скрипки розвивається імпровізаційним плавним рухом, оспівуючи хроматично головні щаблі, використовуючи прохідні й допоміжні звуки у складі вишуканих форшлагів. Розділ *Andante sostenuto* завершується в однойменній тональності (*H dur*).

Нова тема у *сьомому розділі (Lento/Moderato)* позначена зміною метроритму (4/4) та появою ще одної мінорної тональності – *e moll* (*Приклад 8*). Таким чином, повільні ліричні епізоди мають мінорні барви (*g moll / a moll / d moll / h moll / e moll*). Мелодія пісенного характеру, що проходить у фортепіано соло, підводить до танцювального розділу (*Moderato*).

Moderato знову повертає веселий безтурботний характер (*Приклад 9*). В основі тематизму – новий музичний матеріал, де початок мелодії викладений терціями, що звучать у світлій тональності *C dur*, спочатку у скрипки, а потім у партії фортепіано, що нагадує український народний танок. Гострота й пружність подвійних нот підкреслена штриховим різноманіттям, тут, як і в попередніх швидких епізодах, присутні акценти, *tenuto*, стакатний рух, що

збагачують виразність звучання. Мелодія проводиться спочатку в *C dur*, а за другим разом забарвлена звучанням паралельного мінору, варіюючись не тільки інтонаційно, а й ладово. Піднесений безтурботний настрій безперечно домінує у цьому розділі; вже починаючи від 127 т., рух мелодичної лінії набирає значних обертів. Виклад теми звучить на *staccato*, розвиваючись у межах *C dur*, автор використовує пружні акценти та *glissando*, робить її гнучкою до різноманітних інтонаційних та ритмічних змін.

Розділи *Moderato* та друге *Andante sostenuto* пов'язує тема-сполучник з четвертого розділу. У другому *Andante sostenuto* – восьмому розділі – цікавою є ритмічна видозміна супроводу, що ритмічною формулою нагадує хабанеру, що суттєво впливає на артикуляцію мелодії скрипкою (*Приклад 10*). Композитор намагається якомога більше її урізноманітнити, вводячи насичені ритмічні малюнки (пунктир, квінтолі та тріолі на дрібних тривалостях), фермати, що надають їй більш вільного, імпровізаційного характеру. Епізод написаний у тональності *d moll*, мелодія драматичного характеру втілюється через стихію ритму. Отже, ритміка у творі грає головну виражальну роль.

Кульмінація епізоду відбувається у 158–164 тт., де скрипкові низхідні пасажі, звуками гармонічного *d moll* у поєднанні з широкими стрибками на дециму і нону, досягають надзвичайної експресії та емоційного сплеску. Заключний пасаж звуками *D₉*, що фіксується ферматою, переходить у заключне проведення теми, повертаючи тематизм першого розділу.

Останній, дев'ятий розділ (*Vivo*) звучить як рефрен, що закріплює характер теми *a*. Попередньо, перед викладом теми автор подає п'ятитактовий вступ токатного типу (*Приклад 11*). Попри нестійке тональне сприйняття, Фантазія завершується в *C dur*, утверджуючи гумористичний безтурботний характер музики.

Враховуючи той факт, що Фантазія написана в техніці розширеної тональності зі слабо вираженими ладо-тональними зв'язками, у творі, все ж, простежуються певні тональні опори. Вибудовується така тональна схема розділів: I розділ – *G dur/Des dur/a moll/A dur*; II розділ – *g moll/E dur/D dur*;

III розділ – *a moll*; IV розділ – *a moll/d moll*; V розділ – *G dur*; VI розділ – *h moll/H dur*; VII розділ – *e moll/C dur/a moll/d moll*; VIII розділ – *d moll*; IX розділ – *G dur/C dur*.

Сучасне композиторське мислення автора проявляється також у вільному ставленні до музичної форми, що є досить типовим для жанру фантазії на авторські теми. В. Черненко використовує монтажний принцип драматургії, пов'язуючи розділи між собою. «Кінофантазія „12 стільців”» будується на чергуванні контрастних тем, що є однією з характерних ознак жанру і ознакою впливу прийомів кінодраматургії.

Висновки до Розділу 3

За жанрово-стильовими різновидами українські скрипкові фантазії ми класифікували як твори на: народні теми (М. Лисенко, О. Рубець, А. Гриншпун, І. Вимер); авторські теми (А. Штогаренко, О. Станко, В. Черненко); теми, запозичені з творчості інших композиторів (Ю. Гомельська, О. Безбородько); жанрові міксти (О. Жук, Г. Жуковський, В. Мартинюк, В. Яковчук); авангардова фантазія (О. Козаренко).

На основі проаналізованих українських скрипкових фантазій було розроблено типологію жанру: за тематичною, жанровою, програмною ознаками та типом інструментального складу.

Українські фантазії мають міцний зв'язок з народною пісенно-інструментальною творчістю, тому за *тематичною* ознакою більшість творів написано на народні теми (твори М. Лисенка, О. Рубця, А. Гриншпуна, І. Вимера та ін.). В окремих фантазіях на авторські теми відчутні зв'язки з народною творчістю (твори А. Штогаренка, О. Станка), проте існують взірці, де вплив фольклорної основи відсутній (твір Г. Жуковського). Тип фантазії на теми, запозичені з творчості інших композиторів, представлено у здобутку О. Гоноболіна, О. Безбородька, О. Яковчука та ін.

За *жанровою* ознакою наводимо таку класифікацію: фантазії-концертні п'єси (близькі до віртуозних творів великої форми); фантазії-концерти

(масштабні твори, інколи з наявністю слова «концертна» у назві); фантазії-п'єси (близькі до малих форм); фантазії на основі жанрового синтезу.

За наявністю чи відсутністю ознак програмності українські скрипкові фантазії поділяємо на твори: із загальною програмою (І. Вимера, В. Черненко); з програмою, пов'язаною з оперним або пісенним жанрами (М. Лисенка, О. Рубця, О. Безбородька); з програмою, що має джерелом народну пісню та спопуляризувалася в оперному жанрі внаслідок вторинної інтерпретації (А. Гриншпуна) та непрограмного типу (О. Жука, А. Штогаренка, О. Станка, Г. Жуковського, О. Козаренка).

За ознакою інструментального складу виявлено, що більшість фантазій написана для скрипки та фортепіано, однак існують фантазії для скрипки та оркестру, камерного складу, скрипки соло.

Структурно-функціональний аналіз дав змогу виявити жанрову модель та специфічні ознаки жанру скрипкової фантазії у творчості композиторів України, складовими якої є:

1) модель української скрипкової фантазії закладена М. Лисенком і збігається за драматургією з європейським каноном жанру;

2) фантазії витримані у формах варіацій, складної тричастинної, рондо, контрастно-складеної, вільної;

3) ліричний тематизм творів не завжди позначений квадратністю побудов, що є наслідком впливу народної музики. Квадратність властива темам танцювального характеру;

4) музична мова скрипкових фантазій українських авторів широко використовує принципи народно-ладового мислення, засоби розширеної тональності, септ- і нонакордові співзвуччя, нетерцієвої, кварто-квінтової будови, зокрема, при стилізації «фольклорної архаїки», а також засоби атональності;

5) багатство метро-ритміки (періодичні та змінні метри, ритміка *senza metrum*).

Жанр української скрипкової фантазії взаємодіє з іншими жанрами, утворюючи жанрові міксти (вальс-фантазія, концерт-фантазія, рондо-фантазія, соната-фантазія та ін.). Для української скрипкової фантазії однією з головних рис залишається концертність, використання стабільного віртуозного комплексу романтичної скрипкової фантазії.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях «Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХІХ–ХХІ століть» [52], «Специфіка виконавського звукотворення у «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка (на прикладі інтерпретації Л. Шутко та автора)» [53], «Violin Fantasia by I. Vuymer as an adaptation of a wedding ceremony» [194].

ВИСНОВКИ

Дане дисертаційне дослідження присвячено системному вивченню процесу зародження та розвитку жанру скрипкової фантазії в українській музиці, що вивчається в контексті розвитку жанру.

1. Аналіз спеціальної наукової літератури виявив відсутність застосування системного підходу до вивчення жанру української скрипкової фантазії за винятком окремих статей Ю. Бенті, І. Зінків, І. Іванової, Н. Миронової, Т. Моргунової, Н. Швець-Савицької, Н. Яковчук, присвячених скрипковим фантазіям М. Лисенка, О. Козаренка, О. Безбородька, О. Яковчука.

2. Інструментальна європейська фантазія, що має п'ятисотлітню історію, є тим жанром, який залишається актуальним дотепер. Аналіз основних історичних етапів його формування та розвитку дає підстави зробити висновок, що від доби бароко до сучасності він постійно зазнавав видозмін. Доба романтизму стала для жанру зірковим часом, до нього зверталися усі композитори. У першій половині ХХ ст. фантазія втратила провідні позиції, що пов'язано з пануванням антиромантичних музичних течій і напрямків, які деактуалізували імпровізаційність жанру. Його зразки можна знайти у творчості композиторів, що працювали у поліфонічній техніці (М. Регер, П. Гіндеміт). Друга половина ХХ ст. ознаменована появою нових різновидів жанру інструментальної фантазії. Наприкінці ХХ ст. жанр стає популярним у джазовій музиці, що пов'язано з його домінантною ознакою – імпровізаційністю.

3. Розквіт скрипкової фантазії в добу романтизму відбувався у творчості композиторів національних романтичних шкіл, які часто були й виконавцями. Свого апогею вона досягла у творчості послідовників Н. Паганіні (У. Булль, Г. Венявський, Я. Кубелік, П. Сарасате, Г. Ернст та ін.). Ця доба породила соліста-віртуоза, що досконало володів своїм інструментом, тож розвиток жанру був пов'язаний з виконавською практикою. У різні історичні періоди розвитку існували характерні стабільні ознаки жанру, що залишилися незмінними: наявність імпровізаційності (каденцій), контрастність образів

(епізодів), відхилення від існуючих норм формотворення, свобода розвитку, діапазон тематичної варіативності. Визначальними рисами скрипкової фантазії є програмність та концертність. ХХ ст. вводить у жанр скрипкової фантазії свої «нововведення». Як й інструментальна фантазія, вона зазнає синтезу з іншими жанрами (соната-фантазія, рондо-фантазія, концерт-фантазія та ін.).

4. На основі праць Б. Бородіна та Т. Ляхіної скореговано типологію скрипкової фантазії доби романтизму за тематичною, жанровою, програмною ознаками та інструментальним складом. За тематичною ознакою фантазії можна розподілити на твори, написані: на теми, запозичені з творчості інших композиторів; на авторські теми; на народні теми. За жанровою ознакою скрипкові фантазії класифікуємо за такими типами: фантазії-концертні п'єси, що близькі до віртуозно-концертних п'єс великої форми; фантазії-концерти, позначені масштабністю, а в деяких випадках – присутністю слова «концертна» у назві; фантазії-п'єси, що близькі до малих, «салонних» форм; фантазії на основі жанрового синтезу. Третім пропонованим критерієм типології є класифікація за програмною ознакою: із загальною програмою; з програмою, пов'язаною з оперним жанром; твори непрограмного типу. За інструментальним складом виділяємо фантазії: для скрипки та оркестру, для скрипки та фортепіано, для камерного складу, для скрипки соло.

5. Окреслено зміст поняття *стабільний виконавський комплекс романтичної скрипкової фантазії* та означено параметри романтичної скрипкової віртуозності, які концентровано представлені у жанрі фантазії. Запропоновано розподіл комплексу віртуозності за двома критеріями: технічним та часо-просторовим. До першого належать: імпровізаційність висловлювань; техніка пасажів, подвійних нот і акордів; штрихо-артикуляція. До другого – зіставлення крайніх регістрів; різноманітні ефекти: темброві (гра на одній струні – G; D; A), звукозображальні та колористичні (флажолети, мелізми, *pizzicato*, *glissando*); гнучкість ритміки, агогіки, динамічного нюансування; багатство фактури. Розглянуто також стабільний виконавський комплекс скрипкової фантазії у ХХ ст., обґрунтовано його актуалізацію

у виконавській практиці ХХ – ХХІ ст. (у виконанні Фантазії «Фауст» Г. Венявського Л. Коганом). Доведено його стабільність в українській скрипковій фантазії (М. Лисенка, І. Вимера, А. Штогаренка, О. Козаренка, О. Безбородька та ін.).

6. Зародження жанру української інструментальної, зокрема скрипкової фантазії пов'язано з народно-виконавською практикою (ХVІ – ХІХ ст.), відгомін якої зберігся до нашого часу в народно-професійних ансамблях трійстих музик (Карпати, Бойківщина, Буковина, Поділля, Закарпаття). Комплексний аналіз української скрипкової фантазії дозволив виявити характерні риси драматургії одинадцяти проаналізованих скрипкових творів у жанрі фантазії для скрипки та фортепіано (або оркестру), а також для скрипки соло: О. Безбородька, І. Вимера, А. Гриншпуна, О. Жука, Г. Жуковського, О. Козаренка, М. Лисенка, О. Рубця, О. Станка, В. Черненка, А. Штогаренка. Основним прототипом жанру української скрипкової фантазії стала європейська романтична фантазія, тобто та структурно-жанрова модель, яку заклав М. Лисенко. Вона орієнтована на народно-інструментальний принцип «думка-шумка», містить: імпровізаційний вступ, розробку кількох різнохарактерних тем – ліричної (або епічної) та танцювальної (або маршової), що завершуються віртуозною кодою.

7. На основі системного аналізу розроблено жанрово-стильову типологію українських скрипкових фантазій, яка своїми витокami вкорінена у західноєвропейській романтичній фантазії. Її сформовано за ознаками тематизму, жанрової належності, наявності чи відсутності ознак програмності та типу інструментального складу. За *тематичною* ознакою українські скрипкові фантазії розподіляємо як твори на: народні теми; авторські теми; теми, запозичені з творчості інших композиторів. За *жанровою* ознакою – на фантазії-концертні п'єси великої форми; фантазії-концерти (масштабні твори, інколи – з присутністю слова «концертна» у назві); фантазії-п'єси малих форм; фантазії на основі жанрового синтезу. За *програмною* ознакою виділяємо твори: із загальною програмою; з програмою, пов'язаною з оперним або пісенним

жанрами; з програмою, що має джерелом народну пісню, але спопуляризувалася в оперному жанрі внаслідок її вторинної інтерпретації; непрограмного типу. За *інструментальним складом* фантазії класифікуємо як твори: для скрипки з оркестром, для скрипки та фортепіано, для камерного складу, скрипки соло.

8. Розгляд, крім добре знаних, маловідомих та нових творів українських композиторів дозволив повною мірою встановити специфіку розвитку жанру, виявити його характерні ознаки та створити жанрову типологію української фантазії.

Окреслено також індивідуальні прояви композиторських та виконавських стилів західноєвропейських та українських музикантів. У романтичній та українській скрипкових фантазіях на основі тематичних запозичень, індивідуальних композиторських засобів та виконавських прийомів можна вибудувати такі паралелі:

– *романтична* («Східна фантазія» Г. Венявського – Фантазія е moll О. Рубця; «Спогад про Москву» Г. Венявського – Фантазія на дві українські народні теми М. Лисенка, Фантазія на українські теми А. Гриншпуна; «Фауст» Г. Венявського – «Запорожець за Дунаєм» О. Безбородька);

– *комбінована* («Nicolò» Г. Дмитрієва – «Кінофантазія „12 стільців”» В. Черненко; «Nicolò» Г. Дмитрієва – «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка);

– *авангардова* (Фантазія тв. 47 А. Шенберга – «Sonata quasi una Fantazia» О. Козаренка).

Жанр скрипкової фантазії продовжує розвиватися та зазнавати трансформацій у творчому доробку сучасних українських митців, він має статус яскравого феномена національної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 18 с.
2. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України ХІХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007. 16 с.
3. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 16 с.
4. Антология русской песни. URL : <http://a-pesni.org/popular20/nechej.htm> (дата звернення: 14.04.2017).
5. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1963. 354 с.
6. Архімович Л., Грицюк Н., Грисенко Л. Історія української радянської музики : навч. посібник. Київ : Музична Україна, 1990. 296 с.
7. Асафьев Б. Ш. Гуно. Шаляпин – Мефистофель в «Фаусте» Гуно. *Об опере* : избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1976. С. 251–253.
8. Асафьев Б. Избранные труды. Москва : АН СССР, 1954. Т. 2. 384 с.
9. Безбородько О. – композитор і піаніст. URL : <https://bezborodko.webs.com/bioukrainian.htm> (дата звернення: 15.10.2017).
10. Бентя Ю. Олег Безбородько : «У серйозній музиці немає форматів!» URL : <http://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-u-serjoznej-muzytsi-nemajeformativ/> (дата звернення: 26.11.2018).
11. Бентя Ю. Музиканти, пред'явіть ваші ноти. Молоді українські композитори: як вони поживають і що пишуть? URL : https://dt.ua/CULTURE/muzikanti, predyavit_vashi_noti__ (дата звернення: 18.02.2019).
12. Берковский Н. О романтизме. *Искусство романтической эпохи*. Москва, 1969. С. 18–36.

13. Берфорд Т. Николо Паганини. Стилевые истоки творчества. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 480 с.
14. Богданов В. «Фантазія на дві українські народні теми» для флейти і фортепіано М. Лисенка. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 274–282.
15. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні. Київ : Наук. думка, 1988. 191 с.
16. Боровик М. Творчість Андрія Штогаренка. Київ : Наук. думка, 1965. 192 с.
17. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции : опыт комплексного исследования : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2006. 44 с.
18. Босик З. Родинна обрядовість: Трансформація та архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряниці : монографія. Київ : НАКККіМ, 2010. 344 с.
19. Братя Г. и Ю. Венявские. URL : http://www.kulturapolshi.ru/old_site/print.php?table=people&id=4 (дата звернення: 14.05.2014).
20. Булат Т. Микола Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1973. 106 с.
21. Василенко-Несіна Н., Паньків Л. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики. *Наук. часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Київ, 2010. Вип. 9 (14). С. 21–24. (Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти).
22. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. Москва : АН СССР, 1956. 352 с.
23. Весілля. У 2 кн. Кн. 1 / передм. М. Шубравська, О. Правдюк. Київ : Наук. думка, 1970. 451 с.
24. Весілля. У 2 кн. Кн. 2 / передм. М. Шубравська, О. Правдюк. Київ : Наук. думка, 1970. 476 с.
25. Виноградов Г. Андрій Штогаренко. Київ : Муз. Україна, 1973. 42 с.
26. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2007. 50 с.

- 27.Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга : монографія. Москва : УРСС, 2007. 528 с.
- 28.Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. Київ : Бюлетень ВАК України, 1999. 40 с.
- 29.Волощук Ю. Спецкурс «Українське скрипкове мистецтво» : навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ : Гостинець, 2002. 83 с.
- 30.Вундт В. Фантазия как основа искусства. Санкт-Петербург : Изд. т-ва М. О. Вольфъ, 1914. 146 с.
- 31.Гапеева Т. Художній світ каприсів Паганіні в аспекті скрипкової техніки. *Наук. асамблеї : матеріали магістр. читань, 19–21 квітня 2006 р.* Харків, 2006. С. 127–134.
- 32.Гаргай О. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець ХІХ – 70-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
- 33.Гинзбург Л. Генрик Венявский в России. *Исследования, статьи, очерки.* Москва : Сов. композитор, 1971. С. 349–388.
- 34.Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып. 1. Москва : Музыка, 1990. 283 с.
- 35.Горак Я. Лідія Шутко: Мені пощастило побачити Дмитра Шостаковича. Класика. URL : http://postup.brama.com/011020/160_10_2.html (дата звернення: 03.06.2016).
- 36.Гордійчук М., Калениченко А., Клиш В. Інструментальні концерти. *Історія української музики.* Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917 – 1941). С. 286–307.
- 37.Городинский В. Поэт музыки. *Избранные статьи.* Москва, 1963. С. 255–258.
- 38.Григорьев В. Генрик Венявский. Москва : Музыка, 1966. 118 с.
- 39.Григорьев В. Играет Леонид Коган. *Советская музыка.* 1964. № 11. С. 99.
- 40.Григорьев В. Леонид Коган. Москва : Музыка, 1975. 177 с.
- 41.Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 244 с.

42. Двадцять чотири каприса для скрипки соло Н. Паганіні. URL : <https://musicseasons.org/nikkolo-paganini-dvadcat-chetyre-kaprisa-dlya-skripki-solo> (дата звернення: 02.02.2014).
43. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960 – 1980 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 19 с.
44. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 16 с.
45. Довгань П. Типологічні моделі української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття. *Наукові записки*. Київ : Тернопіль, 2009. № 2 (21). С. 75–80. (Серія : Мистецтвознавство).
46. Друскін М. Клавирная музыка. Ленинград : Сов. композитор, 1960. 283 с.
47. Друскін М. Музыкальная культура Франции. Шарль Гуно. *История зарубежной музыки* : учебник. Москва, 1983. Вып. 4. С. 325–334.
48. Друскін М. О западно-европейской музыке ХХ века. Москва : Сов. композитор, 1973. 270 с.
49. Дубовик А. Фантазии на оперные темы в фортепианном творчестве Ф. Листа. *Лекция по курсу «История и теория фортепианного искусства»*. Ленинград : ЛОЛГК, 1985. 64 с.
50. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко : Життя і діяльність. 2-ге вид. Київ : Муз. Україна, 1968. 119 с.
51. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХХ століття. *Музикознавчі студії – 2016* : міжнар. наук. конф. молодих науковців, 24–26 лютого 2016 р. : зб. тез. Львів, 2016. С. 65–66.
52. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХІХ–ХХІ століть. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Музикознавчий універсум* : зб. наук. ст. Львів. 2017. Вип. 40. С. 158–169.

- 53.Єфіменко (Однолькіна) М. С. Специфіка виконавського звукотворення у «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка (на прикладі інтерпретації Л. Шутко та автора). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Композиційно-драматургічна організація музичного твору* : зб. наук. ст. Київ, 2017. Вип. 118. С. 11–23.
- 54.Житомирский Д. Романтизм. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4 . Стб. 697–704.
- 55.Заранський В. Українська скрипкова концертна мініатюра. *Наукові записки* Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Київ, 2009. № 2 (21). С. 33–40. (Серія : Мистецтвознавство).
- 56.Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
- 57.Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с.
- 58.Зінків І. Камерно-інструментальні ансамблі Миколи Лисенка. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : зб. наук. ст. Львів, 2010. Вип. 24. С. 122–128. (Серія : Виконавське мистецтво).
- 59.Зінків І. Фільц Б. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики*: у 6 т. Київ : ІМФЕ, 2009. Т. 2. С. 358–433.
- 60.Изаи Э. Анри Вьетан – мой учитель. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. Москва, 1973. Вып. 8. С. 189–238.
- 61.Илич Д. Концепция контрастно-составной формы в клавирных фантазиях В. А. Моцарта. *Петербургское приношение Моцарту* : сб. ст. междунар. моцартовского симпоз. Санкт-Петербург, 2012. С. 29–40.
- 62.Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение. *Вопросы оперной драматургии* : сб. ст. Москва, 1975. С. 118–144.
- 63.Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-*

- інструментального мистецтва в Україні* : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 24 – 31 березня 1995 р. Київ, 1995. С. 26–28.
- 64.Іванова І. Олег Безбородько: «В академічній музиці має бути наставник». URL : <http://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-v-akademichnij-muzytsi-maje-buty-nastavnyk/> (дата звернення: 11.10.2018).
- 65.Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. URL : <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення: 04.06.2016).
- 66.Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 216 с.
- 67.Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. Москва : Высшая шк., 1990. 303 с.
- 68.Калениченко А. Камерно-інструментальні ансамблі. *Історія української музики* : у 6 т. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917 – 1941). С. 265–286.
- 69.Камінський В. Ісидор Вимер. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2005. Т. 4. С. 405.
- 70.Каністратенко М. Олександр Жук. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9. С. 651–652.
- 71.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с.
- 72.Кашкадамова Н. Олександр Козаренко. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2013. Т. 13. С. 625–626.
- 73.Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століть : навч. посіб. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
- 74.Клин В. Жанровые разновидности эпоса украинской фортепианной музыки. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1987. С. 242–264.
- 75.Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ : Наук. думка, 1980. 314 с.

76. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття. Москва : Музика, 1976. 367 с.
77. Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної мови : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 19 с.
78. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мист-ва. Київ, 2001. 35 с.
79. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів : Вільна Україна, 1947. 64 с.
80. Корній Л. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : монографія. Київ : Муз. Україна, 2018. 364 с.
81. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
82. Кюрегян Т. Фантазія. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 767–771.
83. Лапсюк В. Развитие скрипичного искусства на Украине (до 1917 г.) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984. 26 с.
84. Лисенко О. Спогади про батька. 5-те вид. Київ : Муз. Україна, 1991. 368 с.
85. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
86. Лобанова М. «Фантазия» и нормативность в музыкальной эстетике барокко и романтизма. *Эстетические ценности в системе культуры* : сб. науч. ст. Москва, 1986. С. 66–79.
87. Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. *Родовід*. 1995. № 2. С. 15–19.
88. Ляхіна Т. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 18 с.
89. Ляхіна Т. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2014. 249 с.

- 90.Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці ХІХ століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 69–78.
- 91.Ляхіна Т. Фантазія Франца Шуберта С-dur для скрипки та фортепіано: особливості тематизму та композиційної структури. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : зб. наук. ст. Львів, 2010. Вип. 24. С. 345–357.
- 92.Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 466 с.
- 93.Мартынов И. Арнольд Шенберг. *История зарубежной музыки первой половины XX века* : очерки. Москва, 1963. С. 58–62.
- 94.Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів: монографія. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.
- 95.Мацевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. 24 с.
- 96.Мацюян С., Могилевская Л. Александр Станко: история кафедры оркестровых струнных инструментов и оперно-симфонического дирижирования ОНМА им. А. Неждановой. URL : http://odma.edu.ua/rus/about/history/orkestr_operniy (дата звернення: 11.09.2018).
- 97.Медушевский В. Фантазия в культуре и в музыке. *Музыка. Культура. Человек* : сборник. Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 44–56.
- 98.Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 16 с.
- 99.Миронова Н. Скрипкова транскрипція та її інтерпретація у композиторській і виконавській практиці (на прикладі творів О. Безбородька). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 105. С. 408–424.
- 100.Моргунова Т. Стильові трансформації камерно-ансамблевої музики О. Яковчука. *Ювілейна палітра 2017 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. всеукр. наук.-практ. конф. з міжнародною участю (7 – 8 груд. 2017 р.). Суми, 2018. С. 127–135.

101. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
102. Мурадян Г. Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kul'tury : avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia. Rostov-na-Donu, 2015. 26 s.
103. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX – початку XX століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 18 с.
104. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
105. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствovedeniia. Rostov-na-Donu, 2009. 22 с.
106. Нестеров С. Фантазия для скрипки соло 1980 – 1990-х годов в контексте истории жанра. *Южно-Российский музыкальный альманах* : сб. ст. Ростов-на-Дону, 2016. №4 (25). С. 61–66.
107. Ніколенко О. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 18 с.
108. Новикова К. Дмитриев Г. URL : <http://gdmitriev.ru/> (дата звернення: 10.10.2017).
109. Однолькіна М. С. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 109–120.
110. Однолькіна М. С. Историчний розвиток жанру фантазії. *Музикознавчі студії* : всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців, 12–13 лютого 2014 р. : зб. тез. Львів, 2014. С. 61–62.

111. Однолькіна М. С. Жанр фантазії в творчості А. Шенберга (на прикладі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47). *Музикознавчі студії*: всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців, 25–26 лютого 2015 р. : зб. тез. Львів, 2015. С. 93–94.
112. Однолькіна М. С. Сильові межі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47 А. Шенберга. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Музикознавчі студії* : зб. наук. ст. Львів, 2015. Вип. 35. С. 126–138.
113. Однолькіна М. С. Эволюционные процессы становления жанра фантазии в музыкальном социуме. *Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве* : материалы междунар. науч.-практ. конф., 13–14 марта 2014 г. : сб. тез. Белгород, 2014. Ч. 2. С. 208–210.
114. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Москва : Музыка, 1978, 288 с.
115. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Муз. Україна, 2003. 510 с.
116. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2008. 20 с.
117. Оношко И. Virtuoznost' как фактор становления и развития фортепианного искусства : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Минск, 2015. 28 с.
118. Павлишин С. Композитори-лірики. *Музика*. 1993. № 3. С. 3–4.
119. Павлишин С. Арнольд Шенберг : монографія. Москва : Композитор, 2001. 474 с.
120. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1992. 24 с.
121. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1975. Вип. 14. С. 177–201.

122. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 18 с.
123. Пилатюк Н. Скрипкова транскрипція у сфері камерного музикування (проблема методології аналізу). *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. С. 249–258. (Наук. збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка; вип. 34).
124. Погода О. Утілення філософсько-поетичних концепцій уяви у фортепіанних фантазіях В. А. Моцарта. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2007. Вип. 20. С. 156–163.
125. Погода Е. Фортепианная фантазия в творчестве Л. Бетховена (на примере сонаты № 1 ор. 27). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практики освіти* : зб. наук. пр. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 137–149.
126. Погода О. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі ХVІІІ – ХІХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
127. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва : Гос. муз. изд-во, 1954. 384 с.
128. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм ХVІ – начала ХІХ века. Москва : Музыка, 1979. 327 с.
129. Психологический словарь. Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. 640 с.
130. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Москва–Ленинград : Музыка, 1967. 312 с.
131. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Ленинград : Музыка, 1969. 262 с.
132. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Ленинград : Музыка, 1978. 199 с.
133. Раабен Л. Скрипка. Москва : Гос. муз. изд-во, 1963. 96 с.

134. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. Москва : Музыка, 1970. 232 с.
135. Распутина М. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Москва : Моск. консерватория, 2009. 219 с.
136. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення першоджерел. Київ : Муз. Україна, 2003. 320 с.
137. Рубець Олександр Іванович. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Рубець_Олександр_Іванович (дата звернення: 21.10.2017).
138. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XIX – XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.
139. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 38 с.
140. Савицька Н. Пізній композиторський стиль – досвід дефініції. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 98. С. 325–339.
141. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
142. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2002. 20 с.
143. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : моногр. навч. Харків : Основа, 2002. 400 с.
144. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.
145. Скрипичная сказка Норвегии – Ole Bull. URL : <http://www.liveinternet.ru/users/4373400/post383832060/> (дата звернення: 03.04.2015).
146. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 218 с.
147. Соколовський Ю. Фразування у виконавському процесі. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір* : міжнар. наук.-

- практ. конф., 9 грудня 2016 р. : зб. тез. Львів, 2016. С. 21–23.
148. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. 48 с.
149. Соллертинский И. Арнольд Шенберг. *Памяти И. И. Соллертинского: Воспоминания, материалы, исследования*. Ленинград, 1974. С. 157–178.
150. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
151. Сташевський А. Фантазія на теми українських народних пісень і танців Миколи Різоля як зразок перших професійних творів на народній основі у вітчизняній оригінальній музиці для баяна. *Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2011. Вип. 2. С. 68–72.
152. Томский И. Творческая интерпретация музыкальных произведений в вокальном исполнении. *Современные проблемы науки и образования*. URL : <http://www.scienceeducation.ru/ru/article/view?id=12217> (дата звернення: 13.04.2018).
153. Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников. *Русская книга о Бахе*. Москва, 1986. С. 249–266.
154. Философский словарь. 4-е изд. Москва : Политиздат, 1981. 445 с.
155. Холопов Ю. Форма музыкальная. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 875–906.
156. Царева Е. Стил ь музыкальн ый. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
157. Цзя Ши. Предпосылки и направления развития фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX столетия : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2013. 167 с.
158. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 158 с.
159. Чарная Н. Из истории английской вёрджинельной музыки. *Из истории зарубежной музыки* : сб. ст. Москва, 1980. Вып. 4. С. 81–118.

160. Черкаський Л. Музичні інструменти українського народу. Київ : Балтія-Друк, 2007. 72 с.
161. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 246 с.
162. Черненко В. URL : <http://ukrnotes.in.ua/Chernenko.php> (дата звернення: 11.01.2019).
163. Чернявская Ю. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2017. 24 с.
164. Чистякова Н. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990 – 2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2018. 254 с.
165. Чурилова Б. Поема О. Жука. *Музика*. 1980. № 4. С. 9.
166. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Musica humana* : зб. ст. Львів, 2005. Вип. 10. С. 360–365.
167. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
168. Шлыкова Е. Исполнительское прочтение Фантазии До мажор для скрипки и фортепиано Шуберта. *Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему* : сб. ст. Ростов-на-Дону, 1998. С. 173–175.
169. Шресер-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики. Київ : Муз. Україна, 1969. 586 с.
170. Штрифанова К. Жанр фантазії у творчості українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століття. *Українське музикознавство* Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 34. С. 146–163.
171. Штрифанова К. Зародження інструментальної фантазії в першій половині ХVІ століття. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців* : матеріали всеукр. наук.-тв. конф. студентів та аспірантів 19-20 березня 2002 р. Харків, 2002. С. 44–46.

172. Штрифанова К. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 17 с.
173. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. В. 2. Т. 1. Москва : Музыка, 1975. 407 с.
174. Щеголева Е. Жанр музыкальной фантазии: истоки и параллели. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 64. С. 125–135.
175. Щеголева Е. Жанр фантазии в творчестве Ф. Шуберта на примере Фантазии для скрипки и фортепиано C-dur op. 159. *Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі* : зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 29. С. 97–107.
176. Щеголева А. Романтическая инструментальная фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана: пути становления жанра : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 2011. 204 с.
177. Щьоголева О. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 18 с.
178. Ядловська З. Українське скрипкове мистецтво 60 – 80-х рр. XX ст. : тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 19 с.
179. Яковчук Н. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука : жанрово-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 224 с.
180. Яковчук Н. Соната-фантазія пам'яті А. П'яццолі для скрипки та фортепіано О. Яковчука: жанрові та стильові особливості. *Мистецтвознавчі записки Notes on art criticism* : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 27. С. 159–168.
181. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів : НТШ, 2003. 264 с.
182. Ямпольский И. Блестящий успех Л. Когана. *Советская музыка*, 1959. № 7. С. 145.

183. Ямпольский И. Генрик Венявский. Москва : Гос. муз. изд-во, 1955. 40 с.
184. Ямпольский И. Импровизация. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 508–510.
185. Ямпольский И. Л. Коган. *Советская музыка*, 1956. № 12. С. 25.
186. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. 380 с.
187. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: очерки и материалы. Москва: Гос. муз. изд-во, 1951. 516 с.
188. Ящук А. Деякі аспекти інтерпретації образно-жанрової сфери «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка. *Музикознавчі студії* : зб. наук. пр. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 387–393.
189. Boetticher W., Reimann M., Kahl W. und andere. Fantasie. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. München, 1989. Bd 3. P. 1762–1800.
190. Collins P. The stylus phantasticus and free keyboard music of the North German baroque. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2005. 229 p.
191. DeLong K. J. V. Voříšek and the Fantasy. *Janáček and Czech Music : Studies in Czech music* : proceedings of the international conference (Saint Louis). NY, 1995. P. 191–215.
192. Field C., Helm E., Drabkin W. Fantasia. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, 2001. Vol. 8. P. 545–558.
193. Hubert C. H. P. Fantasia. *Grove's dictionary of music and musicians* : in 5 vol. London, 1906. Vol. II. P. 6–7.
194. Odnolkina M. Violin Fantasia by I. Vymer as an adaptation of a wedding ceremony. *Central Asian Journal of Art Studies* T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Kazakhstan, Almaty, 2019. №1. P. 58–63.
195. Stowell R. Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries : *Cambridge musical texts and monographs*. by Cambridge University Press. 1985. 428 p.

196. Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni. *Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg – 1874 bis 1951*. Berlin, 1976. S. 56–57.
197. Yefimenko (Odnolkina) M. Adaptation of the romantic violin virtuosity in fantasias for the violin in the 20th century (on the example of the quasi-fantasia "Nicolo" for the violin and piano by G. Dmitriev). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 2. С. 119–124.

НОТОГРАФІЯ

- I. Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»: для скрипки та фп. Рукопис. Київ, 2005. 31 с.
- II. Варламов А. Красный сарафан, Оседлаю коня. *Полное собрание для голоса в сопровождении фп.* Москва : Музыка, 1973. С. 17–20, С. 144–148.
- III. Вимер І. Фантазія на теми весільних пісень Поділля : для скрипки та фп. Київ : Муз. Україна, 1982. 20 с.
- IV. Гриншпун А. Фантазія на українські теми : для скрипки в супроводі фп. Київ : Мистецтво, 1964. 9 с.
- V. Гуно Ш. Фауст. Клавир. Москва : Музыка, 1976. 399 с.
- VI. Дмитриев Г. Quasi-романтическая фантазия «Nicolò». *Концертные пьесы для скрипки и фортепиано.* Москва : Музыка, 1983. Вып. 3. С. 65–79.
- VII. Жук О. Рондо-фантазія (Прелюд) тв. 5 : для скрипки та фп. Киев : Сов. композитор, 1962. 14 с.
- VIII. Жуковський Г. Вальс-фантазія : для скрипки та фп. *Чотири п'єси : для скрипки та фп.* Київ : Муз. Україна, 1964. С. 18–36.
- IX. Козаренко О. Sonata quasi una Fantazia : для скрипки та фп. Рукопис. Ворзель, 1997. 14 с.
- X. Лисенко М. Фантазія на дві українські теми тв. 21 : для скрипки або флейти та фп. Київ : Мистецтво, 1951. 15 с.
- XI. Рубец А. Фантазия е moll («Фантазия на мотивы малороссийских народных песен») : для скрипки и фп. Москва : П. Юргенсон, 6 с.
- XII. Скорик М. Три фантазії для лютні з Львівської табулатури XVI століття / Розшифровка і транскрип. для струнного оркестру М. Скорика. Київ : Муз. Україна, 1981. 59 с.
- XIII. Станко О. Українська фантазія : для скрипки та фп. Київ : Мистецтво, 1965. 19 с.

- XIV. Черненко В. «Кінофантазія „12 стільців”»: для скрипки та фп. Рукопис. Харків, 2018. 13 с.
- XV. Штогаренко А. Фантазія : для скрипки соло. Київ : Сов. композитор, 1961. 4 с.
- XVI. Яковчук О. Sonata-Fantasia : для скрипки та фп. Рукопис. 2010. 29 с.
- XVII. Alard J. D. Fantaisie sur des Motifs de l'Opera «La Traviata» de Verdi op. 38 : pour le Violon avec accompagnement de Piano. https://imslp.org/wiki/Fantaisie_sur_'La_traviata'%2C_Op.38.
- XVIII. Schoenberg A. Phantasy op. 47 : for violin with piano accompaniment. New York : Peters Corporation. 1952. 15 p.
- XIX. Telemann G. F. 12 Fantasias : for Violin without Bass, TWV 40:14-25. https://imslp.org/wiki/12_Fantasias_for_Violin_without_Bass%2C_TWV_40:14-25.
- XX. Vieuxtemps A. Fantaisie-appassionata op.35 : für Violine und Piano. https://imslp.org/wiki/Fantasia_appassionata%2C_Op.35.
- XXI. Wieniawski H. Fantaisie brillante sur des Motifs de l'Opera „Faust” de Gounod op. 20 : pour le Violin avec Orchestre ou Piano. https://imslp.org/wiki/Fantasia_on_Themes_from_'Faust'%2C_Op.20.
- XXII. Wieniawski H. Fantaisie orientale op. 24 : for violin and piano. https://imslp.org/wiki/Fantaisie_orientale%2C_Op.24.
- XXIII. Wieniawski H. Souvenir de Moscou op. 6 : für Violine und Piano. https://imslp.org/wiki/Souvenir_de_Moscou%2C_Op.6.

ДИСКОГРАФІЯ

- А. Алар Ж. Д. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38 : для скрипки та фп. [відеозапис] / скрипка – Н. Мальцева, фортепіано – Я. Койфман (опубл. 21.08.2017). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=25FW-tn1OJ0> (дата звернення: 14.10.2018).
- В. Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» : для скрипки та оркестру або скрипки та фп. [відеозапис] / скрипка – Д. Ткаченко, держ. камерний ансамбль «Київські солісти», диригент – В. Сіренко (виступ – 03.05.2011). Запис з концерту пам'яті Б. Которовича «Пасхальна асамблея – 2011». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nh5NmF-nWJU> (дата звернення: 22.03.2019).
- С. Варламов О. Осідлаю коня : романс : для голосу та фп. [відеозапис] / голос – О. Седельнікова, фортепіано (опубл. 31.10.2019). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VsFKXiouYZg> (дата звернення: 11.11.2019).
- Д. Варламов О. Червоний сарафан : романс : для голосу та фп. [відеозапис] / голос – О. Шумська, народний оркестр (опубл. 11.03.2012). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Hl45nM5FJoo&list=RDB8a2HZtbkQg&index=9> (дата звернення: 11.11.2019).
- Е. Венявський Г. Спогад про Москву тв. 6 : для скрипки та фп. [відеозапис] / скрипка – Б. Нізіоль, фортепіано – А. Татарський (опубл. 02.04.2011). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uayOqtQQ5uw> (дата звернення: 04.04.2018).
- Ф. Венявський Г. Східна фантазія тв. 24 : для скрипки та фп. [відеозапис] / скрипка – П. Яновський, фортепіано – В. Плаже (опубл. 09.07.2018). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oIb9t-dtNCM> (дата звернення: 06.04.2018).

- Г. Венявський Г. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 : для скрипки та оркестру [відеозапис] / скрипка – Л. Коган, симф. оркестр СРСР, диригент – В. Дегтяренко (1948). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1ZzХуFMh-kQ> (дата звернення: 12.08.2018).
- Н. В'єтан А. Фантазія-апасіоната тв. 35 : для скрипки та оркестру [відеозапис] / скрипка – Су-Хйон Парк, нім. держ. філармонія Рейнланд-Пфальц, диригент – Н. Мілтон (опубл. 13.03.2015). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j2tbbRjqo4Q> (дата звернення: 02.04.2018).
- І. Дмитрієв Г. Quasi-романтична фантазія «Nicolò» : для скрипки та фп. [відеозапис] / скрипка – І. Медведєва, фортепіано – М. Кравченко (опубл. 02.12.2018). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2zAFBk6kEYw> (дата звернення: 17.03.2019).
- Ж. Телеман Г. Ф. Фантазія № 1 : для скрипки соло [відеозапис] / скрипка – Т. Ларк (опубл. 09.09.2016). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AL4Еo2o7frI> (дата звернення: 02.04.2018).
- К. Шенберг А. Фантазія тв. 47 : для скрипки та фп. [відеозапис] / скрипка – О. Колбентсон, фортепіано – Е. Аппель (опубл. 11.05.2018). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=63wGrqg0v7M> (дата звернення: 22.06.2018).
- Л. Штогаренко А. Фантазія : для скрипки соло [відеозапис] / скрипка – О. Горохов (запис – 1960 р., опубл. 11.03.2016). URL : https://www.youtube.com/watch?v=0SjuTLJtR_M (дата звернення: 05.05.2019).

ДОДАТОК А
Нотні приклади
Нотні приклади до підрозділу 2.2

Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву, дві російські пісні» тв. 6
для скрипки та фортепіано

Приклад 1: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Вступ.

Maestoso

Cadenza

f con fuoco *p*

ff

rit. *ff*

Maestoso

Приклад 2: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Вступ.

f *p* *stringendo*

fz

f *ritard.* *Presto* *ff*

Приклад 3: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Перший розділ, тема *a*.

Приклад 4: О. Варламов. Романс «Червоний сарафан». Тема.

Не шей ты мне, ма - туш - ка, крас - ный са - ра - фан, не вхо - ди, ро - ди - ма - я, по - пу - стув изъ - ян.

Слова романсу «Червоний сарафан» [4]:

| | |
|--|---|
| «Не шей ты мне, матушка, Красный сарафан, Не входи, родимушка, Попусту в изъян! | — «Дитя мое, дитяtko, Дочка милая! Головка победная, Неразумная! |
| Рано мою косынку На две расплетать! Прикажи мне русую В ленту убирать! | Не век тебе пташечкой Звонко распевать, Легкокрылой бабочкой По цветкам порхать! |
| Пуцай, не покрытая Шелковой фатой, Очи молодецкие Веселит собой! | Заблекнут на щеченьках Маковы цветы, Прискучат забавушки - Стоскуешься ты. |
| То ли житье девичье, Чтоб его менять, Торопиться замужем Охать да вздыхать? | А мы и при старости Себя веселим: Младость вспоминаючи, На детей глядим; |
| Золотая волюшка Мне милей всего! Не хочу я с волюшкой В свете ничего!» | Я и молодешенька Была такова, И мне те же в девушках Пелися слова!» |

Приклад 5: О. Варламов. Романс «Червоний сарафан». Тема.

Не век те - бе пта - шеч - кой звонко рас - пе - вать, лег - ко - кры - лой ба - боч - кой по цве - там пор - хать.

Приклад 6: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Перший розділ, тема *b*.

f
a tempo
mf
p
poco rall.
f

Приклад 7: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Перший розділ, *a1*.

molto equale
p
L' o stesso tempo
pp

Приклад 8: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Перший розділ, *a2*.

a tempo
p marcato il canto
Moderato
pp

Приклад 9: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Другий розділ, тема *c*.

p
Allegretto mosso
p

Приклад 10: О. Варламов. Балада «Осідлаю коня». Тема.

Скоро, с воодушевлением

О - сед - ла - ю ко - ня, ко - ня быст - ро - го, по - ле - чу, по - не - сусь легким со - ко - лом,

Приклад 11: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Другий розділ. Програш.

ff con fuoco

Allegro >

f con fuoco

ff

Приклад 12: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Другий розділ, с1.

f *ff* *pizz.*

Приклад 13: Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6. Другий розділ, с2.

arco *mf* *p* *rall.*

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20
для скрипки та оркестру або фортепіано

Приклад 1: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. Вступ, тема Фауста – тема *a*.

Allegro moderato

Приклад 2: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. Вступ, тема Маргарити – тема *b*.

dolce

Приклад 3: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. Вступ. Cadenza con recitativo.

Cadenza con recitativo

Приклад 4: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. Вступ, тема Фауста – *a1*.

a tempo

Приклад 5: Г. Венявський. «Фауст» тв. 20. Вступ, елемент теми Маргарити, *bl*.

Musical score for Example 5. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked *p* (piano). The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a *Solo* marking. The piano accompaniment includes an *Ob.* (oboe) part. The score is in common time (C).

Приклад 6: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. II розділ, тема Валентина – тема *c*.

Musical score for Example 6. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked *Andante ma non troppo* and *espressivo*. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) marking. The score is in common time (C).

Приклад 7: Ш. Гуно. Опера «Фауст». I дія. Звернення Валентина до Маргарити.

Musical score for Example 7. It consists of a vocal line (bass clef) and piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked *Moderato* (♩ = 69). The key signature has two flats (Bb and Eb). The vocal line includes the lyrics: "О, светлый ангел! друг мой милый сосед! портрет твой драгоценный". The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score is in common time (C).

Приклад 8: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. II розділ, тема Зібеля – тема *d*.

Musical score for Example 8. It consists of a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked *Poco più mosso*. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is in 3/8 time.

Приклад 9: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. II розділ, зіткнення тем Зібеля та Фауста – (d + e).

espressivo

Poco più mosso

p

The score for Example 9 consists of two systems. The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment starts with a series of chords in the left hand and a more active line in the right hand. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment showing a change in texture and dynamics.

Приклад 10: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. II розділ, тема Валентина – c1.

ten. ten.

grazioso

Cl. I.

pp

espressivo

ten. ten. ten. ten.

Viol. I.

The score for Example 10 is divided into two systems. The first system includes a vocal line with a *ten.* marking, a piano accompaniment starting with *pp*, and a clarinet I part labeled *Cl. I.* with a *grazioso* marking. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment featuring a *Viol. I.* part. The vocal line in the second system has multiple *ten.* markings.

Приклад 11: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. II розділ, тема Фауста (d1 + e1).

L'istesso tempo.

L'istesso tempo.

Viola

The score for Example 11 consists of two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. Both parts are marked *L'istesso tempo.* The piano accompaniment includes a Viola part. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment showing a dense, rhythmic texture.

Приклад 12: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. III розділ, тема Мефістофеля.

Musical score for Example 12, featuring piano and flute parts. The score is in 8/8 time and G major. The piano part begins with a *ff* *vigoroso* dynamic and includes a *Solo* marking. The flute part enters with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *p*.

Приклад 13: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. III розділ, тема Мефістофеля.

Musical score for Example 13, featuring piano and horn parts. The score is in 8/8 time and G major. The piano part begins with a *ff* *vigoroso* dynamic. The horn part enters with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *p*.

Приклад 14: Ш. Гуно. Опера «Фауст». II дія, дует Фауста й Маргарити.

Фауст «О, дозволь, ангеле мій...»

Musical score for Example 14, featuring vocal and piano parts for Faust. The score is in 3/4 time and B-flat major. The vocal part includes the lyrics: "О, поз-воль, ан-гел мой, на те-бя на-гля-". The piano part begins with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*.

Маргарита: «Гут так тихо, тихо так...»

Musical score for Example 14, featuring vocal and piano parts for Marguerite. The score is in 3/4 time and B-flat major. The vocal part includes the lyrics: "Здесь так ти-хо, ти-хо так, все кру-гом тай-ной ды-шит;". The piano part begins with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*.

Приклад 15: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. IV розділ, перший підрозділ, тема дуету Фауста й Маргарити – тема *i*.

Andante. Solo
p dolce molto espressivo
 Andante.
p
pp

Приклад 16: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. IV розділ, перший підрозділ, тема дуету Фауста і Маргарити – *ii*.

a tempo
p tranquillo
a tempo
p

Приклад 17: Ш. Гуно. Опера «Фауст». II дія, дует Фауста й Маргарити.
 Тема Фауста «О, ніч кохання...»

Faust
 О, ніч люб-ви и не-ги рай-скої, в тво-ей ти-ши весь сла-до.
 Ô nuit d'a-tour, ciel ra-di-eux, ô dou-ces flam-mes! Le bon.
p

Тема кохання Маргарити: «О, говори слова любові...»

О, го-во-ри сло-ва люб-ви; слух так жад-но мой ло-вит
 Je veux t'ai-mer et te ché-rir! Parle en-co-re! Je t'ap-par-
pp

Приклад 18: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. IV розділ, другий підрозділ, тема кохання Маргарити з дуету Фауста та Маргарити з II дії – тема *j*.

pp
Andante non troppo
pp
p

Приклад 19: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. IV розділ, другий підрозділ, тема «досягнутого щастя» Маргарити – тема *k*.

pp dolciss.
pp

Приклад 20: Ш. Гуно. Опера «Фауст». I дія. Вальс та хор.

a) 1 тема

b) 2 тема

c) 3 тема

d) 4 тема

Приклад 21: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. V розділ, тема *l*.

meno mosso
Allegro non troppo
p

Приклад 22: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. V розділ, тема *m*.

risoluto
Poco più mosso
f
ten.
dim. talon

Приклад 23: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. V розділ, тема *n*.

ten.
ff
ten.
ten.
ten.
tr.

Приклад 24: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. V розділ, тема *l2*.

con grazia tranquillo
poco rit.
dolce

Приклад 25: Г. Венявський. Фантазія «Фауст» тв. 20. V розділ, тема *o*.

Poco più mosso
cresc.

Г. Венявський. «Східна фантазія» („Fantaisie orientale”) тв. 24
для скрипки та фортепіано

Приклад 1: Г. Венявський. «Східна фантазія» тв. 24. Вступ.

Moderato.

Приклад 2: Г. Венявський. «Східна фантазія» тв. 24. Перший розділ, тема *a*.

Andante

Приклад 3: Г. Венявський. «Східна фантазія» тв. 24. Перший розділ, *a1*.

Приклад 4: Г. Венявський. «Східна фантазія» тв. 24. Другий розділ, *a2*.

Allegro moderato.

Нотні приклади до підрозділу 2.3

Приклад 1: А. Шенберг. Фантазія тв. 47 для скрипки та фортепіано. Тема.

Нотні приклади до підрозділу 2.4

Приклад 1: Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò». Вступ (тема-анаграма a-g-a).

Приклад 2: Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò». Каденція.

a) 36-38 тт.

b) 45-48 тт.

c) 57-58 тт.

Приклад 3: Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò». II розділ (*Andante misterioso*).

Andante misterioso

arco

ppp sempre

(за подставкой)

sul A

(ricoch.)

pp Red.

*) Быстрые группы нот, перемежаемые паузами и свободно располагаемые в соответствующих тактах.

Приклад 4: Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò». IV розділ (*Più mosso*).

Più mosso

ff

p

p molto staccato

poco rit.

sf

Приклад 5: Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò». III розділ (*Allegretto*).

Allegretto

arco

p

f

Приклад 6: Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò». V розділ (*Andante tranquillo molto*).

quasi Hitarra

p dolce

Andante tranquillo molto

Red.

Red.

Red.

Red.

*) Стоя играть внутри рояля на предварительно отмеченных струнах, имитируя тихое гитарное звучание. Вариант «ossia» допустим только для неконцертных форм исполнения.

Нотні приклади до підрозділу 2.5

Приклад 1: Г. Ф. Телеман. Перша фантазія для скрипки соло (В dur):
різноманітна акордова техніка:

I ч. – Largo: 16-19 тт.



II ч. – Allegro: 38-39 тт.



Приклад 2: Г. Ф. Телеман. Перша фантазія для скрипки соло (В dur):
приховане багатоголосся:

I ч. – Largo: 1-4 тт.



II ч. – Allegro:

a) 1-3 тт.



b) 3-5 тт.



c) 15-16 тт.



III ч. – Grave: 1-3 тт.



Приклад 3: Г. Ф. Телеман. Перша фантазія для скрипки соло (В dur):
контраст моторності та мелодійності епізодів:

II ч. – Allegro: 1-6 тт.

Приклад 4: Г. Ф. Телеман. Перша фантазія для скрипки соло (В dur):
ефект відлуння:

I ч. – Largo: 1-8 тт.

II ч. – Allegro:

a) 15-17 тт.

b) 40-45 тт.

Приклад 5: Г. Ф. Телеман. Перша фантазія для скрипки соло (В dur):
імітація звучання дуету скрипок:

I ч. – Largo: 1-4 тт.



II ч. – Allegro

a) 1-3 тт.



b) 3-5 тт.



III ч. – Grave: 1-5 тт.



Приклад 1а: імпровізаційність (наявність висловлювань каденційного типу)

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

a) 7 т.



b) 22 т.



c) 285 Т.

SOLO

f *ad libit.*

4^a Corde. —

dim.

А. В'стан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

a) 20-23 ТТ.

mf

veloce

ritenuto

ritenuto

f

b) 34-38 ТТ.

vigoroso

f

f

c) 56-57 ТТ.

rallent. a piacere

rallent. p colla parte

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

a) 21 Т.

p

Cadenza con recitativo

p

8^{va}

b) 30-37 ТТ.

ff
appassionato

ff

p Ob.

c) 119-121 ТТ.

8

Приклад 2а: пасажна техніка

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

а) 302-306 тт.

b) 314-316 тт.

А. В'стан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 20-23 тт.

b) 109-114 тт.

Variation. ♩ = 96.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 30-34 тт.

Musical score for measures 30-34. The score is in 2/4 time and features a treble clef with a *ff* dynamic marking and the instruction *passionato*. The melody is highly rhythmic and expressive. The piano accompaniment is in the same time signature and features a *ff* dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

б) 38-44 тт.

Musical score for measures 38-44. The score is in 2/4 time and features a treble clef with a *Solo* marking and a *f* dynamic marking. The melody is highly rhythmic and expressive. The piano accompaniment is in the same time signature and features a *f* dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

с) 288-294 тт.

Musical score for measures 288-294. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a *sf* dynamic marking and the instruction *molto cresc.*. The melody is highly rhythmic and expressive. The piano accompaniment is in the same time signature and features a *riten.* marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Приклад 3а: *техніка подвійних нот і акордів*

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травиата» тв. 38.

а) 65-72 тт.

b) 368-371 тт.

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 16-20 тт.

b) 58-61 тт.

с) 143-147 тт.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 24-30 тт.

б) 101-108 тт.

c) 155-163 тр.

Musical score for section c) 155-163 measures. It consists of two systems of three staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system features sforzando (*sf*) accents and ends with a forte (*f*) dynamic. The music is in 6/8 time and includes various melodic and harmonic textures.

d) 225-235 тр.

Musical score for section d) 225-235 measures. It consists of two systems of three staves each. The first system includes a fortissimo (*ff*) dynamic and an 8-measure rest. The second system also includes an 8-measure rest. The music is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns.

e) 521-528 тр.

Musical score for section e) 521-528 measures. It consists of two systems of three staves each. The first system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns.

Приклад 4а: *штрихо-артикуляція*

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

a) 101-111 тт.

SOLO. 3

b) 155-164 тт.

cresc. f

c) 247-255 тт.

TUTTI. ff

d) 328-332 тт.

SOLO. p

A. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

a) 58-61 тт.

Musical score for measures 58-61. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a complex piano part with rapid sixteenth-note passages and a more melodic right-hand part. Dynamics include *sf forza*, *sf*, and *cresc.* in both hands.

b) 116-118 тт.

Musical score for measures 116-118. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It features a melodic right-hand part and a piano accompaniment. Dynamics include *p grazioso* and *p*. A fermata is present over the final measure.

c) 148-150 тт.

Musical score for measures 148-150. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It features a melodic right-hand part and a piano accompaniment. Dynamics include *pp leggiero*, *pp*, and *pizz.* A Fl. (Flute) part is also indicated.

d) 183-184 тт.

Musical score for measures 183-184. The score is in 12/8 time with a key signature of two sharps. It features a melodic right-hand part and a piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. The tempo is marked *Poco più mosso appassionato* and *Poco più mosso*.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

a) 38-44 тт.

Solo
f

b) 121 тт.

c) 201-205 тт.

d) 355-362 тт.

dolce *Prestissimo*
colla parte

e) 375-383 тт.

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*
ff

Приклад 5а: зіставлення крайніх регістрів

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

а) 285 т.

b) 336-342 тт.

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 63-64 тт.

b) 113-118 тт.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

a) 30-34 тт.

b) 89-96 тт.

c) 309-312 тт.

Приклад ба: темброві ефекти²¹⁹: гра на одній струні G

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

а) 7 т. (скрипкова партія)

b) 84 т. (скрипкова партія)

c) 285-289 тт.

А. В'етан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 34-38 тт. (скрипкова партія)

b) 125-128 тт. (скрипкова партія)

²¹⁹Для прикладу використано матеріал зі скрипкової партії, так як не завжди редактор у фортепіанній партії або партитурі вказує в нотах позначку «4 Corda», «3 Corda», «2 Corda» або «sul G», «sul D», «sul A».

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

a) 35-37 тт. (скрипкова партія)

b) 60-67 тт. (скрипкова партія)

c) 144-154 тт. (скрипкова партія)

d) 191-197 тт. (скрипкова партія)

Приклад 7а: темброві ефекти: гра на одній струні D

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.
– 25-32 тт.

3^a Corde.
dolce.

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 40-44 тт. (скрипкова партія)

Andante. (♩ = 66)
pp *molto espressivo* *sf* *grazioso*
3^a Corda

б) 55-56 тт. (скрипкова партія)

dimin. *p* *rallent.*
3^a Corda

Г. Венявський. Блисуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 113-120 тт. (скрипкова партія)

sul D *p dolce* *p*

б) 155-159 тт. (скрипкова партія)

sul D & A *p*

с) 46-50 тт. (скрипкова партія)

sul A *sul D* *con recitativo*

д) 254-261 тт. (скрипкова партія)

Andante. Solo *sul A* *sul D* *p dolce molto e espressivo* *pp*

Приклад 8а: темброві ефекти: гра на одній струні А

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

– 8-15 тт.

Larghetto.
2^a Corda. *pp espress.* *poco rit.* *suivez.*

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 86-94 тт. (скрипкова партія)

2^{da} Corda *cresc.* *sf* *agitato*

б) 178-181 тт. (скрипкова партія)

2^{da} Corda. *p* *cresc.* *mf*

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

– 68-75 тт. (скрипкова партія)

p dolce *vibrato* *molto appassionato* *sul A*

Приклад 9а: звукообразжальні та колористичні ефекти:
а) флажолети

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

– 319-321 тт.

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

– 148-150 тт.

Г. Венявський. Блисуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 331-339 тт.

б) 363-367 тт.

Poco più mosso.

б) мелізми (групетто, трелі, форілаги)

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

а) 4-7 тт.

SOLO.
f
p

б) 101-111 тт.

SOLO.
p

в) 390-393 тт.

p

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 39-43 тт.

Andante. M. M. = 66.
pp
molto espressivo
pp dolcissimo

b) 62 т.

c) 96-98 тт.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

– 410-425 тт.

в) *pizzicato, glissando*

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

– 364-367 тт.

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

– 148-150 тт.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

– 521-528 тт.

Приклад 10а: агогічні відхилення

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травиата» тв. 38.

а) 89-93 тт.

b) 318-321 тт.

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 28-31 тт.

b) 55-58 тт.

с) 72-74 тт.

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 74-75 тт.

b) 266-270 тт.

с) 286-291 тт.

Приклад 11а: гнучкість ритміки (акцентування слабких долей)

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 8-13 тт.

б) 72-74 тт.

Г. Венявський. Блисуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 30-34 тт.

б) 201-205 тт.

Приклад 12а: Різноманітне поступове нюансування

Ж. Д. Алар. Фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» тв. 38.

а) 39-53 тт.

3° Corde. *p* *cresc.* *f*

2° Corde. *p* *pp*

б) 138-150 тт.

f *pp*

А. В'єтан. «Фантазія-апасіоната» тв. 35.

а) 121-126 тт.

f risoluto
mf
sf p
f
mf

б) 135-136 тт.

cresc.
lunga p con grazia
rallent. pp
a tempo
cresc.
mf
a tempo

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20.

а) 24-30 тт.

Solo
p
Hn.
Viol. I.
Viola
p
ff

б) 37-39 тт.

Solo
p
f
Ob.
p
f

Приклад 1b: Імпровізаційність (наявність висловлювань каденційного типу)

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

a) 32-37 тт.

Musical score for measures 32-37 of "Fantasia Nicolò" by G. Dmitriyev. The score is in 4/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a "sul G" instruction and a "fff" dynamic. The piano accompaniment includes a "Dramatico improvisando" instruction and a "ff cresc." dynamic. The score shows a series of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

b) 123-127 тт.

Musical score for measures 123-127 of "Fantasia Nicolò" by G. Dmitriyev. The score is in 2/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a "f" dynamic and includes a "V" instruction. The piano accompaniment includes a "sf" dynamic. The score shows a series of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

Приклад 2б: пасажна техніка

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

а) 42-43 тт.

б) 123-127 тт.

в) 148-150 тт.

Приклад 3b: *техніка подвійних нот і акордів*

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

a) 45-48 тт.

Più allegro

b) 93-96 тт.

Allegretto

c) 121-122 тт.

d) 128-131 тт.

Приклад 4b: колористичні штрихи

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

a) 36-38 тт.

b) 57-58 тт.

c) 63-65 тт.

d) 154-157 тт.

А. Шенберг. Фантазія тв. 47.

a) 25-26 тт.

Più mosso ($\text{♩} = 80$) *furioso*

b) 85-88 тт.

Scherzando ($\text{♩} = 112$)

f spiccato
p

Приклад 5б: зіставлення крайніх регістрів

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

a) 11-14 тт.

mezzo voce
p

b) 123-127 тт.

f
sf

А. Шенберг. Фантазія тв. 47.

1-4 тт.

Grave ($\text{♩} = 52$)

ff
passionato sf
ff
ff
p rit.

Приклад бб: звукообразжальні та колористичні ефекти:
pizzicato, флажолети, *glissando*

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

а) 24-27 тт.

б) 93-96 тт.

Allegretto

в) 29-31 тт.

д) 136-138 тт.

e) 73-75 тт.

А. Шенберг. Фантазія тв. 47.

а) 9-12 тт.

b) 25-26 тт.

Più mosso ($\text{♩} = 80$) **furioso**

Приклад 7б: темброві ефекти: гра на одній струні: G; (D; A)

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

1-6 тт.

sul G

Moderato maestoso

Приклад 8в: гармонія

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

а) 1-6 тт.

sul G
ff
Moderato maestoso
ff

б) 20-23 тт.

ff
fs
sf *sf* *sf* *sf*

А. Шенберг. Фантазія тв. 47.

1-2 тт.

ff
passionato sf
ff
Grave (♩ = 52)
f

Приклад 9в: нові прийоми гри

Г. Дмитрієв. Фантазія «Nicolò».

а) 76-79 тт.

Andante misterioso

arco

pizz.

sul A

ricoch.

*) Быстрые группы нот, перемежаемые паузами и свободно располагаемые в соответствующих тактах.

b) 84-85 тт.

sul pont.

pp

c) 88-91 тт.

ord.

pizz.

arco

sul D

pp

mf

pp

pp

*) Кластер обеими руками в самом нижнем регистре фортепиано.

d) 191-199 тт.

quasi *
Hitarra

p dolce Andante tranquillo molto

ossia

p

Ped.

Ped.

Ped.

*) Стоя играть внутри рояля на предварительно отмеченных струнах, имитируя тихое гитарное звучание. Вариант «ossia» допустим только для неконцертных форм исполнения.

Нотні приклади до підрозділу 2.5а

Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20 для скрипки та оркестру

Приклад 1 (21 т.)

Cadenza con recitativo
p *p* 8^{me}

Приклад 2 (24-30 тт.)

Solo
p *ff*
Hn. Viol. I. Viola

Приклад 3 (30-34 тт.)

ff *passionato* *ff* 8

Приклад 4 (35-37 тт.)

nut sul G *Ob. I*
poco rit. *p*

Приклад 5 (51-59 тт.)

a tempo *sul G* *p*

Нотні приклади до підрозділу 3.2

М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21
для скрипки (або флейти) та фортепіано

Приклад 1: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Вступ.
Andante grave

Приклад 2: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Вступ.

Приклад 3: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Перший розділ,
- тема «Хлопче молодче, що маю діяти», *a* (перше речення).

- тема «Хлопче молодче, що маю діяти», *b* (друге речення).

Приклад 4: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Перший розділ, перша варіація (a1).

Музична партитура першої варіації (a1). Верхня частина містить складні фігурні рухи з числами 1, 2, 3, 4, що вказують на технічні вимоги. Нижня частина починається з динамічного позначення *ppoco marcato il tema*.

Приклад 5: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Перший розділ, друга варіація (a2).

Музична партитура другої варіації (a2). Верхня частина містить швидкі рухи з акцентами. Нижня частина починається з динамічного позначення *mp*. Над верхньою частиною вказано *mp legg. e stacc.*

Приклад 6: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Перший розділ, третя варіація (a3).

Музична партитура третьої варіації (a3). Темпозначення: *Più mosso. Scherzando*. Динамічні позначення: *f ben leggiero* та *staccatissimo* в верхній частині; *pf* та *staccato* в нижній частині.

Приклад 7: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Сполучник.

Музична партитура сполучника. Темпозначення: *Adagio*. Динамічні позначення: *p* в верхній частині та *pp* в нижній частині. Вказано *molto rit.* у двох місцях.

Приклад 8: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Другий розділ, тема «Ой, Гандзю милостива», тема *c*.

Vivo giojoso

f

Vivo giojoso

f p

Приклад 9: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Другий розділ, тема «Ой, Гандзю милостива», *c1*.

sf

mp

staccato

Приклад 10: М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21. Кода.

molto rall.

Adagio

Presto

ff

Adagio

Presto

ff

О. Рубець. Фантазія е moll
для скрипки та фортепіано

Приклад 1: О. Рубець. Фантазія е moll. Перший розділ, тема *a*.

Приклад 2: О. Рубець. Фантазія е moll. Перший розділ, *a1*.

Приклад 3: О. Рубець. Фантазія е moll. Другий розділ, тема *b* (перше речення).

Приклад 4: О. Рубець. Фантазія е moll. Другий розділ, тема с (друге речення).

Example 4: Musical score for the second section, theme c (second sentence) of the Fantasia in minor by O. Rubets. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and a *riten.* marking. The violin part begins with a forte (*f*) dynamic and an *a tempo* marking. The key signature is one sharp (F#).

Приклад 5: О. Рубець. Фантазія е moll. Другий розділ, b1.

Example 5: Musical score for the second section, b1 of the Fantasia in minor by O. Rubets. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and a *Moderato.* marking. The violin part begins with a piano (*p*) dynamic and a *Moderato.* marking. The key signature is one sharp (F#).

Приклад 6: О. Рубець. Фантазія е moll. Другий розділ, b2.

Example 6: Musical score for the second section, b2 of the Fantasia in minor by O. Rubets. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and a *Moderato.* marking. The violin part begins with a forte (*f*) dynamic and a *Moderato.* marking. The key signature is one sharp (F#).

Приклад 7: О. Рубець. Фантазія е moll. Кода.

Example 7: Musical score for the Coda of the Fantasia in minor by O. Rubets. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and an *Andante.* marking. The violin part begins with a piano (*p*) dynamic and an *Andante.* marking. The key signature is one sharp (F#).

А. Гриншпун. Фантазія на українські теми (пам'яті Т. Г. Шевченка)
для скрипки в супроводі фортепіано

Приклад 1: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. Вступ.

Помірно. Велично

Приклад 2: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. I розділ, тема *a*.

sul G

Приклад 3: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. I розділ, *a1*.

Приклад 4: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. I розділ, *a2*.

Приклад 5а: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. II розділ, тема *b*, перше речення.

Не дуже швидко. Весело sul G

Приклад 5b: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. II розділ, тема *b*, друге речення.

Приклад 6а: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. II розділ, *b1*, перше речення.

Приклад 6б: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. II розділ, *b1*, друге речення.

Приклад 7а: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. II розділ, *b2*, перше речення.

Приклад 7б: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. II розділ, *b2*, друге речення.

Приклад 8: А. Гриншпун. Фантазія на українські теми. Кода.

I. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля
для скрипки та фортепіано

Приклад 1: I. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. Вступ.

Moderato con passione

Приклад 2: I. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. Вступ (a).

Приклад 3: I. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. Вступ (b).

Приклад 4: I. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. Вступ, *quasi cadenza*.

(Quasi cadenza)

Приклад 5: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. I розділ, Тема А.

Andante passione

mf *mf* *p*

Приклад 6: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. I розділ, Тема В.

Приклад 7: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. I розділ, Тема С.

Приклад 8: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. II розділ, Тема Д.

Andantino

mf *p*

Приклад 9а: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. II розділ, Тема Е.

Приклад 9б: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. II розділ, Тема е.

Allegretto grazioso

Приклад 10: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. III розділ, Тема Ф.

Tranquillo

Приклад 11а: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. IV розділ, 1 речення.

Приклад 11б: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. IV розділ, 2 речення.

Приклад 11с: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. IV розділ, 3 речення.

IV
f
ff

Приклад 11d: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. IV розділ, Каденція.

Cadenza
f
ff

Приклад 11е: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. IV розділ, *Andantino*.

Andantino
pp
mf

Приклад 11f: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. IV розділ, *Andante*.

Andante
f

Приклад 12: І. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля. V розділ, *Allegro*.

Allegro
f
mf

А. Штогаренко. Фантазія для скрипки соло

Приклад 1: А. Штогаренко. Фантазія для скрипки соло. I розділ, тема *a*.

Moderato e cantabile

sul C

mf

p

Приклад 2: А. Штогаренко. Фантазія для скрипки соло. I розділ, тема *a* (*Più mosso*).

Più mosso

sul D

p sub.

(4 III)

Приклад 3: А. Штогаренко. Фантазія для скрипки соло. I розділ, *al.*

Tempo I

f

Приклад 4: А. Штогаренко. Фантазія для скрипки соло. II розділ, тема *b*.

Poco più mosso e marcato

f sempre

О. Станко. «Українська фантазія»
для скрипки та оркестру або фортепіано

Приклад 1: О. Станко. «Українська фантазія». Вступ.

Adagio

Приклад 2: О. Станко. «Українська фантазія». Вступ, каденція.

ad lib.

Приклад 3: О. Станко. «Українська фантазія». I розділ, тема *a*.

Andante cantabile

Приклад 4: О. Станко. «Українська фантазія». I розділ, *a1*.

sul G

Приклад 5: О. Станко. «Українська фантазія». I розділ, *al.*

Più mosso

Приклад 6: О. Станко. «Українська фантазія». I розділ, зв'язка.

Приклад 7: О. Станко. «Українська фантазія». II розділ, вступ.

Tranquillo

Приклад 8: О. Станко. «Українська фантазія». II розділ, тема (*b+c*).

Приклад 9: О. Станко. «Українська фантазія». II розділ, *с1*.

Example 9 shows a piano and violin score. The piano part is marked *agitato* and features a driving eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents.

Приклад 10: О. Станко. «Українська фантазія». II розділ, каденція (*аз*).

Example 10 shows a piano and violin score. The piano part is marked *p* and features a complex, rhythmic accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents.

Приклад 11: О. Станко. «Українська фантазія». II розділ, каденція.

Example 11 shows a piano and violin score. The piano part is marked *simile* and features a complex, rhythmic accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents.

Приклад 12: О. Станко. «Українська фантазія». III розділ, тема *d*.

Example 12 shows a piano and violin score. The piano part is marked *Allegro ma non troppo* and features a complex, rhythmic accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents.

О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5
для скрипки та оркестру
(або фортепіано)

Приклад 1: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. Вступ.

Largo
sul G

p

Приклад 2: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. I розділ, тема *a*.

Allegro con brio

mf

mp

p

Приклад 3: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. II розділ, тема *b*.

Meno mosso

mf

p

Приклад 4: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. II розділ, тема с.

Музична партитура для прикладу 4, що складається з двох систем. Верхня система — скрипка, нижня — фортепіано. Ключова підписка: один дієз (F#), ритмічний підпис: 6/8. Динамічні позначення: *p dolce*, *pp*, *mf*. Висхідні та низхідні лінії з плавними зв'язками.

Приклад 5: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. IV розділ, тема d.

Музична партитура для прикладу 5, що складається з двох систем. Верхня система — скрипка, нижня — фортепіано. Ключова підписка: один дієз (F#), ритмічний підпис: 3/4. Темпозапис: *Andante e molto espressivo*. Динамічні позначення: *mf*, *p*. Триольні фігури в скрипці.

Приклад 6: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. IV розділ, *Cadenza tempo rubato*.

Музична партитура для прикладу 6, що складається з чотирьох систем. Верхня система — скрипка, нижня — фортепіано. Ключова підписка: один дієз (F#), ритмічний підпис: 2/4. Темпозапис: *Cadenza tempo rubato*. Динамічні позначення: *mf*, *p*, *f*. Інструкції: *poco acceler.*, *ten.*, *pizz.*, *arco*, *a tempo*. Триольні фігури в скрипці.

Приклад 7: О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5. Кода.

Музична партитура для прикладу 7, що складається з двох систем. Верхня система — скрипка, нижня — фортепіано. Ключова підписка: один дієз (F#), ритмічний підпис: 6/8. Темпозапис: *Più allegro*. Динамічні позначення: *sf*, *sf p*. Швидкі рухи в скрипці.

Г. Жуковський. «Вальс-фантазія»

для скрипки та фортепіано

Приклад 1: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Вступ.

Allegro non troppo

(*m.s.*) *p legg.*

mp poco rubato

Приклад 2: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Вступ.

mf

p

Приклад 3: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Вступ.

Poco meno mosso arco

p

Приклад 4: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Вступ.

Più mosso

p *f*

p

Приклад 5: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Перший розділ, тема *a*.

Tempo sostenende

p

Приклад 6: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Перший розділ, тема *b*.

Pochissimo più mosso

p legg.

Приклад 7: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Перший розділ, тема *c*.

p

Приклад 8: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Другий розділ, тема *d*.

Allegro brillante

The score for Example 8 consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note chord, followed by eighth notes, and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Dynamics include *f* (forte).

Приклад 9: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Другий розділ, тема *e*.

a tempo

The score for Example 9 consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note chord, followed by eighth notes, and a piano accompaniment with chords. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Dynamics include *f* (forte) and *grand détaché*.

Приклад 10: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Третій розділ. Вступ.

Meno mosso
pizz.

The score for Example 10 consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note chord, followed by eighth notes, and a piano accompaniment with chords. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Dynamics include *p* (piano), *arco*, *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo).

Приклад 11: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Третій розділ, тема *f*.

Example 11 shows a piano and violin score. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line of dotted notes in the left hand. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The dynamic marking *pp* is present in both parts.

Приклад 12: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Третій розділ, *ag*.

Example 12 shows a piano and violin score. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line of dotted notes in the left hand. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The dynamic marking *ff brillante* is present in the piano part.

Приклад 13: Г. Жуковський. «Вальс-фантазія». Третій розділ, тема *g*.

Poco meno mosso

Example 13 shows a piano and violin score. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line of dotted notes in the left hand. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The dynamic marking *p* is present in both parts.

Приклад 14: Г. Жуковський «Вальс-фантазія». Кода.

Sostenende

Example 14 shows a piano and violin score. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line of dotted notes in the left hand. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The dynamic marking *pp* is present in both parts.

О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia»
для скрипки та фортепіано

Приклад 1: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Вступ.

Allegro non troppo

ff *dramatico*

ff

Pizz. for.

Приклад 2: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Головна партія.

1

ppp *ff* *fff* *pp* *f*

Pizz. for. *acc.*

pp *pp* *f*

p *mf* *mp*

Приклад 3: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Побічна партія.

pp e molto cantabile

p *pp* *p*

Приклад 4: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Розробка, перший розділ.

5

viv. basto

ppp

f

ff

* - швидко відраховує на 1/4 ноту від звуку *Re* на ступні *Sol*

Приклад 5: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Розробка, другий розділ, Хорал.

14

fa

dim. poco a poco

fp

simile

con walt

ppp

Corale con movimento

Приклад 6: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Реприза.

115

p molto cantabile

The musical score for Example 6 consists of two systems. The upper system is for the violin, and the lower system is for the piano. The tempo is marked *p molto cantabile*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 7: О. Козаренко. «Sonata quasi una Fantazia». Кода.

118

mp

The musical score for Example 7 consists of two systems. The upper system is for the violin, and the lower system is for the piano. The tempo is marked *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**О. Безбородько. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського
«Запорожець за Дунаєм» для скрипки та симфонічного (камерного) оркестру,
або для скрипки та фортепіано**

Приклад 1: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». Вступ.

8va ---, *marcato* *molto accelerando*

Приклад 2: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». I розділ, тема пісні Карася «Ой, щось дуже загулявся» – тема *a*.

sul G

mf *p*

Приклад 3: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». I розділ, тема каватини Карася «Тепер я турок, не козак» – тема *b*.

Allegro moderato 8va

f *f*

Приклад 4: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». I розділ, тема каватини Карася «Тепер я турок, не козак» – тема *b*.

f *p*

Приклад 5: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». II розділ, тема романсу Оксани «Місяцю ясний» – тема *c*.

Languido

Приклад 6: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». III розділ, тема маршу – тема *d*.

Il tempo di Marcia

Приклад 7: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». IV розділ, тема дуету Одарки й Карася «Звідкіля це ти узявся» – тема *e*.

Allegro

Приклад 8: О. Безбородько. Концертна фантазія «Запорожець за Дунаєм». IV розділ, тема *f*.
Un poco meno mosso

В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”»
для скрипки та фортепіано

Приклад 1: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”». I розділ (*Vivo con brio*).

Vivo con brio

Приклад 2: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”». Вступ.

Andante con moto

Приклад 3: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”». II розділ (*Largo*).

Largo

Приклад 4: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стилів”». III розділ (*Vivo/Vivo con brio*).

Vivo

Vivo con brio

Приклад 5: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стилів”». IV розділ (*Moderato con moto*).

Moderato con moto

Приклад 6: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стилів”». V розділ (*Vivo*).

Vivo

Приклад 7: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стилів”». VI розділ (*Andante sostenuto*).

Andante sostenuto

mp

Приклад 8: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стилів”». VII розділ (*Lento*).

Lento

mp

Приклад 9: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стилів”». VII розділ (*Moderato*).

Moderato

mp poco a poco accel.

Приклад 10: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”». VIII розділ (*Andante sostenuto*).

Andante. Sostenuto

mp

5

Приклад 11: В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”». IX розділ (*Vivo*).

Vivo

f

ДОДАТОК В

Схеми

Г. Венявський. Фантазія «Спогад про Москву» тв. 6 для скрипки та фортепіано

| Вступ (<i>Maestoso</i>) | I розділ (<i>Andante/L'ostesso tempo/ Moderato</i>) | II розділ (<i>Allegretto mosso/Allegro</i>) | Кода |
|--|---|---|--|
| 39 тт. G dur/a moll/ /G dur, 4/4 | 40-103 тт.: a (40-55 тт.) b (56-75 тт.) G dur/e moll/G dur, 2/4 | 104-180 тт.: c (104-124 тт.) зв'язка-програш (124-133 тт.) e moll, 2/4 | кода-програш (180-192 тт.) e moll, 2/4 |
| | a1 (76-83 тт.) G dur, 2/4 | c1 (133-149 тт.) зв'язка-програш (149-160 тт.) e moll, 2/4 | |
| | 84-103 тт.: a2 (84-91 тт.) b2 (92-103 тт.) G dur/e moll/G dur, 4/4 | c2 (160-180 тт.) e moll, 2/4 | |

Г. Венявський. «Східна фантазія» („Fantaisie orientale”) тв. 24 для скрипки та фортепіано

| Вступ (<i>Moderato</i>) | I розділ (<i>Andante</i>) | II розділ (<i>Allegretto moderato</i>) | Кода |
|------------------------------|---|--|----------------------------|
| 11 тт. a moll, 4/4 | 12-52 тт.: a (12-27 тт.) a1 (28-36 тт.) a2 (36-52 тт.) a moll/C dur/a moll, 2/4 | 53-99 тт.: вступ (53-55 тт.), a3 (56-71 тт.) a4 (72-91 тт.) a5 (92-99 тт.) a moll/C dur/a moll, 2/4 | 100-112 тт. a moll, 2/4 |

Г. Дмитрієв. Quasi-романтична фантазія «Nicolò» для скрипки та фортепіано

| I розділ (<i>Moderato maestoso</i>) | II розділ (<i>Andante misterioso</i>) | III розділ (<i>Allegretto</i>) | IV розділ (<i>Più mosso</i>) | V розділ (<i>Andante tranquillo molto</i>) |
|--|--|---|-----------------------------------|---|
| 1-75 тт. Вступ (1-31 тт.) a moll, 4/4 та Каденція (32-75 тт.) (Dramatico improvisando) | 76-92 тт. a moll, 4/4 | 93-167 тт. a) 93-127 тт. E dur, 2/4 b) 128-153 тт. D dur, 2/4 c) 154-167 тт. C dur, 2/4 | 168-191 тт. As dur; 2/4 | a) 191-203 тт. e moll; 2/4 b) 204-216 тт. a moll |

**Г. Венявський. Блискуча фантазія на теми з опери Ш. Гуно «Фауст» тв. 20
для скрипки та оркестру або фортепіано**

| I розділ (<i>Allegro moderato</i>) | II розділ (<i>Andante ma non troppo</i>) | III розділ (<i>Allegro agitato non troppo</i>) | IV розділ (<i>Moderato/Andante/ Andante non troppo</i>) | V розділ (<i>Tempo di valse. Allegro non troppo/Moderato</i>) |
|---|--|--|--|---|
| <p>1-59 тт.: вступ, побудований на темі Прологу – <i>a</i> (1-8 тт.) та на темі балади та арії Маргарити – <i>b</i> (9-20 тт.), каденція (21 т.), <i>a1</i> (22-30 тт.), каденція (30-36 тт.), <i>b1</i> (37-38 тт.), каденція (39-45 тт.), зв'язка (46-59 тт.) a moll, 4/4</p> | <p>60-121 тт.: <i>c</i> – куплети Валентина (60-74 тт.), A dur/cis moll, 4/4 <i>d</i> – куплети Зібеля (75-77 тт.), fis moll, 12/8 <i>d + e</i> – речитатив Фауста (77-88 тт.), cis moll, 12/8 <i>c1</i> (89-100 тт.), E dur, 4/4 <i>d1 + e1</i> (101-104 тт.), e moll, 12/8 <i>c2</i> (105-113 тт.), F dur, 12/8 <i>d2</i> (113-120 тт.), A dur, 12/8 каденція-зв'язка (121 т.)</p> | <p>122-235 тт.: <i>f</i> – темат. ел. дуету Фауста й Маргарити (122-137 тт.), F dur/E dur, 4/4 <i>g</i> – куплети Мефістофеля: вступ (138-144 тт.), <i>g</i> (144-180 тт.), програш (180-190 тт.), <i>g1</i> (190-235 тт.) a moll/c moll/E dur/ /a moll, 6/8</p> | <p>236-327 тт.: <i>h</i> – сцена і кuartет (236-249 тт.) C dur; 4/4 <i>i</i> – дует Фауста й Маргарити (Фауст: «О, дозвожь, ангеле мій...»): вступ (250-253 тт.), <i>i</i> (254-270 тт.), <i>i1</i> (271-286 тт.) F dur/d moll/F dur, 3/4 розділ-зв'язка (287-302 тт.) F dur/As dur, 3/4 <i>j</i> – дует Фауста й Маргарити (тема кохання Маргарити «О, говори слова любові...»): <i>j</i> (303-312 тт.) E dur, 4/4 <i>k</i> – тема «досягнутого щастя» Маргарити (313-327 тт.) E dur, 9/8</p> | <p>328-553 тт.: вступ (328-330 тт.), <i>l, m, n, o</i> – теми з Вальсу I дії: <i>l</i> (331-346 тт.) <i>l1</i> (347-362 тт.) A dur, 3/4 <i>m</i> (363-378 тт.) A dur, 3/4 <i>n</i> (379-394 тт.) C dur, 3/4 <i>l2</i> (394-410 тт.) C dur, 3/4 <i>l3</i> (410-425 тт.) A dur/E dur, 3/4 <i>o</i> (425-440 тт.) <i>n1</i> (441-464 тт.) <i>o1</i> (465-476 тт.) E dur/fis moll/h moll/ /Cis dur/fis moll/E dur/A dur, 3/4 <i>l4 + o2</i> (476-492 тт.) <i>l5 + o3</i> (492-504 тт.) A dur, 3/4 <i>o4</i> (505-512 тт.) Cis dur/fis moll, 3/4 <i>m1</i> (513-544 тт.) h moll/A dur, 3/4 Кода (545-553 тт.) A dur, 4/4</p> |

Схеми до Розділу 3

Схема 1. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за часом написання)

| XIX століття | перша половина XX століття | друга половина XX століття | перші десятиліття XXI століття |
|--|---|--|--|
| <p>■ Витвицький Й. Велика концертна ф. на теми з опери М. Глінки «Життя за царя» для скрипки та ф-но</p> <p>■ Вітковський І. Шість фантазій для скрипки та ф-но (1805)</p> <p>■ Воробкевич С. Фантазія для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Голенковський Арк. Фантазії на теми укр. народних пісень; Ф. на дві нар. пісні «Ой, на горі тай жінці жнуть» та «І учора горох, і сьогодні горох» для скрипки та ф-но</p> <p>■ Кіндінгер А. 12 фантазій на теми нар. пісень для скрипки з акомпанементом ф-но</p> <p>■ Лисенко М. Ф. на дві укр. народні теми тв. 21 для скрипки (або флейти) та ф-но (1872 – 1873)</p> <p>■ Рубець О. Фантазія е moll для скр. та ф-но (1890)</p> <p>■ Тарновський А. «Українська ф.» для скр. та орк. (надр. 1854)</p> | <p>■ Барвінський В. Фантазія для скрипки та оркестру</p> <p>■ Берндт О. Фантазія для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Жук О. «Рондо-фантазія» («Прелюд») тв. 5 для скрипки та оркестру (1939)</p> <p>■ Москвичів О. «Концерт-фантазія» для скрипки та фортепіано; Фантазія fis moll для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Портнофф Л. Російська фантазія № 1, 2, 3, 4 для скрипки та фортепіано</p> | <p>■ Алжнєв Ю. Концертна фантазія на молдавські теми для скрипки та оркестру (1993)</p> <p>■ Балей В. Скрипковий концерт №1 «Quasi una fantasia» для скрипки та оркестру (1987)</p> <p>■ Вимер І. Фантазія на теми весільних пісень Поділля для скрипки та фортепіано (1971)</p> <p>■ Гомельська Ю. Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1989)</p> <p>■ Гоноболін О. «Концерт-фантазія» для скрипки та оркестру (1984); Фантазія на теми старовинних танго «Місячна рапсодія» для скрипки та оркестру; Фантазія на теми пісень Великої вітчизняної війни для струнного квартету (1985); Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяну та контрабасу (також є для скрипки та фортепіано) (1999)</p> <p>■ Гриншпун А. Фантазія на українські теми для скр. та ф-но</p> <p>■ Жуковський Г. «Вальс-фантазія» для скрипки та фортепіано (1965)</p> <p>■ Кирейко В. Фантазія та fuga для струнного квартету (1958)</p> <p>■ Козаренко О. «Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано (1997)</p> <p>■ Левич О. «Рондо-фантазія» для скр. та ф-но (1989 – 1994)</p> <p>■ Мартинюк (Брондзя) В. «Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано (1999)</p> <p>■ Подгорний В. Концертна фантазія для скр. та орк. (1958)</p> <p>■ Присухін М. Фантазія на тему старовинного романсу «Очі чорні» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Станко О. «Українська фантазія» для скрипки та оркестру (1966)</p> <p>■ Сюта Б. Фантазія на шведську тему для скрипки, альтя та фортепіано (1999)</p> <p>■ Терпелюк П. Фантазія для скрипки та оркестру</p> <p>■ Штогаренко А. Фантазія для скрипки соло (1960)</p> | <p>■ Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та симфонічного (або камерного) оркестру, або для скрипки та фортепіано (2005)</p> <p>■ Годзяцький В. Фантазія на теми пісень В. Івасюка для двох скрипок та фортепіано (2001); Фантазія на теми українських пісень для двох скрипок, віолончелі та фортепіано</p> <p>■ Коршунов В. Фантазія для скрипки та фортепіано (2009)</p> <p>■ Попадюк В. «Гуцульська фантазія» для скрипки та естрадного оркестру</p> <p>■ Пушкарьов А. Фантазія на теми пісень Л. Утьосова для двох скрипок та камерного оркестру</p> <p>■ Черненко В. «Кінофантазія „12 стільців”» для скрипки та фортепіано (2018)</p> <p>■ Яковчук О. «Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано (2010)</p> |

Схема 2. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за тематичною ознакою)

| Народні теми | Авторські теми | Теми, запозичені з творчості інших композиторів |
|---|---|--|
| <p>■ Вимер І. Фантазія на теми весільних пісень Поділля для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Годзяцький В. Фантазія на теми українських пісень для двох скрипок, віолончелі та фортепіано</p> <p>■ Гоноболін О. Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяну та контрабасу;</p> <p>■ Лисенко М. Фантазія на дві укр. народні теми тв. 21 для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Попадюк В. «Гуцульська фантазія» для скрипки та естрадного оркестру</p> <p>■ Присухін М. Фантазія на тему старовинного романсу «Очі чорні» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Рубець О. Фантазія е moll для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Сюта Б. Фантазія на шведську тему для скрипки, альту та фортепіано</p> <p align="center">та інші</p> | <p>■ Жук О. «Рондо-фантазія» («Прелюд») тв. 5 для скрипки та оркестру</p> <p>■ Жуковський Г. «Вальс-фантазія» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Козаренко О. «Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Станко О. «Українська фантазія» для скрипки та оркестру</p> <p>■ Черненко В. «Кінофантазія „12 стільців”» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Штогаренко А. Фантазія для скрипки соло</p> | <p>■ Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та симфонічного (або камерного) оркестру, або для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Годзяцький В. Фантазія на теми пісень В. Івасюка для двох скрипок та фортепіано</p> <p>■ Гомельська Ю. Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» для скрипки, віолончелі та фортепіано</p> <p>■ Ісакова А. Концертна фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Пушкарьов А. Фантазія на теми пісень Л. Утьосова для двох скрипок та камерного оркестру</p> <p>■ Яковчук О. «Соната-фантазія» (пам'яті А. П'яццоли) для скрипки та фортепіано</p> |

Схема 3. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за жанровою ознакою²²⁰)

| Фантазії-концертні п'єси (близькість до віртуозно-концертних п'єс великої форми) | Фантазії-концерти (масштабні твори та в окремих випадках присутність слова «концертна» у назві) | Фантазії-п'єси (близькість до малих форм) | Фантазії на основі жанрового синтезу |
|--|---|---|--|
| <p>■ Лисенко М. Фантазія на дві укр. народні теми тв. 21 для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Черненко В. «Кінофантазія „12 стільців”» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Штогаренко А. Фантазія для скрипки соло</p> | <p>■ Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та симфонічного (або камерного) оркестру, або для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Вимер І. Фантазія на теми весільних пісень Поділля для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Станко О. «Українська фантазія» для скрипки та оркестру</p> | <p>■ Рубець О. Фантазія е moll для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Гриншпун А. Фантазія на українські теми для скрипки та фортепіано</p> | <p>■ Жук О. «Рондо-фантазія» тв. 5 для скрипки та оркестру</p> <p>■ Жуковський Г. «Вальс-фантазія» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Козаренко О. «Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано</p> <p>■ Яковчук О. «Соната-фантазія» (пам'яті А. П'яццолі) для скрипки та фортепіано</p> |

²²⁰ На основі проаналізованих фантазій.

Схема 4. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за програмною ознакою)

| із загальною програмою | з програмою, пов'язаною з оперним або пісенним жанрами | з програмою, що має джерелом народну пісню та спопуляризувалася в оперному жанрі внаслідок вторинної інтерпретації | непрограмна |
|--|--|---|--|
| <p>■ Алжнєв Ю. Концертна фантазія на молдавські теми</p> <p>■ Вимер І. Фантазія на теми весільних пісень Поділля</p> <p>■ Гоноболін О. Фантазія на теми старовинних танго «Місячна рапсодія»</p> <p>■ Попадюк В. «Гуцульська фантазія»</p> <p>■ Черненко В. «Кінофантазія „12 стилів”»</p> <p>■ Яковчук О. «Соната-фантазія» (пам'яті А. П'яццолі) та інші</p> | <p>■ Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»</p> <p>■ Ісакова А. Концертна фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата»</p> <p>■ Лисенко М. Фантазія на дві укр. народні теми тв. 21</p> <p>■ Присухін М. Фантазія на тему старовинного романсу «Очі чорні»</p> <p>■ Пушкар'єв А. Фантазія на теми пісень Л. Утьосова та інші</p> | <p>■ Рубець О. Фантазія е moll</p> <p>■ Гриншпун А. Фантазія на українські теми</p> <p>■ Гомельська Ю. Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» та інші</p> | <p>■ Жук О. «Рондо-фантазія» тв. 5</p> <p>■ Жуковський Г. «Вальс-фантазія»</p> <p>■ Козаренко О. «Sonata quasi una Fantazia»</p> <p>■ Станко О. «Українська фантазія»</p> <p>■ Штогаренко А. Фантазія та інші</p> |

Схема 5. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів (за ознакою інструментального складу)

| Фантазія для скрипки та фортепіано | Фантазія для скрипки та фортепіано або оркестру | Фантазія для скрипки та оркестру | Фантазія для скрипки соло | Фантазія для камерного складу |
|--|--|--|--|---|
| <p>■ Вимер І. Фантазія на теми весільних пісень Поділля</p> <p>■ Гоноболін О. Фантазія на тему «Вечірній дзвін»</p> <p>■ Гриншпун А. Фантазія на українські теми</p> <p>■ Жуковський Г. «Вальс-фантазія»</p> <p>■ Козаренко О. «Sonata quasi una Fantazia»</p> <p>■ Коршунов В. Фантазія</p> <p>■ Левич О. «Рондо-фантазія»</p> <p>■ Лисенко М. Фантазія на дві укр. народні теми тв. 21</p> <p>■ Мартинюк В. «Соната-фантазія»</p> <p>■ Москвичів О. «Концерт-фантазія» Фантазія fis moll</p> <p>■ Присухін М. Фантазія на тему старовинного романсу «Очі чорні»</p> <p>■ Рубець О. Фантазія e moll</p> <p>■ Черненко В. «Кінофантазія „12 стільців”»</p> <p>■ Яковчук О. «Соната-фантазія»</p> | <p>■ Безбородько О. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та симфонічного (або камерного) оркестру, або для скрипки та фортепіано</p> | <p>■ Алжнєв Ю. Концертна фантазія на молдавські теми</p> <p>■ Гоноболін О. «Концерт-фантазія», Фантазія на теми старовинних танго «Місячна рапсодія»</p> <p>■ Жук О. «Рондо-фантазія» тв. 5</p> <p>■ Подгорний В. Концертна фантазія</p> <p>■ Попадюк В. «Гуцульська фантазія»</p> <p>■ Станко О. «Українська фантазія»</p> <p>■ Терпелюк П. Фантазія</p> | <p>■ Штогаренко А. Фантазія</p> | <p>■ Годзяцький В. Фантазія на теми пісень В. Івасюка для двох скрипок та фортепіано; Фантазія на теми українських пісень для двох скрипок, віолончелі та фортепіано</p> <p>■ Гомельська Ю. Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» для скрипки, віолончелі та фортепіано</p> <p>■ Гоноболін О. Фантазія на теми пісень Великої вітчизняної війни для струнного квартету; Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяну та контрабасу</p> <p>■ Кирейко В. Фантазія та fuga для струнного квартету</p> <p>■ Пушкарьов А. Фантазія на теми пісень Л. Утьосова для двох скрипок та камерного оркестру</p> <p>■ Сюта Б. Фантазія на шведську тему для скрипки, альту та фортепіано</p> |

**М. Лисенко. Фантазія на дві українські народні теми тв. 21
для скрипки (або флейти) та фортепіано**

| Вступ (<i>Andante grave</i>) | I розділ (<i>Andante/Più mosso.Scherzando/ Adagio/Allegro energico</i>) | II розділ (<i>Vivo giojoso/Adagio</i>) | Кода (<i>Presto</i>) |
|--|---|---|---------------------------|
| 26 тт. g moll/ Des dur/ g moll, 4/4 | 27-117 тт.: Тема (27-43 тт.): <i>a</i> (27-34 тт.) <i>b</i> (35-42 (43) тт.) g moll, 4/4 | 118-194 тт.: Тема <i>c</i> (118-129 тт.) G dur, 2/4 | 195-203 тт. G dur, 2/4 |
| | 44-64 тт.: <i>a1</i> (44-51 тт.) <i>b1</i> (52-59 (60) тт.) сполучник (61-64 тт.) g moll, 4/4 | 130-145 тт.: <i>c1</i> (130-141 тт.) сполучник (142-145 тт.) G dur, 2/4 | |
| | 65-85 тт.: <i>a2</i> (65-72 тт.) <i>b2</i> (73-80 (81) тт.) сполучник (82-85 тт.) g moll, 4/4 | 146-164 тт.: <i>c2+a5</i> (146-157 тт.) сполучник (158-164 тт.) a moll, 2/4 | |
| | 86-100 тт.: <i>a3</i> (86-93 тт.) сполучник (94-96 тт.) | 165-194 тт.: <i>c3</i> (165-180 тт.) сполучник (181-194 тт.) G dur/e moll, 2/4 | |
| | <i>a4</i> (101-117 тт.) – зв'язка-преамбула g moll/G dur, 4/4-2/4 | | |

**О. Рубець. Фантазія е moll
для скрипки та фортепіано**

| Вступ (<i>Andante</i>) | I розділ (<i>Andante</i>) | II розділ (<i>Allegro/Moderato/Allegro</i>) | Кода (<i>Andante</i>) |
|-----------------------------|--|---|------------------------------------|
| 20 тт. e moll, 3/4 | 21-44 тт.: Тема <i>a</i> (21-32 тт.) e moll, 3/4 | 45-110 тт.: Вступ (45-51 тт.) Тема <i>b</i> (52-58 тт.) e moll, 2/4 Тема <i>c</i> (59-67 тт.) G dur/C dur, 2/4 | 111-129 тт. e moll/E dur 3/4 |
| | <i>a1</i> (33-44 тт.) e moll, 3/4 | 68-93 тт.: <i>b1</i> (68-74 тт.) e moll, 2/4 <i>c1</i> (75-83 тт.) G dur/C dur, 2/4 зв'язка (84-93 тт.) | |
| | | 94-110 тт.: <i>b2</i> (94-100 тт.) e moll, 2/4 <i>c2</i> (101-110 тт.) G dur/C dur, 2/4 | |

**А. Гриншпун. Фантазія на українські теми (пам'яті Т. Г. Шевченка)
для скрипки в супроводі фортепіано**

| Вступ (Велично. Помірно) | І розділ (Велично. Помірно) | ІІ розділ (Не дуже швидко. Весело) | Кода |
|--|--|---|---------------------------|
| 26 тт. F dur/d moll/b moll/ dis moll/C dur/ a moll, 3/4 | 27-74 тт.: Тема <i>a</i> (27-38 тт.), зв'язка (39-42 тт.) a moll, 3/4 | 75-122 тт.: Тема <i>b</i> (75-90 тт.): 1 речення (75-82 тт.) A dur, 2/4, 2 речення (83-90 тт.) D dur; 2/4 | 123-164 тт. A dur, 2/4 |
| | <i>a</i> ₁ (43-54 тт.) a moll, 3/4 | <i>b</i> ₁ (91-106 тт.): 1 речення (91-98 тт.), зв'язка (99-102 тт.) A dur, 2/4, 2 речення (103-106 тт.) D dur; 2/4 | |
| | <i>a</i> ₂ (55-68 тт.), зв'язка (69-74 тт.) a moll, 3/4 | <i>b</i> ₂ (107-122 тт.): 1 речення (107-114 тт.) A dur, 2/4, 2 речення (115-122 тт.) D dur; 2/4 | |

**I. Вимер. Фантазія на теми весільних пісень Поділля
для скрипки та фортепіано**

| Вступ (<i>Moderato con passione</i>) | I розділ (<i>Andante passione</i>) | II розділ (<i>Andantino/ Andante espressivo/ Allegretto grazioso/ Andante</i>) | III розділ (<i>Tranquillo</i>) | IV розділ (<i>Andante/ Andantino/ Andante</i>) | V розділ (<i>Allegro</i>) | Кода (<i>Allegro vivo</i>) |
|---|---|---|--|--|--|---|
| 40 тт.: Вступ (7 тт.) e moll, 3/8 | 41-115 тт.: Тема А (41-58 тт.): - тема (11 тт.), - додаток-зв'язка (7 тт.) e moll, 2/4-3/4-2/4 | 116-172 тт.: Тема D (116-139 тт.): - тема (9 тт.) с moll, 3/4-2/4, - <i>di</i> (на ел. Вступу 1 речення, 8 тт.) с moll, 2/4 - <i>d2</i> (на ел. теми D, 7 тт.) d moll, 3/4 | 173-204 тт.: Тема F (на ел. теми А): 26 тт., зв'язка (6 тт.) e moll, 2/4 | 205-279 тт.: - 1 речення (на ел. Вступу 1 речення, 8 тт.) e moll, 2/4 - 2 речення (на ел. теми А, 9 тт.) a moll, 2/4 - 3 речення (на ел. теми С, 15 тт.) e moll, 3/4-2/4-3/4 - зв'язка (3 тт.) | 280-307 тт.: на ел. теми А: 28 тт. E dur, 2/4-3/4-2/4 | 308-367 тт.: на ел. теми А: 60 тт. E dur, 2/4-3/8-2/4 |
| <i>a</i> (5 тт.) a moll, 2/4 | Тема В (59-83 тт.): - 1 речення (7 тт.), - 2 речення (18 тт.) e moll, 3/8 | Тема Е (140-166 тт.): - тема (7 тт.), - <i>e1</i> (8 тт.), - <i>e2</i> (8 тт.), - зв'язка (4 тт.) d moll/g moll, 2/4 | | <i>Cadenza</i> (на ел. теми А та С, 17 тт.) 4/4-2/4-4/4-3/4-4/4-2/4 | | |
| <i>b</i> (10 тт.) e moll, 2/4 | Тема С (84-97 тт.): - тема (9 тт.), - зв'язка-каденція (5 тт.) e moll, 3/4-2/4-3/4 | <i>d3</i> (167-172 тт.) С dur/a moll, 3/4-4/4 | | <i>Andantino</i> зв'язка (на ел. теми А, 10 тт.) e moll, 2/4 | | |
| <i>c</i> - <i>quasi cadenza</i> (19 тт.) | Темпо I (98-115 тт.): - тема (15 тт.) E dur, 2/4, - зв'язка-каденція (3 тт.) с moll, 4/4 | | | <i>Andante</i> (на ел. теми D, 9 тт.) В dur/А dur, 4/4-5/4-3/4 - зв'язка (4 тт.) | | |

**О. Станко. «Українська фантазія»
для скрипки та оркестру
(для скрипки та фортепіано)**

| Вступ (<i>Adagio</i>) | I розділ (<i>Andante cantabile/ Più mosso</i>) | II розділ (<i>Tranquillo/ Più mosso</i>) | III розділ (<i>Allegro ma non troppo</i>) | Кода (<i>Più vivo</i>) |
|--|---|---|--|--|
| 26 тт.: вступ (1-8 тт.), каденція (9-26 тт.) d moll, 3/2-4/2-3/2 | 27-58 тт.: вступ (27 тт.), a (28-31 тт.) d moll, 3/2 | 59-115 тт.: вступ (59-65 тт.) A dur, 3/4-4/4-3/4, b+c (66-81 тт.) F dur, 3/4-4/4-3/4-4/4-3/4 | 116-197 тт.: d (116-123 тт.) D dur, 2/4 | 198-222 тт. C dur/F dur/ E dur/a moll/ A dur/d moll/ A dur/D dur, 2/4 |
| | a ₁ (32-35 тт.) d moll, 3/2 | c ₁ (82-92 тт.) F dur, 3/4-4/4 | d ₁ (124-131 тт.) G dur, 2/4 | |
| | a ₂ (36-46 тт.) d moll, 3/2 | a ₃ (93-114 тт.): каденція d moll/A dur/d moll, 4/4-3/2 | d ₂ (132-139 тт.) As dur/A dur/ D dur/B dur/ H dur/C dur/ F dur, 2/4 | |
| | зв'язка (47-58 тт.) d moll, 3/2-4/4 | зв'язка (114-115 тт.) A dur, 4/4 | d ₃ (140-147 тт.) F dur/b moll/ F dur/B dur/ F dur/b moll/ F dur, 2/4 | |
| | | | d ₄ (148-156 тт.) G dur/C dur, 2/4 | |
| | | | d ₅ (157-164 тт.) A dur/d moll/ A dur/D dur, 2/4 | |
| | | | d ₆ (165-172 тт.) D dur/g moll/ D dur/G dur, 2/4 | |
| | | | d ₇ (173-180 тт.) As dur/A dur/ B dur/H dur/ C dur/F dur, 2/4 | |
| | | | d ₈ (181-188 тт.) F dur/b moll/ b moll/F dur, 2/4 | |
| | | | d ₉ (189-197 тт.) D dur/G dur, 2/4 | |

**А. Штогаренко. Фантазія
для скрипки соло**

| I розділ (<i>Moderato e cantabile</i>) | II розділ (<i>Poco più mosso e marcato</i>) | III розділ (<i>Tempo I/Allegro vivo</i>) |
|---|--|--|
| 70 тт.: <i>a</i> (1-36 тт.) d moll, 2/4-3/4-2/4 | 71-140 тт.: <i>b</i> (71-88 тт.) D dur, 2/4 | 141-195 тт.: <i>a2</i> (141-178 тт.) d moll, 2/4-3/4-2/4 |
| <i>a1</i> (37-70 тт.) d moll, 2/4 | <i>b1</i> (89-119 тт.) D dur/B dur/f moll, 2/4-3/4 | <i>b3</i> (179-195 тт.) D dur; 2/4 |
| | <i>b2</i> (120-140 тт.) D dur/F dur/As dur 2/4-3/4-2/4 | |

**О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5
для скрипки та оркестру
(або фортепіано)**

| | Largo | Allegro con brio | Meno mosso | Allegro con brio | Andante e molto espressivo | Allegro con brio | Meno mosso | Più Allegro |
|------------------|-------------------|---|--|--|---|---|---|----------------------------|
| Риси рондо | Вступ (e moll) | A (e moll, h moll, a moll) | B (d moll, g moll, c moll) | A (e moll, h moll, a moll) | C (на інтон. ел. вступу, e moll) + Каденція | A (e moll, h moll, a moll) | B ₁ (e moll, a moll, d moll) | Кода (на ел. A) |
| Риси сонати | Вступ (e moll) | ГП (e moll, h moll, a moll) | ПП (d moll, g moll, c moll) | Повтор ГП (e moll, h moll, a moll) | Епізод замість розробки (на інтон. ел. вступу, e moll) + Каденція | Реприза (ГП) (e moll, h moll, a moll) | Реприза (ПП) (e moll, a moll, d moll) | Кода (на ел. ГП) |
| Риси фантазії | Вступ (e moll) | a, a1, a2 (e moll, h moll, a moll) | b, c, b1 (d moll, g moll, c moll) | a, a1, a3 (e moll, h moll, a moll) | d (на інтон. ел. вступу, e moll) + Каденція | a, a1, a4 (e moll, h moll, a moll) | b2, c1, b3 (e moll, a moll, d moll) | Кода (на ел. теми a) |

О. Жук. «Рондо-фантазія» тв. 5
для скрипки та оркестру
(або фортепіано)

| Вступ (<i>Largo/Agitato</i>) | I розділ (<i>Allegro con brio</i>) | II розділ (<i>Meno mosso</i>) | III розділ (<i>Allegro con brio</i>) | IV розділ (<i>Andante e molto espressivo/ Cadenza tempo rubato</i>) | V розділ (<i>Agitato/ Allegro con brio</i>) | VI розділ (<i>Meno mosso</i>) | Кода (<i>Più allegro</i>) |
|-----------------------------------|--|--|--|---|---|--|--------------------------------|
| 22 тт. e moll, 3/4-3/8-6/8 | 23-47 тт.: a (23-30 тт.) e moll, 6/8 | 48-77 тт.: b (48-54 тт.) d moll, 6/8 | 78-103 тт.: a (78-85 тт.) e moll, 6/8 | 104-137 тт.: d: 1 речення (104-119 тт.) 2 речення (120-136 тт.) e moll, 3/4 | 138-169 тт.: вступ (138-145 тт.), a (146-153 тт.) e moll, 6/8 | 170-200 тт.: вступ (170 тт.) b ₂ (171-177 тт.) e moll, 3/8-6/8 | 201-220 тт. e moll, 6/8 |
| | a ₁ (31-38 тт.) h moll, 6/8 | c (54-64 тт.) g moll, 6/8 | a ₁ (86-93 тт.) h moll, 6/8 | Каденція (137 тт.) | a ₁ (154-161 тт.) h moll, 6/8 | c ₁ (177-187 тт.) a moll, 6/8 | |
| | a ₂ (39-46 тт.), зв'язка (47 тт.) a moll, 6/8-3/8 | b ₁ (65-72 тт.), зв'язка (73-77 тт.) c moll, 3/8-6/8 | a ₃ (94-99 тт.), зв'язка (100-103 тт.) a moll, 6/8 | | a ₄ (162-169 тт.) a moll, 6/8 | b ₃ (188-195 тт.) зв'язка (196-200 тт.) d moll, 3/8-6/8 | |

**Г. Жуковський. «Вальс-фантазія»
для скрипки та фортепіано**

| Вступ (<i>Allegro non troppo</i>) | I розділ (<i>Tempo sostenende/ Pochissimo più mosso</i>) | II розділ (<i>Allegro brillante</i>) | III розділ <i>Meno mosso/ Più mosso/ Poco meno mosso</i>) | Реприза (<i>Tempo precedente/ Pochissimo più mosso</i>) | Кода (<i>Sostenende/ Andante</i>) |
|--|--|---|--|--|--|
| 57 тт. тонально- гармонічна нестійкість, 3/4 | 58-127 тт.: <i>a</i> (58-73 тт.), <i>a1</i> (74-89 тт.) <i>b</i> moll, 3/4 | 128-167 тт.: <i>d</i> (128-135 тт.), <i>d1</i> (136-147 тт.) <i>Des</i> dur, 3/4 | 168-298 тт.: вступ (168-201 тт.) <i>F</i> dur, 3/4 202-254 тт.: <i>f</i> (202-231 тт.) <i>a</i> moll, 3/4 зв'язка (232-254 тт.) | 299-376 тт.: <i>a</i> (299-314 тт.), <i>a1</i> (315-330 тт.) <i>b</i> moll, 3/4 | 377-415 тт. <i>b</i> moll, 3/4 |
| | 90-105 тт.: <i>b</i> (90-97 тт.), <i>b1</i> (98-105 тт.) <i>g</i> moll, 3/4 | 148-167 тт.: <i>e</i> (148-159 тт.), зв'язка (160-167 тт.) <i>Des</i> dur, 3/4 | 255-270 тт. <i>a2</i> <i>a</i> moll, 3/4 | 331-346 тт.: <i>b</i> (331-338 тт.), <i>b1</i> (339-346 тт.) <i>g</i> moll, 3/4 | |
| | 105-127 тт.: <i>c</i> (105-113 тт.), <i>c1</i> (113-121 тт.), зв'язка (122-127 тт.) 3/4 | | 271-298 тт.: <i>g</i> (271-290 тт.), зв'язка (291-298 тт.) 3/4 | 346-376 тт.: <i>c</i> (346-354 тт.), <i>c2</i> (354-362 тт.), зв'язка (363-376 тт.) 3/4 | |

**О. Безбородько. Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського
«Запорожець за Дунаєм»
для скрипки та симфонічного (камерного) оркестру, або для скрипки та фортепіано**

| Вступ (<i>Andante maestoso</i>) | I розділ (<i>Allegretto/ Allegro moderato</i>) | II розділ (<i>Languido</i>) | III розділ (<i>Il tempo di Marcia</i>) | IV розділ (<i>Allegro/ Un poco meno mosso/ Allegretto</i>) | Кода (<i>Alleg- retto</i>) |
|--|---|--|--|---|-------------------------------------|
| 19 тт. G dur, 4/4 | 20-98 тт.: 20-40 тт.: Тема <i>a</i> – ц. 2 – тема пісні Карася «Ой, щось дуже загулявся» C dur, 2/4-5/8-2/4 | 99-125 тт.: Тема <i>c</i> – ц. 7 – тема романсу Оксани «Місяцю ясний» <i>e moll</i> , 3/4 | 126-154 тт.: Тема <i>d</i> – ц. 9 – тема Маршу D dur, 2/4 | 155-306 тт.: Тема <i>e</i> – ц. 12 – тема дуету Одарки й Карася «Звідкіля це ти узявся» D dur, 4/4 | 307- 360 тт. D dur, 2/4 |
| | 41-66 тт.: <i>a1</i> C dur, 2/4 | | 147-154 тт.: <i>d1</i> D dur, 2/4-3/4 | 175-203 тт. <i>e1</i> D dur, 4/4-5/4 | |
| | 67-71 тт.: Тема <i>b</i> – ц. 5 – тема каватини Карася «Тепер я турок, не козак» C dur, 4/4 | | | 203-233 тт.: Тема <i>f</i> , <i>f1</i> <i>h moll</i> , 4/4 | |
| | 71-84 тт.: <i>b1</i> C dur, 4/4 | | | <i>e2</i> D dur, 2/4 | |
| | 84-92 тт.: <i>b2</i> C dur, 4/4 | | | | |

**В. Черненко. «Кінофантазія „12 стільців”»
для скрипки та фортепіано**

| Вступ (<i>Andante con moto</i>) | I розділ (<i>Vivo con brio</i>) | II розділ (<i>Largo</i>) | III розділ (<i>Vivo/ Vivo con brio</i>) | IV розділ (<i>Moderato con moto</i>) | V розділ (<i>Vivo</i>) | VI розділ (<i>Andante sostenuto</i>) | VII розділ (<i>Lento/ Moderato</i>) | VIII розділ (<i>Andante sostenuto</i>) | IX розділ (<i>Vivo</i>) |
|--------------------------------------|--|--|---|--|---------------------------------------|--|--|---|--|
| 15 тт. 4/4-2/4-4/4 | <i>a</i> (16-45 тт.): 1 речення (16-23 тт.), 2 речення (24-37 тт.), 3 речення (38-44 тт.) G dur/ /Des dur/ /A dur, 4/4 | <i>b</i> (45-60 тт.): 1 речення (45-53 тт.), 2 речення (54-60 тт.) g moll/E dur/ D dur, 4/4 | <i>a1</i> (61-73 тт.): вступ (61-65 тт.), тема (66-71 тт.), зв'язка (72-73 тт.) a moll, 4/4 | <i>c</i> (73-79 тт.) a moll/ /d moll, 4/4 | <i>d</i> (79-95 тт.) G dur, 4/4 | <i>e</i> (96-107 тт.) h moll/ H dur, 3/4 | <i>f</i> (108-118 тт.) e moll, 4/4-2/4-4/4, g (119-134 тт.) C dur/a moll, 4/4 зв'язка (133-138 тт.) a moll/d moll, 4/4 | <i>h</i> (139-164тт.), d moll, 4/4-2/4-4/4 | <i>a2</i> (165-179 тт.): вступ (165-169 тт.), тема (170-179 тт.) G dur/C dur, 4/4 |

ДОДАТОК С

Каталог українських скрипкових фантазій

- **Алжнєв Юрій Борисович (1949)**
Концертна фантазія на молдавські теми для скрипки та оркестру (1993).
- **Балей Вірко Петрович (1938)**
Скрипковий концерт №1 «Quasi una fantasia» для скрипки та оркестру (1987).
- **Барвінський Василь Олександрович (1888 – 1963)**
Фантазія для скрипки та оркестру.
- **Безбородько Олег Анатолійович (1973)**
Концертна фантазія на теми з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» для скрипки та симфонічного або камерного оркестру, або для скрипки та ф-но (2005).
- **Берндт Оттомар Вільгельмович (1896 – 1941)**
Фантазія для скрипки та фортепіано.
- **Вимер Ісидор (Ізраїль) Ілліч (1906 – 1983)**
Фантазія на теми весільних пісень Поділля для скрипки та фортепіано (1971).
- **Витвицький (Вітвицький) Йосип (Юзеф-Домінік) Хомович (1813 – 1866)**
Велика концертна фантазія на теми з опери М. Глінки «Життя за царя» для скр. та ф-но.
- **Вітковський Іван Матвійович (1777 – бл. 1844)**
Шість фантазій для скрипки та фортепіано (1805, не збереглися).
- **Воробкевич Сидір (Ісидор) Іванович (1836 – 1903) (псевдонім Данило Млака)**
Фантазія для скрипки
- **Годзяцький Віталій Олексійович (1936)**
Фантазія на теми пісень В. Івасюка для двох скрипок та фортепіано (2001).
Фантазія на теми українських пісень для двох скрипок, віолончелі та фортепіано.
- **Голенковський Аркадій (1817 – ?)**
Фантазії на теми українських народних пісень.
Фантазія на дві народні пісні «Ой, на горі та й жінці жнуть» і «І учора горох, і сьогодні горох» для скрипки та фортепіано
- **Гомельська Юлія Олександрівна (1964 – 2016)**
Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1989).
- **Гоноболін Олександр Чарльзович (1953)**
«Концерт-фантазія» для скрипки та оркестру (1984).
Фантазія на теми старовинних танго «Місячна рапсодія» для скрипки та оркестру.
Фантазія на теми пісень Великої вітчизняної війни для струнного квартету (1985).
Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяну та контрабасу; також є переклад для скрипки та фортепіано (1999).
- **Гриншпун Абрам Юхимович (? – ?)**
Фантазія на українські теми (пам'яті Т. Шевченка) для скрипки та фортепіано (цей твір одержав заохочувальну премію на Республіканському конкурсі як кращий музичний твір. Конкурс був проведений Центральним Будинком народної творчості та Спілкою композиторів України до Декади української літератури та мистецтва 1960 року в Москві).

- **Жук Олександр Абрамович (1907 – 1995)**
«Рондо-фантазія» («Прелюд») тв. 5 для скрипки та оркестру (1939).
- **Жуковський Герман Леонтійович (1913 – 1976)**
«Вальс-фантазія» для скрипки та фортепіано (1965).
- **Ісакова Аїда Петрівна (1940 – 2012)**
Концертна фантазія на теми з опери Дж. Верді «Травіата» для скрипки та фортепіано.
- **Кирейко Віталій Дмитрович (1926 – 2016)**
Фантазія та fuga для струнного квартету (1958).
- **Кіндінгер А. (? - ?)**
Дванадцять фантазій на теми російських народних пісень для скрипки з акомпанементом фортепіано:
№1 «Лучина, лучинушка», «Во поле береза стояла»;
№2 «Уж как пал туман», «Выйду ль я на реченьку»;
№3 «Взвейся выше, понесися», «Не будите меня молодую»;
№4 «Ах, не одна во поле дороженька», «Братцы, дружно веселую»;
№5 «Соловей мой, соловей», «Во саду ли, в огороде»;
№6 «Не белы снеги», «Камаринская»;
№7 «Среди долины ровной», «Вниз по камушкам»;
№8 «Как на матушке, на Неве реке», «Как за реченькой слободушка стоит»;
№9 «Молодка молодая», «Хожу я по улице»;
№10 «Ивушка», «Вдоль по улице молодец идет»;
№11 «Вспомни, вспомни мой любезный», «Возле речки, возле мосту»;
№12 «Не ходи, Грицю, на вечірницю», «Гей, у полі вишня».
- **Козаренко Олександр Володимирович (1963)**
«Sonata quasi una Fantazia» для скрипки та фортепіано (1997).
- **Коршунов Владислав Миколайович (1971)**
Фантазія для скрипки та фортепіано (2009).
- **Левич Олександр Давидович (1907 – 1994)**
«Рондо-фантазія» для скрипки та фортепіано (1989 – 1994).
- **Лисенко Микола Віталійович (1842 – 1912)**
Фантазія на дві укр. народні теми тв. 21 для скрипки (або флейти) та ф-но (1872 – 1873).
- **Мартинюк (Брондзя) Валентина Миколаївна (1958)**
«Соната-фантазія» для скрипки та фортепіано (1999).
- **Москвичів Осип (1888 – 1974)**
«Концерт-фантазія» для скрипки та фортепіано.
Фантазія *fis moll* для скрипки та фортепіано.
- **Подгорний Володимир Якович (1928 – 2010)**
Концертна фантазія для скрипки та оркестру (1958).
- **Попадюк Василь Васильович (1966)**
«Гуцульська фантазія» для скрипки та естрадного оркестру.

- **Портнофф Лео (Portnoff Leo) (1875 – 1940)**

«Російська фантазія» №1 (a moll) для скрипки та фортепіано.

«Російська фантазія» №2 (d moll) для скрипки та фортепіано.

«Російська фантазія» №3 (a moll) для скрипки та фортепіано.

«Російська фантазія» №4 (e moll) для скрипки та фортепіано.

- **Присухін Модест Іванович (1941)**

Фантазія на тему старовинного романсу «Очі чорні» для скрипки та фортепіано.

- **Пушкарьов А. (1974)**

Фантазія на теми пісень Л. Утьосова для двох скрипок та камерного оркестру.

- **Рубець Олександр Іванович (1838 – 1913)**

Фантазія e moll («Фантазія за мотивами малоросійських²²¹ народних пісень») для скрипки та фортепіано (1890).

- **Станко Олександр Олександрович (1927 – 2014)**

«Українська фантазія» для скрипки та оркестру (1966).

- **Сюта Богдан Омелянович (1960)**

Фантазія на шведську тему для скрипки, альту та фортепіано (1999).

- **Тарновський Овксентій (Авксентій) Іванович (1824 - ?)**

«Українська фантазія» для скрипки з акомпанементом оркестру (надруковано у 1854 р.).

- **Терпелюк Петро Іванович (1941 – 2012)**

Фантазія для скрипки та оркестру.

- **Черненко Володимир Олександрович (1972)**

«Кінофантазія „12 стільців”» для скрипки та фортепіано (2018).

- **Штогаренко Андрій Якович (1902 – 1992)**

Фантазія для скрипки соло (1960).

- **Яковчук Олександр Миколайович (1952)**

«Соната-фантазія» (пам'яті А. П'яццолі) для скрипки та фортепіано (2010).

²²¹ Це є автентична назва твору, що вказана в нотному примірнику.

ДОДАТОК D

Біографічні дані окремих українських композиторів

Безбородько Олег Анатолійович (1973, Київ) – композитор, піаніст, професор кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. У 1998 р. закінчив НМАУ імені І. П. Чайковського як піаніст (клас фортепіано проф. І. Павлової), у 2006 р. – як композитор (клас композиції проф. Г. Ляшенка); навчався в аспірантурі у консерваторії м. Невшатель (Швейцарія, проф. С. Деферн). Лауреат конкурсу імені С. Людкевича (1995, Канада), Лауреат конкурсу піаністів Джані Ходжиз (1997, США), Дипломант конкурсу піаністів імені М. Лисенка (1997), Лауреат конкурсу композиторів «Gradus ad Parnassum» (2005), Лауреат премії імені Л. Ревуцького (2008), премії імені М. Лисенка (2017). Має науковий ступінь кандидата мистецтвознавства («Національно-вербальний фактор музичної творчості», 2010). Член Національної спілки композиторів України та Американської спілки композиторів, авторів та видавців (ASCAP).

Виступав соло, з оркестром і в складі камерного ансамблю в багатьох містах України та різних країнах (у Швейцарії, Великій Британії, Франції, Канаді, США, Німеччині та ін.). Значну частину репертуару піаніста складають твори українських авторів (у тому числі прем'єри творів З. Алмаші, В. Бібіка, О. Грінберга, В. Годзяцького, В. Журавицького, Ю. Іщенка, І. Карабиця, Б. Кривоуста, В. Польової, Л. Сидоренко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, О. Шимка, І. Щербакова, О. Щетинського).

О. Безбородько – автор симфонічної, камерної, хорової та популярної музики. Його твори звучать в багатьох країнах. У 2015 р. твір О. Безбородька «Подих лева» став одним з тридцяти творів, обраних з поміж над 1100 заявок на 17-й Фестиваль нової музики в Університеті штату Флорида. У 2017 р. – отримав Премію імені М. В. Лисенка за твори «Concerto grosso ma non molto» для скрипки, фаготу та струнного оркестру, Концерт для скрипки з духовим оркестром та Концерт для флейти з камерним оркестром (напряма «За видатні досягнення у професійній композиторській творчості»).

О. Безбородько веде також успішну педагогічну діяльність. Його учні ставали лауреатами та дипломантами національних і міжнародних конкурсів [9].

Вимер Ісидор (Ізраїль) Ілліч (1906, Харків – 1983, Львів) – композитор, диригент, викладач. Закінчив Харківський музично-драматичний інститут (нині ХНМУ імені І. П. Котляревського) у 1933 р. по класу диригування Я. Розенштейна і Г. Адлера, по класу композиції – С. Богатирьова. У Харкові був диригентом симфонічного оркестру радіо та філармонії (1931 – 1937 рр.), оперної студії (1938 – 1941 рр.), водночас – завідувач музичної частини в ТЮГу (з 1933 р.). Переїхавши у 1944 р. до Львова, заснував та став керівником першого учнівського симфонічного оркестру у ЛССМШ імені С. Крушельницької. І. Вимер – засновник кафедри народних інструментів у ЛНМА імені М. В. Лисенка та один із засновників Львівської організації Національної спілки композиторів України.

До творчого спадку композитора входять такі твори: опера для дітей «Солом'яний бичок» (за однойменною п'єсою Ю. Заховая); балет «Лісова байка» (1977, лібр. О. Геріновича), «12 місяців» (за казкою С. Маршака); для симфонічного оркестру – «Святкова увертюра» (1977), симфонія (1980), сюїта «Ліс Микита» (за мотивами казки І. Франка), «Симфонічні новели», «Святкова увертюра»; для камерного оркестру – симфонієта «Сільські замальовки» (1982); п'єси для скрипки («Наспів»), для фортепіано

(ноктюрн, токата, «Шість новел», Фантазія і fuga (1980) та інші); романси, обробки народних пісень, музика до театральних вистав. [69, с. 405]. Для баритона і симфонічного оркестру – триптих «Слово миру і дружби» (сл. Г. Печенівського), «Найкраще слово у людей» (сл. В. Бичка); для дитячого хору та симфонічного оркестру – сюїта «Щасливе дитинство» (1953, сл. П. Голубничого); для жіночого тріо: 6 ансамблів (1968–1972); п'єси для народних інструментів: для домбри та фортепіано – «Танок», «Пісня-поема»; для баяна, бандури, цимбал [104, с. 53].

У Львові проходить Молодіжний міжнародний музичний фестиваль імені Ісидора Вимера «Золота троянда». У фестивалі беруть участь як музиканти світового рівня, так і молоді виконавці. Цей фестиваль спеціалізується на камерній та інструментальній музиці.

Жук Олександр Абрамович (1907, Полтава – 1995, Харків) – композитор, диригент, викладач. Закінчив у 1938 р. ХМДІ (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського) по класу композиції М. Тица. З 1941 – 1944 рр. – завідувач музичної частини та диригент російського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка (м. Ленінгорськ, нині Ріддер, Казахстан). Водночас з 1937 – 1941, 1944 – 1967 рр. був викладачем у Харківському музичному училищі. З 1950 – 1954 рр. – завідувач кафедри теорії музики ХМДІ (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського), від 1961 рр. – викладач, з 1964 – 1969 рр. – завідувач кафедри теорії музики і фортепіано Харківського інституту культури. З 1970 – 1974 рр. – голова ревізійної комісії Харківської організації Союзу композиторів України.

Автор музики до комедій «Пошились у дурні» М. Кропивницького (1942) і «Розкинулось море широко» В. Азарова, В. Вишневецького, О. Крона (1943), один із творців музики до гімну УРСР (1947).

У творчому доробку має такі твори: поема «Матрос Железняк» (1935, сл. М. Голодного); Симфонія (1938); Симфоніета для камерного оркестру (1992); Концерт для фортепіано з оркестром (1957); Концерт для скрипки з оркестром (1982); «Святкова увертюра» для оркестру народних інструментів (1954); «Українська фантазія» (1971); два струнні квартети (1935, 1959); фортепіанне тріо (1947), фортепіанний квінтет (1972); твори для фортепіано, скрипки, віолончелі; хори, романси; музика до театральних вистав [70, с. 651–652].

Жуковський Герман Леонтійович (1913, м. Радивілів Рівненської області – 1976, Київ) – композитор, піаніст, викладач. У 1937 р. закінчив КНМА імені П. І. Чайковського по класу фортепіано К. Михайлова, у 1941 р. – по класу композиції Л. Ревуцького. З 1951 – 1958 рр. викладав у Київській консерваторії. Лауреат Державної премії СРСР (1950). Заслужений діяч мистецтв УРСР (1958). Народний артист УРСР (1973).

У творчому доробку композитора присутні твори різноманітних жанрів: опери «Марина» (лібр. В. Дяченка за поемою Т. Шевченка, 1939), «Честь» (лібр. Г. Плоткіна і Г. Жуковського, 1947), «Від щирого серця» (лібр. В. Багмет і А. Коваленкова за романом Є. Мальцева, 1951), «Перша весна» (лібр. В. Багмет, переклад М. Рильського, 1959), трилогія: «Контрасти століть» (лібр. І. Шамрая і В. Багмет, 1960 – 1967), опера-балет «Поза законом» (1966), моноопера для баритона «Дружина солдата» («Волзька балада») (лібр. Л. Ошаніна і В. Багмет, 1967); жартівлива опера «Чудасія та й годі» (1970); «Один крок до любові» (за п'єсою М. Байджиева, 1970); балети – «Ростислава» (за мотивами народних легенд, 1956), «Лісова пісня» (лібр. М. Габовича за драмою Лесі Українки, 1961), «Дівчина і Смерть» (лібр. А. Щербака за твором М. Горького, 1971); вокально-хореографічна поема «Мрії поета» (1963); вокально-симфонічні твори – кантата «Слався, Вітчизно моя»

(сл. П. Глазового, 1949), «Свято в Карпатах» (сл. М. Стельмаха, 1949), «Клятва молоді світу» (сл. В. Багмет, 1951), «Дніпро шумить» (сл. П. Тичини, 1957), хорова симфонія «Живи і пам'ятай» (1976) та інші; для симфонічного оркестру – танцювальна сюїта «Карнавал» (1967), Хореографічна сюїта (1968), Поема (1969), Камерна симфонія (1972); для скрипки з оркестром – Концерт для скрипки з оркестром (1953), Гуцульське капричіо (1967); для фортепіано – «Лісові картини» (1964), П'ять п'єс (1967) та інші; для скрипки – Чотири п'єси (1965), Інтермеццо (1967); хори, романси, пісні, обробки народних пісень, музика до кінофільмів («Доля Марини», «Киянка», «Закон Антарктиди» та інші) [104, с. 104].

Козаренко Олександр Володимирович (1963, м. Коломия Івано-Франківська область) – композитор, піаніст, музикознавець, викладач. У 1988 р. закінчив КНМА імені П. І. Чайковського по класу фортепіано В. Воробйова, у 1989 р. – по класу композиції М. Скорика, асистентура-стажування у М. Скорика (1991). Закінчив аспірантуру з фаху «Історія української музики» у І. Ляшенка у 1992 р. У 1993 р. став кандидатом мистецтвознавства, у 2001 р. захистив докторську дисертацію. З 1992 р. викладає на кафедрах композиції та історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2002 – 2003 рр. – проректор з наукової роботи, від 2005 р. – завідувач кафедри теорії музики. Від 2011 р. працює деканом факультету культури і мистецтв та завідувачем кафедри філософії мистецтв у ЛНУ імені І. Франка. Лауреат Всеукраїнського конкурсу піаністів імені М. Лисенка (1984), дипломант Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів (1986). Лауреат державних премій України з композиції: імені Л. Ревуцького (1996) та імені М. Лисенка (2001), премії Лео Вітошинського (2004), імені Б. Лятошинського (2012). Заслужений діяч мистецтв України (2008). Член національної Спілки композиторів України (1989).

Як композитор працює у жанрах симфонічної, оперної, балетної, камерно-інструментальної, вокальної і театральної музики. Особливу увагу приділяє сакральним жанрам. «Переосмислює канонічні сюжети крізь призму почуттів сучасної людини. Трансформує гуцульські фольклорні інтонації та моделі українського бароко, поєднуючи їх з гостро-експресивними засобами сучасної гармонії та оркестру» [72, с. 626].

Як піаніст виступає не лише соло, а й у дуетах з В. Буймистером, Л. Шутко. Має концерти у різних містах України, Польщі, Словаччини, Німеччини, Франції, Іспанії, США. Популяризує українську музику; здійснив серію монограмних концертів, присвячених М. Лисенкові, Б. Лятошинському, А. Кос-Анатольському. Засновник Фестивалю музики А. Кос-Анатольського в м. Коломия.

Рубець Олександр Іванович (1837, м. Чугуїв, нині Харківської області – 1913, м. Стародуб, нині Брянська область, Російська Федерація) – український фольклорист, хоровий диригент, композитор, педагог. Закінчив Петербурзьку консерваторію у 1866 р. по класу теорії композиції М. Заремби, у якій пізніше викладав теорію музики та хоровий спів. Автор підручників з теорії музики та хорового співу. Протягом життя збирав українські народні пісні. Видав статтю «Декілька слів про малоросійські народні пісні» в альманасі «Музичний сезон». У 1870 р. поклав на музику поезію Т. Г. Шевченка «Думи мої, думи мої». Видав такі збірки: «Збірник українських народних пісень» (1870), «Двісті шістнадцять народних українських наспівів» (1872), «Збірник народних танців (Козачки)» тощо.

Його авторитет в галузі української музики був настільки великим, що з ним консультувалися найвідоміші російські композитори під час написання своїх творів з українського життя. О. Рубець допомагав П. Чайковському у створенні опер «Мазепа» та «Черевички», а М. Римському-Корсакову – у його праці над оперою «Майська ніч». Мелодії

зі збірки «Двісті шістнадцять народних українських наспівів» «вивчали фольклористи П. Сокальський, Ф. Колесса, К. Квітка та інші» [104, с. 254]. Цікавим фактом є те, що композитор став прототипом одного з героїв картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» І. Репіна [137].

Станко Олександр Олександрович (1927 – 2014, Одеса) – скрипаль, композитор, викладач, професор ОНМА імені А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства («Виконавський апарат скрипаля», 1986), Заслужений діяч мистецтв, член спілки композиторів. У 1949 р. закінчив Одеську консерваторію по класу скрипки у Ф. Е. Макстман. За роки своєї педагогічної діяльності О. Станко виховав багато скрипалів, які стали лауреатами міжнародних конкурсів. Протягом багатьох років активно займався концертною діяльністю, виступаючи з концертами в Москві, Одесі, Києві, Кишиневі та інших містах. Також присвячував багато часу науковій діяльності. Він є автором методичних посібників для навчання юних скрипалів, багатьох методичних публікацій.

Значне місце у творчій діяльності О. Станка займають його твори. Він написав понад сто етюдів для скрипки (1962 – 1984), каденцію до Скрипкового концерту В. Косенка (1955), Експромт (1957), Ескіз (1989); для скрипки з оркестром – «Українська фантазія»; для скрипки і фортепіано – Три п'єси (1968), Імпровізація (1979), Скерцо (1979); для двох скрипок – Канонічні дуети; для ансамблю скрипалів з фортепіано – Танець (1992); для струнного квартету – Прелюдію і Бурлеску (1986); для віолончелі – Танець (1980), етюди (1976 – 1990); для фортепіано – Дві прелюдії, для кларнету – Інтродукцію та Алегро (1983), Моногол і Бурлеску (1994), романси тощо. Професорка ОНМА імені А. В. Нежданової С. Мацюян називає О. Станка «допитливим музикантом, який постійно перебуває у творчому пошуку» [96].

Черненко Володимир Олександрович (1972 р., Херсон) – композитор, піаніст, викладач. У 1997 р. закінчив ХНУМ імені І. П. Котляревського як композитор (клас проф. І. Ковача). У 2001 р. захистив дисертацію на кафедрі «Філософії науки та теорії культури» ХНУ імені В. Н. Каразіна (кандидат філософських наук). Від 2014 р. працює доцентом кафедри «Суспільних дисциплін» ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Спеціалізується переважно у жанрі музичного театру. У творчому доробку має: опери – «Народний Малахій», «Собор»; музичні комедії «Конотопська Сільва», «Похождения маркиза-повесы»; мюзикли «Гамлет», «Межа кохання», «Острів капітана Блада»; фортепіанні твори (соната, цикл з дев'яти прелюдій «Присвята», прелюдія «Будь здорова, земле...»), десять прелюдій «Посвящение», «Романс» тощо); для скрипки та фортепіано (три Canon Romantic «Julia», «Prelude», «Карпатська елегія», «Елегія»); вокальні (сюїта «Замовлення» для мецо-сопрано, ударних, фортепіано, сопілки та цимбал, вокальний цикл «Сяйво білого тіла»); струнний квартет («Суфійський», «Ukraine – terra incognita», Сюїта на українські теми) тощо [162].

Штогаренко Андрій Якович (1902, Нові Кайдаки, Дніпро – 1992, Київ) – композитор, викладач, музично-громадський діяч. Закінчив ХМДІ (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського) по класу теорії та композиції у 1936 р. (клас проф. С. Богатирьова). У 1943 р. розпочав роботу в Київській консерваторії: в 1954 – 1968 рр. – ректор КДК імені П. І. Чайковського. З 1960 р. – професор; в 1968 – 1990 рр. – завідувач кафедри композиції. Заслужений діяч мистецтв УРСР, Народний артист УРСР, Народний артист СРСР. Герой Соціалістичної Праці. Лауреат Державних премій СРСР, Державної премії УРСР імені Т. Шевченка. 1968 – 1989 р. – голова правління Союзу композиторів України [81, с. 456–458].

Творчість А. Штогаренка «глибоко емоційна, національно визначена. Музика його пов'язана з народнопісенними традиціями» [25, с. 5]. Творчий доробок композитора складають такі твори: вокально-симфонічні – ораторія «Шляхами Жовтня» (сл. В. Коржа, 1967), симфонія-кантата «Україно моя» (сл. А. Малишка, М. Рильського, 1942 – 1943); кантати – «Переможцям – слава» (співавтор Д. Клебанов, 1949) та інші; сюїти – «Шевченкіана» (сл. Т. Шевченка, 1963), «Дружба народів» (сл. А. Ісаакяна, 1964) та інші; для симфонічного оркестру – 6 симфоній, 5 сюїт, «Симфонічні образи» (1973), поема «Перемога» (1985) та інші; для струнного оркестру – поема «Душа поета», присвячена Т. Шевченкові (1957), «Молодіжна поема» (1958) та інші; твори для голосу з оркестром, балади; для фортепіано з оркестром – сюїта «партизанські картинки» (1959), Концертино (1973), «Поема-концерт» (1977), «Симфонічні танці» (1980); для флейти, челести і струнного оркестру – Дивертисмент (1967); для скрипки з оркестром – Концерт (1969), Концертино (1973); струнний квартет «Вірменські ескізи» (1960); для віолончелі з оркестром – Концерт (1985); для скрипки та фортепіано – Чотири українські танці (1976); для віолончелі та фортепіано – Балада, «Жартівливий марш» (1965), соната (1971); для фортепіано – 3 поеми «Пам'яті музикантів» (1960), «Образи» (1974); для двох фортепіано – транскрипція на тему «Запорозького маршу» М. Лисенка (1974); для баяна – п'єси, танці; хори, романси, пісні для дітей; музика до театральних вистав, кінофільмів [104, с. 331].

Яковчук Олександр Миколайович (1952, с. Черче Хмельницької області) – композитор, лауреат державних та міжнародних премій, член Спілки композиторів України та Ліги композиторів Канади, заслужений діяч мистецтв України. У 1976 р. закінчив КНМА імені П. І. Чайковського по класу композиції А. Коломійця. З 1976 – 1979 рр. працював музичним редактором Українського радіо, з 1979 – 1983 рр. – завідувач музичною частиною Київського молодіжного театру. З 1994 – 2009 рр. проживав у Канаді. У 2009 р. повертається до Києва і починає працювати на кафедрі композиції КНМА імені П. І. Чайковського.

У творчому доробку має такі твори: опера «Незабутнє» (за повістю О. Довженка, 1977), балет «Пригоди Смарагдового міста» (1987); вокально-симфонічні твори – камерні кантати: «Балада про безсмертя» (сл. О. Демиденка, 1976), «Капели» (сл. Ю. Друніної, 1985), кантати – «Київська зоря» (сл. П. Перебийноса, 1982), «Калинонька» (сл. І. Малковича, 1987), камерна кантата-симфонія «Явір» (сл. Б. Олійника, 1987), ораторія «Скіфська пектораль» (сл. Б. Мозолєвського, 1988), «Подільські співанки» для сопрано з оркестром та ін.; для симфонічного оркестру – Пастораль, Гавот (1980), поема «Подвиг», «Золоті ворота» (1982), Симфонія (1987), симфонія-реквієм «33» (1990), Симфонія «Ностальгія» (2007); для камерного оркестру – симфонія «Біоритми» (1988); для альта з симфонічним оркестром – Концерт (1985); для струнного оркестру – Сюїта (1976), Партита (1980); для скрипки, арфи, струнних і ударних – Камерний концерт (1976); для сопрано з оркестром народних інструментів – Фольк-кантата (1991), для оркестру народних інструментів – «Веснянки», «В Кодрах», «Дума», «Карпатський триптих», «Іванівські карогоди» (1987); для ансамблю бандур – Рапсодія-дума (1980); для естрадно-симфонічного оркестру – увертюра «Молодість», для баяна з естрадно-симфонічним оркестром – Концертна фантазія; камерні ансамблі; п'єси для різних інструментів: для гобоя та фортепіано – «Taurus» (2005), для туби та фортепіано – «Гумореска» (2005), для тромбона і фортепіано – «Елегія» (2009) та ін.; для фортепіано – п'єси; романси, естрадні пісні, обробки народних пісень; музика до театральних вистав і кінофільмів [104, с. 341–342].

ДОДАТОК Е
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

1. Однолькіна М. С. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 109–120.
2. Однолькіна М. С. Сильові межі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47 А. Шенберга. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Музикознавчі студії* : зб. наук. ст. Львів, 2015. Вип. 35. С. 126–138.
3. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів XIX–XXI століть. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Музикознавчий універсум* : зб. наук. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 158–169.
4. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Специфіка виконавського звукотворення у «Sonata quazi una fantasia» О. Козаренка (на прикладі інтерпретації Л. Шутко та автора). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Композиційно-драматургічна організація музичного твору* : зб. наук. ст. Київ, 2017. Вип. 118. С. 11–23.
5. Yefimenko (Odnolkina) M. Adaptation of the romantic violin virtuosity in fantasias for the violin in the 20th century (on the example of the quasi-fantasia "Nicolò" for the violin and piano by G. Dmitriev). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 2. С. 119–124.

6. Odnolkina M. Violin Fantasia by I. Vymer as an adaptation of a wedding ceremony. *Central Asian Journal of Art Studies* T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Kazakhstan, Almaty, 2019. № 1. P. 58–63.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

7. Однолькіна М. С. Історичний розвиток жанру фантазії. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії», 12–13 лютого 2014 р.* : зб. тез. Львів, 2014. С. 61–62.

8. Однолькіна М. С. Эволюционные процессы становления жанра фантазии в музыкальном социуме. *Международная научно-практическая конференция «Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве», 13–14 марта 2014 г.* : сб. тез. Россия, Белгород, 2014. Ч. 2. С. 208–210.

9. Однолькіна М. С. Жанр фантазії в творчості А. Шенберга (на прикладі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор.47). *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії», 25–26 лютого 2015 р.* : зб. тез. Львів, 2015. С. 93–94.

10. Єфіменко (Однолькіна) М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХХ століття. *Міжнародна науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії – 2016», 24–26 лютого 2016 р.* : зб. тез. Львів, 2016. С. 65–66.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2013» (м. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 17–18 грудня 2013 р.);

2. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 10 лютого 2014 р.);

3. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (м. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 12–13 лютого 2014 р.);

4. Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво та освіта у сучасному соціокультурному просторі» (Росія, м. Белгород, БДПК, 13–14 березня 2014 р.);

5. Науково-практична конференція «Актуальне інтонування як виконавська проблема» (м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 9 січня 2015 р.);

6. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (м. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 25–26 лютого 2015 р.);

7. XV Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 19–20 березня 2015 р.);

8. XV Науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 3–5 квітня 2015 р.);

9. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (м. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 27–29 квітня 2015 р.);

10. Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (м. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 24–26 лютого 2016 р.);

11. XII Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 23–25 березня 2016 р.);

12. XVI Науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретацій» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1–3 квітня 2016 р.).