МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

*Кваліфікаційна наукова праця*
*на правах рукопису*

**САМОСТРОКОВА Наталія Олександрівна**

УДК 78.25;78.441;78.2I

# ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ПОЛЬСЬКОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ XX СТОЛІТТЯ

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**ДИСЕРТАЦІЯ**
на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ Н. О. Самострокова

Науковий керівник: **Пилатюк Ігор Михайлович,**
Народний артист України, доктор філософії (Ph.D),
дійсний член Національної академії мистецтв України,
академік, професор

Львів – 2021

# АНОТАЦІЯ

**Самострокова Наталія Олександрівна. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту XX століття.** – 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, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2021.

Метою дослідження є концептуалізація етнопсихологічних засад польської музичної ментальності крізь призму їх відображення у жанрі скрипкового концерту XX століття як цілісного явища польської культури. З цією метою аналізуються етнохарактерні риси скрипкових концертів провідних польських композиторів XX століття у розмаїтті моделей жанру та динаміці архетипного мислення.

Наукова новизна роботи визначається такими здобутками дослідження, як:

- концепція етнопсихологічних засад польської музичної ментальності;
- цілісне бачення розвитку жанру польського скрипкового концерту у XX ст. у розмаїтті моделей жанру та динаміці архетипного мислення, із залученням маловідомих творів та акцентуацією життєтворчості мистців, пов’язаних з Україною;
- концептуалізації проявів головних етнопсихологічних архетипів польської музичної ментальності у жанрі скрипкового концерту XX століття.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах «Історія скрипкового мистецтва», «Історія музики XX століття», «Музична психологія» та інших у музичних закладах вищої освіти, а також при творенні виконавських інтерпретацій жанру польського скрипкового концерту XX століття.

Концептуальні основи дослідження ґрунтуються на фундаментальних

філософських і психологічних положеннях В. Вундта, М. Лацаруса, Л. Леві-Брюля, Г. Штейнталя, К. Ґ. Юнґа та ін., а також таких ідеях українських вчених: про музичну ментальність як високо упорядковану систему (Г. Джулай); національну характерність як важливу якість художнього виявлення суб'єкта (О. Чайка); особистісні психоемоційні засади, основані на природі музично-виконавських архетипів (О. Катрич); «інтонаційну проекцію карти реальності» (Ю. Чекан) того чи іншого етносу-нації; національний стиль крізь призму інтонаційної концепції (О. Маркова) та ін. Аналіз українських досліджень польської музики, здійснений у дисертації, виявив вагомі здобутки таких вчених, як В. Витвицький, М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, Д. Колбін, Л. Мазепа, Т. Мазепа, О. Маркова, С. Павлишин, Д. Полячок, Б. Сюта та ін. При цьому проблема польського скрипкового концерту XX ст. майже не опрацьовується, що підвищує рівень актуальності даного дослідження.

Обґрунтування авторської концепції етнопсихологічних засад польської музичної ментальності, запропонованої у дисертації, ґрунтується на розумінні даного феномену як специфічного музичного мислення, притаманного певному етносу-нації. Вирізнено дві семантичні площини, які виражаються за посередництвом архетипів – універсалій національного мислення: етнохарактерна (відповідає «конкретно-мовному» рівню відображення національної менальності в музиці (В. Драганчук)); світовідчуттєва (співвідноситься з «узагальнено-концептуальним» рівнем вказаної ієрархії).

До архетипів етнохарактерної площини віднесено:

1) етноінструменталізм, виразовий код якого оснований на імітації звучання народного скрипкового та іншого інструментарію з унікальними темброво-регістровими, звуковидобувальними та іншими ефектами та специфікою ладового, ритмо-інтонаційного, гармонічного, фактурного мислення тощо;

2) етнохореографічність, кодовими одиницями якої є жанрові «знаки» польської «танцювальної ментальності» – polonez, chodzony, mazurek, kujawiak, oberek, krakowiak та ін., що глибоко увійшли у виразове поле

польської музичної семантики та склали впізнавану рису академічної музики;
3) етнопісенність, що доповнює вказані вище архетипи.

У світовідчуттєвій площині польського скрипкового концерту вирізнено такі архетипи:
1) ліризм у семантично-стилістичному відтінку «вишуканого» ліризму, вершинно втіленому Ф. Шопеном. В особливому чутті звуку криється «власне польська» стилістика ліризму, що виросла у національну ознаку і стала основою специфічної манери творення художньої образності;
2) прометеїзм, що асоціюється з екзальтованим запалом польської музики і підвищеною емоційністю;
3) сакральність, що має вершинні вияви в образі сакральної жертви у концепції страждання та шляхетництві (аристократизмі), який набув у польській культурі сакрального сенсу.

В огляді історичної ретроспективи витоків і шляхів розвитку жанру скрипкового концерту акцентовано роль М. Мельчевського (Marcin Mielczewski), А. Яжембського (Adam Jarzębski), Ф. Яневіча (Feliks Janiewicz), А. Ф. Дурановського (August Fryderyk Duranowski, Auguste Frederic Durand), Ю. Ельснера (Józef Antoni Franciszek Elsner) та ін. Особливо підкреслюється вагомість етноінструментального архетипу для віртуозності творів К. Ліпінського (Karol Lipiński). Стверджується, що, орієнтуючись на західноєвропейські взірці, в яких значну роль відіграє оперний тематизм, мистець виробив власний стиль з орієнтацією на «блискучу» гру та використання народного тематизму, у т. ч. українського. У концертах послідовників К. Ліпінського особливо вагамими є такі риси, як глибинно-романтичний зміст і симфонізація, привнесені у жанр Г. Венявським (Henryk Wieniawski), І. Падеревським (Ignacy Jan Paderewski) та ін.

В аналізі взірців жанру XX століття підкреслюються основні риси, що свідчать про прояви етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту.

Стверджується, що акцент з віртуозності, представленої у творах

К. Ліпінського, Г. Венявського, М. Карловіча, на вишуканий ліризм шопенівського взірця із «вкрапленнями» мазурковості, квазінародної інструментальної імпровізаційності і романтичної експресії переставляє Е. Млинарський (Emil Młynarski) у Першому концерті d-moll op.11 (Одеса, бл. 1897). Мистець формує етнохарактерність концерту для майбутнього XX ст. та робить ескіз образності, що здобуде кульмінаційні вершини у творчості К. Шимановського, Ґ. Бацевіч та К. Пендерецького, а також входить у поле художньої виразовості концертів Й. Брамса, А. Дворжака П. Чайковського. У Другому концерті D-dur op. 16 (1916) поєднуються емоційно-ліричний романтичний патос і віртуозність, етнохореографічність (у шляхетництві полонеза та народності краков'яка) та етноінструментальність (імітування награшів народних капел). Такі здобутки розвиває М. Карловіч (Mieczysław Karłowicz) у Концерті A-dur op. 8 (1902), де втілює широкий спектр етнопсихологічних засад від тонкого ліризму до фольклорної трансформації у пізньоромантично-фольклористичній стилістичній проекції.

Особлива увага звертається на постать і новаторство творчості К. Шимановського (Karol Maciej Szymanowski). В аналізі Першого концерту (1916) – символістсько-імпресіоністичного, сецесійного, підкреслюється втілення ліричного архетипу у відтінках від витонченості до еросу та апофеозу орієнтальної інтимної чуттєвості. У Другому концерті (1933) – народна екзальтація та споглядання з алюзіями до підгалянського фольклору, імітацієя народного скрипкового музикування. Робиться висновок, що вказані твори повернули розвиток жанру на нові орієнтири та особливо яскраво втілили архетип витонченого ліризму із особливим чуттям звуку та етнічно-зумовлену екзальтацію прометеєвського архетипу, що складають дві наріжні основи польського національного духу.

Аналіз вказаних засад продовжився на прикладі творів послідовників мистця. У Першому (1930, 1947–1948) і Другому (1958–1960) концертах П. Перковського (Piotr Perkowski) в масштабах концертної симфонії вбачаються етнохарактерна лінія ліризму К. Шимановського, модерно

трактовані етнохореографічність та інструментальність, а також привнесений в еволюцію жанру експресіоністичний первінь, наближений до лексики А. Берґа та А. Шенберґа (що у майбутні десятиліття трансформується в концертах К. Пендерецького). Стилістика, встановлена К. Шимановським, спостерігається у Концерті ор. 70 (1944) Л. Ружицького (Ludomir Różycki).

Дослідження показало, що риси польського скрипкового концерту, зумовлені його етнопсихологічними засадами, цілком природньо поєдналися із низкою інших модерних та аванґардних виявів у семи концертах Ґ. Бацевіч (Grażyna Bacewicz). Це стосується необарокової стилістики, яку авторка вводить у семантичне поле жанру, поєднуючи із витонченим ліризмом та яскравою гуральською етнохарактерністю (Перший (1937) і Третій (1949) концерти), а також дванадцятитоновості, мікрохроматики і сонористики (Сьомий концерт (1965)).

Структурно-семантичний інваріант польського скрипкового концерту набув радикальної трансформації у творі В. Лютославського (Witold Lutosławski) «Ланцюг II» – діалог для скрипки з оркестром (1985), організованому за принципом «контрольованої алеаторики», з ефектною інструментальною віртуозністю.

Натомість у моделях концертів Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Eugeniusz Penderecki) була виявлена динаміка архетипного мислення, що проявилася у таких напрямках: глибокий трагізм – Перший концерт (1977, 1988); глибоко рефлексивне постромантичне світовідчуття – Другий концерт «Метаморфози» (1995). У поверненні до симфонічності мислення і театральної процесуальності (Подвійний концерт, 2012) домінують ліризм і сакральність, протрактовані не у визначено-національному сенсі, а на узагальненому, універсальному рівні.

Нові художні орієнтири вбачаються у творчості таких композиторів, як М. Вайнберґ (Mieczysław Wajnberg, 1919–1996, Концертіно (1948) ор. 42, Концерт g-moll ор. 67); К. Мейєр (Krzysztof Meyer, нар. 1943, Перший (1965) і Другий (1996) концерти); А. Пануфнік (Andrzej Panufnik, 1914–1991, Концерт

(1971)); Р. Твардовський (Romuald Twardowski, нар. 1930, Концерт (2006)) та інші мистці, які розширили горизонти музичного мислення у жанрі.

У результаті, в дослідженні пропонується концептуалізація проявів етнопсихологічних засад скрипкового концерту XX століття. Стверджується, що на рівні музичної мови найбільш яскраво реалізуються етнохореографічний та етноінструментальний архетипи, у світовідчуттєвій площині – «лірико-романтичний патос», що проявляється навіть у найбільш віддалених від традиції композиціях Ґ. Бацевіч і К. Пендерецького, авангардних пошуках В. Лютославського; натомість сакральність стримує та урівноважує емоційність, у результаті філософія скрипкового концерту відображає і «полум'я», і «лід» польської ментальності.

Описані етнопсихологічні засади єднають скрипковий концерт з усією національною інструментальною традицією, у множинних композиційних і виконавських проявах якої закладені вектори розвитку жанру у XXI ст. В означених векторах вбачаються перспективи подальших музикознавчих досліджень.

**Ключові слова:** польський скрипковий концерт XX століття, сольний інструментальний концерт, музична ментальність, етнопсихологічні засади польської музики, ліризм, прометеїзм, сакральність.

# ANNOTATION

**Samostrokova Nataliia. The ethnopsychological principles of the development by the Polish violin concerto genre in the 20th century.** – Qualifying scientific work as a copyrighted manuscript.

Dissertation for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2021.

The research's aim is to conceptualize the ethnopsychological principles of the Polish musical mentality through the prism of their reflection in the violin concerto genre at the 20th century as a Polish culture holistic phenomenon. To this end, the ethnocharacteristic features of violin concerts by leading Polish composers of the 20th century are analyzed. It is in the genre models diversity and archetypal thinking dynamics.

The scientific novelty of the work is determined by such research achievements as:

- the concept of Polish musical mentality's ethnopsychological principles;
- a holistic developmental vision of the Polish violin concerto genre at the 20th century. It is in the variety of the genre models and in the archetypal thinking dynamics, with the involvement of little-known works and at the emphasis an artists associated with Ukraine;
- the conceptualization of the main ethnopsychological archetypes manifestations of the Polish musical mentality in the violin concerto genre of the 20th century.

The work's practical significance lies in the using possibility its materials in the such courses: "Violin Art History", "Music History at the twentieth century", "Music Psychology" and others in higher education music institutions, as well as in creating performing interpretations of the Polish violin concerto at the 20th century.

The conceptual foundations of the research are based on the fundamental philosophical and psychological positions by W. Wundt, M. Lazarus, L. Levi-Bruhl, G. Steinthal, K. G. Jung, etc., as well as the following ideas of Ukrainian scientists:

the musical mentality as a highly ordered system (H. Gulaj); national character as an important quality of artistic expression of the subject (O. Chaika); personal psycho-emotional principles based on the nature of musical-performing archetypes (O. Katrych); “intonation projection of the map of reality” (Y. Chekan) of one or another ethnos-nation; national style through the prism of the intonation concept (O. Markova) and others.

The analysis of Ukrainian research of Polish music, carried out in the dissertation, revealed significant achievements of such scientists as V. Vytvytsky, M. Zagaykevych, A. Kalenychenko, N. Kashkadamova, L. Kyyanovska, D. Kolbin, L. Mazepa, T. Mazepa, O Markova, S. Pavlyshyn, D. Polyachok, B. Syuta and others. At the same time, the problem of the Polish violin concerto of the 20$^{th}$ century is almost not addressed, which increases the relevance of this research.

The substantiation of the author’s conception by ethnopsychological principles of the Polish musical mentality proposed in the dissertation is based on the understanding of this phenomenon as a specific musical thinking inherent in a certain ethnos-nation. There are two semantic planes which are expressed through archetypes as a national thinking universals: ethno-characteristic (corresponds to the “concrete-linguistic” level of reflection of the national mentality in music (V. Drahanchuk)); worldview (correlates with the “generalized-conceptual” level of the specified hierarchy).

The archetypes of the ethnocharacteristic plane include:

1) ethno-instrumentalism, the expressive code of which is based on imitation of the folk violin sound and other instruments with unique timbre-register, sound and other effects and the specifics of fricative, rhythmic-intonational, harmonic, textural thinking, etc.;

2) ethno-choreography, the code units of which are the genre “signs” of the Polish “dance mentality” – polonez, chodzony, mazurek, kujawiak, oberek, krakowiak, etc., which entered deep into the expressive field of Polish musical semantics and formed a recognizable feature;

3) ethno-song, which complements the above archetypes.

The following archetypes are distinguished in the world-sensitive plane of the Polish violin concerto:

1) lyricism in the semantic and stylistic shade of “exquisite” lyricism, supremely embodied by F. Chopin. In the special sense of sound lies the “actually Polish” lyricism, which grew into a national character and became the basis of a specific manner of creating artistic imagery;

2) Prometheanism, associated with the exalted fervor of Polish music and heightened emotionality;

3) sacredness, which has its peak manifestations in the image of the sacred sacrifice in the concept of suffering and nobility (aristocracy), which has acquired a sacred meaning in Polish culture.

In the historical retrospective review of the origins and ways of violin concerto genre development the role of Marcin Mielczewski, Adam Jarzębski, Feliks Janiewicz, August Fryderyk Duranowski, Józef Antoni Franciszek Elsner and others. The importance of the ethno-instrumental archetype for the virtuosity of the works by Karol Lipiński is especially emphasized. It is claimed that, focusing on Western European models, in which opera themes play a significant role, the artist has developed his own style with a focus on “brilliant” play and the use of folk themes, including Ukrainian. In the concerts by K. Lipiński’s followers, such features as the deep-romantic content and symphony, introduced into the genre by Henryk Wieniawski, Ignacy Jan Paderewski, and others, are especially important.

The analysis of samples of the genre of the twentieth century emphasizes the main features that indicate the manifestations of the Polish violin concerto ethnopsychological principles.

It is claimed that the emphasis from virtuosity, presented in the works of K. Lipiński, H. Wieniawski, M. Karłowicz, on the refined lyricism of the Chopin model with “splashes” of mazurka, quasi-folk instrumental improvisation and romantic expression is replaced by Emil Młynarski in First concerto in D minor op.11 (Odessa, 1897). The artist forms the ethnocharacteristic of the concert for the future of the 20$^{th}$ century and makes a sketch of imagery, which will culminate in the

works by K. Szymanowski, G. Bacewicz and K. Penderecki, as well as included in the field of artistic expression of concerts by J. Brahms, A. Dvorak and P. Tchaikovsky.

In the Second Concerto in D major op. 16 (1916) combines emotional and lyrical romantic pathos and virtuosity, ethnochoreographic (in the nobility of Polonaise and Krakowiak) and ethnoinstrumentality (imitation of folk songs). Such achievements are developed by M. Karłowicz in the Concerto in A major op. 8 (1902), which embodies a wide range of ethnopsychological principles from subtle lyricism to folklore transformation in the late romantic-folkloristic stylistic projection.

Particular attention is paid to the figure and innovation by K. Szymanowski. The analysis of the First Concerto (1916) – symbolist-impressionistic, secessionist, emphasizes the embodiment of the lyrical archetype in shades from sophistication to eros and the apotheosis of oriental intimate sensuality. In the Second Concerto (1933) – folk exaltation and contemplation with allusions to Podhale folklore, imitation of folk violin music. It is concluded that these works returned the development of the genre to new heights and especially vividly embodied the archetype of refined lyricism with a special sense of sound and ethnically conditioned exaltation of the Prometheus archetype, which are the two cornerstones of the Polish national spirit.

The analysis of these principles continued on the example of the artist follower's works. In P. Perkowski's First (1930, 1947–1948) and Second (1958–1960) concerts, the ethno-characteristic line of K. Szymanowski's lyricism, ethno-choreography and instrumentality are modernly interpreted on the scale of a concert symphony, and the expressionist originality introduced into the genre evolution (which in the coming decades will be transformed in the concerts by K. Penderecki). The stylistics established by K. Szymanowski is observed in the Concerto op. 70 (1944) by L. Różycki.

The research showed that the Polish violin concerto features, due to its ethnopsychological principles, quite naturally combined with a number of other

modern and avant-garde manifestations in seven concerts by G. Bacewicz. This applies to the neo-baroque style, which the author introduces into the semantic field of the genre, combining with refined lyricism and vivid Gural ethnocharacteristic (First (1937) and Third (1949) concerts), as well as twelve tones, microchromatics and sonority (Seventh concerto (1965)).

The structural-semantic invariant of the Polish violin concerto has undergone a radical transformation in W. Lutosławski's "Chain II" – a dialogue for violin and orchestra (1985), organized on the principle of "controlled aleatorics", with spectacular instrumental virtuosity.

Instead, in the models by K. Penderecki's concerts the archetypal thinking dynamics was revealed, which manifested itself in the following directions: deep tragedy – First concerto (1977, 1988); deeply reflexive postromantic worldview – Second concerto "Metamorphoses" (1995). The return to the symphony of thinking and theatrical procedurality (Double Concerto, 2012) is dominated by lyricism and sacredness, interpreted not in a definite national sense, but on a generalized, universal level.

New artistic landmarks are seen in the works of such composers as M. Wajnberg (Concertino op. 42 (1948), Concerto in G minor op. 67); K. Meyer (First (1965) and Second (1996) concerts); A. Panufnik (Concerto (1971)); R. Twardowski (Concerto (2006)) and other artists who broadened the horizons of musical thinking in the genre.

As a result, the study proposes the conceptualization of the manifestations of ethnopsychological principles in the violin concerto of the 20$^{th}$ century. It is argued that ethno-choreographic and ethno-instrumental archetypes are most vividly realized at the level of musical language; in the world-sense plane are realized "lyrical-romantic pathos", which is manifested even in the most distant from tradition compositions by G. Bacewicz and K. Penderecki, avant-garde searches by W. Lutosławski; instead, sacredness restrains and balances emotionality, resulting in the philosophy of the violin concerto reflecting both the "flame" and the "ice" of the Polish mentality.

The described ethnopsychological principles unite the violin concerto with the whole national instrumental tradition, in the multiple compositional and performing manifestations of which the vectors of the genre development in the 21th century are laid down. Prospects for further musicological research can be seen in these vectors.

**Key words:** Polish violin concerto at the 20th century, solo instrumental concerto, musical mentality, ethnopsychological principles of Polish music, lyricism, Prometheism, sacredness.

# СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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


1. Самострокова Н. Концерт № 7 для скрипки з оркестром Ґражини Бацевіч. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 32. Музикознавчі студії : збірник статей.* Львів, 2014. С. 265–275.
2. Самострокова Н. Етнохарактерність у скрипковому концерті XX століття: твори Ґражини Бацевіч і Мирослава Скорика. *Spheres of Culture. Volume XIX.* Lublin, 2019. S. 188–195.
3. Самострокова Н. Метаморфози естетики концертності у скрипкових і подвійному концертах Кшиштофа Пендерецького. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 45. Музикознавчий універсум : збірник статей.* Львів, 2019. С. 279–289.
4. Самострокова Н. Національний етос польської музики у скрипкових концертах Кароля Шимановського. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрям : Мистецтвознавство. Вип. 34.* Рівне, 2020. С. 63–69. https://orcid.org/0000-0002-9285-1771
5. Самострокова Н. Етнохарактерні засади скрипкового концерту Мечислава Карловіча. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 46. Музикознавчий універсум : збірник статей.* Львів, 2020. С. 183–194.


*Інші публікації*


6. Самострокова Н. Скрипкові концерти К. Ліпінського. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі*

*студії». Львів, 25–26 лютого 2015 року : тези.* Львів, 2015. С. 108–109.

7. Самострокова Н. Польський скрипковий концерт: витоки і історія». *Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016»*, *24–26 лютого 2016 року : тези*. Львів, 2016. С. 136–137.
8. Самострокова Н. Другий скрипковий концерт «Метаморфози» Кшиштофа Пендерецького: концептосфера і драматургія. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5–6 березня 2020 року : тези*. Львів, 2020. С. 116–117.
9. Самострокова Н. Ліризм як етнохарактерна домінанта польського скрипкового концерту XX століття. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» : «Україна і світ: вектори музичної комунікації», 22–23 січня 2021 року : протоколи засідань*. Львів, 2021. С. 127–128.

# ЗМІСТ

**Вступ..... 18**

**Розділ 1. Концептуальні основи дослідження етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту…….…….....…… 26**

1.1. Польська тема в українському музикознавстві. Жанр скрипкового концерту……. 26

1.2. Етнопсихологія та музична ментальність: аналіз понять…. 44

1.3. Концепція етнопсихологічних засад польської музичної ментальності…….....…….....…… 54

**Розділ 2. Витоки та формування етнопсихологічних засад жанру польського скрипкового концерту XX століття. Кароль Шимановський, попередники і послідовники…….…... 67**

2.1. Польський класико-романтичний скрипковий концерт як модель жанру……... 67

2.2. Етнохарактерні риси скрипкових концертів Еміля Млинарського та Мєчислава Карловіча: еволюція жанру на межі XIX–XX століть……. 81

2.3. Архетип витонченого ліризму в імпресіоністично-постромантичній моделі Першого скрипкового концерту Кароля Шимановського…….…….…… 100

2.4. Етноінструментальна екзальтація у неофольклорній моделі Другого скрипкового концерту Кароля Шимановського.... 107

2.5. Тенденції розвитку етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту у послідовників Кароля Шимановського: Пйотр Перковський та Людомір Ружицький...…... 113

**Розділ 3. Динаміка архетипного мислення у моделях польського скрипкового концерту XX століття. Ґражина Бацевіч, Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький і сучасники……...…. 120**

3.1. Етнопсихологічні засади трактування жанру Ґражиною Бацевіч…….…….… 120

3.2. Поставанґардистські пошуки у діалозі для скрипки з оркестром Вітольда Лютославського……....… 149

3.3. Світоглядні та стилістичні орієнтири у концертах Кшиштофа Пендерецького……. 155

**Висновки…….. 168**

**Список використаних джерел……...…….. 181**

**Додатки…… 210**

Додаток А. Нотні приклади…… 211

Додаток Б. Список публікацій здобувача за темою дисертації.. 288

# ВСТУП

**Актуальність теми.** Сучасна геополітична ситуація активно сприяє поглибленню буття української культури в європейському лоні, осмисленню ролі її представників у творенні новітнього художнього простору. Республіка Польща є однією із держав, найбільш близьких Україні географічно, ментально та соціокультурно, українська і польська нації протягом століть разом переживали складні історичні етапи, творили і творять культурні цінності. «Знаковими» прикладами цього є життєдіяльність на теренах України великого ряду видатних творців польської культури, у тому числі у сфері скрипкового мистецтва – Кароля Ліпінського (Karol Lipiński), Юзефа Ельснера (Józef Antoni Franciszek Elsner), Еміля Млинарського (Emil Młynarski), Кароля Шимановського (Karol Maciej Szymanowski), Павела Коханьського (Paweł Kochański), Пйотра Перковського (Piotr Perkowski), Людоміра Ружицького (Ludomir Aleksander Różycki); співдіяльність провідних мистців XX – початку XXI століть у роботі фестивалю «Варшавська осінь» («Warszawska Jesień»), що став «вікном» для творчого спілкування авангардистів у тоталітарну добу (Ґражина Бацевіч (Grażyna Bacewicz), Вітольд Лютославський (Witold Lutosławski) і Борис Лятошинський та ін.); взаємодія та участь у сучасних міжнародних акціях в Польщі та в Україні («Контрасти», «Нова музика в Україні» та ін.) Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Eugeniusz Penderecki) і Мирослава Скорика, Генрика Міколая Ґурецького (Henryk Mikołaj Górecki) та Євгена Станковича, Ельжбєти Сікори (Elżbieta Sikora) і Богдани Фроляк та багатьох інших мистців; чисельні гастрольні, фестивальні, конкурсні та інші акції у сфері виконавського мистецтва, у тому числі скрипкового, в рамках Міжнародного фестивалю братів Венявських («Międzynarodowy Festiwal Braci Wieniawskich», Люблін, Польща) та Музичного фестивалю імені Кароля Шимановського (Кропивницький, Україна), фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (Тимошівка, Вербівка, Кам’янка, Кропивницький, Черкаси, Київ, Петрове, Знам’янка) та ін.; конференції «Кароль Шимановський і Україна», «Кароль Шимановський і його мала батьківщина»

(Кропивницький та ін.), «Петро Перковський на Поділлі: сторінки життя» (Вінниця), Міжнародна конференція до 155-річниці смерті Кароля Ліпінського (Золочів) та ін.

Названі вище та багато інших прикладів співпраці й обміну творчим досвідом зумовили потребу аналізу та осмислення мистецьких явищ сусідньої європейської держави – Польщі у кращих їхніх виявах, до числа яких належить скрипкова музика, вершинно реалізована у жанрі концерту. Як промовистий репрезентант національної культури, польський скрипковий концерт є серед репертуарних явищ світового мистецтва – твори Кароля Ліпінського, Генрика Венявського, Кароля Шимановського, Ґражини Бацевіч, Кшиштофа Пендерецького та, водночас, у своїй історичній цілісності та множинності явищ залишається недостатньо відомим в Україні.

За однією із дефініцій, «культура – це витвір національного генія, доконаний на протязі віків духовним зусиллям індивідуальних творців» (Ю. Вассиян) [17, 125]. Відтак, науковий аналіз історії та теорії мистецьких явищ повинен враховувати етнопсихологічні засади, втілені у здобутках видатних представників тієї чи іншої культури. Адже сучасний мистецький поступ, що значною мірою зумовлюється глобалізаційними процесами, позначається «стиранням» національних проявів в естетичній та інших сферах, акультураційні тенденції стали поштовхом до творення ряду стилістичних, технічно-композиційних, жанрових та інших видозмін у композиторській та виконавській творчості. Тому сьогодні особливо важливою є увага до етноцентристсько-інкультураційних явищ, які були та лишаються «точками опори» для існування, розвитку та взаємодії національних культур. Відтак, аналіз розвитку польського скрипкового концерту вважаємо за необхідне здійснювати крізь призму дослідження атрибутивності етнопсихологічних засад як ідеально-психологічних проявів архетипного музичного мислення, що відіграє роль інспіративного чинника для відповідних музичного мовлення і виразової стилістики, а відповідно – і художнього змісту творів, які є репрезентантами національної культури в сьогоднішньому світовому соціокультурному часопросторі.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі історії музики згідно з темою № 6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА імені М. В. Лисенка на 2014–2019 рр.

Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 10.12.2015 р.).

**Мета** дослідження полягає у концептуалізації етнопсихологічних засад польської музичної ментальності крізь призму їх відображення у жанрі скрипкового концерту XX століття як цілісного явища польської культури.

**Завдання** дослідження:

1) укласти концептуальні основи дослідження етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту;

2) здійснити аналіз досліджень польської музики в українській науці;

3) обґрунтувати концепцію етнопсихологічних засад польської музичної ментальності;

4) прослідкувати витоки та основні шляхи формування етнопсихологічних засад жанру польського скрипкового концерту;

5) проаналізувати етнохарактерні риси скрипкових концертів провідних польських композиторів XX століття у розмаїтті моделей жанру і динаміці архетипного та художньо-інтерпретаційного мислення;

6) концептуалізувати прояви головних етнопсихологічних архетипів польської музичної ментальності у жанрі скрипкового концерту XX століття.

**Об'єктом дослідження** є процес розвитку жанру польського скрипкового концерту.

**Предмет дослідження** – відображення етнопсихологічних засад польської музичної ментальності у жанрі скрипкового концерту XX століття.

**Методи дослідження.** Аргументація основних ідей та наукових положень дисертації зумовила використання сучасних методологічних підходів і поєднання низки методів, серед яких:

- теоретичний – в укладенні концептуальних основ дослідження етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту;
- історико-еволюційний – в укладенні історичної ретроспективи становлення і розвитку жанру;
- аналітичний – у дослідженні найбільш вагомих польських скрипкових концертів, їх художніх рис та інтерпретаційних можливостей;
- системний – у трактуванні польського скрипкового концерту XX століття як цілісного феномену;
- музично-культурологічний – у концептуалізації проявів головних етнопсихологічних архетипів польської музичної ментальності у жанрі скрипкового концерту XX століття.

**Методологічну базу** дослідження складають наукові праці, присвячені таким проблемним напрямкам:

- українсько-польські історико-культурні, музично-творчі та виконавські взаємозв'язки – І. Антонюк, І. Бермес, Е. Бернацька-Гловаля, В. Витвицький, О. Гиса, М. Загайкевич, А. Калениченко, А. Карпяк, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, Д. Колбін, Н. Костюк, Т. Куржева, О. Легкун, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Л. Мельник, О. Миронова, Е. Нідецька, Л. Ніколаєва, С. Павлишин, О. Паламарчук, Д. Полячок, О. Полячок, О. Попович, А. Савка, І. Савчук, Л. Садова, Л. Сидоренко, Т. Старух, Р. Сулім, Б. Сюта, М. Ферендович, К. Черевко, М. Черепанин, Л. Шевчук-Назар, В. Щепакін та ін.;
- етнопсихологія, ментальність та архетипність мислення – В. Вундт, Г. Гачев, А. Гуревич, П. Дінцельбахер, М. Лацарус, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, Ж. Ле Гоф, Е. Макаренко, Н. Макаренко, В. Павленко, М. Пірен, М. Попович, А. Сошніков, Т. Стефаненко, С. Таглін, Р. Тарнас, Г. Штейнталь, К. Ґ. Юнґ та ін.;
- музична ментальність, національна ідентичність та етнохарактерність в музиці – Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, Г. Джулай, В. Драганчук, З. Лісса, С. Людкевич, І. Ляшенко, М. Новакович,

М. Северинова, О. Чайка, М. Ярко та ін.;

– архетипне мислення у контексті проблем семантики, музичного мовлення та інтерпретації – О. Катрич, О. Козаренко, І. Коханик, О. Маркова, В. Москаленко, О. Самойленко, О. Чайка, Ю. Чекан та ін.;
– польський музичний фольклор у національному та мультикультурних середовищах – L. Bielawski, J. Bobrowska, A. Czekanowska, K. Dadak-Kozicka G. Dąbrowska, O. Kolberg, W. Kotoński, Z. J. Przerembski, К. Квітка, Ф. Колесса, О. Курило, Б. Луканюк, С. Людкевич, І. Мацієвський, Л. Плосайкевич, Я. Сєнчик та ін.;
– історія та теорія жанру сольного інструментального концерту, скрипкового концерту – J. Chomiński, A. Hutchings, S. Lindeman, M. Talbot, K. Wilkowska-Chomińska, М. Арановський, Н. Ахмедходжаєва, Д. Гаврилець, І. Гребнєва, Є. Дуков, В. Заранський, І. Пилатюк, Л. Скрипнік, В. Стеценко, І. Татарінцева, Ю. Хохлов, Т. Якубов та ін.;
– історія польської музичної культури та явища польської музики – K. Baculewski, J. Bauer, W. Chylińska, Z. Helman, T. Gutowski, J. Iwaszkiewicz, S. Korwin-Szymanowska, Z. Lissa, G. Michalski, E. Obniska, S. Olędzki, A. Sozańska, H. Swolkień, K. Szymanowski, A. Tuchowski, J. Waldorff, K. Wyka, Д. Андросова, І. Белза, В. Витвицький, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, Д. Колбін, О. Маркова, С. Павлишин, О. Собакіна, Б. Сюта, С. Хентова, Л. Шевченко, Й. Явлінський та ін.;
– історія скрипкового мистецтва, інструменталізму та життєтворчість провідних діячів польської скрипкової культури – J. Bauer, M. Borkowski, T. Chylińska, B. Dąbrowski, M. Fahrnberger, M. Gąsiorowska, M. Gmys, L. Hanek, A. Iwanicka-Nijakowska, J. Iwaszkiewicz, T. Kobierzycki, M. Komorowska, M. Kosińska, Z. Lissa, S. Łobaczewska, K. Michałowski, M. Ochłabiak, A. Piber, M. Podhajski, C. B. Rae, H. Schiller, W. Schwinger, A. Sitarz, E. Szczepańska-Lange, K. Szymanowski, M. Tomaszewski, A. Tuchowski, A. Walaciński, A. Wightman, T. Zieliński, Є. Вітачек, Ю. Волощук, Є.Вуйтевіч, В. Григор’єв, Л. Гінзбург, І. Гребнєва,

М. Загайкевич, І. Зінків, Т. Каламуліна, А. Калениченко, Л. Кияновська, Д. Колбін, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Г. Нейгауз, І. Нікольська, С. Павлишин, І. Пилатюк, Д. Полячок, О. Полячок, О. Сердюк, О. Серденко, О. Собакіна, Р. Солтис та ін.

**Матеріал дослідження** – скрипкові концерти Еміля Млинарського *(Emil Młynarski)*, Мєчіслава Карловіча *(Mieczysław Karłowicz)*, Кароля Шимановського *(Karol Maciej Szymanowski)*, Пйотра Перковського *(Piotr Perkowski)*, Людоміра Ружицького *(Ludomir Aleksander Różycki)*, Ґражини Бацевіч (Grażyna Bacewicz), Вітольда Лютославського *(Witold Lutosławski)*, Кшиштофа Пендерецького *(Krzysztof Eugeniusz Penderecki)* та інших мистців. Хронологічні межі написання творів вказаних композиторів простягаються від межі XIX–XX століть до межі XX–XXI. Окрім того, для виявлення характерних рис польського скрипкового концерту у класико-романтичному варіанті жанру розглянули твори XVIII–XIX століть Фелікса Яневіча *(Feliks Janiewicz)*, Кароля Ліпінського *(Karol Lipiński)*, Генрика Венявського *(Henryk Wieniawski)* та ін.

Всього досліджено понад 20 композицій, більшість з яких *вперше* отримують цілісне висвітлення в рамках українського музикознавства (твори Е. Млинарського, М. Карловіча, П. Перковського, Ґ В. Лютославського, окремі концерти Ґ. Бацевіч та К. Пендерецького).

**Наукова новизна** дисертації полягає:

– в обґрунтуванні концепції етнопсихологічних засад польської музичної ментальності;
– у створенні цілісного бачення розвитку жанру польського скрипкового концерту у XX столітті – у розмаїтті моделей жанру та динаміці архетипного мислення, із залученням маловідомих творів та акцентуацією життєтворчості мистців, пов’язаних з Україною;
– у концептуалізації проявів головних етнопсихологічних архетипів польської музичної ментальності у жанрі скрипкового концерту XX століття.

**Теоретичне значення** дисертації полягає у можливості використання її матеріалів у подальших наукових дослідженнях у двох основних напрямках: перший – історико-теоретичні засади розвитку польської музики; другий – функціонування польського скрипкового концерту XX століття у контексті загальноєвропейських і світових тенденцій розвитку жанру.

**Практичне значення** роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах «Історія скрипкового мистецтва», «Історія музики XX століття», «Музична психологія» та інших у музичних закладах вищої освіти, а також при творенні виконавських інтерпретацій жанру польського скрипкового концерту XX століття.

**Особистий внесок здобувача.** Вперше до наукового обігу вводяться:

– авторська концепція етнопсихологічних засад польської музичної ментальності;
– аналітичні матеріали дослідження польських скрипкових концертів XX століття, які до даного часу спеціально не вивчалися українським музикознавством.

**Апробація.** Окремі теоретичні та методичні положення дисертації були апробовані у роботі кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій у таких доповідях:

1. «Скрипковий концерт К. Пендерецького в аспекті еволюції жанру». Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2012». Львів, 17–18 грудня 2012 року;
2. «Тенденції розвитку польського скрипкового концерту (на прикладі концертів Гр. Бацевіч)». Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2013». Львів, 17–18 грудня 2013 року;
3. «Скрипкові концерти К. Ліпінського». Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії». Львів, 25–26 лютого 2015 року;
4. «Польський скрипковий концерт: витоки і історія». Міжнародна наукова

конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016». Львів, 24–26 лютого 2016 року;

5. «Другий скрипковий концерт «Метаморфози» Кшиштофа Пендерецького: концептосфера і драматургія». Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 5–6 березня 2020 року;
6. «Специфіка етнохарактерності у польському скрипковому концерті XX століття (на матеріалах творів Ґ. Бацевіч і К. Пендерецького)». Наукові читання «Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти». Луцьк, 8 грудня 2020 р.;
7. «Ліризм як етнохарактерна домінанта польського скрипкового концерту XX століття». Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» : «Україна і світ: вектори музичної комунікації». Львів, 22–23 січня 2021 року.

**Публікації.** Результати дослідження висвітлені у дев’яти одноосібних наукових публікаціях, серед них чотири статті – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, та одна – у зарубіжному фаховому виданні.

**Структура дисертації**. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 313 позицій, з яких 103 джерела – польською та англійською мовами, і двох додатків. Обсяг основного тексту дисертації становить 180 с., загальний обсяг – 290 с.

# РОЗДІЛ 1.
# КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕТНОПСИХОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ПОЛЬСЬКОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ

## 1.1. Польська тема в українському музикознавстві. Жанр скрипкового концерту

Реалії глобалізованого суспільства у сьогоденні створюють можливості та, водночас, спонукають до активного вивчення національного мистецтва європейського та світового простору. У цій панорамі польське мистецтво займає особливе місце, оскільки створене народом, який має з українським близькі слов'янські джерела та тісні історичні взаємозв'язки.

Польська музична культура упродовж століть еволюціонувала у взаємодії з українською культурою, і це відобразилося у подібності багатьох рис народної пісенно-танцювальній творчості та в удосконаленні народного інструментарію, на користь чого свідчать фольклорно-етноґрафічні розвідки видатного польського вченого О. Кольберґа [247], знаних українських вчених Ф. Колесси та С. Людкевича [116; 28], К. Квітки [76], І. Мацієвського [117; 118], Б. Луканюка [97; 98] і багатьох інших дослідників.

Аналогічно, упродовж історії спостерігаються аналогії у формуванні академічного мистецтва, зумовлені як загальними виконавськими та композиторськими стилістичними тенденціями, так і діяльністю на теренах України таких видатних польських мистців, як К. Ліпінський, С. Сервачинський, К. Козловський, Т. Лешетицький, Г. Венявський, О. Міхаловський, І. Я. Падеревський, В. Коханьський, К. Шимановський, П. Коханьський, Е. Млинарський, М. Солтис, А. Солтиси, П. Перковський, Т. З. Кассерн, Ю. Коффлєр, Т. Маєрський та ряду інших, які творили європейське музичне, у тому числі скрипкове мистецтво – у композиторському чи виконавському напрямках, таким чином збагативши і

польську, й українську культури.

Таким чином, задекларована тема в цілому та у сфері скрипкового концерту є актуальною та має вагомі перспективи нових досліджень в українському музикознавстві. Тому у даній главі спробуємо створити компендіум провідних досліджень окресленої тематики. Підкреслимо, що аналіз польської музичної культури в Україні має широкі горизонти і характеризується множинністю проявів, тому викладений нижче екскурс не претендує на повноту висвітлення, а має на меті акцентування тих наукових розвідок, які є найбільш актуальними для розкриття тематики даного дослідження у наступних главах.

Надзвичайно вагомим внеском у дослідження польської музики, здійсненим у середині XX століття, стали ґрунтовні праці вченого-мистця українського походження, народженого у польському місті Кельце – І. Белзи (з прізвищем Дорощук), що вже стала класичними – тритомна «Історія польської музичної культури» (1954–1972) [11], монографії «Мєчислав Карловіч» (1951) [13], Марія Шимановська (1956) [14], «Шопен» (1960) [16], «Забуті польські музиканти» (1963) [11], «Історичні долі романтизму в музиці» [12] та ін.

Суттєвий роль в осмисленні польської музики у контексті загальноєвропейських і світових творчих процесів та у взаємозв’язку з культурою України відіграли праці М. Загайкевич [47; 48], Д. Колбіна [248–251], Л. Мазепи [102–108], С. Павлишин [137–144; 273; 274] та ряду інших дослідників-послідовників, основні ідеї чиїх праць акцентуємо нижче. Таким чином, розглянемо вибрані розвідки монографічного та дисертаційного жанрів, що  склали фундаментальні основи дослідження даної тематики.

Низка досліджень містять ті чи інші аспекти аналізу явищ, інституцій та видатних персоналій польської музичної культури у контексті історії музичної культури України в її міжнаціональних зв’язках і мультикультурних взаємовпливах.

Звернемося до праць минулого тридцятиліття, і вирізнимо ті їхні ідеї та висновки, які є особливо актуальними і вагомими для представленого

дослідження.

Аналіз польської музичної культури у контексті Східної Галичини здійснений у дисертації та монографії, присвяченим галицькій музичній культурі XIX–XX століть у її стильовій еволюції, та в інших працях Л. Кияновської [77; 78; 79; 80]. Музикознавиця вирізняє основні етапи польсько-українських взаємозв'язків у Львові, аналізує діяльність Галицького товариства приятелів музики, Галицького музичного товариства, Польського музичного товариства та інших організацій та осередків, польської преси, творчість композиторів. Так, окремі глави присвячені життєтворчості вчителя Ф. Шопена, німецького музиканта Ю. Ельснера, котрий приїхав до Львова у 1792 році та, окрім діяльності капельмейстера німецького драматичного театру, активно співпрацював з антрепризою польського діяча В. Богуславського [77, 47]. Окрему увагу дослідниця приділяє діяльності мистців К. Курпінського, К. Ліпінського, А. Солтиса, Ю. Коффлєра та ін. Так, аналізуючи маловисвітлену в українському музикознавстві на час появи дисертації творчість К. Ліпінського, дослідниця вказує на урізноманітнення типового інтонаційного словника романтизму у різних композиторів того часу цікавими національно-характерними зворотами і жанровістю. У видатного скрипкового композитора-скрипаля відзначає провідну роль як польського, так і українського фольклору, який побутував у галицькому середовищі та з яким мистець познайомився ще у дитинстві на Львівщині, у селі Пеняки неподалік від Бродів. Виявами польських етнічних впливів стала жанрова орієнтація на мазурку, полонез та інші танці, українських – характерне інтонаційне коло ліричних і танцювальних пісень, які ставали джерелами тематизму як ранніх водевілів, обробок галицьких мелодій зі збірки Вацлава з Олеська (В. Залеського) «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» для голосу з фортепіано, так і низки творів для скрипки, у тому числі концертів [77, 57–60].

Л. Кияновська простежує міжкультурні взаємозв'язки та взаємовпливи польської, австрійської, української, чеської, єврейської, вірменської та інших громад мультинаціонального Львова. З-поміж іншого, у висновках стверджує

про деяку подібність історичних ситуацій, в яких розвивалася польська та українська культури – мається на увазі розподіл і України, і Польщі між різними імперіями. Авторка вказує на роз'єднання нації, у результаті третього переділу Польщі, який відбувся у 1795 році, після антиросійського та антипруського повстання у 1794 році під керівництвом Т. Костюшка. У результаті, одна частина земель з Варшавою опинилася у складі Російської імперії, друга, зі Львовом і Краковом – в Австрійській, пізніше в Австро-Угорщині, третя – у Німеччині. Проте, як вказує Л. Кияновська, зменшенню відмінностей у подальшому культурному розвитку всієї Польщі слугували її видатні романтики, яких дослідниця називає «художніми апостолами», – А. Міцкевич і Ф. Шопен, що стали символами єдності нації у складних історичних умовах. Об'єднуючу роль вказаних особистостей в історії польського народу дослідниця порівнює зі значенням Тараса Шевченка для ментальної цілісності українського народу та становлення держави України [77, 402].

Польську музичну культуру у загальногалицькому контексті аналізує Т. Мазепа у дослідженнях історії, репертуару, оперного виконавства та всього соціокультурного контексту львівського австрійського театру у період 1789–1872 років [109] та діяльності у XIX – на початку XX століття одного із найбільш вагомих музичних осередків регіону – Галицького музичного товариства, досліджуючи цей процес у контексті у культурно-мистецького поступу [110]. В останній праці музикознавиця вказує, що діяльність різноманітних музичних і культурно-просвітницьких осередків була спрямована до розвитку Галицького музичного товариства, яке почало свою офіційну історію у 1838 році. Протягом XIX століття товариство пройшло декілька періодів розвитку, що зумовлювалися історичними та соціокультурними обставинами у житті краю, й після Першої світової війни, у 1918 році, переформатувалося у Польське музичне товариство[1].

[1] Див. також працю Тереси і Лєшека Мазеп «Польсько-українські взаємини в музичній культурі» [102].

Дослідниця доводить вагому, а почасти й основоположну роль у формуванні театрально-концертних і музично-освітніх інституцій, виникненні композиторських і виконавських шкіл, музичних колективів такого феномену, як культурно-мистецькі товариства, що активно функціонували у вказаний період (австрійський та австро-угорський). Такі відомості з історії культури Галичини свідчать про неї як про мультинаціональний, полікультурний регіон із багатою традицією, що відгукується у глобалізованих умовах сьогодення [110, 20–21].

Творчість композиторів-поляків Львова 1792–1939 років цілісно, крізь призму різноманітних історичних умов і соціокультурних чинників, які зумовили основні віхи її розвитку, аналізує Е. Нідецка у дослідженні українсько-польських музичних зв'язків у Львові у вказаний період на прикладі творчості польських мистців [132], де робить спробу, з-поміж іншого, вирізнити спільні жанрово-стильові тенденції у творчості польських й українських композиторів, які є результатом багатих львівських традицій. До такого аналізу надаються композиції Ю. Ельснера, К. Ліпінського, М. Солтиса, А. Солтиса, Ю. Коффлєра, С. Нєвядомського, Я. Ґаля та ін.

«Національний міф Шопена» та проекції вказаного феномену на львівську фортепіанну школу обґрунтовує Н. Кашкадамова [74; 75]. Центральна особистість музичного мистецтва Польщі, історії фортепіанного мистецтва протрактована дослідницею як національний феномен, прослідкований вплив традиції польського мистця на формування львівської фортепіанної школи крізь призму діяльності вчителя Ф. Шопена – Ю. Ельснера та ін. До ідей дослідниці повернемося згодом, аналізуючи головні етнопсихологічні засади польської музичної ментальності та вплив шопенівської стилістики витонченого ліризму і хореографічності на еволюцію жанру скрипкового концерту у наступних главах даного дослідження.

Особистості Ф. Шопена і М. Лисенка як національних геніїв осмислені крізь призму українсько-польських зв'язків в культурі у дисертації Р. Сулім [181], що привело до ряду висновків, які важливі для подальшого бачення

стилістики та еволюції польського мистецтва, його орієнтації на шопенівський архетип, відому роль у становленні якого відіграла і українська пісенність. Озвучений нами аспект дослідження відображений і в роботах відомих музикознавців. Це дослідження українських впливів у творчості Ф. Шопена – В. Витвицького [20], українського фольклору у музиці мистця – С. Павлишин [144], життєтворчості фортепіанного генія та української інтерпретації творчості композитора – Н. Кашкадамової [73; 71] та ін.

Прояви зрілого романтизму та віянь модернізму у фортепіанному виконавстві представників польських львівських виконавців досліджені у дисертації Т. Куржевої. Авторка звертається до періоду 1880-х – 1940-х років, аналізуючи виконавські та методичні здобутки польських піаністів у Львові [90], здійснює компаративний аналіз фортепіанних шкіл Ф. Шопена і К. Мікулі, Т. Лешетицького, В. Курца, О. Міхаловського та прослідковує їхню дію на інші виконавські школи, при цьому акцентує на встановленні принципово нового виконавського рівня під впливом учня та, свого часу, асистента Шопена, довершеного інтерпретатора творів майстра – К. Мікулі. Цікаві для нас сторінки роботи Т. Куржевої присвячені діяльності приватного учбового закладу Львівської Музичної Консерваторії імені К. Шимановського, де працювали «блискучі» педагогічні кадри. Зафіксовано факт приїзду до Львова К. Шимановського (1936), інших провідних мистців того часу – Б. Бартока (1936), С. Прокоф’єва і Д. Шостаковича (1927), М. Равеля (1932), А. Рубінштейна (1925–1936), Л. Годовського (1926), В. Горовіца (1930), Ф. Бузоні та М. Лонґ (1932), В. Ландовської (1938), Е. Гілельса (1939), В. Малцужинського (1939) та інших, у тому числі, як можемо побачити, польських артистів. У цілому, дослідниця приходить до висновків про двосторонність взаємозбагачувальних впливів українського та польського піанізму і фортепіанної педагогіки та підкреслює тісний зв’язок культур у цій царині.

Застосування принципів В. Курца у діяльності польських піаністів проаналізовано у дослідженні виконавської, методичної діяльності чеського

піаніста, у 1898–1919 роках – професора Консерваторії Галицького музичного товариства, у їх впливі на становлення і подальший поступ львівського фортепіанного виконавства [162]. Л. Садова, з-поміж іншого, збирає імена великого числа музикантів, вихованців Курца, піаністів, композиторів, диригентів, музикознавців – представників польської музичної культури свого часу, які стали відомі вагомими творчими здобутками, адже школа В. Курца давала можливості її послідовникам вільно володіти різностильовим репертуаром на високому рівні. Зокрема, європейське, а навіть світове визнання здобули піаністи, відомі активною концертною діяльністю, серед яких дослідниця називає М. Мірську, А. Тадлєвського, А. Родзінського, А. Гермеліна, А. Зоффаля та ін. Прикметно, що наступним етапом після навчання у Вілема Курца, для більшості учнів педагога, як правило, були студії у таких видатних мистців, як Е. Зауер, Л. Ґодовський, Ф. Бузоні, І. Падеревський, Е. Петрі [162, 8]. Відтак, дослідниця приходить до висновків про специфіку впливу засад Вілема Курца на формування польської, української та чеської фортепіанних шкіл.

Аналіз музичного життя мультинаціональної Галичини, певних явищ чи персоналій польської культури в українському полікультурному просторі містять чимало праць інших дослідників львівської школи, в яких підіймаються питання хорового руху на Дрогобиччині у контексті загальної культури Галичини у першій половині минулого століття, а також українсько-польських музичних взаємозв’язків у Дрогобичі в першій третині століття – І. Бермес [6; 5], соціокультурних засад функціонування польської пісні у Львові в XIX – першій третині XX століття – Е. Бернацької-Гловалі [7], діяльності музикознавчих шкіл Львова та Кракова крізь призму ягеллонської культурної традиції – О. Гиси [33], міжнаціональних зв’язків у музичному житті Стрийщини – О. Миронової [124], музичному житті Станіславова у другій половині XIX – першій третині XX століття – Л. Романюк [158], діяльності польських виконавців у період становлення Львівської філармонії – А. Савки [160], джерельної бази щодо львівського диригентського мистецтва

першої третини минулого століття – М. Ферендович [190] та великий ряд інших праць ([127; 196; 180] та ін.).

З приводу тематики нашого зацікавлення згадаємо і наукову розвідку Р. Солтиса, в якій обґрунтовується полікультурність як особлива якість львівського струнно-смичкового мистецтва, його виконавської та педагогічної складових [175]. Зокрема, у першому розділі вказаної дисертації, присвяченому різнонаціональним джерелам вказаного феномену, автор досліджує полікультурні компоненти львівського виконавства, де, з-поміж іншого, вирізняє особливо вагомий вплив польський мистців на формування та шляхи еволюції скрипкового мистецтва Львова та Галицького регіону.

Цікаві факти, пов’язані з побутуванням польської скрипкової культури у Галичині, проявилися у процесі аналізу особистих нотних колекцій, які увійшли до бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, здійсненого у дослідженні І. Антонюк [2]. Серед них вирізняються зібрання знаменитого К. Ліпінського та скрипальки-виконавиці і педагога консерваторії Польського музичного товариства М. Щупачкевич (1384 примірників). У вказаних роботах знаходимо імена відомих скрипалів, відомості про концертні акції, виконання творів відомих композиторів та ін. Авторка доводить вагомий вплив такої нотозбірні на розвиток музичної культури Галичини.

У контексті аналізу мистецтва Наддніпрянської України полоністичні студії в українському музикознавстві найчастіше присвячуються постаті К. Шимановського, – історико-культурологічній характеристиці доби, родинному оточенню і професійному середовищу композитора в Україні, ролі фольклору у його творчості та ін. Для представленого дослідження такі наукові розвідки особливо вагомі, оскільки, за словами А. Калениченка, саме тут, в Україні, яка стала малою батьківщиною польського композитора, К. Шимановський та П. Коханьський створили новий стиль, який знаменував скрипкове мистецтво ХХ століття [58], а відтак – задали напрямки і окреслили перспективи розвитку світового скрипкового виконавства і композиторської

творчості в цілому та жанру скрипкового концерту у тому числі.

Роль підгалянської народної творчості для еволюції неофольклорного мислення К. Шимановського аналізує А. Калениченко. Серед висновків автора [59, 6–7] є обгрунтування двох напрямків взаємовпливів народної музики реґіону та неофольклорної творчості композитора. З одного боку, у світовій музичній панорамі з'явилися такі високохудожні твори, як балет «Гарнасі» та ін. З іншого – композитор здійснив суттєвий вплив на фольклористику Підгалля, активізувавши її поступ у 1920-х роках, адже окремі музикознавчі та культурно-логічні ідеї К. Шимановського створили підґрунтя майбутніх студій у вказаній сфері. Окрім того, високохудожнє трактування підгалянської ритмоінтонаційності та характерної жанровості, привнесення даного пласта народної творчості до модерністського контексту викликало хвилю популярності взірців фольклорної скарбниці регіону у широких колах польської громадськості.

Різноманітні тенденції життєтворчості К. Шимановського простежуються у наукових розвідках О. Сердюка – різностороннє дослідження опери «Король Рогер», написаної в Одесі на лібрето кузена, знаного письменника, народженого на Поділлі Я. Івашкевича [167], та А. Середенко – аналіз індивідуального композиторського стилю майстра на прикладі камерно-інструментальної творчості [168], яка стала художньою лабораторією стилю та здійснила вплив на написання творів крупних жанрів і форм, у тому числі жанру концерту для скрипки з оркестром.

Особливо вагомий внесок не тільки у вивчення, але й популяризацію творчості К. Шимановського, у дослідження зв'язків родини мистця з малою батьківщиною здійснює Д. Полячок. Дослідником проаналізована вокальна спадщина композитора крізь призму відгомону історичних подій, естетико-стилістичних тенденцій епохи та шляхів особистої життєтворчості, що, в цілому, справило вплив на характер і специфіку стильового вираження у творах мистця [151]. Автор привносить в українське музикознавство малознані раніше епізоди біографії композитора у періоди життя у батьківському маєтку

в Тимошівці. Тут написаний Перший концерт для скрипки з оркестром, Третя симфонія «Пісня ночі», цикли «Міфи», «Маски» та ін. Після руйнування маєтку внаслідок більшовицької революції 1917 року композитор перебував в Єлисаветграді, де з'явилися транскрипції каприсів Н. Паґаніні для скрипки і фортепіано, Перший струнний квартет, два вокальних цикли, завершені кантати «Агава» і «Деметра», виникла ідея опери «Король Роґер» та літературні твори (див.: [150]), – від жовтня 1917 до листопада 1919 року. У результаті дослідник простежує зміни світоглядно-естетичного підґрунтя творчості композитора у різні її періоди та, як результат – характер трансформації музичного мовлення. Стверджує про часте формування художніх принципів К. Шимановського у межах камерно-вокального жанру як своєрідної лабораторії творчості. На виникнення композиторських установок мистця велику роль справляли зовнішні інспіруючі фактори – особливо поезія, що зумовило органічність камерно-вокальної творчості майстра в період становлення європейського модернізму.

Описана історико-культурна ситуація зумовила низку іменних, вшановуючих мистця заходів. Після відзначення у 1962 році 80-річчя від дня народження композитора, яке стало імпульсом для вивчення творчості польського модерніста, відбувалися цикли концертів пам'яті майстра (від 1992 року, у тому числі «Від Єлисавету до Закопаного»), які переросли у «Музичний фестиваль імені Кароля Шимановського», організований Об'єднанням поляків Кіровоградщини «Полонія» імені Кароля Шимановського (від 2003 року) та, згодом, фестиваль академічної музики та автентичного фольклору «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (від 2017 року). Проєкт реалізується у Кропивницькому (колись Єлисаветграді) та інших місцях, пов'язаних із життєтворчістю композитора (Тимошівка, Кам'янка, Вербівка, Знам'янка, Петрове, Черкаси, Київ). У процесі фестивалю звучить музика як самого польського модерніста, так і ряду інших мистців, дотичних до життєтворчості майстра та тих, до кого виявляється інтерес з позицій

сучасності.[2]

Особливо підкреслимо той факт, що в рамках фестивалю у Кропивницькому музеї музичної культури імені Кароля Шимановського у співпраці з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України та іншими організаціями проводиться міжнародна конференція «Шимановський і Україна» (1993), «Центральна Україна – Польща» (2004), «Долі поляків на Кіровоградщині» (2008), «Кароль Шимановський і його мала батьківщина» (2012), «Блюменфельди: родина на перехресті культур» (2013) [189] та ін. Координатором-керівником проєкту, художнім керівником і директором фестивалю є директор Кропивницького музею музичної культури імені Кароля Шимановського Д. Полячок, автор згаданої дисертації про камерно-вокальну творчість К. Шимановського [150] та низки інших праць, присвячених польській культурі – подіям та її діячам в Україні.

За результатами проведених акцій видано матеріали конференції «Шимановський і Україна» в науковій редакції та з передмовою А. Калениченка [201] та ін.

Сьогодні маємо можливість працювати з ґрунтовною колективною монографією, присвяченою життєдіяльності, виконавській і композиторській творчості представників різнонаціональних культур, відомих родин Нейгаузів, Блюменфельдів та Шимановських [203] в упорядкуванні О. Полячка. До видання увійшли, насамперед, праці музикознавців – учасників міжнародних наукових конференцій, проведених у Кропивницькому, Тимошівці та Кам'янці у 2012–2013 роках, на яких підіймалися питання життя і творчості Кароля Шимановського на малій батьківщині, діяльності в Україні музикантів-Блюменфельдів, впливу виконавської творчості Генріха Нейгауза на розвиток світового фортепіанного мистецтва та ін. Опубліковано доробки окремих нащадків видатних родин – Генріха Нейгауза-молодшого, Маргарити

[2] Див., наприклад, буклет фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського», проведеного 4-20 жовтня 2020 р.: [62].

Анастасьєвої та ін. Уміщено, за словами упорядника, і деякі матеріали, які були підготовлені авторами раніше, які в контексті тематики конференції та монографії набули нового «звучання» [203, 11], а також, у додатках, віднайдені спогади А. Рубінштейна, Я. Івашкевича, Б. Ґромадзького, М. Гольдштейна, хронографія життєтворчості і найважливіших подій.

Інша праця, яка зацікавило нас унікальними фактами, що стосуються постаті та родинного і мистецького оточення К. Шимановського в Україні – колективна монографія, присвячена діяльності поляків у регіоні Кіровоградщина, підготовлена в упорядкуванні А. Бобкевича та О. Полячка [149], де аналізується композиторська, виконавська та літературна діяльність польського композитора у Єлисаветграді в 1917–1919 роках (автор матеріалів – Д. Полячок) та ін.

Увагу привернула науково-практична конференція, присвячена менш відомому польському композитору, послідовнику К. Шимановського, також народженого в Україні, – П. Перковському [128]. У процесі заходу була проаналізована життєдіяльність мистця та оприлюднені матеріали про перебуванню композитора на рідному Поділлі. Вказана конференція, проведена силами Центру польської мови та культури КВНЗ «Вінницька академія неперервної освіти», громадських організацій Вінницького обласного благодійного фонду імені І. Падеревського та інших організацій. Акція поки має такого високого наукового статусу, як конференція «Шимановський та Україна», проте, вважаємо її цінною для знайомства суспільства з маловідомими широкому українському загалу мистцями, чиєю малою батьківщиною є Україна.

Заходи, присвячені українсько-польським зв’язкам у сфері культури та мистецтва, відбуваються у Львові, Києві та інших містах. Зв’язки К. Шимановського з культурою інших регіонів України, передусім Львова, досліджувались рядом музикознавців. Наприклад, згадувалися у працях Л. Мазепи і Т. Мазепи [103], аналізувалися А. Калениченком [60] та ін. Особливе зацікавлення викликав фестиваль у Кропивницькому, оскільки

проєкт є одним із найбільш статусних в Україні та цікавим з точки зору тематики представленого дослідження.

Хроніка виконавської діяльності К. Шимановського та інших піаністів польського походження – І. Падеревського, З. Носковського, В. Желеньського – досліджена Т. Сітенко у контексті аналізу фортепіанної концертної творчості ряду польських виконавців, що виступали у Києві на зламі XIX та XX століть [171]. Вирізнено найбільш популярний репертуар та здійснено характеристику стилю виконавців, укладаються висновки про роль польських піаністів як «впровадників» європейських традицій та популяризаторів творчого доробку сучасних композиторів, а відтак – і про їх роль у наближенні київської спільноти до актуальних процесів, про становлення Києва як культурно-мистецького центру європейського рівня.

У контексті аналізу краєзнавчих напрямків музичної полоністики виділимо і такі сторони польсько-українських взаємин, які висвітлюються у колективній монографії М. Загайкевич та ін. [188]. Аналізуються українська пісенність у творчості скрипаля, народженого у Тернополі, Н. Бернадського, діяльність національних геніїв С. Монюшка і Ф. Шопена, роль вказаної взаємодії у становленні національних композиторських шкіл, театральна діяльність, культура Києва кінця XIX – початку XX ст. Дослідження привносять новий для українського читача фактологічний матеріал та акцентує нову проблематику.

Модернізм та його розвиток в українській музиці, особистість Б. Лятошинського, який мав тісні контакти із польською культурою – такі аспекти вирізняємо у дослідженні І. Савчука, присвяченому зв’язкам композитора з польською культурою на різних рівнях комунікативних і концептуальних взаємоперетинів [161]. Автор простежує родинні витоки Б. Лятошинського, показує зв’язок мистця з польською культурою у процесі його життєтворчості. Дослідник доводить, зближення українського композитора з цією культурою активно здійснювався у ранній період – навчання в О. Ружицького, підписування творів псевдонімом «Борис-Якса з

Лятошина»[3], захоплення творчістю К. Шимановського (Третя симфонія «Пісня ночі» була одним з улюблених творів [161, 346]), певні аналогії з творчістю польських галицьких композиторів, написаних у міжвоєнне двадцятиріччя – атоналіста Т. З. Кассерна, додекафоніста Ю. Коффлєра, Т. Маєрського та ін. Інакший за типом зв'язок, не менш активний та дієвий, відбувався у зрілий період життєтворчості, коли український композитор відвідував фестиваль «Варшавська осінь» (звідки привіз в Україну, за інформацією із монографії І. Савчука, понад п'ятдесят партитур польських колег, які опрацьовував та до яких ставився з особливим пієтетом [161, 181–182]), всіляко підтримував творчі зв'язки з польським аванґардом, у тому числі з Ґ. Бацевіч, на паритетних засадах. У цей період композитор також масштабно розвивав польську та загально-слов'янську теми у власній творчості. Принагідно зауважимо, що у цій низці творів вказаної тематики постала і симфонічна «Польська сюїта», присвячена видатній композиторці-скрипальці Ґ. Бацевіч. У цілому, як зазначається в резюме дослідження, у книзі здійснено характеристику різних аспектів польсько-українських культурних дифузій, що відбувалися протягом XX століття, у тому числі українського контексту «Варшавської осені», промоції творчості Б. Лятошинського в Польщі, ролі для життєтворчості мистця постатей К. Шимановського, Ґ. Бацевіч, Ольґерда Страшинського та ін.

Музична творчість зарубіжних композиторів XX століття в її стилістичній та національній множинності та у контексті головних естетичних рухів світової музичної культури є предметом низки праць С. Павлишин. Із тематикою нашого дослідження виразно перегукується і складає для нього вагоме підгрунтя сучасна монографія «Музика двадцятого століття» [140] (та попередні роботи, видані у 1970-х – 1980-х роках, в яких аналізуються шляхи і тенденції розвитку зарубіжної музики у XX столітті [138; 142]), а окремі статті, у тому числі, присвячені польській музиці повоєнного

[3] Див. також статтю Ії Царевич «Борис-Якса з Лятошина : До 100-річчя Б. М. Лятошинського» : [193].

двадцятип'ятиліття [141], мелодиці українського фольклору в музиці Ф. Шопена [144] (аналогічну тематику мав виступ музикознавиці на Першому міжнародному конгресі імені Шопена, який відбувся у 1963 році) та ін. Особливо сміливим вчинком музикознавиці стали статті польською мовою, опубліковані у 1970-х роках у відомому прогресивному виданні «Ruch muzyczny» під псевдонімом «А. Р.», предметом дослідження в яких стали творчість молодих львівських композиторів, життєдіяльність А. Нікодемовича та ін. [143].

У дослідженні музики двадцятого століття музикознавиця присвячує окремий розділ проблемам розвитку нової музики Польщі, Чехії, Словаччини [140, 194–212]. Описує найвизначніші осягнення польської музики XX століття, що виникли як результат співдії світових і національних традицій. Стверджує про особливості музичної композиції у повоєнний час, коли захоплення сучасною європейською композиторською технікою та її практичне художнє засвоєння сприймалося композиторами як неабиякий світоглядний та естетичний перелом, співмірний із творенням національного стилю, здійсненим більш як століття тому, а також пропонує розуміти нову музику як достатньо багатопланове явище, широке за змістовим наповненням, із розмаїтими стилістичними вираженнями, із різним ступенем вияву авангардного первня [140, 195]. Мова йде про творчість композиторів як покоління «молодих», серед яких львівська дослідниця виокремлює постаті Ґурецького, Пендерецького, Шеффера, Берда, Блоха, так і старших колег – Шабельського, Лютославського, Бацевіч, Рудзінського та ін.

Окрему увагу Стефанія Павлишин приділяє постаті видатного композитора-новатора, піаніста Анджея Нікодемовича [139], уродженця Львова, вихованця класів Адама Солтиса та Тадеуша Майєрського, викладача Львівської консерваторії, що перед вимушеною еміґрацією справив незабутній вплив на формування аванґардного музичного мислення у культурно-мистецьких колах рідного міста. «…Саме від Нікодемовича я почув такі речі, які ніколи і ніде до того не міг чути: він вперше дав мені послухати в записах

твори видатних сучасних композиторів: Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського та Олів'є Мессіана», – згадував Ю. Ланюк (див. працю Є. Ланюка [91] та ін.).

Постмодерна ситуація в польській музиці 1970-х – 1990-х років у паралелях з українською музикою проаналізована Б. Сютою [183]. Автор здійснює вивчення організації художньої цілісності, яка трактується у вигляді специфічного історично маркованого параметра розуміння процесу формування цілого як одного з найдинамічніших аспектів творення та сприймання музики» [183, 20] на прикладі творів К. Пендерецького, В. Лютославського, К. Сєроцького, Г. М. Ґурецького, Б. Шеффера, З. Краузе, К. Шиманського, К. Мейєра, А. Кшановського та ін. Щодо жанрових особливостей формування стилістики постмодерну вчений до висновку про найбільшу мобільність і показовість у втіленні новацій камерної музики, перш за все інструментальної, найменшу – хорових, вокально-симфонічних, вокально-драматичних та, великою мірою, творів традиційних жанрів симфонічної музики (у тому числі концертних), які, за словами дослідника, «виступають більшою мірою ретрансляторами усталених традицій та інтердискурсів і слугують зразками художньої цілісності, що організовані з опорою на консервативні принципи й апробовані науково-творчі парадигми» [183, 21]. Наведений та інші висновки Б. Сюти є цінними та основоположними для аналізу концертів К. Пендерецького та сучасників у представленому дослідженні.

Подібний українсько-польський аспект опрацьовується і в дослідженні Л. Сидоренко, присвяченому тенденціям розвитку вокально-інструментальних жанрів у камерній творчості композиторів України та Польщі останнього тридцятиліття XX – початку XXI століття. Основою для наукової розвідки стали матеріали творчості представників львівської та катовицької шкіл [170]. Авторка звертається до доробку таких композиторів, як В. Камінський, О. Козаренко, Ю. Ланюк та Е. Кнапік, А. Лясонь, А. Кжановський. Внаслідок проведеного пошуку констатує відкритість західноукраїнської та польської

національних традицій до естетичної та ментальної взаємодії, глибинність та системність взаємовідносин у сфері музичної культури, «інтенсивність асимілятивних процесів, що охоплюють широкий спектр європейських сфер впливу» [170, 14].

Для осмислення концептуальних основ творчості провідного польського мистця другої половини XX – першого двадцятиліття XXI століть К. Пендерецького важливими є висновки дисертації Т. Калімуліної, в якій робиться спроба виявити у творчості мистця основні універсалії світової культури [64], що здійснюється на основі аналізу опери «Чорна маска» та інших творів 1960–1990-х років. Дослідниця уводить поняття «комунікативний фрагмент» і «контамінація», що відкриває нові підходи до стилістичного аналізу музики майстра, насамперед передового на той час явища неориторики.

*Проаналізувавши основні праці, в яких висвітлюються певні явища та персоналії польської культури, зосередимо власну увагу на дослідженнях, які безпосередньо стосуються жанру польського скрипкового концерту.*

Одним із сподвижників дослідження і популяризації діяльності у Львові К. Ліпінського є знаний скрипаль і музикознавець Д. Колбін, автор групи досліджень «львівської ліпінськіани», зв’язків особистості польського композитора з австро-німецькою культурою, стильових засад романтизму у творчості мистця, його ролі у зближенні європейських культур та ін. [248–251]. Один із головних здобутків дослідника, з чисельних відкриттів, бачимо у формуванні основ для вивчення жанру польського скрипкового концерту у романтичну добу.

Вагомі концептуальні основи розуміння жанру концерту у музичці польської традиції в романтичні добу формуються на підставі аналізу «Військового концерту» К. Ліпінського у контексті стильової еволюції у галицькій музичній культурі, представленому у праці Л. Кияновської [77], а також у науково-методичній статті І. Пилатюка. В останній науковій розвідці, спеціально присвяченій вказаному твору, автор вирізняє образно-смислові

проблеми інтерпретації твору та аналізує дидактичні завдання, які стоять у процесі його підготовки до виконання [77].

Постать К. Ліпінського в аспекті звернення до польського та українського фольклору висвітлюється у працях Е. Нідецкої, в якій авторка апелює до теми українсько-польських музичних зв'язків у творчості польських композиторів Львова від часів становлення Австрійської імперії до Польської Республіки у часи міжвоєнного двадцятиріччя включно [132], М. Загайкевич, де розглядається діяльність видатного скрипаля Кароля Ліпінського у контексті окреслених зв'язків [47] та ін.

Що ж до окремих змісту та стилістики явищ, соціокультурного та естетичного контексту польського скрипкового концерту XX століття, перегуків його взірців із творами інших національних шкіл, то побіжні згадки знаходимо у працях, в цілому присвячених іншій тематиці – В. Заранського [52], А. Калениченка [59] та ін.

Найбільш глибоко у проблему концерту, який є предметом представленого дослідження, занурюється Л. Скрипнік, яка крізь призму втілення діалогічного та ігрового принципів аналізує два концерти К. Шимановського, поряд з іншими «знаковими» творами жанру XX століття – Б. Бартока, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, М. Скорика та Є. Станковича [172].

Нарешті, серед праць, *спеціально* присвячених польському скрипковому концерту, – окремі публікації, згадані вище, а також стаття А. Приходько з проблем стильової еволюції польського скрипкового концерту XX ст. як жанрового феномену [155] та ін.

Таким чином, підсумовуючи відомості з даної глави, приходимо до висновку, що більшість досліджень, присвячених «польській темі» в українському музикознавстві, висвітлюють діяльність відомих інституцій, колективів, товариств, осередків та їх провідних представників у мультикультурному середовищі України. Найбільша увага приділяється постатям К. Ліпінського і К. Шимановського, натомість практично не

опрацьовується проблема скрипкового концерту як польського національного феномену XX століття.

У представленому дослідженні, керуючись ідеєю високого естетичного гатунку та художньої вартісності концертів Е. Млинарського, М. Карловіча, К. Шимановського, Ґ. Бацевіч, К. Пендерецького та ряду інших мистців, намагатимемося залучити до українського музикознавства головні ідеї праць польських вчених, а також показати новий аспект дослідження жанру – крізь призму реалізації у ньому етнопсихологічних засад польської музичної ментальності.

## 1.2. Етнопсихологія та музична ментальність: аналіз понять

Етнопсихологія як наука бере початок від її проголошення як «науки про пізнання народного духу» («Völkerpsychologie») Г. Штейнталем та М. Лацарусом у «Журналі етнічної психології та мовознавства» («Zeitschrift fur Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft») та статті «Думки про народну психологію» (1859) [147]. У процесі стрімкого розвитку протягом більш як півтора століття етнопсихологія акумулювала у своєму поняттєвому тезаурусі ряд важливих понять, у тому числі таких, що створюють наріжні основи для нашого дослідження. Відштовхуючись від твердження про «дух народу як особливе, замкнуте на собі утворення, що визначає психічну схожість індивідів, належних до певного етносу» [46, 357], етнопсихологія відзначає специфіку самосвідомості таких індивідів, яка реалізується у неповторності кожної культури, її алегоричності і символіки, її унікальності з точки зору виражених міфологічних, фольклорних, мовних, звичаєвих, етичних, естетичних та інших установок.

На думку одного із найвагоміших представників цієї науки В. Вундта, яка зафіксована у фундаментальній десятитомній праці «Психологія народів», вивчення етнопсихологічних явищ повинно здійснюватися на основі таких об’єктивних одиниць, як мова, міфи та звичаї [25]. До поняття «мова» в

даному контексті, припускаємо, можна долучити і «музичну мову» як одну із семіотичних систем, в якій виражається етнопсихологічна характерність і національна ментальність.

У витоках задекларованого поняття «музична ментальність» лежить термін «ментальність», етимологія якого сягає латинських «mens» та «mentis» – «розум, думка, мислення», а також «спосіб мислення, склад душі», у сучасному науковому просторі визначається як «характеристика специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних суб'єктів, що уособлюються певними соціокультурними феноменами» [191, 369]. Дане поняття набуло наукового поширення на початку XX століття – шляхи його становлення у світовій науці описані у праці Ж. Ле Гоффа, яка декларує неоднозначність його історії [55] та ін. Використання в українському інформаційному просторі, проблеми етимології, генези, побутування даного концепту в сучасній українській мові та сфери його вживання проаналізовано у доробку Е. Макаренка і Н. Макаренко [112] та ін.

Один із зачинателів наукового поширення терміну «ментальність», автор праці «La mentalité primitive», назва якої апелює і до первісного мислення, і до ментальності примітивних народів, Л. Леві-Брюль на початку 1920-х років на підставі вивчення «дологічного мислення» первісних спільнот виводить ментальність із феномену «містичної співучасті» та визначає її як колективні уявлення, які розпізнаються (можуть розпізнаватися) за ознаками, притаманними усім членам тієї чи іншої соціальної групи та передаються у ній з покоління в покоління, нав'язуючись окремим представникам даної групи, пробуджуючи у них різноманітні почуття, співмірні із ситуацією, – від страху до захоплення і поклоніння [92]. При цьому такі уявлення є принципово *колективними,* оскільки їхнє осмислення і розуміння є неможливим у прив'язці до індивіда як окремого феномену, до буття та психологічних характеристик окремої особистості [92, 132].

Детальне вивчення поняття ментальності здійснене у низці

філософських, психологічних, соціологічних, етнологічних та інших джерел (див: [10; 57; 112; 113; 156] та ін.). Тому в даному дослідженні заакцентуємо ті головні ідеї, які будуть важливі для розуміння етнопсихологічних засад музичної ментальності у подальшому.

Отож, дефініційний апарат поняття ментальності налічує декілька типів визначень, зокрема класифікованих таким чином [42; 43; 112]:

1) описові, що складаються із переліків уявлень і безсвідомих реакцій, способів поведінки, притаманних тій чи іншій спільності (Г. Теленбах та ін.);
2) психологічні, що трактують ментальність як сукупність усіх характеристик, властивих розумовим процесам, та містять аналіз проявів свідомого рівня психіки (Дж. Чаплін, В. Нестеренко та ін.),
3) нормативні – ментальність визначається нормативними реакціями, прийнятими у тому чи іншому соціумі, колективі (А. Дж. Тойнбі та ін.);
4) структурні, які аналізують структуру мислительних процесів, трактують ментальність як склад душі індивіда, соціуму чи етносу та співвідношення її елементів (Ф. Селлін, Ю. Канигін, М. Холодна та ін.);
5) ґенетичні – сфокусовані на походженні та подальшій еволюції явища ментальності (Е. Шулін та ін.), аналізують процеси зародження та еволюції етнічної ментальності;
6) історичні – бачать ментальність у контексті історичної пам’яті, як один з її проявів (І. Пантін та ін.).

Два останні розуміння поняття ментальності, а саме – ґенетичне, в якому цей феномен трактується як код, зумовлений етнічними та пізнавальними факторами. Спадкоємність ментальності ґрунтується на закріпленні у генотипній інформації та спадковій передачі природжених ознак, соціальних та історичних засад. Відтак, ментальність бачиться своєрідною пам’яттю народу про події та явища минувшини, психологічною детермінантою поведінки мільйонів його представників, які у найскладніших випробуваннях лишаються вірними історично укладеному ментальному кодові, при цьому

остання позиція визначає характер і рівень розвитку ментальності [112]. Таке розуміння аналізованого феномену є найбільш важливим у контексті представленого дослідження.

У працях інших вчених йдеться про ментальність не тільки як про колективний, але й індивідуальний феномен, тому диференціюються такі його рівні: мікрорівень, пов'язаний з особистістю; мезорівень, що відповідає за етнічну ментальність; макрорівень, на якому фігурують системи підвищеної комплексності, як, наприклад, такі, що співставляються із материковими частинами планети чи їх складовими [176, 6].

Таким чином, музичну ментальність, етнопсихологічні засади якої аналізуватимемо у наступних главах, бачимо на мезорівні у загальній структурі феномену.

Означена вище етнічна ментальність є способом формування *національної культури*, яка, у свою чергу, на новому витку спіралі, формує ментальність етносу-нації. Це наше твердження ґрунтується на ідеї національної структурованості культури як результату етнічної структурованості людства, адже запорукою потужного розвитку та збереження етносів, які є культурними одиницями антропосфери, є факт їхньої культурної цілісності та невразливості. Втрата етносом свого середовища та культури зумовлює його «розчинення в інших етносах» [164, 44]. При цьому характерні риси та спосіб мислення, тобто ментальність, відображаються у вигляді *етнохарактерних ознак* у різноманітних продуктах цього мислення, у тому числі в музичному мистецтві.

Наступним поняттям тезаурусу даного дослідження є «*музична ментальність*», що трактується сучасними вченими з точки зору соціально-філософського осмислення культури як соціального феномену, котрий складають суспільна та індивідуальна свідомість і самосвідомість, соціальний досвід та інші історичні, соціальні чинники, що сформувалися у процесі історико-культурного розвитку всього світового суспільства та національних осередків як його складових.

Музичну ментальність визначають як «складну, високо упорядковану систему, здатну до активної регуляції внутрішніх процесів і взаємозв'язків з навколишнім світом, з соціальним середовищем, що сприяє перетворенню суспільної свідомості силою художнього впливу та виступає своєрідним критерієм у визначенні рівня її розвитку» [41, 3], «виразником національних особливостей, національної культури, національної самосвідомості певного народу, нації, соціальної групи, індивіда у різні історичні епохи» [41, 15], що, зауважимо, відображається в народній та професійній музичній творчості – композиторській та виконавській.

Насамперед, розглянемо вплив національної ментальності на історично первинний (що у витоках має прадавнє народно-імпровізаційне музикування), *виконавський* процес. Для вивчення цієї ґрані проблеми важливими є висновки дослідження національної характерності як семантичної властивості виконавської інтерпретації О. Чайки, в якому основоположний для роботи інтонаційний музикознавчий підхід координується із позиціями концепції Л. Гумільова щодо географічно детермінованих ментальних показників націй-етносів. У контексті вказаного підходу *національна характерність бачиться як така важлива якість художнього виявлення суб'єкта, в залежності від якої висвітлюється ритмізація психічних реакцій виконавця, які впливають на ритмо-темпове та динаміко-агогічне вираження та, у свою чергу, формують ментально-означену символічну-семантичну площину музичного мислення*. Наприклад, аналізуючи на таких підставах, крізь призму національно-відмінних інтерпретацій Скрипковий концерт Я. Сибеліуса, авторка приходить до висновку про відтворення у виконавській стилістиці Б. Которовича західноукраїнської манери інтонування, що проявилося в інструментально-речитативному способі мелодичного подання, в яскравих «унгаризмах» карпатської музики та підкресленні імітаційно-підголоскового компоненту Концерту; в інтерпретації В. Третьякова дослідниця вирізняє риси ментально-російського впливу, вихованого ідеями Д. Шостаковича, які проявляються у перетворенні епічної варіантності твору Я. Сибеліуса в експресивно-

мовленнєву варіантність та у «зсуві» кульмінації твору в другу частину, що свідчить також про тяжіння до лірико-епічної традиції російського симфонізму П. Чайковського; кантиленну манеру гри та посилення ліричної кульмінації в Генрика Шерінга пояснює установкою на веристську вокальну аріозність як ментальну основу; специфічні риси виконання Д. Ойстраха, на думку дослідниці, перебувають у ментальному зв'язку із традиціями російської музичної класики, що психологічно тат стилістично виражається у пісенно-ліричній та лірико-епічній домінантах виконавського мислення (від цього залежить специфічна ритмо-агогіка опорних звуків, виділення пафосу саме першої частини твору та ін.) [194].

Безперечно, описані результати дослідження О. Чайки є достатньо аргументованими та відкривають перспективи нових розвідок у даній сфері. Водночас, повинні зауважити і на обов'язковому врахуванню у таких працях і фактору *індивідуального* у виконавському стилі мистця, що ґрунтується на особистісних психоемоційних засадах. Наприклад, порівняння виконавських інтерпретацій Першої симфонії Й. Брамса диригентами С. Турчаком, Г. фон Караяном і Ґ. Шолті здійснює О. Катрич, аналізуючи основоположні теоретичні та естетичні аспекти індивідуального стилю музиканта-виконавця [67], і робить це крізь призму обґрунтування музично-виконавських архетипів. До останніх відносить аполонічний, якому притаманні «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми» [67, 9] та діонісійський, «який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [67, 9], а згодом додає «бінарний» архетип – орфічний [68].

На нашу думку, яскраві архетипно-виконавські риси, обґрунтовані О. Катрич, проявляються в узагальненому вигляді і на рівні націй-етносів, які під дією законів колективної психології також мають певні архетипні риси, що, у свою чергу, проявляються у виконавській манері, орієнтаціях, установках тощо.

Припускаємо, що національно-ментальні установки та етнопсихологічні засади проявляються і в *слухацькій* діяльності, коли реципієнт стає «співтворцем» музичного твору, – наприклад, як це трактується у теорії музичної інтерпретації В. Москаленка, згідно з якою музичний твір є «творчим процесом», а результатом його інтерпретації є та чи інша «інтонаційна версія» – твір в уявленні виконавця чи слухача [125]).

Нарешті, звернемося до визначення ролі етнопсихологічних засад музичної ментальності у *композиторській* творчості, що аналізуватимемо у наступних розділах нашого дослідження, тому розглянемо цю ґрань проблеми детальніше.

У сучасних дослідженнях обґрунтовується ідея про те, що поняття музичної ментальності передбачає «втілення в музиці певних рис національного характеру, складових психологічного портрету нації, національних етико-психологічних норм» [29, 130]. Вказані риси забезпечуються як елементами «національного музичного словника», так і етнопсихологічними особливостями – специфікою світовідчуття, що, у свою чергу, формує ментальність наступних поколінь реципієнтів цієї культури: «Як в інтонації згорнуто сутність культури, так у творах національної традиції закладено те сутнісно-характерне, національно-ментальне, яке вже на підсвідомому рівні впливає на наші мислення, порухи душі, уявлення про Світ та формує подальший розвиток духовної культури кожного народу» [29, 131]. Отож, приходимо до висновку, що музична ментальність є відображенням музичного мислення, притаманного певному етносу-нації. При цьому вона визначається не тільки та й не обов’язково наявністю у творі фольклорних лексем, а, насамперед, *специфічним національним музичним мисленням,* що й на узагальненому рівні відображає спосіб мислення тієї чи іншої нації, втілюючи характерні етнопсихологічні засади. За висновком Г. Джулай, музична ментальність виступає базовою засадою сприйняття музики та необхідною умовою засвоєння музичної системи (музичного мислення та художньо-виразової системи – Н. С.) певного народу у конкретний історичний

період, а також основою для формування ставлення людини до такої музичної системи. «Однією з важливих особливостей музичної ментальності є її інтегруюча сутність – здатність поєднувати у собі найбільш суттєві риси культури певного народу, нації, соціальної групи і трансформувати їх на кожному новому витку історичного їх розвитку відповідно до нових світоглядних і ідеологічних засад» [41, 15–16].

Узагальнюючи результати досліджень музичної ментальності, можемо описати її як феномен, – явище, що видозмінюється та розвивається у процесі історико-культурних змін суспільства та психології цього суспільства, яка, у свою чергу, впливає і на музичне мислення та музичні установки, на всю музичну свідомість соціуму. Психосоціальні та світоглядні засади, відображені в музиці, формують художній зміст, жанровість, лексичний тезаурус мови музики, або ж творять «інтонаційну проекцію карти реальності» (Ю. Чекан [195, 215]) того чи іншого етносу-нації. Відповідно до концепції національного стилю О. Маркової, викладеної у дослідженнях історії музики крізь призму інтонаційної концепції [114], символіки та семантики національного стилю у композиції та виконавстві [115] та ін., початково формується інтонаційний словник (вказаний нами вище лексичний тезаурус), який складає «стильове ядро», – саме воно є джерелом *етнохарактерності*, що відображається в музиці.

І головне питання, що постає у даному контексті – відображення етнопсихологічних засад музичної ментальності. Для обґрунтування відповіді звернемося до типологічної класифікації музичних знаків М. Бенсе, укладеної на основі диференціації носіїв значень, а саме [цит. за: 83, 49]: на рівні фізичних носіїв знаками є тривалість, тембр, звуковисотність; знаками, що виникають у найпростіших диференційованих співвідношеннях, стають інтонаційні, ритмічні, метричні; на рівні синтагматичних співвідношень роль знаків набувають лади, акорди, серії; і нарешті, знаками найвищого рівня співвідношень – парадигматичних – є жанри, лейтмотиви, музично-риторичні фігури та ін.

На нашу думку, етнічні засади можуть проявлятися на усіх вказаних вище рівнях типології музичних знаків М. Бенсе. Так, знаки певних фізичних носіїв можуть ставати етнохарактерними знаками, коли вони виражаються специфічним тембром того чи іншого інструмента – наприклад, народної скрипки та ін. Із підвищенням рівня формування знаковості зростає і роль психологічного чинника, відтак знаки із різноманітних етнохарактерних елементів (інтонаційних, ритмічних, ладових, акордових та ін.), що несуть певний емоційний відбиток, переростають у промовисті етнопсихологічні засади – на рівні самого «духу музики», а також її стилістики, жанровості тощо. У цьому процесі, на думку С. Людкевича, автора відомої праці «Націоналізм у музиці» [99], визначальним є естетико-соціологічний чинник, або, як можемо пояснити, – естетичне осмислення елементів початкового тезаурусу, завдяки якому і формується національна характерність стилю. Подібне твердження зустрічаємо у концепції національного в музиці І. Ляшенка, який трактує стиль як «типологізовану закономірність мислення»: «національні стильові властивості та особливості живого музичного інтонування не можна вважати результатом механічного… набору (або навіть добору) самих по собі невиразних мелодичних, ладових, ритмічних, гармонічних, поліфонічних, оркестрових, хорових засобів і прийомів. Вони завжди е с т е т и ч н о осмислені як певне інтонаційне ціле…» [101, 76].

У наведеному вище визначенні музичного стилю Івана Ляшенка ключовим є поняття естетичного *осмислення*, що, у свою чергу, є основою формування інтонаційного цілого. На нашу думку, таке осмислення можливе за умови усвідомлення національної музичної ідентичності – поняття, що активно опрацьовується у сучасному музикознавстві – у працях Н. Герасимової-Персидської [31], Л. Корній [85] та ін., яка бачиться як «етнонаціональна собітотожність» (Марія Ярко) [210, 43] та диференціюється як «явище процесуального характеру, що конструюється в часі шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості й набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самобутніх

форм музичної презентації, що прийняті спільнотою для себе і впізнавані для інших» (М. Новакович) [134, 27]. Отож, приходимо до висновку, що певна ідентичність в музиці формується на основі розвиненої національної ментальності, і ґрунтується на виражених етнопсихологічних засадах.

Така позиція перегукується із розумінням стилю як «конкретно-історичного стану музичної мови», а *музичної мови* – як «виразу семіологічної системи вищого порядку – національного музичного стилю» та як явища, змістом якого є *«неявний рівень національної психіки та культури»* (О. Козаренко) [83, 54]. Таким чином, в узагальненому вигляді процес формування національного стилю має такі рушії: етнопсихологічні засади – музична мова як семіотична система – національний музичний стиль.

На завершальному етапі дослідження музичної ментальності та етнопсихології звернемося до концепції відображення національної ментальності в музиці (В. Драганчук). Авторка має на увазі «відображення, яке створює певний характер у конкретному творі, оскільки несе той чи інший національний характер (змінний в межах національної ментальності), та внаслідок якого музика як психоінформаційна система впливає на структурну динаміку характеру індивідуального та колективного реципієнта» [44, 15] та пропонує наступну ієрархію [44, 15–18]:

1) «первинно-синкретичний рівень відображення», або «рівень формування базового фонду національно-ментальної музичної виразовості»;
2) «конкретно-мовний рівень відображення», що, у свою чергу, поділяється на «вербально-музично-мовний» та «музично-мовний»;
3) «узагальнено-концептуальний рівень відображення», що передбачає виявлення «іманентних національно-ментальних ознак, “скритих” рис національної ментальності».

Музичний твір відображає глибинні національно-ментальні процеси, до яких залучений композитор і носієм яких він постає, адже, за словами Л. Кияновської, творець є людиною свого часу й нації, і як цілісна система, відображає увесь оточуючий його мікро- і макрокосмос. «Цей історичний і

ментальний код він транслює у своїй музиці, сполучаючи індивідуальне – національно-локальне – універсальне начало» (Л. Кияновська [89]). Саме таким чином етнохарактерні засади проявляються в музиці та, у зворотному процесі, формують ментальність слухача.

## 1.3. Концепція етнопсихологічних засад польської музичної ментальності

Формування етнопсихологічних засад польської музичної ментальності, яке відбувалося у процесі багатовікового розвитку народного та академічного мистецтва та проявилася у жанрі скрипкового концерту, має у витоках ряд основ як власне музичного, так і етнопсихологічного роду. Розглянемо ті із них, які, на нашу думку, відіграли ключову роль у даному процесі, та у сукупності складають ***концепцію етнопсихологічних засад польської музичної ментальності.***

У представленій концепції вирізняємо **дві семантичні площини втілення етнопсихологічних засад,** кожна з яких виражається крізь призму трьох основних архетипів – універсалій національного мислення[4].

У **першій семантичній площині**, яку трактуємо як **«етнохарактерну»**, вирізняємо наступні архетипи.

*Етноінструменталізм як архетип музичного мислення.*

Задекларований архетип оснований на імітації особливостей звучання народного скрипкового інструментарію та втіленні його виразових можливостей.

Польське скрипкове мистецтво має глибинні витоки, які сягають найдавніших часів, побут і культура яких зафіксовані в археологічних джерелах. Попри невелике число таких джерел, усі артефакти є надзвичайно важливими, оскільки свідчать про ймовірні шляхи розвитку музичного

[4] У даній концепції архетипи бачимо у юнґівському трактуванні як «психологічні інстинкти», які передаються спадково та формують психологічні реакції їх носіїв [207].

мистецтва в цілому та скрипкового інструментарію зокрема.

Серед найдавніших струнно-смичкових інструментів, які побутували на польських територіях, поруч із різноманітними найпростішими духовими (сопілки, свистульки, дуди, лигавки та ін.), шумовими та ударними (калатала, тріскачки, бубен великий, бубен малий, бурчибас, диявольська скрипка та ін.), були досить чисельні різновиди скрипок: власне *скрипки, марини,* розповсюджені у різних місцевостях, поряд з ними функціонували триструнні *мазанки* з мандалиноподібним корпусом з «гострим» звучанням, а також давні двострунні і п'ятиструнні варіанти праскрипок. Близькими є такі інструменти, як *генсле або генслики і жлубцаки* – старопольські, підгалянські та іншого поширення двострунні інструменти, близькі до болгарської гуслиці, з місяцеподібним смичком та овальним, звуженим донизу корпусом, якими видобували дуже яскравий, «відкритий», навіть пронизливий звук; *суки* – перехідні інструменти до сучасної скрипки від сімейства утримуваних на коліні із корпусом, подібним до сучасного скрипкового та набагато ширшим грифом та грубою кілкової механікою; відомі від XV століття чотириструнні *скрипиці,* які, ймовірно, узагальнили характерні риси вказаних вище інструментів, що мали регіональне поширення (див.: [236; 294; 169; 221; 19] та ін.).

Скрипки входили до народних капел – як за зразком «троїстих музик», так і таких, що складалися з п'яти-шести учасників. Зауважимо, що на розповсюдженість «рухливих» скрипок у супроводі акорду та басової квінти, що задає метричну основу, писав у XIX столітті відомий фольклорист Оскар Кольберґ у передмові до виданої у 1857 році у Варшаві праці «Pieśni ludu polskiego» («Пісні польського народу») [247, 9], подібні колективи були розповсюджені у певних місцевостях як Польщі, так України, ще у XX столітті, про що також існують чисельні згадки фольклористів.

У цьому багатовіковому розвитку польської народної музики, яка формувалася у постійній імпровізації та функціонувала паралельно з церковною та академічною музикою, формувалися та еволюціонували основні

засади етнічної музично-інструментальної характерності. У середньовічний період інструменти народних капел мали невеликий діапазон, що, як правило, обмежувався один-двома тетрахордами. Згодом потреба кількісного збільшення ансамблів в академічній музиці, що зумовлювалося як тембровими потребами, так і потребою заповнення середніх прошарків фактури, привело до виникнення нового інших інструментів скрипкового сімейства (альт, віолончель). Щодо самих скрипок, то поряд із чотириструнним «класичним» варіантом функціонувала маленька триструнна скрипка, також настроєна по квінтах – дискантова.

У свою чергу, це дало можливість для нових тембрових, фактурних рішень та технічних прийомів. Виготовлення нових скрипок, близьких до класичних, найраніше розпочалося у Кракові, при цьому «найбільш ранні польські професійні скрипки XVI століття (дискантові) мали близький до сучасного інструмента корпус, але дещо більш плаский, з дещо заокругленими обрисами кутів, широкі красиві ефи, кілкову коробку з головкою, часто у вигляді голови лева, чотири (або три) струни. Ці ранні польські скрипки «уживалися» з широко розповсюдженою в Італії в той час лірою да браччо, що мала корпус скрипкового типу…» [32, 211]. Таким чином, у Кракові в XVI столітті виникла одна з перших професійних скрипкових майстерень, де виготовлялася відома «польська» скрипка, настроєна по квінтах, що конкурувала зі скрипкою «італійською». Серед найдавніших майстрів – Матеуш Добруцький (1520–1602), Марцин Гроблич (старший) (1530–1609) та багато ін. У результаті скрипкове мистецтво набуло широкого поширення, що відображено у відомому вислові С. Рисинського «поляки мають тільки Бога, і скрипку» [32, 212]. У працях з історії скрипкового мистецтва згадуються вислови Мартина Агріколи про те, що «польські скрипки» звучать більш ніжно та витончено, ніж італійські, мають кращим резонанс (цит. за: [32]).

Для нашого дослідження особливо важливо заакцентувати ті риси скрипкового інструменталізму, які були сформовані у процесі еволюції *народного* музичного мистецтва, та які у подальшому вплинули на

формування стилістики творів польських композиторів, і які визначаємо як «етнохарактерні риси» польської музики (див.: [294; 221; 32] та ін.). На нашу думку, ці риси є наступними:

– особлива «солодкуватість» звучання, що, на думку ряду дослідників, є наслідком безладового грифу, струни до якого притискають нігтями (на відміну від італійської манери гри подушечками пальців по грифу з ладами);
– змінність звуковисотності при інтонуванні;
– часте використання vibrato, що має витоки у вказаній вище характерній манері зміни висоти довгих звуків через коливання;
– специфічні прийоми ковзання пальців по безладовому грифу;
– специфічні прийоми оспівування звуку;
– використання характерних танцювальних ритмів з яскравою пунктирністю та синкопованістю;
– використання в академічній музиці етнічної ладовості (насамперед, лідійської);
– проникнення в академічну музику характерних для народної танцювальної стихії ритмоінтонаційних комплексів.

*Етнохореографічність як архетип музичного мислення.*

Як відомо, польська народна музика багато пісенним та, найбільше, танцювальним фольклором, можемо сказати, що вона має «танцювальну ментальність». Під час танцювального дійства у супроводі народних капел чергуються його повільна частина – «taniec chdzory» та швидка – «taniec goniony». Найвідомішими танцями, що мають давнє походження і широке розповсюдження як в народній, так і в академічній музиці, є такі [294; 221; 111; 148]:

– полонез (*polonez*) – урочиста хода, піднесеного характеру тридольний бальний танець у тричастинній формі, яким відкривалися різноманітні танцювальні заходи; характерна ритмічна формула – вісімка і дві шістнадцяті, чотири вісімки; танцюють зі свічами, факелами та ін.;

– ходзони (*chodzony*) – попередник полонеза, що виник у XV столітті, танець у дусі урочистої ходи, якою відкривалися весілля;
– мазурка (*mazur, mazurek)* – швидкий тридольний танець із ритмічною формулою, що складається з вісімки з чверткою і шістнадцятої та двох четвертних, а в наступних тактах – з акцентами а другу і третю долі; мазурка має подібність у швидкому темпі до обереку, у повільному – до куяв'яку;
– куяв'як (*kujawiak*) – тридольний танець куявського походження у помірному темпі, у манері rubato і з мазурковими ритмами; назва танцю вперше з'явилася у першій третині XIX століття; різновидами куяв'яка є «косебка» (на місцевому діалекті так звучить «праворуч») та «одібка» (поворот ліворуч);
– оберек (*oberek*) – швидкий танець із мазурковими ритмами, що походить від слова «обертатися» – «obracać się», також має назву «обертас»; для танцю характерні крутіння, стрибки та ін.;
– краков'як (*krakowiak*) – швидкий дводольний танець краківського походження, зі стрибками, підскоками, які виконуються з особливою легкістю; ритмічною особливістю танцю є гострі синкопи.

Приклади усіх танців зустрічаємо у соракатомному виданні Оскара Кольберґа «Lud: jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce» [262].

Отож, характерні танцювальні ритми та ритмоінтонації, що глибоко увійшли у виразове поле польської музичної семантики, склали одну із найбільш характерних рис національної академічної музики. У даному контексті актуальна думка Олени Мурзиної про те, що «на відміну від загальної мистецтвознавчої традиції, де ореол значень і смислів пов'язаний з особистою долею і світобаченням автора художнього твору, смисли і значення фольклорного тексту належать колективному суб'єкту творення і репрезентують *цінності, важливі для цілої людської спільноти* (курс. наш – Н. С.). Тому музичний фольклор як особливий текст комунікативної ситуації

найперше читається як своєрідна музична мова, інформативно насичена і зрозуміла усім членам цієї спільноти» [126, 122].

*Етнопісенність як архетип музичного мислення.*

Польська музична ментальність, за спостереженнями, здійсненими у процесі даного дослідження, знаходиться під домінуючим впливом етноінструментального та етнохореографічного архетипів. Проте, в її функціонуванні зустрічаємо і впливи етнопісенного архетипу. Багата польська народна пісенність, що має яскраву регіональну специфіку, зібрана у фольклористичних працях (згаданого вище Оскара Кольберґа «Pieśni ludu polskiego» [247] та послідовників вченого) та у збірках обробок народних мелодій (наприклад, Вацлава Залеського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego», до якої звертався Кароль Ліпінський, та ін.).

У цілому, звернення до народних джерел у польській академічній музиці здійснювалося у річищі фольклоризму та неофольклоризму, при зверненні до яких керуватимемося такими дефініціями (за О. Дерев'янченко): фольклоризм трактуватимемо як «тип музичного мислення, сутністю якого є використання фольклору в контексті "артифікаційного" типу інтонації-одиниці, властивого професійно-академічній творчості європейської традиції», неофольклоризм – як «тип музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості "натургенетичного" типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [40], і на цій основі диференціюватимемо вказані поняття.

**Друга семантична площина** втілення етнопсихологічних засад, яку називаємо **«світовідчуттєвою»**, на нашу думку, містить такі головні ментальні архетипи.

*Ліризм як архетип музичного мислення.*

Ліризм як архетип музичного мислення є однією із питомих етнопсихологічних рис польської культури, – яка постає в особливому семантично-стилістичному відтінку «*вишуканого»* ліризму, вершинно втіленому Фридериком Шопеном. Аналізуючи феномен композитора крізь

призму «національного міфу», Наталя Кашкадамова вказує стилістичні ознаки інтерпретації творів мистця польськими виконавцями, що полягають у м'якому і легкому, «не надто широкому»[5] співному звукові legato, подібному до звуку у манері камерного співу; у невисокій динамічній «стелі», частих зітханнях не тільки при кінцях фраз, але й у кульмінаціях; у деталізованій фразі, в якій вбачає виразну артикуляцію та різноманітну акцентність; у тонкому, вишуканому, неповторному rubato[6] [71, 216].

На нашу думку, у такому *чутті звуку,* що стало основою специфічної манери творення художньої образності, яке називають «чуттєвим аспектом трактування звуку» [140, 196], й криється *«власне польська стилістика ліризму»*, що у XIX столітті вийшла із фортепіанного мистецтва та виросла у національну ознаку. Вважаємо, що одним із джерел такої стилістики є особливо ніжне, «солодкувате», із ковзанням по безладовому грифу звучання польських скрипок, згадане вище (описане Мартином Аґріколою (цит. за: [32]) та ін.). У цьому зауваженні видатного маґдебурзького музикознавця і композитора, автора одного з першого трактату з інструментознавства «Musica Instrumentalis deudsch» (XV століття) вбачаємо вказівку на головні етнопсихологічні засади польської музичної ментальності – витонченість і ніжність, що набудуть кульмінаційного розвитку у творчості Фридерика Шопена, а в жанрі скрипкового концерту – у Кароля Шимановського, Мєчислава Карловіча, Ґражини Бацевіч та багатьох інших сучасників і послідовників.

Іншим джерелом ліризму польської музики є пісенність, яка перегукується з ліричною українською пісенністю. Так, аналізуючи відгуки на інтерпретацію музики Шопена в Україні у 1840-х роках Ф. Лістом та М. Кашевським, дослідниця Р. Сулім приходить до висновку, що саме ті риси самобутньо-національного колориту творів польського генія, які захоплювали

---

[5] Н. Кашкадамова приводить вислів польської піаністки Реґіни Смєндзянки (Regina Smiendzianka).

[6] Див. також : Никольская И. «От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого» [131].

українську публіку – авторка вирізняє високу емоційність, романтичну піднесеність, поетичність і пісенність, а також задушевність і проникливий ліризм, – є співзвучними українській ментальності, і в результаті демонструють загальнослов'янський характер мелодій Шопена [181, 9].

У відображенні категорії ліричного в музичній творчості XX століття, у цілому, дослідники вбачають взаємозв'язки з такими процесами, як втілення «нових» психологічних станів, не притаманних для попередніх епох, «граничних» емоційних проявів, гіперчутливі реакції на найменші настроєві порухи; зацікавлення позасвідомими процесами та гіпотетично-інтуїтивним методом пізнання; посилення ролі інтелектуально-аналітичних підходів; дихотомія ліричного і трагедійного, а також модуляція ліричного у сферу трагедійного змісту; розкриття діалогічної природи ліричного, яке набуває поліфонічного змісту [186, 251]. Ці позиції щодо загальних тенденцій у трактуванні лірики в музиці XX століття, притаманних для різних національних шкіл, також враховуватимемо у нашому дослідженні.

*Прометеїзм як архетип музичного мислення.*

Вказаний архетип, що асоціюється з «вогненним», екзальтованим запалом польської музики, сповна втілений у творчості Фридерика Шопена – у баладах, сонатах, скерцо, також проникає у полонези і, навіть, в окремі ноктюрни та прелюдії. Він ґрунтується на ще одній етнопсихологічній основі – *підвищеній емоційності,* і разом з витонченим ліризмом складає провідну рису польської музичної ментальності, яку визначимо як *«лірико-романтичний патос».*

Окрім вказаної загальної експресії висловлювання, вияви цього архетипу вбачаємо і в насиченні музичної тканини розвиненою мелізматикою, якою «дихає» уся фактура, і яка нагадує умовну ситуацію, коли чуємо чисельні шиплячі у польській мові, немов імітує язики полум'я, які то розгораються і «співають», то стихають і «шиплять», що стало характерною рисою польського піанізму.

На описаних особливостях польської музики, експресивності її

ліричного тону на прикладі спостережень за творчістю XX століття зауважила С. Павлишин, стверджуючи, що «підкреслена емоційність явно виділяє польську музику серед сучасної західноєвропейської творчості» [140, 197], якій притаманні, перш за все, «позатехнічні» якості та лірична виразність, яка проникає у найрізноманітніші стилі, поєднуючи їх у цілісне явище (у тому числі повоєнні фольклоризм, неокласицизм, аванґардизм), а «експресивний спосіб висловлювання властивий різним композиторам у їхніх різних творах: Лютославському, Пендерецькому, Берду та іншим» [140, 196]. При цьому дослідниця доводить це твердження тим фактом, що навіть у композиціях, в яких відверто-показово втілено розрив з традицією, зберігається «суб'єктивно-виразова точка», виразовий ефект (як, наприклад, у «Зіткненнях» і Симфонії Генрика Міколая Ґурецького, Моносонаті Боґуслава Шеффера), і «якщо емоційний чинник і не є визначальним у творі, то в ньому зауважують іншу важливу рису сучасної музики… – красу звуку» [140, 198], на відміну від захоплення експериментом заради експерименту, що спостерігаємо у творчості більш західних колег: «У кращих представників польської музики відсутнє суто технічне експериментування, яке іґнорує естетичний бік твору, – явище, так типове для західноєвропейського аванґарду. У таких випадках, не зважаючи на пред'явлення слухачам високого рівня вимог, композитор аж ніяк не забуває про мистецький смак і вираження внутрішнього переживання» [140, 197], яке, на нашу думку, має глибинні витоки в етнопсихологічних рисах польської ментальності, що проявилося вже у давньому польському музикуванні, характерні риси якого описані вище. Припускаємо, що саме вказане замилування красою звуку зумовило такий активний і широкий розвиток у польській музиці сонористики як напрямку та сонористичного елемента у контексті інших різностильових пошуків (у Кшиштофа Пендерецького та багатьох ін.).

Таким чином, поєднання чисто технічних задумів, внутрішньої змістовності та *підкресленого емоційного тону,* типове для творів найширшого стилістичного поля, Стефанія Павлишин називає найважливішою і, водночас,

позитивною рисою польської нової музики («Трен пам'яті жертв Гіросіми», «Анаклязіс» Кшиштофа Пендерецького, «Музика в рельєфі» Влодзімежа Котонського, «Експресія» та «Епіфанічна музика» Тадуеша Берда та ін.) [140, 200].

*Сакральність як архетип музичного мислення.*

Виділенню нами цього архетипу слугувало його широке розповсюдження, в якому вирізняємо велику роль двох джерел. З одного боку – це духовно-церковна складова, пов'язана з відображенням релігійних культів (із них найбільшим є Matka Boska), що з точки зору етнопсихології протиставляється екзальтованому прометеїзму і має емоційні відтінки від «католицької прохолоди» до сакральної жертви у концепції страждання. Іншим джерелом і «відтінком» архетипу є відоме польське шляхетництво (аристократизм), яке у свою чергу, має витоки у середньовічному польському сарматизмі (Ян Длугош та ін.), та набуло у національній польській ментальності як хореографічних «знаків» (урочистий полонез, мазурка та ін.), так і воістину сакрального сенсу, відтак, можемо стверджувати про сакрально-шляхетницький архетип як різновид сакральності у сфері етнопсихологічних засад польської музичної ментальності.

*Висновки до першого розділу*

Аналіз концептуальних основи дослідження етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту, здійснений у першому розділі, привів до таких висновків.

Польська тема має в українському музикознавстві достатньо широке висвітлення. Одним із головних чинників, які стимулювали подібні дослідження, є перегуки у формуванні польської та української академічної музики, зумовлені як загальними виконавськими та композиторськими тенденціями, так і діяльністю на теренах України таких видатних мистців, як Кароль Ліпінський, Станіслав Сервачинський, Кароль Козловський, Теодор

Лешетицький, Генрик Венявський, Олександр Міхаловський, Ігнацій Ян Падеревський, Вацлав Коханьський, Кароль Шимановський, Павел Коханьський, Еміль Млинарський, Мєчислав та Адам Солтиси, Пйотр Перковський, Тадеуш Зіґфрід Кассерн, Юзефа Коффлєр, Тадей Маєрський та ін. Вказані особистості долучилися до розвитку європейського музичного мистецтва в цілому та скрипкового зокрема, збагачуючи таким чином і польську, й українську культури.

Серед перших досліджень у даному напрямку – праці І. Белзи (Дорощука) [11–16]. Суттєвий внесок у вивчення польської музики у контексті загальноєвропейських і світових творчих процесів у взаємозв'язку з культурою України уклали М. Загайкевич [48; 188], А. Калениченко [58–62], Н. Кашкадамова [70–75], Л. Кияновська [77–80], Д. Колбін [248–251], Л. Мазепа [102–108], Т. Мазепа [102–104; 109–110], С. Павлишин [138; 140–142], Д. Полячок [150–152], Б. Сюта [183; 184] та ряд інших дослідників-послідовників, основні ідеї яких акцентували вище. Вагомого розвитку набула міжнародна конференція «Шимановський і Україна» на малій батьківщині мистця та інші заходи.

У проаналізованих працях вирізнили ті основні ідеї, які допомогли нам сформувати та обґрунтувати **концепцію етнопсихологічних засад польської музичної ментальності**, основні положення якої будуть «розгорнуті» на жанр скрипкового концерту ХХ століття**.**

Для обґрунтування вказаної концепції, насамперед, звернулися до світових здобутків у сфері етнопсихології та досліджень етнічної ментальності, що ґрунтуються на ідеях В. Вундта, Г. Гачева, А. Гуревича, П. Дінцельбахера, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, Ж. Ле Гофа, Е. Макаренка, М. Пірена, М. Поповича, Р. Тарнаса та ін., які *екстраполювали у площину музичного мистецтва*, поєднуючи із основними здобутками сучасного музикознавства.

Музичну ментальність трактуємо відповідно до її розуміння, викладеного у дослідженні Г. Джулай, як базову засаду сприйняття музики та

необхідну умову засвоєння музичної системи певного народу у конкретний історичний період, а також основою для формування ставлення людини до такої музичної системи [41, 15–16]. Музична ментальність володіє інтеґруючою здатністю «поєднувати у собі найбільш суттєві риси культури певного народу, нації, соціальної групи і трансформувати їх на кожному новому витку історичного їх розвитку відповідно до нових світоглядних і ідеологічних засад» [41, 15–16].

У концепції етнопсихологічних засад польської музичної ментальності, яку представляємо у даній роботі, вирізняємо дві семантичні площини втілення етнопсихологічних засад, кожна з яких виражається крізь призму трьох основних архетипів – універсалій національного мислення.

*Перша семантична площина – «етнохарактерна»,* в якій вбачаємо такі архетипи музичного мислення: етноінструменталізм; етнохореографічність; етнопісенність.

*Друга семантична площина – «світовідчуттєва»,* в якій найбільш яскраво проявляються такі архетипи музичного мислення: ліризм; прометеїзм; сакральність.

Відображення окреслених архетипів у жанрі польського скрипкового концерту XX століття аналізуватимемо у наступних розділах даного дослідження. При цьому керуватимемося ідеєю І. Ляшенка, сформульованою у праці «Національне та інтернаціональне в музиці» стосовно співвідношення загальнонаціонального та індивідуального: «будь-яка музична традиція для того, щоб стати цілком сформованою в національно-стильовому відношенні, повинна так або інакше відчути на собі вплив у с і х ознак нації…» [100, 24], і саме це дасть їй можливість спонтанно втілитися в інтонаційно-образному мисленні композитора.

На нашу думку, етнічні засади можуть проявлятися на усіх рівнях типології музичних знаків, описаної у концепції М. Бенсе ([цит. за: 83, 49]), причому із підвищенням рівня формування знаковості зростає і роль *психологічного* чинника, знаки із різноманітних етнохарактерних елементів

(інтонаційних, ритмічних, ладових, акордових та ін.), що несуть певний емоційно-психологічний відбиток, переростають у промовисті *етнопсихологічні засади* – на рівні самого «духу музики», а також її стилістики, жанровості тощо.

# РОЗДІЛ 2.
# ВИТОКИ ТА ФОРМУВАННЯ ЕТНОПСИХОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ЖАНРУ ПОЛЬСЬКОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ XX СТОЛІТТЯ. КАРОЛЬ ШИМАНОВСЬКИЙ, ПОПЕРЕДНИКИ І ПОСЛІДОВНИКИ

## 2.1. Польський класико-романтичний скрипковий концерт як модель жанру

Жанр концерту, що проник в інструментальну музику у XVII столітті із середовища вокальної музики, витворив власний *структурно-семантичний інваріант* (М. Арановський [3]) з виділеними «concertino» та «concerto grosso». Головні ознаки вказаного інваріанту мають витоки в музиці епохи Відродження. Перше джерело – це багатохорні «Concerti» венеціанців Андреа та Джованні Ґабріелі з їх просторовими ефектами у вигляді «змагань» хорів. Друге джерело – «Церковні концерти» Лодовико Гроссі да Віадана, написані для соліста-вокаліста або ансамблю до чотирьох голосів включно у супроводі basso continuo, у цьому варіанті особливо чітко проступають риси майбутнього концерту для соліста з оркестром [84, 535–537; 220; 268; 259].

Етимологія терміну «концерт» – німецького «Konzert», італійського «concerto» – має два значення, кожне з яких відіграє вагому роль у визначенні жанру. Перше – це *«концертування»*, що походить «concertare» – «боротися один з одним», сенс якого полягає у «змаганні» – хорових груп, оркестрових груп, діалогізуванні виконавців у тріо-сонаті, а згодом – змаганні соліста та оркестру у класичному варіанті жанру. Друге значення, яке має витоки в італійському «concerto», апелює до такої семантичної риси жанру, як гармонія, згода, погодження, які здійснюється тематичними, фактурними та іншими засобами. У процесі еволюції жанру певні риси стали нівелюватися, інші, навпаки, набувати більшої ваги, – сьогодні «принцип змагання проявляється далеко не в кожному концерті. Навпаки, без солювання не може бути і [самого – Н. С.] концерту» [192, 5–6]. Може бути різноманітною структура концерту,

при цьому лишаються сталою опора жанру на такі категорії, як діалогізування і концертування в ігровому дійстві тощо, які, на думку дослідників, співвідносяться таким чином: «Принцип діалогу виражений завдяки будь-якому співставленню, протиставленню або спільному висловленню учасників концертного спілкування. Принцип гри виявляє себе через будь-яку театралізацію, стилізацію, двозначність. Обидва принципи діють в сфері концертування на паритетних засадах» [172, 15].

При цьому розрізняють дві пари понять. Перша пара – діалогічність і діалог. Діалогічності бачать ідеальним за своєю природою об'єктом, який є підсумковим результатом взаємної дії у художній діяльності; діалогом є функціональний різновид мови, для якого характерна реалізація у процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками, складовими діалогу є стимулюючі та реагуючі репліки в їх послідовному чергуванні [172, 4].

Друга пара понять – це концертність і концертування.

Концертність є механізмом художньої комунікації, який обумовлює актуалізацію основних соціальних функцій мистецтва [4, 70; 172, 6]; естетику концертності трактуватимемо як естетичну категорію, а також як «певною мірою метод мислення, що виявляє себе в стилі конкретних історичних епох, в індивідуальній природі деяких жанрів, в закономірностях драматургії та композиції» [51, 13].

Концертування трактується як особливий тип музичного мислення, «через який упредметнюється концертність мовою музики» [172, 6]. Спробуємо простежити вказані риси у процесі аналізу польського скрипкового концерту.

Модель концерту для скрипки з оркестром у польській музиці почала формуватися у руслі академічного виконавства.

Одним із найбільш ранніх творів концертного жанру у польській музиці є *Концерт для баса, двох скрипок, фагота і цифрованого баса* ***Марціна Мельчевського*** *(Marcin Mielczewski, бл. 1600–1651)* – найбільш відомого польського композитора XVII століття [264]. Це твір із розгорнутим вступом

та особливо виразним тематизмом концертуючих скрипок, з яких перша скрипка виконує самостійну роль протягом усього твору.

Дослідники стверджують про етапне значення Концерту Марціна Мельчевського у розвитку скрипкового стилю польської музики – з одного боку, та у розвитку жанру концерту, безпосередню підготовку польського concerto grosso – з іншого боку, що набуде активного розвитку у творчості послідовника Адама Яжембського. Окрім того, відмічають особливу виразність тематизму, його зв'язок із національним фольклором та яскраву концертність усього твору [32].

У доробку барокового мистця ***Адама Яжембського*** *(Adam Jarzębski, 1590–1648)* [227], окрім низки перекладень вокальних творів для інструментальних ансамблів, є 28 канцон і концертів, – творів для двох, трьох чи чотирьох голосів з цифрованим басом і значно розвиненішою концертною формою, ніж у композиціях Марціна Мельчевського, що увійшли до збірки 1627-го року. Важливо, що солюючу партію, як правило, виконувала скрипка або віола, рідше – фагот або тромбон [227; 32].

Одним із перших імен, пов'язаних, власне, із жанром концерту у *класичну добу*, є ім'я скрипаля ***Фелікса Яневіча*** *(Feliks Janiewicz, 1762–1848),* уродженця Вільно, представника білорусько-литвинського роду. За версією істориків, Яневіч навчався в італійського майстра Джованні Джорновичі, згодом, у 1777–1784 роках, став скрипалем придворної капели короля Речі Посполитої Станіслава Понятовського, а після виступу у Відні 1785-го року познайомився із Йозефом Гайдном та Вольфгангом Амадеєм Моцартом. Прожив у Парижі (1787–1790), Лондоні (близько 1794), Ліверпулі (1800–1815). У 1815 році був запрошений до Единбурґа, де організовував музичний фестиваль разом зі славетним Доменіко Драґонетті та виступав до 1829 року [32].

Із відомих творів творчої спадщини Фелікса Яневіча, насамперед, назвемо концерти. Це п'ять скрипкових концертів: Перший концерт F-dur (бл. 1788), Другий концерт E-dur (бл. 1788), Третій – A-dur (бл. 1791), Четвертий –

A-dur (бл. 1797), П'ятий – e-moll (бл. 1803), в яких застосовуються найвищі позиції, складні пасажі і стрибки подвійними нотами, різноманітні штрихи тощо. Інші твори – Фортепіанний концерт (бл. 1800), 6 дивертисментів для двох скрипок, 6 тріо для двох скрипок і баса, Серенада для камерного оркестру, Варіації для фортепіано та інші камерно-інструментальні композиції [284]. Для нашого дослідження є важливим той факт, що Фелікс Яневіч вводить у власну творчість народно-танцювальні ритмоінтонації польської музики, найчастіше полонеза і мазурки [32]. Фелікс Яневіч, разом з піаністом і музикознавцем, редактором і видавцем творів Фридерика Шопена, уродженцем Волині, випускником Паризької консерваторії, варшав'янином Яном Клечинським *(Jan Kleczyński*, 1837–1895), вважаються основоположниками сольного інструментального концерту у польській музиці.

У першій половині XIX століття скрипкові твори концертного жанру з'являються також у творчих доробках віртуоза, учня Дж. Віотті ***Августа Фридерика Дурановського*** *(August Fryderyk Duranowski, Auguste Frederic Durand, 1770–1834)* – Концерт A-dur, етюди для скрипки соло, для двох скрипок, дуети та ін., ***Юзефа Ельснера*** *(Józef Antoni Franciszek Elsner, 1769–1854),* свого часу – вчителя Фридерика Шопена та диригента імператорського театру і музично-громадського діяча у Львові – втрачений Скрипковий концерт та ін. [32; 77].

Найбільш виразних рис жанрового інваріанту скрипкового концерту у XIX столітті у польській музиці набули твори Кароля Ліпінського та Генрика Венявського.

Життєдіяльність «польського Паґаніні» ***Кароля Ліпінського*** *(Karol Lipiński, 1790–1861)*, уродженця Люблінської землі, тісно пов'язана з Україною. Скрипаль (вчився гри на скрипці у батька), віолончеліст (опанував гру на інструменті самотужки) та композитор, Кароль Ліпінський від 1799 року жив і творив у Львові, граючи в оркестрі графа Адама Стаженського під керівництвом свого батька та ставши концертмейстером Львівського театру

(1809), згодом – концертмейстером театрального оркестру (1811) [255].

Кароль Ліпінський став найвидатнішим польським композитором-романтиком у передшопенівську добу та розвинув власні напрацювання, керуючись польською національною традицією XVIII століття і здобутками Ніколо Паганіні, Джоаккіно Россіні, Карла Марії Вебера, Франца Шуберта та інших мистців, у середині XIX століття. У результаті Ліпінський «заклав підвалини національного стилю в інструментальній музиці, насамперед у великих циклічних та одночастинних опусах – концертах, фантазіях, віртуозних скрипкових п'єсах, а також піснях» [77, 56]. Ім'я Кароля Ліпінського згадують у зв'язку зі змаганнями з Ніколо Паґаніні, із паризькими концертами, організованими за допомогою Фридерика Шопена, із дрезденськими концертами разом з Ференцом Лістом, у зв'язку з присвятою мистцеві відомого «Карнавалу» Роберта Шумана та ін. [122].

У творчому доробку Кароля Ліпінського – симфонії (Es-dur op. 2 № 1 (перед 1810); C-dur op. 2 № 2 (перед 1810); B-dur op. 2 № 3 (перед 1810)), низка творів для скрипки з оркестром (Два полонези op. 1; Варіації g-moll op. 5; Концертний полонез op. 6; Rondo alla Polacca E-dur op. 7 та ін.), для скрипки з фортепіано (каприси, полонези та ін.), для фортепіано, тріо, квартети, опера «Szlachta czynszowa czyli Kłótnia o wiatr» (1810–1814), варіації на теми з опер Россіні, Белліні, Мейєрбера, Верді та ін., обробки народних пісень Галичини та ін. Відомо, що перу Ліпінського належать Концерт для скрипки з оркестром fis-moll op. 14 (1822); Концерт D-dur «Військовий» op. 21 (бл. 1826); Концерт e-moll op. 24 (1830–1833); Концерт A-dur op. 32 (1844); а також Концертне рондо для скрипки з оркестром op.18 [255] та ін.

Які характерні риси притаманні ж для скрипкових концертів Кароля Ліпінського?

Насамперед, вони мають величезну історичну роль, адже попередні концерти Л. Яжембського, М. Мельчевського та Ф. Яневіча ще були наближеними до жанру concerto grosso, і власне твори К. Ліпінського стають прикладами реалізації структурно-семантичного інваріанту сольного

інструментального концерту в польській музиці.

Кароль Ліпінський орієнтується на західноєвропейські взірці, сповнені оперного тематизму, представленого у «блискучій» грі, та виробляє власну стилістику. Вирізняючи у творчості композитора вплив польської, італійської, австро-німецької музики, Любов Кияновська вказує також і на вплив фольклору, що зумовлює яскраву етнохарактерність низки творів. При цьому, поряд із польським танцювальним фольклором, мистець, що виріс у багатонаціональному середовищі, використовує й український фольклор – пісенний, який «чується» найчастіше у повільних частинах скрипкових концертів. Таке звернення пояснюється й участю композитора в укладення збірника народних пісень Вацлава Залеського «Пісні польські і руські галицького люду» (1833), значну частину якого складали українські романси, коломийки, історичні пісні та ін. [77, 56–58; 120].

Розглянемо характерні риси реалізації структурно-семантичного інваріанту жанру на прикладі *Першого концерту fis-moll op. 14*, написаного 1822 року. Твір є прикладом тричастинної композиції, яка наслідує взірці жанру Джованні Віотті і Нікколо Паганіні та представляє великий віртуозний романтичний концерт.

Тематизм твору, з одного боку, сягає класичних типів мелодики, підпорядкованої гармонічному мисленню (використання типових фігур), з іншого боку – основується на рельєфному мелодизмі, основаному на танцювальних, маршових та пісенних фольклорних ритмоінтонаціях. У результаті звучання набуває різних ґраней романтичного вияву – це характерні для польської музики посилена емоційність у темах вольового характеру і танцювальна вишуканість, а також задушевна пісенність, ближча до української етнопсихології.

Перша частина Allegro maestoso fis-moll написана у сонатній формі з подвійною експозицією (експозиція оркестру та експозиція соліста). Тема головної партії, що розпочинається висхідним ямбічним ходом від V до I ступеня і розвивається по звуках низхідного тонічного тризвука, має

фанфарний, вольовий характер («cis | fis cis | a gis fis gis | e cis»). Інтонаційно близькою до теми головної партії буде тема рефрену із фіналу, що надає всьому циклу рис монотематизму.

Тема побічної партії традиційно переводить у ліричну сферу. Особливу увагу у першій частині привертає каденція соліста, в якій поєднуються рідні тематичні елементи – лірична пісенність, гостро-ритмічні пасажі танцювального походження, активні пасажі, у тому числі подвійними нотами. У цілому, каденція є прикладом блискучого віртуозного стилю Ліпінського.

Друга частина – Adagio H-dur, в якому композитор використовує тему з I частини свого Тріо op. 12. Після патетичного імпровізаційного вступу, де у висхідних наростаючих хвилях розвиваються лірико-драматичні, речитативні елементи, звучить основна тема, що має розспівний характер та насичена фігураційністю і багатою, різноманітною мелізматикою («fis h | ais h cis | dis fis e dis | dis cis h»).

У фіналі Adagio – Allegro vivace fis-moll, що має форму рондо-сонати, загальний стрімкий, життєствердний характер встановлюється у рефрені, в темі якого поєднуються витримані половинними звуки тонічного тризвуку та швидкий біг субдомінантою («fis cis eis | fis cis | h a gis fis h d | cis») (нагадаємо, тема інтонаційно близька до теми головної партії першої частини). Увесь фінал насичений народно-танцювальними та пісенними елементами, що викладаються із частими ефектними перегуками соліста та оркестру.

Особливою з точки зору втілення етнохарактерності є кода, в якій створюється атмосфера народного свята. Цікавим та ефектним є використання елементів народно-інструментального скрипкового музикування – гра смичком по грифу, гра з відкритою струною, зміна настройки опущенням струни «g» на «f», специфічна акордика тощо.

Таким чином, вже у Першому концерті для скрипки з оркестром Кароль Ліпінський втілює усі головні знаки структурно-семантичного інваріанту сольного інструментального концерту класичного зразка (тричастинність, розвинена партія концертуючого соліста, що «змагається» з оркестром,

подвійна експозиція, сольна каденція, традиційна образна семантика частин тощо), насичуючи його яскравою, віртуозною стилістикою романтичного змісту.

Твір також містить яскраві риси, що свідчать про втілення етнопсихологічних засад польської музики, – вони найбільш яскраво проявляються у реалізації її хореографічного та народно-інструментального архетипів.

У подальших концертах Кароль Ліпінський розвиває власні здобутки, здійснені у Першому концерті. Так, *Другий концерт D-dur op. 21* – найвідоміший твір мистця, написаний близько 1826 року, що отримав популярну на той час назву «Військовий» (згадаємо, наприклад, Симфонію № 100 G-dur «Військову» Йозефа Гайдна, концерти Я. Дуссека, Б. Ромберґа та ін.). Зауважимо, що Концерт «Військовий» К. Ліпінського має чисельні редакції та варіанти каденцій, з якими твір увійшов до репертуарів більшості видатних скрипалів.

Другий концерт для скрипки з оркестром є тричастинною композицією із розвиненою, віртуозною партією соліста. Розглянемо даний твір, використовуючи, у тому числі, дані з аналізів Л. Кияновської [77] та І. Пилатюка [146], а також відомостей із праці М. Загайкевич щодо українського фольклору у творчості мистця [47]. Композитор відмовляється від класичної практики подвійної композиції, що посилює увагу до партії соліста, яка у даному творі є високовіртуозною та сповненою імпровізаційності викладу: «виклад головних тем позначений рисами віртуозної фантазійності, вони розвиваються легко і невимушено, з типовою “паґанінівською” бравурністю, ланцюг яскраво контрастних мікроепізодів, що безперервно і стрімко перетікають один в один, сприяє винятковій інтенсивності, експресивності образної палітри» [77, 62].

Першу частину Allegro marziale *(приклад 2.1.1 у Додатку А)* розпочинають активний вступ з фанфарною темою, яку вважають інтонаційно подібною до пісні № 14 «Na tem twardem szczudle moem» зі збірки «Пісні

польські і руські галицького люду». Ритмоінтонації даної теми згодом розвиваються у музичній тканині Концерту. Тема розвивається на фоні витриманих звуків супроводу, що імітують барабанні удари, і складається із декількох висхідних мотивів – вони рухаються звуками тоніки і є спрямованими до «$d^2$», «$fis^2$», «$a^2$» і «$d^3$».

Друга тема головної партії має витоки у хореографічному архетипі польської музики, вона спирається на полонезну ритмоінтонаційну основу, яка, у свою чергу, поєднує риси танцювальності та маршовості. Мелодика розвивається у високому регістрі (у третій октаві, згодом повторюється у другій октаві), розпочинаючись із висхідного великосекстового затактового ходу до «$fis^3$» та завершуючись ввідним оспівуванням домінантового тону. Полонезний колорит створюється ефектними пунктирними групами, які поєднуються четвірками шістнадцятих. Дана тема повториться наприкінці експозиції. У цьому ж розділі вона переходить у каденцію соліста, яку знаменують активні пасажі речитативного плану.

Функцію побічної партії відіграє наспівна, меланхолійна тема, близька до ліричних взірців слов'янської пісенності, що, знову ж таки, нагадує про захоплення Ліпінського польським та українським фольклором. У розділі заключної партії домінує віртуозність високого ґатунку – із пасажами соліста подвійними нотами, різноманітними штрихами, ефектними колористичними прийомами тощо, що підхоплюється оркестром у заключному tutti.

У розробці поєднуються риси реалізації декількох образів. Перший образ пов'язаний із хореографічним архетипом польської музичної ментальності, виражений полонезною темою. Другий і третій образи пов'язані з новими темами – ліричний у народному романсі «Czas do domu czas» (№ 149 зі згаданої збірки «Пісні польські і руські галицького люду») та скерцозний із відповідною темою.

Реприза, в якій відбувається композиційна модуляція із сонатної форми у складну тричастинну (тут звучить лише полонезна тема – друга тема головної партії, і немає побічної з її тонально-образною трансформацією,

необхідною для сонатної форми), переходить у високо-віртуозну коду, де створюється традиційна для класико-романтичної моделі концерту картина народного свята, що завершується інтонаціями фанфарної теми із початку Концерту.

Основний образ другої частини Adagio *(приклад 2.1.2 у Додатку А)*, викладеної у тричастинній формі, виростає з теми української думи «Ах, я нещасний, що маю діяти» (№ 112 із вказаної вище збірки), яка викладається чаруючим соло скрипки на фоні баркарольного супроводу, що викликає алюзії з шопенівською ноктюрновістю. На вказаній пісні оснований тематизм як крайніх, мінорних розділів форми, так і середнього, мажорного. Особливістю Adagio є глибокий драматичний розвиток, що сягає вершин драматургії повільних частин сольних інструментальних концертів у романтичній музиці.

У Rondo *(приклад 2.1.3 у Додатку А)* в формі рондо-сонати втілено типовий для класико-романтичної моделі концерту народно-жанровий фінал, що через особливо святкову атмосферу, де головну роль відіграють дві теми – маршева та танцювальна, близька до української пісні «Трясеться ми ся волосся, любить мене Гануся» із згаданої вище збірки. Вони чергуються з двома типами епізодів – віртуозними (сповненими колористичних ефектів, розмаїття штрихів, флажолетів, перекидань смичка через струну тощо) та ліричними, що проникають до найпотаємніших душевних глибин.

На нашу думку, «Військовий концерт» Кароля Ліпінського репрезентує декілька головних архетипів польської музичної ментальності. На рівні музичної мови втілюються етнохореографічний та етнопісенний архетипи, перший з яких пов’язаний із полонезними ритмоінтонаціями, другий – із цитуванням та трансформацією народних пісень зі збірки Вацлава Залеського «Пісні польські і руські галицького люду».

На рівні узагальненого вияву національної етнопсихології можемо стверджувати про риси польського сарматизму, що втілюється назвою «Військовий» та відповідними до неї героїчною семантикою головного тематизму, загальним маршовим й урочисто-полонезним настроєм,

помпезністю акордового викладу та концертним розмахом сольної віртуозності, та про риси прометеївського архетипу, що сповна реалізується у підвищено-емоційному тоні звучання як партії соліста, так і всього «Військового концерту».

Посилення романтичної традиції у польському скрипковому концерті виявляємо у Третьому та Четвертому концертах Кароля Ліпінського, які є одночастинними, репрезентують тенденцію до поемності та інші, притаманні романтичній музиці, риси.

Так, *Третій концерт для скрипки з оркестром e-moll op. 24* сповнений романтичної схвильованості, що виражається з перших тактів твору у партії оркестру (із частим використанням у мелодиці пониженого II ступеня у півтоновому оспівуванні тоніки, в гармонії – DDзм.$VII_7$ та ін.), та її драматичного розвитку. На цьому фоні соліст постає як носій ліричного первня, що є виявом витончено-ліричного архетипу польської музичної ментальності, з одного боку, та започаткуванням тенденції до одночастинності у жанрі скрипкового концерту – з іншого.

Твір вважають найменьш вдалим у концертному доробку композитора, проте таким, що відкриває шляхи до розвитку одночастинної моделі романтичного концерту у творчості Г. Ернста, Г. Венявського («Сонатне allegro» op. 2), Й. Йоахима та ін. [37].

Натомість *Четвертий концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 32,* написаний під час перебування Кароля Ліпінського у Дрездені, є вже зрілим зверненням до одночастинності у жанрі скрипкового концерту, де сповна реалізується одна із головних рис романтичного типу мислення у формотворенні – поемність, яка проникає у сонатність та, у даному випадку, поєднується із варіаційністю. У результаті виникає «стиснений сонатно-симфонічний цикл» як один із варіантів еволюції жанру концерту. Головними ідеями твору стають ліризація та симфонізація. Перша прявляється у домінуванні ліричного тематизму побічної партії та відповідному образно-емоційному перетворенні тематизму головної партії, друга – в особливій увазі

до партії оркестру та її наповненні насиченим розвитком.

Таким чином, Кароль Ліпінський створює різноманітні моделі жанру скрипкового концерту – великий віртуозний Перший концерт; оснований на народному тематизмі, віртуозний Другий концерт; одночастинний із тенденцією до суб'єктивізації Третій концерт; поемно-варіаційний одночастинний (модель «стиснутого сонатно-симфонічного циклу) Четвертий концерт, що найбільш яскраво втілює тенденцію до ліризації та симфонізації жанру.

У цілому, виклад концертів Кароля Ліпінського характеризується опорою на архетипи, які були врізнені нами як основні у польській музичній ментальності.

Перше – це високовіртуозне трактування партії соліста та мелодична щедрість й орнаментальність мелодики і фактури, що мають витоки у народному музикуванні, тобто опора на етноінструментальний архетип.

Друге – це використання народної пісенності та танцювальності (етнохореографічного архетипу), остання з яких найбільш яскраво репрезентується жанром полонезу, що, у поєднанні з іншими ознаками, репрезентує сакрально-шляхетницький архетип польської музичної ментальності.

Третє – підвищена емоційність, що особливо яскраво проявляється у сольних каденціях та інших епізодах віртуозного характеру. І нарешті, ліризація жанру, хоч і підпорядковується загальним тенденціям романтичного мистецтва, все ж перегукується і з втіленням архетипу вишуканого ліризму польської музичної ментальності.

Моделі польського романтичного концерту, започатковані Каролем Ліпінським у згаданих вище творах, були продовжені послідовниками мистця. Це, насамперед, ***Генрик Венявський*** *(Henryk Wieniawski, 1835–1880),* скрипаль-композитор, чиї концерти, передовсім другий, стали окрасою репертуарів видатних виконавців минулого і сучасності. У доробку Генрика Венявського – «Концертне allegro» op. 2 для скрипки і фортепіано, «Пісня без

слів та елегантне рондо» op. 9, Концерт для скрипки з оркестром fis-moll op. 14, присвячений Королю Пруссії Фредерику Вільяму IV (1852–1853), Концерт для скрипки з оркестром d-moll op. 22, присвячений Пабло Сарасате (1862–1870) та інші твори, більшість з яких написана у першій половині 1850-х років [234].

У концертних композиціях Генрика Венявського яскраво проявляються риси романтичного віртуозного стилю Ніколо Паґаніні, Анрі В'єтана, Гайнріха Ернста та, у контексті розвитку польської скрипкової музики, – Кароля Ліпінського.

Зокрема, у Першому концерті для скрипки з оркестром fis-moll op. 14 Генрика Венявського, що складається з трьох частин (1. Allegro moderato; 2. Preghiera. Larghetto; 3. Rondo. Allegro giocoso), продовжується традиція «великого» концерту, закладена у Першому концерті Кароля Ліпінського, при музична мова твору насичується рисами зрілого романтизму. Натомість «Концертне allegro» op. 2 для скрипки і фортепіано є прикладом утвердження одночастинної форми типу концертіно, тенденцію до чого зустрічали у доробку Кароля Ліпінського на прикладі Третього скрипкового концерту.

У Другому концерті Венявського для скрипки з оркестром d-moll op. 22, тричастинної будови (1. Allegro moderato; 2. Romance: Andante non troppo; 3. Allegro con fuoco – Allegro moderato), дослідники вбачають вплив національної шопенівської традиції та загальноєвропейської симфонічної традиції Людвіґа ван Бетована, Фелікса Мендельсона-Бартольді і Петра Чайковського [36]. На нашу думку, вплив музики Фридерика Шопена можна трактувати як загальну тенденцію до домінування ліризму, роль творчості Бетовена і Мендельсона вбачаємо у розумінні сутності концерту не як «змагання» соліста з оркестром, а як органічної єдності взаємопов'язаних партій, із притаманною Феліксу Мендельсону-Бартольді елегійністю тону, а вплив Чайковського (чий Скрипковий концерт був написаний пізніше, у 1878 році), бачимо у втіленні домінуючого лірико-елегійного первня та симфонізації музичної тканини.

Особливостями Другого скрипкового концерту Генрика Венявського є

поєднання традиційного для класицизму використання подвійної експозиції з вільністю романтичної побудови та зріло-романтичним змістом. Для твору також притаманний високий ступінь симфонізації через використання принципу лейттематизму, у даному випадку звучання тієї ж теми у різних трансформаціях у всіх частинах – у мрійливо-поемному, романсовому та пристрастно-емоційному перевтіленнях. У вказаних розмаїтих варіантах трактування ліричного первня вбачаємо вплив засад польської етнопсихології на жанр скрипкового концерту.

Серед інших взірців жанру польського романтичного скрипкового концерту – твір видатного музичного діяча, уродженця Поділля ***Ігнація Яна Падеревського*** *(Ignacy Jan Paderewski, 1860–1941),* написаний у 1886–1888 роках (відоме «Allegro Koncertowe») [275], та композиції послідовників, якими продовжується розвиток жанру у XX столітті, що проаналізуємо у наступних главах.

Окрім вагомого внеску з точки зору втілення етнохарактерності, творчість К. Ліпінського, Г. Венявського та І. Я. Падеревського відіграла вагому роль у розвитку художньо-інтерпретаційного виконавського мислення. Особливим у цьому сенсі став «Військовий концерт» Кароля Ліпінського, який, за словами І. Пилатюка, є свідченням надзвичайно цікавого переходу у сенсі виконавської свідомості — від «доби виконавців-ремісників” до “музикантів-особистостей”, в діяльності яких в першу чергу домінувало індивідуальне творче начало» [146, 121]. Саме у цьому творі дослідник вбачає «внутрішню емоційну наповненість, багатий спектр переживань і настроїв, що їх породжує нова доба, хоча нерідко вони ще ховаються за фасадом традиційних блискучих виконавських прийомів» [146, 121], і таке новаторство є головною засадою у виконавському осмисленні як «Військового концерту», так і інших проаналізованих вище творів.

## 2.2. Етнохарактерні риси скрипкових концертів Еміля Млинарського та Мєчислава Карловіча: еволюція жанру на межі XIX–XX століть

Романтичний структурно-семантичний варіант жанру польського скрипкового концерту, сформований у творчості К. Ліпінського та Г. Венявського, набув пізньоромантичного звучання на межі XIX–XX століть. Серед його визначних творців – Еміль Млинарський та Мєчислав Карловіч, чиї твори «відкрили» розвиток жанру у XX столітті.

***Еміль Млинарський*** *(Emil Młynarski, 1870–1935)* – вихованець класів скрипки Леоніда Ауера, композиції Анатолія Лядова та камерного ансамблю Людвіґа Бьома Санкт-Петербурзькій консерваторії (1890), а згодом – концертмейстер, художній керівник, диригент ряду колективів у Санкт-Петербурзі, Одесі, Москві, Лондоні, Единбурзі та інших містах Європи, Великого театру у Варшаві, перший директор Варшавської консерваторії, директор Філадельфійської опери та ін. [182].

Як вказує Ельжбєта Щепаньська-Ланґе, незабаром після прибуття до Одеси, де перебував 1893–1897 роках на посадах концертмейстера оркестру Одеського оперного театру та викладача музичного училища (див.: [24]), Е. Млинарський заснував струнний квартет і став його прімаріушем. Інші учасники квартету – Олександр Фідельман (II скрипка), Перман (альт) та Вульфій (віолончель) [286, 23]. Ряд дослідників вказують на вагому роль Е. Млинарського у становленні одеської скрипкової школи у доконсерваторський період, поряд зі знаменитими чеськими майстрами Й.Перманом, Ф.Ступкою, Й.Карбулькою та іншими педагогами – Я.Коціаном, О.Фідельманом, Н.Бліндером [24; 22, 59–60]. Серед учнів Е. Млинарського – видатні скрипалі, диригенти, композитори мультинаціонального одеського середовища, зокрема мистець, що долучився до творення польського скрипкового концерту у співпраці з Каролем Шимановським, уродженець Одеси Павло Коханський, засновник одеської скрипкової школи, вихідець з

Київщини Петро (Пейсах) Столярський, композитор, уродженець Санкт-Петербурґу, у подальшому – член родини Млинарських Віктор Лабунський, уродженка Одеси, американська скрипалька Лія Любошиць, ректор Музичної академії імені Кароля Шимановського в Катовіце, уродженець Волині Фаустин Кульчицький та ін.

Саме тут, у багатій, вже на той час, академічною скрипковою традицією Одесі, був написаний *Перший скрипковий концерт d-moll op.11 (бл. 1897),* що зробив автора впізнаваним у музичних колах Європи та отримав відзнаку Конкурсу композиторів Іґнація Падеревського у Ляйпціґу (1898), журі якого очолював Артур Нікіш, – про це писали більшість польських газет. Іншими творами, які отримали нагороди на вказаному конкурсі, стали Фортепіанний концерт Генріка Мельцера (Henryk Melcer), Струнний квартет Войцеха Ґавронського (Wojciech Gawroński), Скрипкова соната Ґжеґожа Фітельберґа (Grzegorz Fitelberg) та Симфонія «To be or not to be» Зиґмунта Стойовського (Zygmunt Stojowski), що став переможцем у цій акції.

Солістами при виконанні Першого скрипкового концерту Е. Млинарського стали Станіслав Барцевич (1898) та Леопольд Ауер (Петербурґ, 1914–1915 (?)), під час гастролей Еміля Млінарського у Лондоні в якості диригента Анданте з концерту виконав соліст Міша Ельман [286, 23], а Павел Коханьський запропонував свою кандидатуру в якості соліста у брюссельському концерті 1907 року під орудою Ежена Ізаї – «тоді Господь візьме мене, я зіграю Ваш концерт, і я спробую зіграти його добре, це було б чудово» – писав П. Коханьський своєму вчителеві Е. Млинарському [286, 77]. Твір був виданий, але й згодом став незаслужено забутим, і його історія розпочалася заново через 113 років після першовиконання, коли Концерт прозвучав на Польському радіо [226] та отримав нову хвилю концертного життя.

Отож, яким є Перший скрипковий концерт Еміля Млинарського та у чому полягають його етнопсихологічні засади?

Твір витриманий в ореолі естетики та музичної мови

загальноєвропейської романтичної традиції в межах мажоро-мінорної системи, водночас характеризується оригінальними ритмоінтонаційними лексемами, основні з яких мають кварто-секундову інтонаційну та синкоповану ритмічну основу, що уводить твір у сферу польського національного мелодизму. Зауважимо, що у саме ця лінія представлена у скрипкових творах автора, написаних у попередній період – П'єсах для скрипки і фортепіано ор. 4 (Полонез та ін.), Мазурці G-dur та Мазурці A-dur ор. 7 для скрипки та фортепіано та ін.

Етос першої частини Allegro moderato концентрується у сфері вишуканого ліризму, що є однією з основ художнього змісту польської музики, започаткованого Ф. Шопеном передусім у фортепіанному жанрі та розвиненого у різних жанрах представниками наступних поколінь мистців. Ліризм перегукується з іншими образно-емоційними сферами, на які вкажемо у процесі аналізу.

Концерт відкривається звучанням головної партії першої частини *(приклад 2.2.1 у Додатку А)*, що має тричастинну будову, а саме – першої теми головної партії в оркестрі (1–16 такти). Це тема елегійного характеру – соло валторни на фоні витриманих акордів у дерев'яних духових та pizzicato струнних, що створює настрій пасторалі. Мелодична лінія широкого дихання виростає із квартово-секундових ходів із м'якими синкопами та розвивається декількома хвилями, граючи гармонічними барвами співставлення мінорної тоніки з натуральним (мажорним) VII та ін.

Партія соліста «вривається» на образно-емоційному контрасті до попереднього звучання (від такту 17), заявляючи про інший, експресивний первінь художнього змісту твору у другій темі головної партії. Вона має квазіімпровізаційний характер, притаманний для жанрів балади і фантазії, набули у польській музиці статусу національних, та спирається на традицію народного музикування. Початковий мотив «злітає» октавами у хроматичному ході від III до V ступеня, а згодом – у висхідному збільшеноквінтовому стрибку від III на підвищений, що нарешті розв'язується у тоніку. Після

експонування теми головної партії у соліста відбувається активний розвиток (від такту 31-го, A) за допомогою фігураційного, пасажного, секвентного та інших типів творення. У результаті таких процесів партія соліста наповнюється різноманітними мелодичними утвореннями, що на початку повністю домінують над партією оркестру.

У процесі розвитку у соліста з'являється перша тема – початкового соло валторни з партії оркестру (a tempo, B), створюючи таким чином репризу в межах головної партії. Натомість неспокійні тріольні фігурації проникають у групу дерев'яних духових, і оркестр набуває все більшої ролі, його партія згодом виростає у паритетну із солістом. На першу тему головної партії у її репризі в соліста, що розпочинається із задекларованих вище етнохарактерних квартових та секундово-терцієвих ходів, звертаємо особливу увагу – вона звучить надзвичайно вишукано, сягаючи кращих взірців романтичної лірики, продовжуючи лінію польського мелодизму з традиції Ф. Шопена та передбачаючи вишукано-ліричні теми у концертах К. Шимановського (нагадаємо, перший буде написаний через 20 років також в Україні) та Ґражини Бацевіч.

Тема побічної партії (A-dur, Tempo primo, D) *(приклад 2.2.2 у Додатку А)* продовжує експонування ліричної сфери, розвиваючи іншу її ґрань, позначену ремаркою dolce. Вона звучить у соліста та видозмінено повторюється у солюючої флейти октавою вище. Рух мелодичної лінії звуками головних гармонічних функцій, гра колоритом мажоро-мінору у співставленні тонічної і субмедіантової гармоній (у варіанті для флейти – тонічної і медіантової по однойменному мінору) – усе це підкреслює у даному тематичному матеріали характерні риси ліризму романтичної скрипкової музики.

Інша образна сфера, що викликає алюзії до польської етнічної основи, експонується в Con fuoco e ben marcato (E) – епізоді у другому розділі форми, що займає місце розробки. У даному випадку тематизм виростає з хореографічного первня, що ґрунтується на мазурковому ритмоінтонаційному комплексі із пунктиром на першу долю, що у подальшому розвитку (Più mosso

e con fuoco) синтезується із синкопованою ритмоформулою.

Окрасою першої частини і всього концерту є сольна каденція (energico) *(приклад 2.2.3 у Додатку А)*, тематизм якої оснований на квартовості як у вертикальному напрямку – від початкових кварто-септімових співзвуч, так і в горизонтальному, що розвивається із секундово-квартового зерна та відгукується низкою кварт (зменшених і чистих). У каденції також розвиваються лірична та мазуркова теми, що символізують дві основні ґрані етосу польської музики, та прикрашена трелями мелодична лінія у високому регістрі, яка безпосередньо переводить до наступного розділу форми.

У репризі виклад теми головної партії здійснюється в d-moll у перших скрипок за підтримки інших струнних супроводжується гармонічними фігураціями у соліста. Тема побічної партії звучить в F-dur, і лише у коді встановлюється основна тональність. Кода (a tempo I, tranquillo, H), побудована на темі головної партії, утверджує домінуючий етос ліризму даного Концерту, що набуває драматичного відтінку.

Друга частина – сповнене романтично-ліричного патосу Adagio B-dur *(приклад 2.2.4 у Додатку А)* з домінуючою партією соліста на фоні колоритних співставлень мажоро-мінорної виразовості в партії оркестру. У солюючої скрипки у високому регістрі розвивається надзвичайної краси, невпинна мелодична лінія, що малює орнаментальні візерунки, блукаючи нестійкими ступенями ладу, уникаючи тональних опор, організована у м’якій метриці 3/8. У середньому розділі звучання опускається у середній і низький регістри та епізодично набуває виразного лірико-драматичного забарвлення.

Кардинально іншим є образно-емоційний зміст фіналу Allegro d-moll *(приклад 2.2.5 у Додатку А)*, інтонаційне зерно якого становить зменшена кварта між підвищеним VII і III ступенями, в межах якої, з акцентом на ввідному ступені, наступними схвильованими тріолями та «незавершеним завершенням», на фоні домінантової гармонії будується початковий мотив вступу (у партії перших скрипок та ін.). Із цього зерна виростає головна тема у соліста, позначена ремаркою energico e com fuoco (A), яка після декларації

початкового мотиву (в межах чистої кварти між V і I ступенями) надається до насиченого віртуозного розвитку із фігураціями, широкими стрибками та ін., а також у патетично-урочистому варіанті повторюється в партії оркестру.

Патетичного патосу сповнене і звучання побічної партії B-dur в оркестрі (Poco meno mosso, K), що викладається акцентовано (складається із секвенційної послідовності мотивів, кожен з яких розпочинається із широкого низхідного стрибка) з участю окремих дерев'яних духових, струнних і, що важливо – із залученням особливо експресивної мідної групи. Партія соліста набуває у фіналі особливо віртуозного розвитку, чим наслідує кращі взірці романтичного європейського скрипкового концерту.

Таким чином, Еміль Млинарський у Першому концерті для скрипки з оркестром переставляє акцент з домінуючої віртуозності (представленої у концертах К. Ліпінського та Г. Венявського, а також у написаному через декілька років концерті М. Карловіча) на домінуючий вишуканий ліризм, чим формує етнохарактерність польського скрипкового концерту для майбутнього XX століття та робить ескіз образності, що здобуде кульмінаційні вершини у творчості К. Шимановського, Ґ. Бацевіч та К. Пендерецького. Вишуканий ліризм шопенівського взірця доповнюється вкрапленнями мазурковості, квазінародної інструментальної імпровізаційності та романтичної експресії, що у сукупності творять національний етос польської музики у даному творі – з одного боку та входить у поле художньої виразовості концертів Й. Брамса, А. Дворжака П. Чайковського – з іншого.

На наступному етапі дослідження звернемося до твору, яким «відкривається» XX століття в історії жанру польського скрипкового концерту – Концерту для скрипки з оркестром ***Мєчислава Карловіча*** *(Mieczysław Karłowicz, 1876–1909),* видатного представника товариства «Молода Польща» («Młoda Polska»), крізь призму виявлення етнопсихологічних засад твору.

Естетична ситуація у польській музиці початку XX століття формувалася на перетині різноманітних світових та європейських тенденцій. Насамперед,

вона великою мірою визначалася діяльністю товариства «Молода Польща», членами якого були, зокрема, Кароль Шимановський і Мєчислав Карловіч. Товариство було одним із варіантів широко популярної на той час «Молодої Європи» та впроваджувало нові етико-естетичні засади для мислення людини на рубежі XIX–XX століть, які після культу міщанства повертали до романтичного месіанізму, вираженого у циклі статей краківського письменника і журналіста А. Ґурського під псевдо Quasimodo (1898). Феномен «Молодої Польщі» докладно проаналізований у працях К. Вики «Польський модернізм» [308], А. Гутнікевіча «Молода Польща» [235; 231], творчість Мєчислава Карловіча – у дослідженні І. Белзи [15] та ін.

Головна ідея, яка проголошувалася товариством «Молода Польща», полягала у творенні «мистецтва як релігії» та «мистецтва заради мистецтва». В результаті ідеалом раннього польського модернізму став «іманентний артистизм», виражений крізь призму «переплетіння тенденцій символізму, неоромантизму, імпресіонізму, з яким 1910 був поєднаний експресіонізм» [81], а польські дослідники насамперед вказують декадентизм [308]. При цьому варто розуміти, що, як написав К. Вика, «“Молода Польща” – це ціле покоління, тоді як опис модернізму буде описом напрямку усередині покоління» [308].

Що це дало для музики? Яким чином вплинуло на творчість початку XX століття? – відповіді на ці питання намагатимемося дати у процесі аналізу наступного твору.

*Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902)* Мєчислава Карловіча присвячений Станіславу Барцевічу – етапний твір у спадщині митця, в якому партія соліста-лірика набуває складного розвитку, часто у високих скрипкових позиціях та з іншими технічними труднощами, у переплетенні із барвистим, «соковитим» звучанням оркестру. Важливо, що у лоні романтизму з його глибокими переживаннями народжуються нові тенденції, що розвинуться у XX столітті, пов’язані із трансформацією народного тематизму, імпресіоністичним багатством оркестрового колориту та

ін. Тричастинна композиція належить до симфонізованого різновиду інваріанту сольного інструментального концерту, найяскравіші скрипкові взірці якого представлені у творчості Й. Брамса, П. Чайковського, Я. Сібеліуса, Е. Елґара, М. Бруха та ін. Окрім того, у контексті польського інструментального концерту спостерігаємо і традицію симфонізації семантики та структури жанру у Ф. Шопена.

Відразу після прем'єри у 1903 році у виконанні С. Барцевіча і Берлінського філармонійного оркестру критика з «Berliner Bürsenzeitung» охарактеризувала твір як самобутнє явище романтичного мистецтва, вказуючи, на «барвисті, пишні, часом занадто щільне… інструментування… але що б він не писав, це звучить приємно. Його сюжети не досконало оригінальні, але характеризуються власним образним характером» [267]. Інші критики, що після гастролей у Львові та Відні захоплювалися поєднанням художнього рівня твору із зручністю для виконання (що зумовлено добрим знанням автором інструмента від скрипаля-наставника С. Барцевіча), пророкували польській скрипковій музиці «свого В'єтана» та сподівалися на збагачення достатньо бідного, на той час, польського скрипкового репертуару [267]. Проте, трагічна смерть автора у Татрах перекреслила очікувані перспективи.

Які ж сенси та якими засобами втілив у творі 26-річний композитор, якщо поглянути на концерт з точки зору етнохарактерності?

Носієм ідеї ліризму у концерті є соліст, високопочуттєва тема головної партії у чиєму виконанні вступає на контрасті із закличним оркестровим вступом *(приклад 2.2.6 у Додатку А)*. Тематизм головної партії має ознаки трансформованої фольклорності. Це проявляється у тоніко-домінантовій ладовості, інтонаційності складаючих її поспівок – наприклад, у першій із них секундово-квартова будова нагадує архаїчні веснянки із закличними ходами, уникається ввіднотоновість («a–h–fis–a») тощо. Це початкове інтонаційно-конструктивне утворення стане типовим для багатьох творів, що виникнуть у річищі фольклоризму та неофольклоризму (згадаємо, наприклад, секундово-

квартовий мотив, що звучить в англійського ріжка у балеті «Весна священна» І. Стравінського). Трансформована фольклорність також проявляється у подібному до народно-інструментальних награшів варіантному розвитку та в імпровізаційній манері музикування, що сягає давніх коренів польського народного скрипкового виконавства. У вказаних рисах основна тема твору несе яскравий відбиток етнохарактерності. Згодом її елементи – короткі квазі народні награші – імітуються у дерев'яних духових і струнних інструментів оркестру, а у процесі розвитку тема головної партії звучить в оркестровому викладі tutti з екзальтованими почуттями – як романтично-піднесений гімн життю і коханню.

У сфері побічної партії *(приклад 2.2.7 у Додатку А)* також яскраво проявляються ознаки етнохарактерності. Витончений ліризм у темі соліста звучить темою, що виростає із пісенної інтонаційності, близької до народної. Тут, знову ж таки, проявляється домінантова ладовість в E-dur, мелодична лінія рухається фразами на ангемітонно-пентатонній основі – «h-cis-e-fis», «e-fis-gis-h», а у подальшому розвитку прагне завоювати все нові вершини, ніби утворюючи мереживо, уникаючи тоніки, наближуючись до вагнерівського типу «безкінечної» мелодики, – у надзвичайно чистому, ніжному, проникливому звучанні скрипки соло.

У розробці образність набуває розмаїтих барв, насичується лірико-драматичними відтінками, тематизм загострюється півтонами та надається до симфонізованого розвитку. То валторни, то труби проводять висхідну тему, ніби підтримуючи соліста у його романтичному прагненні, при цьому активно розробляється початкове інтонаційно-конструктивне секундово-квартове утворення та друге, що також належить до етнохарактерних комплексів слов'янської, у тому числі, польської, музики – із варіантів кварто-квінтового чергування висхідного та низхідного руху.

У «блискучій», сповненій оптимістичної настроєвості каденції соліста *(приклад 2.2.8 у Додатку А)* доходить до кульмінації патетичний первень твору, відображений активним розвитком секстової та квартової

інтонаційності у віртуозному викладі.

У репризі, що розпочинається проведенням теми у флейт, кларнетів і фаготів, а згодом звучить tutti, та у коді, де соліст разом з оркестром промовляє основну тему в новому ритмічному оформленні та з усією повнотою оркестрових барв, із активним залученням мідних духових, стверджується основна ідея твору із романтично-патетичним розмахом, з апофеозом радості життя.

Напрочуд вдалою у концерті вважається і друга частина F-dur *(приклад 2.2.9 у Додатку А)*, яка, за свідченнями критики, повторювалася на біс на прем'єрі із солістом С. Барцевічем. У польських джерелах приводиться фрагмент відгуку на концерт, коли автор востаннє почув власне творіння. Зокрема, вказується, що «Przegląd Tygodniowy», називаючи Скрипковий концерт прекрасним твором, особливо у другій частині, прирівнює стиль мелодики соліста в останній до бахівської скрипкової кантилени, а супровід оркестру – «тонкий і свіжий» – ставить на вищий щабель «від банальних акомпанементів Сарасате, В'єтана та ін.» [267].

На нашу думку, цю частину, дійсно прекрасну, сповнену романтичної млості та мрійливості у мелодиці соліста та повноти звучання й елементів звукозображання в оркестровій палітрі, варто розглядати у контексті романтичного та пізньоромантичного мистецтва, кантилени та оркестрового звукопису П. Чайковського і Г. Малера (твір написаний одночасно із П'ятою симфонією австрійського сучасника).

Тема «Романсу», за законами жанру, має пісенну основу. Вона виростає із руху верхнім тетрахордом, що перепиняється міжтактовими синкопами, і згодом кружляє, спадаючи то квінтовими, то квартовими стрибками донизу наприкінці фраз, оспівуючи паралельні мажор і мінор, уникаючи зупинок на тонічних опорах, модулюючи у домінантову тональність тощо.

Вона звучить у крайніх частинах, між якими з'являється драматичний епізод, та у процесі розвитку тема сягає найвищих регістрових вершин, створюючи неабиякої краси дует солюючої скрипки із оркестром, що

проводить основну тему, у завершенні проводиться у третій октаві та «розчиняється» у відчутті млосного солоду у трелях на «с» і «f» у четвертій октаві.

Натомість у жвавому, енергійному фіналі концерту знову панує етнохарактерність. Жанрова основа тематизму, в якому стрімкий рух вгору та поступенні спуски чергуються із квартово-квінтовими ходами (у тому числі послідовностями висхідної і нисхідної кварт), виростає із народно-танцювальної основи. Інша образна ґрань фіналу – елегійність, втілена в епізодичній темі. Вона є інтонаційно спорідненою із основною темою (чергуванням поступенного руху і нисхідної кварти наприкінці фрази) та, водночас, виростає у зразок типової народної кантиленної пісенності.

Апофеозом розвитку у творі є кода *(приклад 2.2.10 у Додатку А)*, в якій в оркестру tutti звучить тема головної партії першої частини, ядро якої – секундово-квартове інтонаційно-конструктивне утворення – ще раз утверджує етнохарактерні основи твору.

Таким чином, аналіз Скрипкового концерту М. Карловіча крізь призму втілених у творі етнопсихологічних засад показав, що їхній діапазон простягається від тонкого ліризму до фольклорної трансформації та у стилістичній проекції від романтизму до його пізнього варіанту із залученням ознак фольклоризму. Тематизм твору виростає із декількох надзвичайно яскравих інтонаційно-конструктивних комплексів, що мають фольклорні витоки. Це секундово-квартове ядро теми головної партії, що звучить апофеозом у коді концерту, різноспрямовані кварто-квінтові та поступенні послідовності танцювальної природи, а також кантилена народно-пісенного походження у побічній партії першої частини та епізодичній темі фіналу. Народні джерела яскраво живлять тематизм крайніх частин концерту, натомість друга частина («Романс») витримана у дусі романтичного інтонаційного словника.

Скрипковий концерт М. Карловіча має важливе, етапне значення для розвитку польської музики. Проведений аналіз дає підстави трактувати твір як

концерт симфонізованого типу у дусі романтизму із фольклористичними тенденціями, що базуються на яскравих етнохарактерних засадах. У цьому вбачаємо паритетність акультураційних (загальноєвропейських романтичних) та інкультураційних (етнохарактерних) тенденцій у творі. Витончений ліризм, втілений характерною кантиленністю, і трансформація народної інтонаційності, виражені у Скрипковому концерті М. Карловіча, є проявами національного духу митця, реалізованого в музиці крізь призму романтичного світовідчуття. Цей дух, успадкований від традиції Ф. Шопена, збагачений експресією П. Чайковського та у перегуках із сучасною митцеві творчістю Г. Малера, проклав шляхи для подальшого *нео*фольклорного «вибуху» специфічно-польської музичної архаїки у майбутній творчості співвітчизника К. Шимановського, яка відкриває нові перспективи для досліджень польського скрипкового концерту крізь призму втілення національного етосу.

Два наступних твори у хронології польського скрипкового концерту XX століття – написані 1916-го року Другий концерт Еміля Млинарського та Перший концерт К. Шимановського, у чому вбачаємо «знаковість» для процесу розвитку жанру у польській музиці.

Звернемося до *Другого концерту для скрипки з оркестром D-dur op. 16 (1916)* ***Еміля Млинарського***, – одного із найкращих творів композитора, в основі якого лежить домінуючий романтично-патосний етнопсихологічний первінь. Концерт написаний під час перебування в Единбурзі, де мистець протягом 1911–1916 років керував Королівським шотландським національним оркестром. Прикметно, що цьому колективу композитор присвятив інший вершинний твір, написаний 1910 року, – Симфонію op. 14 «Polonia», яка «продовжує традицію монументальної, пізньоромантичної симфонії XIX століття і пронизана глибокими меланхолійними, драматичними та героїчними мотивами, що символізують патріотичний дух польської нації. Проникливий слухач знайде в музиці Симфонії також цитати з «Bogurodzica» (частина I) та мотиви краков'яка «Albośmy to jacy tacy» (4-та частина)» [225].

Зауважимо, що на цей час композитор вже був автором низки

фортепіанних творів – Сонати (перед 1895) та ряду п'єс, опери «Літня ніч» (1910) та попередніх незакінчених опер «Лідія» за романом Генріка Сенкевича «Quo vadis» – «Камо грядеши» (бл. 1898) та «In vino veritas» (бл. 1900), твору «Orły do lotu» для голосу з оркестром (бл. 1915) та ін. [226].

Натомість Другий концерт для скрипки з оркестром присвячений одному з найвидатніших учнів Е. Млинарського, яких підготував, працюючи у 1890-х роках в Одесі – Павелу Коханьському, та, припускаємо, пов'язується з авторським баченням характерних особливостей виконавської особистості славетного скрипаля.

Як вказують інформаційні джерела [229], першовиконання твору відбулося у Варшавській філармонії у квітні 1920 року під орудою автора із солістом П. Коханьським. Прем'єра Концерту принесла композитору нову хвилю популярності у публіки, хоча у стилістиці і тематизмі твору критики вбачали занадто великий вплив скрипкових концертів Петра Чайковського та Ріхарда Штрауса. Звертаючись до цього питання, Марцін Ґмис стверджує, що у Концерті Млинарського аналогії ні з Петром Чайковським, ні, тим більше, з Ріхардом Штраусом, не чуються. Якщо говорити про паралелі, то вони, на думку дослідника, можуть виникати із творчістю Йоганнеса Брамса – у головній темі першої частини із Концертом D-dur німецького романтика, та Едварда Елґара, та пояснює це тим, що Емілю Млинарському, як керівнику шотландського колективу у Глазго у сезонах 1910–1916 років, довелося виконувати великий ряд творів британського мистця. М. Ґмис також слушно додає, що «найбільш елґарський стиль – це красива, широка тема фіналу, яка широкою аркою підведе до зворушливої кульмінації» [229].

Отож, вирізнимо головні етнохарактерні засади даного Концерту.

Allegro moderato – це масштабне полотно, архітектоніку якого бачать у контексті аналогічних побудов пізніх романтиків, та якій, на нашу думку, притаманні риси поемності та баладності, – прикметно, що остання із них є одним із «знакових» жанрів польської музики.

Перша частина є домінантно-сольною за типом співвідношення

виконавських партій у жанрі концерту, тому декларування згаданих засад відбувається, головним чином, у партії солюючої скрипки.

Перша характерна риса, що перегукується з польською етнічною ментальністю, символізується квазітанцювальною ритмоінтонаційною фігурою в акордовому викладі, якою розпочинається вступ у партії оркестру. Вказана фігура складається із синкопованої частини – низхідна кварта «d–a», гармонізована $VI_7$ з мажоро-мінору та секундово-терцієве її «заокруглення» на фоні послідовності ts $VI^6_5$ – DD $VII^6_5$. Загальний урочисто-піднесений настрій, тридольність, наявність ритмічної групи з восьмої та двох шістнадцятих та поєднання у супроводі чотиризвучних груп шістнадцятих та тріолей восьмими створюють алюзію до полонезного хореографічного первня польської етнохарактерності, що трактуємо як первінь шляхетництва.

Тема (espressivo), яку декларує соліст *(приклад 2.2.11 у Додатку А)*, створює атмосферу романтичної емоційності, що ґрунтується на ліричному первні та тонко передає етнічну мовну характерність польської музики, виражену лідійською ладовістю мелодики (водночас із пониженим VI ступенем, що утворює із лідійским IV «випуклу» інтерваліку зб. 6 та ін.). Мелодична лінія розвивається фразами широкого дихання на фоні схвильованого акордового тріольного супроводу оркестру з окремими мелодизованими ходами, що створюють контрапункт до теми соліста.

Розвиток тематизму у соліста поступово, «непомітно» переходить до розділу, який виконує роль побічної партії, в якому мелодична лінія плете вишукані візерунки тріольними, м’якими синкопованими ритмоінтонаційними фігурами з альтерованими звуками, здійснюючи висхідними стрибками на сексту, септіму, дециму та інші інтервали, сягаючи найвищого діапазону інструмента. Такі засоби виразовості надають звучанню особливої проникливості, особливо у кульмінації, де тема злітає у швидких пасажах на все нові вершини, аж до «$h^3$», збагачуючись різноманітною ритмікою – пунктирною, секстолями, а також трелями та ін.

Тематизм побічної партії, насичений розробковістю, поступово

переходить у власне розробковий розділ, означений виходом у сферу дванадцятиступеневої тональності. Найбільш активно розробляється тема із початковим висхідним квартовим ходом, початково c-moll'ної тональної опори, з напруженою мелодико-гармонічною активністю.

У розвиток періодично проникають то вступна полонезна тема з партії оркестру (у двотактовому варіанті), то драматичні фрагменти, які змінюють початкову атмосферу пізньоромантичного ліризму, насичуючи її схвильовано-драматичними вкрапленнями.

Романтичний патос твору сповна виражається у каденції соліста *(приклади 2.2.12, 2.2.13 у Додатку А)* перед кодою, в якій розвиваються основні тематичні елементи Allegro moderato, у тому числі ліричний та полонезний, а серед засобів їхньої розробки поєднуються вишукані орнаментовано-фігураційні мелодичні ходи, стрибки на широкі інтервали, підйом до найвищих звуків («$d^4$»), пасажі подвійними нотами, триголосся із мелодизованим голосом і супровідним інтервальним двоголоссям, тривалої довжини трелі, pizzicato, метрична зміна (3/4, 9/8) та інші засоби, що створюють високий рівень емоційного напруження.

У коді, що є кульмінацією всієї першої частини Концерту, синтезується первні ліризму та шляхетництва у загальному романтично-патетичному вираженні.

Друга частина – «Quasi notturno» sur un thème populaire, Andante B-dur *(приклад 2.2.14 у Додатку А)*, в якій змальовується колоритна картина чарівної ночі, є прекрасною окрасою концерту, а її мотивний розвиток, на думку дослідників, наближує ноктюрн до жанру симфонічної поеми. Як вказує Марцін Ґмис, «найкрасивіший уривок у цій натхненній частині – це кульмінація, основана на темі вступу, в якій соліст забарвлює прекрасну кантилену флажолетами, що вливаються у майже імпресіоністичне тло оркестру» [229], створене колоритним звучанням дерев'яних духових і струнних.

Тема Ноктюрну *(приклад 2.2.14 у Додатку А)* спершу звучить красою

«простоти» діатоніки, «альтовим» тембром нижніх звуків першої октави, наближеним до людського голосу. Вона виростає із оспівування третього ступеня «d» та розвивається у квартовому (перша фраза – «b–es») та секстовому (друга фраза – «b–g») діапазону, та вільно ллється, невпинно розвиваючись протягом всієї частини. Мелодія особливої краси та ніжності, створюючи неповторні візерункові лінії, сповнені альтераційності, тріольності, пасажних фігурацій і широких стрибків, подекуди прикрашена мелізматикою, сягає найвищих теситурно та найпроникливіших емоційно звучань. Вона підкреслена розмаїтими тонально-гармонічними барвами, сповненими колоритних мажоро-мінорних співставлень, після яких звучить проникливою «чистотою» фігура «золотого ходу валторн».

Різні ґрані образності твору висвітлюються у низці його епізодів, відділених тонально: B-dur (Andante, dolce), cis-moll (Più mosso, poco agitato), E-dur (Tempo I, Andante), Des-dur (Andante, animato), B-dur (Andante). На основі вказаної послідовності епізодів також можемо ствердити, що тональний план твору зумовлює особливу структуру його складної тричастинної форми, де друга частина складається із різнотемних епізодів у паралельних cis-moll та E-dur, а тематична реприза розпочинається у тональності верхньої медіанти у системі мажоро-мінору Des-dur (чим створює враження «несправжньої» репризи) і лише згодом звучить в основній тональності B-dur.

У цілому, звучання Ноктюрну є промовистим свідченням втілення у творі розвиненого ліричного етнопсихологічного первня із відтінками вишуканості та меланхолійності (остання найбільше споріднює Ноктюрн із Симфонію op. 14 «Polonia»).

Фінал Allegro vivace D-dur належить до віртуозних сторінок польського скрипкового концерту та основним тематизмом апелює до народних джерел.

Основна тема (рефрен, A) *(приклад 2.2.15 у Додатку А)* у соліста, що звучить після декількох тактів стрімкого оркестрового вступу, «вривається», спускаючись із висоти «$d^3$» на staccato та акцентуючи висхідну кварту «$e^2$–$a^2$» між слабкою і сильною долями, а також граючи колоритом двох варіантів IV

ступеня – мажору та лідійського ладу. Вказаний характерний лідійський ступінь та специфічна акцентність, що створює синкопований ефект, у мелодичній лінії соліста, що звучить на фоні бурдонних квінт, повторюваних секундово-квінтових акордів і мелодичних фраз із синкопованими елементами в партії оркестру, імітуючому народно-інструментальні награші, а також стрімкий темп, розмір 2/4 та загальний характер звучання яскраво виявляють у ньому опору на етнохореографічний первінь – до жанру краков'яку, виконуваного у супроводі народно-інструментальної капели.

Етноінструментальний первінь яскраво виявляється у звучанні другої теми (епізод B) у тональності h-moll (con fuoco, *ff*) із дорійським колоритом. Тема експонується у двох фразах октавного діапазону – між «$fis^3$–$fis_2$» та «$h^3$–$h^1$», кожна з яких розпочинається виразним нисхідним ходом – відповідно, квінтовим і квартовим (із затактовим висхідним пасажем). Мелодія соліста звучить акцентовано, насичена короткими форшлагами, містить перегуки описаних фраз у високому регістрі та поспівок терцієвого діапазону іншої тембральності (нижніх звуків першої октави), «свистячі» довгі трелі та, в цілому, має імпровізаційний квазінародний характер.

Нове проведення теми рефрену A в основній тональності D-dur відбувається у партії оркестру, яку супроводжують стрімкі, віртуозні пасажі та розвиток елементів теми в партії солюючої скрипки.

Епізод C в тональності E-dur привносить у звучання фіналу кантилену, сповнену мрійливо-ліричної краси. Тема виростає із останнього звуку рефрену, що переходить у секундово-септімовий висхідний мотив «$e^1$–$fis^1$–$e^2$», який продовжується поступовим, кружляючим спуском донизу, та розвивається на фоні рівномірно-ритмічної акордової послідовності у супроводі. Виразна, «вигнута» мелодична лінія соліста даного епізоду, наповнена широкими ходами та «трепетними» тріольними мотивами анапестного метричного типу (що розпочинаються із другого звуку тріолі), наближена до вишуканої мелодики та фактури сецесійного типу у творчості К. Шимановського. А у контексті Другого концерту Е. Млинарського все

звучання даного епізоду сприймається як відгомін його другої частини – Ноктюрну.

Пронизуючі флейтові трелі в оркестрі сповіщають про повернення до рефрену, що звучить в оркестрі на фоні флажолетів («$e^2$–$e^3$» у тріольному ритмі) у соліста та згодом переходить у його партію. Особливість цього проведення рефрену полягає у декількаразовій появі лірико-інтимних, наспівних фраз з ремаркою tranquillo на основі переінтонованих мотивів теми, занурених у м'яко-пастельний бемольний колорит. Оркестровий перехід на основі вичленованих елементів основного тематизму фіналу приводить до чергового проведення рефрену в оркестрі (con fuoco, *ff*), яка розпочинається проведенням теми А в тональності d-moll із подальшою модуляцією в однойменну тоніку.

Черговий епізод D (G-dur, Poco meno) повертає у ліричну сферу, яка представлена наспівною темою подвійними нотами (переважно терціями, подекуди секундами та ін.), сформованою із поєднання тріольних і пунктирних фігур. Мелодія звучить у засурдиненої солюючої скрипки на фоні арпеджійованих та коротких (з паузами) акордів супроводжуючого її оркестру.

Наступне проведення рефрену починається із викладу теми у субдомінантовій сфері (G-dur) із подальшою модуляцією в основну тональність. З точки зору тональної драматургії такий прийом відтіняє та готує появу віртуозно-грандіозної коди, яка на образно-тематичному та музично-мовному рівнях перегукується з усіма частинами Концерту, а відтак – й усіма втіленими у ньому етнопсихологічними засадами.

Таким чином, Другий концерт для скрипки з оркестром D-dur op. 16 Еміля Млинарського є прикладом пізньоромантичної моделі польського скрипкового концерту, який, з одного боку, спирається на традиції європейських попередників, а з іншого – кореспондує до творів наступного етапу розвитку жанру у творчості К. Шимановського (перший із концертів якого, нагадаємо, був написаний одночасно із даним твором та у співпраці зі скрипалем П. Коханьським, якому присвячений та яким вперше виконаний

твір Е. Млинарського).

З точки зору музичної мови твір характеризується ритмоінтонаційною яскравістю і мелодичним багатством її втілення, симфонізованою активністю мотивного розвитку тематизму та тонкістю інструментування.

Із позицій аналізу етнопсихологічних засад твору виявляємо поєднання домінуючих первнів романтичного патосу, що виростає з емоційного ліризму, та віртуозності, етнохореографічності (представленої шляхетництвом полонеза та народністю краков'яка) та етноінструменталізму (імітуванням награшів народних капел).

Описані вище етнохарактерні риси зумовлюють основні засади виконавської інтерпретації скрипкових концертів Еміля Млинарського та Мєчислава Карловіча.

Концерти Е. Млинарського, як такі, що належать до традиційних прикладів загальноєвропейської романтичної традиції, їхнє виконання потребує чіткої артикуляції, глибини звуку, використання різних видів вібрато (і широкого, і дрібного), здатності визвучити подвійні ноти, не перериваючи мелодичну лінію. Характерною рисою музичної мови композитора є надзвичайна мелодичність тем, які потребують глибокого осмислення, проникнення та чуттєвості у художній інтерпретації.

Особливістю Концерту М. Карловіча є чергування у партії соліста ліричних тем зі швидко виконуваними акордами, насичення фактури подвійними нотами, поєднаними зі швидкими пасажами, що створюють ефект звукового «мережива». У звучанні кантилени яскраві етнохарактерні ознаки підкреслюються застосуванням різних регістрів, для створення яких використовується широкий виконавський спектр від високих позицій на струні «е» до глибокого звуку на струні «g».

## 2.3. Архетип витонченого ліризму в імпресіоністично-постромантичній моделі Першого скрипкового концерту Кароля Шимановського

***Кароль Шимановський*** *(Karol Maciej Szymanowski, 1882–1937)* – один із головних фундаторів модерного бачення жанру не тільки у польській, а й світовій музичній культурі. Композитор належить до коґорти мистців, у творчості яких проявилися передові етичні установки та естетичні віяння, характерні для європейських культур першої третини XX століття. Уродженець України (народжений у селі Тимошівка Чигиринського повіту Київської губернії, тепер Черкаької області), виходець з польської родини, пов'язаної з іменами музикантів Нейгаузів і Блуменфельдів, Кароль Шимановський здобув «блискучу» освіту у школі Густава Нейгауза в Єласиветграді, а в 1901–1905 роках – у Варшаві в класах гармонії Марка Заверського, контрапункту і композиції Зиґмунта Носковського.

Варшавське середовище відіграло особливу роль для становлення особистості молодого мистця – саме тут він познайомився із Артуром Рубінштейном (A. Rubinstein), Ґжеґожем Фітельберґом (G. Fitelberg), Станіславом Віткєвічем (S. Witkiewicz), Стефаном Жеромським (S. Żeromskie) та визначним скрипалем, який став редактором скрипкових партій у творах Шимановського та з яким, за словами Анатолія Калениченка [58], перебуваючи в Україні, створив світовий скрипковий стиль XX століття – Павелом Коханьським (P. Kochański) [242].

Кароль Шимановський став провідним діячем національно-спрямованого товариства «Молода Польща», створеного у 1905 році спочатку як видавнича спілка молодих польських композиторів, разом з однодумцями Ґрегожем Фітельберґом, Аполлінарієм Шелюто, Людоміром Ружицьким і Мєчиславом Карловічем [242], та основоположником модернізму у польській музиці.

Подальша життєва історія польського майстра містить такі етапи, як

творча праця у буремні 1914–1919 роки в Україні, у тому числі в Києві та Єлисаветґраді, ректорство у Варшавській консерваторії (1927–1929) та Варшавській академії музики (1930–1932), творча праця у гірському Закопаному (1930–1935) та концертна діяльність у країнах Західної Європи, США та СРСР у 1920-х–1930-х роках [242].

Особистість і творчість Кароля Шимановського аналізуються у великій низці праць, зокрема, польських дослідників – Т. Хиліньської (T. Chylińska) [218; 219], Б. Домбровського (B. Dąbrowski) [223], М. Комаровської (M. Komorowska) [252], З. Лісси (Z. Lissa) [260], С. Лобачевської (S. Łobaczewska) [261], К. Міхаловського (K. Michałowski) [266], А. Валачиньського (A. Walaciński) [303], Т. Зеліньського (T. A. Zieliński) [313] та представників інших музикознавчих шкіл – S. Downes [224], A. Wightman [305] та ін., у тому числі української – А. Калениченко [59–62], Д. Полячок [62; 150–152], О. Полячок [153], О. Сердюк [167], Г. Середенко [168] та ін., у контексті досліджень скрипкового мистецтва ХХ століття – Л. Скрипнік [172] та ін. (див. також главу 1.1.).

У стилістиці мистця вбачають риси декадансу, модерну (сецесії), імпресіонізму, що «природно з огляду на органічно притаманний рафінований інтелектуалізм та естетизм митця. Його психотипу були притаманні стрімкі перепади від соліпсизму до цілковитої зневіри, публічної маски і самозаглиблення, умовної стилізації і пошуків глибинної сутності» [180, 46], що проявилося, у тому числі, і в жанрі скрипкового концерту.

У скрипковій спадщині Кароля Шимановського – Перший концерт для скрипки з оркестром ор. 35 (1916), Другий концерт для скрипки з оркестром ор. 61 (1932–1933), видатний цикл «Міфи» – три вірші для скрипки з фортепіано ор. 30 (1915), а також Соната для скрипки і фортепіано d-moll ор. 9, Романс для скрипки і фортепіано ор. 23, Ноктюрн і Тарантела для скрипки і фортепіано ор. 28, Три каприси Паґаніні для скрипки і фортепіано ор. 40, Колискова пісня для скрипки і фортепіано ор. 52 та ін.

Витонченість пізнього романтизму та імпресіонізму, алюзії до пізніх

німецьких романтиків, Клода Дебюссі та Олександра Скрябіна, захоплення Сходом та, поруч з Ігорем Стравінським, слов'янською пракультурою, а водночас – феєрія гуральського фольклору у зрілий, неофольклорний період творчості мистця, – всі ці риси поставили скрипкові концерти Шимановського у ряд кращих взірців жанру.

Два концерти для скрипки з оркестром К. Шимановського, які «вражають… вишуканістю оркестровки, політональними ефектами, грою тембрів, регістрів» [51, 17], де «концертний жанр перетворюється в колористичне звукове панно, у якому панує пристрасно-чуттєвий тембр солюючої скрипки» [51, 17], втілюють різні образні сфери, написані в різній стилістиці та із застосуванням різних принципів формотворення. Відповідно, у кожному із них оригінально трансформовано й певні етнопсихологічні засади польської музичної ментальності, що спробуємо проаналізувати нижче.

*Перший концерт для скрипки з оркестром* написаний 1916 року в Україні та присвячений близькому товаришу композитора, скрипалю-віртуозу Павелу Коханьському, вихідцю із одеської школи Еміля Млинарського, чиї два концерти (Перший – 1897, Другий – 1916) проаналізували вище. Як відомо, П. Коханьський здійснив редагування скрипкових партій та написання сольних каденцій обох концертів К. Шимановського.

Принагідно зауважимо, що в Україні у цьому ж 1916 році був написаний Скрипковий концерт Сергія Борткевича, створений у співпраці з чеським скрипалем Ф. Смітом. Донедавна невідомий на Батьківщині, масштабний тричастинний концерт у супроводі потрійного складу симфонічного оркестру продовжив традиції великого романтичного концерту симфонізованого типу[7] та, разом із Концертом Віктора Косенка – одночастинним твором рапсодійного плану (1919) – «відкрив» розвиток жанру в українській музиці.

Як уже зазначали вище, за словами А. Калениченка, саме тут, на малій батьківщині, К. Шимановський та П. Коханьський створили новий скрипковий

[7] Див. працю : Якубов Т. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики [209].

стиль XX століття [58]. Твір мав прозвучати у 1917-му в Петербурзі, проте, в силу революційних подій, першовиконання відбулося 1922 року у Варшавській філармонії з диригентом Емілем Млинарським і солістом Юзефом Озімінським, у 1924-му Концерт прозвучав у Нью-Йорку під орудою Леопольда Стоковського, де солістом виступив Павел Коханьський [303].

Це особливий твір, поетичним імпульсом до якого став вірш Тадеуша Міцінського «Травнева ніч», та який викликає паралелі до написаної того ж року Третьої симфонії із програмною назвою «Пісня ночі», а відтак – постає у контексті впливу на творчість Кароля Шимановського орієнталізму та екзотизму.

Аналізуючи стиль Кароля Шимановського 1914–1917 років, Тереса Хиліньська вказує, що однієї із найважливіших та найяскравіших його рис є «тотальне насичення музичної тканини орнаментикою» [218, 337], що найбільше проявилося у таких відомих творах, як «Міфи», «Метопи» і «Маски». У них знаходимо розмаїті варіанти орнаментики – від мілізматики, що «ховається» у фактурі, до «багато розвинених форм руху, не скерованих тональними стандартами, високо зіндевідуалізованих в інтервальній площині» [218, 337], у різноманітних пасажах, при цьому в їхній будові композитор уникає терцієвої інтерваліки, основуючись, головним чином, на квартовості (чистій та зменшеній), секундовості і ноновості (малих і великих), що у швидких темпах створює нові барви звучання та колористичні ефекти [218, 337].

У *Першому концерті для скрипки з оркестром ор. 35* яскраво втілено провідні етнопсихологічні засади польської музичної ментальності. Найбільш виразні її ознаки пов’язуємо із національно-характерним *ліризмом*, що відображає знаменитий *вишуканий ліризм* польської музики, вершинним втіленням якого стала творчість Фридерика Шопена у романтичну добу, Кароля Шимановського – в епоху модернізму. Ліризм втілений крізь призму нової для композитора *імпресіоністично-символістської, сецесійної* стилістики, яка виросла із пізньоромантичного лона. У творі промовисто

відображено як саме споглядання, так і отриманий результат – «impression». Символістська програма твору вказує на образність, пов'язану із солодкою млосністю південної ночі. Нагадаємо, що у 1914-му році автор здійснив подорож Італією, Сицилією та південною Африкою, що, безумовно, справило неабиякий вплив на світогляд мистця. Тому у Концерті чуємо аналогії до «східної теми» у Клода Дебюссі, що, ймовірно, зумовлено згадкою про східну Шахерезаду у поетичному джерелі тощо.

Аналіз Концерту показав, що у *ліричному первні* твору новітньою, навіть аванґардною для свого часу  музичною мовою відображаються усталені національні цінності. З одного боку, це вихід із меж мажоро-мінорної системи. Уже в оркестровому вступі *(приклад 2.3.1 у Додатку А)* вводяться хроматизація мелодики та цілотонова модальність у поспівках-арабесках, вібрації для створення ефекту «мерехтливого звуку», різноманітні вертикальні поєднання горизонтальних структур, що творять розмаїття оркестрових барв. Поетика літературного першоджерела у поєднанні із новаторським баченням мистця стали імпульсом до творення нового типу переживання, настроєвості, в яких викристалізовуються основи польського (і європейського) імпресіонізму. Відтак, домінуюча образність епізодів Концерту і зображуюча її стилістика має паралелі із показом «південно-східної» теми у творчості Клода Дебюссі. Разом із тим, попри новаторське висловлювання, твір яскраво демонструє продовження шопенівської традиції, пов'язаної із *ноктюрновістю* як сферою світовідчуття і художнього виразу. З іншого боку, Концерт є прикладом втілення апофеозу пристрасних почуттів, якими сповнені екзальтовані звучання у кульмінаціях, і це поєднує його із пізньоромантичними традиціями Р. Вагнера, а також сучасниками Густавом Малером та Олександром Скрябіним, Арнольдом Шенберґом і Сергієм Прокоф'євим та ін.

Наступний чинник, який привертає увагу у творі – вільність його форми, яка, однак, має чіткі орієнтири. Вона будується в орієнтації на новаторське трактування форми в імпресіоністів (насамперед, Клода Дебюссі) та одночастинної *поемності*. У чотирьох розділах чергується тематизм вступного

розділу Vivace (AB), центрального розділу Andantino grazioso (C) – Scherzo (D), згодом Cadenza, дзеркальна репризність ($D_1$ - $C_1$) та Coda ($C_2$). У трактуванні композиції вбачаємо вплив вільного формотворення, притаманного для жанру *фантазії*, та традицій польської *баладності,* і водночас із вільністю, форма має чітку логіку, як це мало місце у творах імпресіоністів. У цілому, серед особливостей формотворення у Концерті – використання адаптивного принципу, основаного на додаванні нових елементів до вже існуючих епізодів форми, а також використання ремінісцентного принципу, що має протилежний сенс – повторення мелодичних утврень, що вже відзвучали у попередніх епізодах. При цьому головним принципом формотворення є поєднання різних розділів форми через тематичні з'єднання.

Ядром втілення *витончено-ліричного архетипу* у Концерті є тематизм соліста, у кожному епізоді виразний та характерний. Наведемо приклади окремих тем.

Перша – тема вступу Poco meno mosso, ц. 4–6 у соліста, – надзвичайно ніжна, «кришталево-прозора». Її мелодика у високому регістрі вводить у сферу витонченого, вишуканого ліризму (контраст їй складе нова тема, від ц. 13, скерцозного характеру). Вона виростає на фоні ланцюга модальних утворень, у тому числі цілотонових, що мають характерне «екзотичне» звучання («des-es-des-f-g-a-g-h-cis»; «cis-dis-cis-f-g-a-g-h-es-f-es-g-a-h-a-cis-dis» та ін.). У частих «дотягненнях» до нових вершин змінюється інтонаційний колорит солюючого інструмента, що вносить нові, просвітлені барви у загальне звучання. В півтонових інтонаціях та орнаментаціях цієї теми закладаються основи лейттематизму твору.

Наступна тема, також витончено-естетської чуттєвості, написана дрібними фігураціями, виникає у Lento tranquillo e dolce та формує інтонаційну основу для майбутнього тематизму у Lento assai та Allegretto gracioso e capriccioso. Після її проведення зустрічаємо лейтінтонацію усього твору – «$h^3$-$ais^3$-$a^3$-$c^4$-$cis^4$-$d^4$» (ц. 12), що у трансформованому вигляді буде представлена у

всіх розділах форми.

Нова лірична тема – Andantino grazioso (ц. 29), Tempo comodo (andantino). Grazioso ed affabile, що представлена мелодикою широкого дихання та складається із двох тематичних утворень. Вона розпочинає центральний розділ композиції та невпинно розвивається, блукаючи поміж устоями.

Інша тема, на яку також звертаємо особливу увагу – з віртуозної каденції соліста (нагадаємо, написана Павелом Коханьським) *(приклад 2.3.2 у Додатку А)*. Позначена ремарками «fantastic, capriccoso», ця тема поєднує у собі, на тематичному рівні, контрастно-співставлені інтонаційні елементи різних розділів твору та, на рівні образно-настроєвому – дві сфери, імпресіоністично-змальовану загадковість та романтичну лірико-емоційну екзальтацію як відображення *прометеєвського архетипу,* в основі яких лежить віртуозний первінь із багатством пасажів, подвійних нот, акордики, штрихів, фактур тощо. Ця атмосфера трансформується в *Allegro moderato (приклад 2.3.3 у Додатку А).*

В цілому, у даному творі високого художнього ґатунку закладено неабиякий рівень віртуозності солюючої скрипки, але поряд із тим, як зазначає Л. Скрипнік, «в експозиційних розділах зустрічаються монорельєфні «дуети», котрі підкреслюють тематичне верховенство партії скрипки. Але в «дуетах» розвиваючих розділів переважають ті їхні різновиди, що виявляють рівноправність функцій оркестру і соліста. Значною є роль партії оркестру в «діалогах», в кульмінаційних зонах. Крім того, партія оркестру внутрішньо діалогічна, з неї часто вирізняються окремі тембри, що тимчасово доповнюють соліста» [172, 9].

При роботі над Першим концертом, натхнення для якого, нагадаємо, композитор віднайшов у вірші Тадеуша Міцінського «Травнева ніч», варто виходити із відчуття ліричної тонкості звуку, сповненої символістсько-імпресіоністичної аури, яка досягається високими позиціями на струні «е» та частими вібрато, що дає ефект «мерехтіння» звуку. Такий підхід варто застосовувати навіть для виконання подвійних нот, які звучать вишукано й

тонко. Звучання більшої частини Концерту у високому регістрі (особливо на струні «е») сприяє створенню ефекту «надзвичайної недосяжності» соліста, і є прикладом кульмінації архетипу витонченого ліризму польської етнохарактерності, створеної К. Шимановським у співпраці з П. Коханьським.

## 2.4. Етноінструментальна екзальтація у неофольклорній моделі Другого скрипкового концерту Кароля Шимановського

*Другий концерт для скрипки з оркестром ор. 61*, створений у 1932–1933 роках та присвячений пам'яті Павела Коханьського, належить до пізнього, неофольклористичного періоду творчості К. Шимановського, пов'язаного із Підгаллям – регіоном польських Татр.

Твір втілює зовсім інші етнопсихологічні засади – *екзальтації та споглядання,* пов'язані із прадавнім корінням польської етнічної характерності та фольклорними (пісенними, інструментальними) витоками інтонаційності, поданими крізь призму максимально сучасного музичного мислення. Відтак, твір перегукується із неофольклористичними здобутками Ігоря Стравінського, Бели Бартока, ідеали «Молодої Польщі». Саме у період, що передував становленню організації, у 1900–1904 роках, Кароль Шимановський написав перший неофольклорний твір, в якому звернувся до гуральської музики, – Варіації h-moll ор.10, першовиконання якого було здійснене іншим видатним представником родини Шимановських – Нейгаузів – Блуменфельдів, піаністом Генріхом Нейгаузом на концерті «Молодої Польщі» у Варшаві в 1906 році[8]

[8] Цікавим є зауваження А. Калениченка про «музу» композитора Н. Давидову з українського козацького роду Гудим-Левковичів, яка мешкала у с. Вербівці, і яка «за кільканадцять кілометрів від батьківщини К. Шимановського – с. Тимошівки… заснувала артіль українських вишивальниць, згодом відому в цілій Європі. Поряд із традиційними узорами вони вишивали також за сецесійними й авангардними ескізами професійних художників, зокрема Олександри Екстер і Казимира Малевича. Все це – разом із балетами І. Стравінського – могло вплинути також на формування згодом інтересу К. Шимановського до неофольлоризму» [61, 260–261].

[129, 31].

У цілому, неофольклоризм Кароля Шимановського проявився у двох різноспрямованих тенденціях. З одного боку – це широке використання окремих елементів (ритмічних, інтонаційних, ладових, тембрових та ін.), загальної емоційної палітри гуральської музики та місцевої міфології у власній творчості та, в результаті, уведення вказаних елементів у загальну музично-мовну систему модернізму. З іншого – мистець здійснив вагомий внесок у наукове дослідження музики Підгалля та сприяв її популяризації (з цього приводу див. працю Анатолія Калениченка «Шимановський і народна музика Підгалля» [59]). Ця проблема підіймається також у праці Є. Мачеєвської «Гуральський фольклор в музиці польських композиторів XX століття: на матеріалі творчості Кароля Шимановського та Войцеха Кіляра» [119], основні ідеї якої враховували і в нашому дослідженні, та ін.

Аналізуючи гуральський фольклор, Кароль Шимановський відзначає його *групову – ансамблево-інструментальну природу*, у чому вбачаємо реалізацію етноінструментального архетипу польської музичної ментальності. Головними особливостями музики Підгалля є опора на «оригінальну гармонічну та ритмічну систему» [290] та нівелювання основоположної ролі мелодії на користь наспіву – «нути»: «Мелодія у нашому розумінні, а саме одноголосна лінія, яка грунтується на розвитку мотивів і має чіткий і індивідуальний ритмічний малюнок, є для подгальських гуралів чимось другорядним. Головне місце займає у них гармонічна схема, що має певні мелодійні точки і напрямок руху. Ця схема допускає деяку кількість мелодій, які відрізняються ритмічно та інтонаційно (точніше, мелодичних ліній). Гуралі називають це явище “нута”. Отже, “нута” – це поняття, що не тотожне мелодії. Її можна співати – різними способами, її можна грати – “просто” або “з прикрасами”, і завжди вона буде тією ж самою “нутою”» [256].

У Другому скрипковому концерті Кароля Шимановського у трансформовано-узагальненому вигляді наслідується архаїчне гуральське музичне мислення, первинна стихія народної пісенності (у вигляді

прадавнього «горлового» співу) та інструментальності. Останнє явище є особливо цікавим, оскільки польська музика здавна славилася специфічною манерою народного скрипкового виконавства із власним інструментарієм. Нагадаємо, саме в цей період були створені хорові «Шість курпйовських пісень», камерно-вокальні «Дванадцять курпйовських пісень» та інші твори, а однією з вершин неоольклорного мислення мистця, його захоплення гуральською пісенністю та інструментальністю, ритмоінтонаційністю та ладовістю став одноактний балет «Гарнасі» («Розбійники з Татр», 1932), написаний безпосередньо перед створенням Концерту.

Для Другого концерту притаманна зовсім інша стилістика, ніж для Першого – трансформовано-фольклорний первінь виражається максимально «прозорими» засобами із пануючою діатонічною модальністю, засобами якої передається розмаїтий колорит звучань. Як акцентує Тереса Хиліньська, для мелодичного мислення композитора характерними є арабсько-перські («c-d-es-f-fis-gis-a-b», із подальшою трансформацією), пентатонічні модальні структури, а також опора на двозвучні гармонічні ланки. Дрібні мелодичні елементи-ланки мали для мислення композитора особливе значення, – вони стали основою, у тому числі, першої теми Другого скрипкового концерту [219, 521].

Другий скрипковий концерт так само, як і Перший концерт, є одночастинним, у чотирьох розділах композиції почергово розвивається етнічно-характерний тематизм, який послідовно виражає різні ґрані *етнопсихології, що виростають із характерності праслов'янської архаїки*. На підставі проведеного аналізу можемо стверджувати про витоки принципів творення композиції у *народному рапсодіюванні* (на вплив народної рапсодії також вказує І. Гребнєва [35]).

Перший варіант вказаної характерності – тематизм першого розділу *(приклад 2.4.1 у Додатку А)* з ознаками сонатної форми (Moderato molto tranquillo, Andante sostenuto, Poco più mosso), що виростає із квазігуральського терцієво-квартового наспіву у лідійському ладу, який укладається у

лейтінтонацію твору, що складається із двох двозвучних ланок «e–fis–g–a». Ніжна, виразна мелодія теми звучить на фоні повторюваних фігур в оркестрі з участю фортепіано, перкусії та арфи і на фоні витриманих звуків у контрабаса, солюючу скрипку продовжує засурдинена валторна. Мелодичний рух низхідними та висхідними секвенціями, де двозвучні ланки набувають різноманітних значень (октавних, септімових, нонових, ундецимових та ін.), приводить до кульмінації розділу (такти 48–52).

Другий варіант – у сольній каденції *(приклад 2.4.2 у Додатку А)*, в якій сконцентровано подано інтонаційність твору, насамперед, тут представлена у різноманітних варіантах вказана вище лейтінтонація, викладена подвійними нотами, стрімкими пасажами у ритмічних, ладових і фактурних варіантах тощо.

У наступному розділі Allegramente molto energico *(приклад 2.4.3 у Додатку А)* розвиваються декілька тематичних утворень, перше із них виростає із квазіфольклорного награшу, що особливою енергією розвитку, відтворенням нестримної стихії гуральської архаїки, власне, і символізує екзальтований етос твору. Друге – ліричне, широкого дихання утворення в серединному епізоді Allegretto tranquillo, мелодика якого створює примхливі графічні візерунки, викликає аналогії до символістсько-сецесійної образності Першого скрипкового концерту та інших творів цього періоду творчості К. Шимановського. Лірику, відображену крізь призму етосу споглядання, втілено і в третьому розділі композиції Andantino molto tranquillo, ц. 40.

Фінал Allegramente animato, від ц. 44 *(приклад 2.4.4 у Додатку А)*, складають епізоди із двома видами тематизму, які представляють почергово екзальтація та доповнюючий її ліризм. Основний етос фіналу ілюструється повторювальними висхідними закличними, в обсязі кварти, зворотами, імітацією гри народної скрипки з характерною бурдонною квінтовістю, орнаментикою, способами звуковидобування.

Із цього тематизму виростає кода, в якій на основі трансформації фольклорних джерел сповна реалізується етос національної екзальтації, яка

відображає прометеєвський архетип музичної ментальності, етос народного святкування, що пробуджує відчуття духовного та емоційного єднання багатьох поколінь.

Таким чином, прояви етнопсихологічних засад польської музики у скрипкових концертах Кароля Шимановського, на нашу думку, виражаються у двох дуже різних сферах (див.: [313], втілених, відповідно, у Першому і Другому скрипкових концертах.

Перший, символістсько-імпресіоністичний, сецесійний, демонструє *витончено-ліричний архетип* в його відтінках від витонченої лірики до еросу, до апофеозу орієнтальної ліричної чуттєвості, інтимної чуттєвості, втілених солюючою скрипкою на фоні «звучання» нічного пейзажу, в якому повнозвучно «співає тиша» – як продовження традиції шопенівської ноктюрновості. Музична мова твору, максимально хроматизована і позбавлена тональності, багата орнаментальним, штриховим, фактурним розмаїттям у соліста, є надзвичайно передовою для своєї доби. У формотворенні вирізняються риси фантазійності і поемності, що у контексті традиції польської музики нагадує про баладність (поему-баладу чи фантазію-баладу), утверджену Адамом Міцкевичем у літературі та Фридериком Шопеном у музиці. Витончений ліризм як одна із головних етнопсихологічних засад польської музичної ментальності, сформований у творчості Шопена, трансформований Каролем Шимановським крізь призму імпресіоністичного мислення Клода Дебюссі та оригінального індивідуального стилетворення польського майстра.

Другий концерт втілює *народну екзальтацію та споглядання,* створені засобами неофольклоризму з алюзіями до підгалянського фольклору, імітацією народно-інструментального музикування зі знаменитими польськими народними скрипками. Музична мова твору є напрочуд «прозора», «проста», основана на діатонічній модальності і тональності, спосіб розвитку матеріалу має витоки у народному рапсодіюванні, сповненому, як і в попередньому концерті, особливої віртуозності партії соліста. Звучання

концерту через імітацію підгалянської архаїки єднає із тим прадавнім, первинним, до якого прагнули повернути цивілізовану людину на початку XX століття І. Стравінський у «Весні священній», К. Дебюссі в «Іграх», С. Прокоф'єв у «Скіфській сюїті» та ін., а водночас яскраво реалізує діонісійство музики мистця (див.: [223]).

Скрипкові концерти Кароля Шимановського повернули розвиток жанру у польскій та у світовій музиці на нові орієнтири. Нагадаємо, що на своїй малій батьківщині, в Україні, композитор із співавтором-скрипалем Павелом Коханьським «створили новий скрипковий стиль XX століття» [58], Кароль Шимановський у високохудожній формі втілив ряд етнопсихологічних засад польської музики, серед яких особливо яскраво проявилися дві основні – *витонченого ліризму з особливим чуттям звуку та етноінструментальної екзальтації*, основаної на вияві *підвищеної емоційності* прометеєвського архетипу музичної ментальності у квазінародному музикуванні, що складають два наріжні первні польського національного духу. Реалізація вказаних засад продовжилася у творчості послідовників мистця, що розглянемо у наступних главах.

Обидва концерти для скрипки з оркестром Кароля Шимановського є взірцями найвищого розвитку скрипкової спадщини, при цьому твори є надзвичайно різними як з точки зору художнього змісту, так і виконавської інтерпретації. Якщо при виконанні Першого концерту головним виконавським завданням є створення символістсько-імпресіоністичної вишуканої тонкості звучання (архетип витонченого ліризму), то робота над Другим, неофольклорним концертом вимагає концентрації на відтворенні звуку народної скрипки, сповненого великої кількості порожніх струн в акордах (етноінструментальний архетип). У даному творі ряд тем наближені до звучання людського голосу (етнопісенність), що не потребують частого і мерехтливого вібрато, як у Першому концерті, – звук має бути простим, навіть дещо прямолінійним, наближеним до народного. Технічно-складні місця також визвучуються інакше, із застосуванням широкого вібрато. Відтак, у

цьому творі інструментальна семантика скрипки набуває нового значення, чим вносить живий, новаторський струмінь у музичне мистецтво XX століття.

## 2.5. Тенденції розвитку етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту у послідовників Кароля Шимановського: Пйотр Перковський та Людомір Ружицький

Одним із найяскравіших послідовників Кароля Шимановського у польській музиці став учень майстра ***Пйотр Перковський*** *(Piotr Perkowski, 1901–1990),* малою батьківщиною якого також була Україна (село Овечаче, тепер Дружне Калинівського району Вінницької області), – випускник класу композиції Романа Статковського у Варшавській консерваторії, що у той час брав приватні заняття у К. Шимановського (1923–1925), а згодом – й учень Альбера Русселя у Парижі (1925–1928). Під час навчання, у 1926 році, заснував Товариство молодих поляків у Парижі, і до 1930 року був його очільником. Як педагог, виховав відомих польських мистців Пйотра Мосса (Piotr Moss), Тадеуша Натансона (Tadeusz Natanson) та ін. Був активним організатором музичного життя, зокрема, у 1930-х роках повернувся у Польщу, ставши директором Товариства друзів симфонічної музики, членом правління та віце-президентом Польської секції Міжнародного товариства сучасної музики, членом та віце-президентом Польського музичного видавничого товариства, членом правління Асоціації польських композиторів, а також директором консерваторії, директором та віце-президентом Поморського музичного товариства в Торуні, викладачем і деканом Вищої музичної школи у Вроцлаві, директором і художнім керівником Краківської філармонії та великого симфонічного оркестру Польського радіо у Катовіца, основоположником і першим керівником Спілки польських композиторів та ін. [245; 246; 276; 277].

Пйотр Перковський заслужив визнання як композитор, насамперед, у балетному («Балладина», «Клементина», «Фантазія», «Рапсод» та ін.),

оркестровому (дві симфонії, «Балада Поморська», «Симфонієтта», «Ноктюрн» та ін.), фортепіанному (Фантазія для фортепіано з оркестром, п'єси циклів «Les Masques» – «Маски» (назва перегукується із відомим циклом К. Шимановського), Шість прелюдій, Чотири краков'яки, «Зимові казки» та ін.), скрипковому (два концерти для скрипки з оркестром, «Дві мелодії», «Дві імпресії», «Краков'як», «Пародія», «Романс», Присвята Каролю Шимановському та ін.), камерно-інструментальному та камеро-вокальному жанрах.

Для нашого дослідження композитор цікавий як автор двох скрипкових концертів, написаних у період 1930–1960-го років, які, разом із втраченим Концертом для фортепіано з оркестром (1925) та Концертом для віолончелі з оркестром (1973–1974), складають спадщину мистця у жанрі сольного інструментального концерту.

Польські дослідники стверджують, що прагнення вийти з ореолу впливу естетико-стилістичних засад творчості К. Шимановського (про що свідчить, у тому числі, й навчання у Парижі) стимулювало П. Перковського до креативності та активних пошуків власної індивідуальності [245, 161], що проявлялося, у тому числі, у *Першому (1930, 1947–1948)* та *Другому (1958–1960)* концертах для скрипки з оркестром.

Наприклад, *Перший концерт для скрипки з оркестром*[9], де увесь основний тематизм доручений солісту, за масштабністю композиції та значною роллю персоніфікованих інструментів оркестру у загальному симфонізованому полотні набуває значення концертної симфонії. Для втілення образності, в якій відображено колізії особистості у складному XX столітті, композитор користується передовою для свого часу музичною мовою із виходом за межі мажоро-мінору.

Головними психологічними засадами твору є *експресивність* та *ліризм*. Перша є ознакою часу та уводить творчість мистця у коло експресіоністичних

[9] Запис твору: https://www.youtube.com/watch?v=X0zrp9dMWW4&ab_channel=collectionCB5https://www.youtube.com/watch?v=X0zrp9dMWW4&ab_channel=collectionCB5

образів першої третини – середини XX століття. Друга засада поєднує мистця із національною традицією, утвердженою у лінії Ф. Шопена – К. Шимановського, при цьому особливості індивідуального стилю П. Перковського проявляються у своєрідному відтінку цього ліризму – *проникливості*.

У першій частині Allegro тематизм соліста предстає у напруженості «звучання соціуму» у головній партії (тритоновість, септімовість) та передає найтонші індивідуалізовані порухи в побічній партії (тема у високому регістрі виростає із «щемливої» низхідної секунди).

У другій частині Lento alla classica тематизм солюючої скрипки у процесі монологічного розвитку, де набуває особливої експресіоністичної загостреності (тема соліста починається атонально) та, згодом, вводиться у контекст напруженої пізньоромантичної стилістики.

Розмаїтих настроєвих відтінків тематизм соліста набуває у грандіозному фіналі Allegro, у тому числі залучається у неофольклорний контекст (епізодичне використання квазінародної інструментальної лексики, інструментовка та ін.). Основна тема, смисловим центром якої є акцентований висхідний тритон, має витоки у хореографічному первні, який протрактовано у руслі експресіоністичної виразовості, таким чином стає символом потрясінь часу. Проходячи крізь низку трансформацій, у тому числі у ліричних епізодах, соліст утверджує активно-дієвий первінь твору.

Також зауважимо, що Перший скрипковий концерт П. Перковського став жертвою «полювання на формалістів» пануючої у повоєнній Польщі комуністичної партії під час сумнозвісної конференції у 1949 році, аналогічно до низки творів Б. Лятошинського, Д. Шостаковича та ін.

На нашу думку, Перший скрипковий концерт Пйотра Перковського, з одного боку, продовжує *етнохарактерну лінію ліризму* К. Шимановського, у подальшому трансформовану крізь призму іншого бачення у творчості Ґ. Бацевіч. З іншого – привносить в еволюцію польського скрипкового концерту *експресіоністичний первінь*, поєднуючи його як із універсальною

лексикою європейської музики 30-40-х років XX століття, так і з національно-зумовленою, основаною на трактованих крізь призму модерністського бачення етнохарактерних хореографічності та інструментальності. У цілому, художні здобутки, здійснені Пйотром у Першому скрипковому концерті, були продовжені та трансформовані у Другому концерті – тричастинній композиції Moderato – Lento – Allegro moderato.

Таким чином, Пйотр Перковський, у цілому, вводить польський скрипковий концерт у русло творів, що наслідують і продовжують новаторські експресіоністичні концепції Альбана Берґа та Арнольда Шенберґа, що у майбутні десятиліття трансформується у польській музиці в концертах Кшиштофа Пендерецького, а у загальноєвропейському контексті – також у Альфреда Шнітке, Софьї Губайдуліної, Бориса Тищенка, Євгена Станковича та ін.

Іншим безпосереднім послідовником Кароля Шимановського у жанрі скрипкового концерту є ***Людомір Ружицький*** *(Ludomir Różycki, 1883–1953)* – син відомого варшавського піаніста Александра Ружицького, випускник Варшавської консерваторії класів фортепіано А. Міхаловського, теорії музики та композиції у Зигмунта Носковського (1904), що удосконалював майстерність у Енгельберта Гумпердінка та Ріхарда Штрауса в Королівській академічній вищій школі музики (1904–1907) у Берліні. Від 1907–1908 року Людомір Ружицький стає професором класу вищого фортепіано у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства та диригент Львівської опери, від 1911 (1912) – мистець у Варшаві (диригент Великого театру), Парижі, Берліні. Свого часу працював як педагог – професор Головної школи музики при Варшавському університеті (1930–1931) та декан у Державній школі музики у Катовіцах (1945–1946). Важливим фактом у біографії мистця є організація у 1905 році, спільно з Каролем Шимановським та іншими діячами польської музичної культури – Ґрегожем Фітельберґом, Аполлінарієм Шелюто та Мєчиславом Карловічем, – видавничої спілки молодих польських композиторів [263; 110, 307–308], яка була покликана займатися пропагандою

нової польської музики у світі, що згодом була перейменована на групу «Молода Польща у музиці».

У творчому доробку Людоміра Ружицького, окрім численних музично-театральних творів, двох фортепіанних концертів (Перший – g-moll op. 43 (1917–1918) та Другий (1941–1942)) та інших композицій, є Концерт для скрипки з оркестром op. 70, написаний у 1944 році. Твір, сповнений пізньоромантичного патосу, увійшов до концертних програм, передовсім польських скрипалів.

У *Концерті для скрипки з оркестром op. 70* Людоміра Ружицького[10] яскраво виявляються етнопсихологічні засади польської музичної ментальності, пов'язані із трансформацією фольклорних первнів. У цілому, твір має чотиричастинну структуру, проте, відсутність традиційної сонатності у першій частині та переходи attacca зумовлюють трактування композиції як складної цілісності.

У першій частині – тричастинному Andante із наскрізним розвитком – домінує вишуканий ліризм, втілений звучанням партії соліста (високий регістр, проникливе «нескінченне» інтонаційне розгортання із альтераційними «проясненнями», здобуттям все нових мелодичних вершин тощо), який знайшов своє кульмінаційне втілення у творчості Кароля Шимановського під впливом поєднання тенденцій пізнього романтизму, орієнталізму та екзотизму. Ліричний первінь подається у контексті імпресіоністичного обрамлення в партії оркестру та з невеликою драматизацією у кульмінації – в канденції соліста перед репризою.

Друга частина Allegro, що складається із двох контрастних розділів, розпочинається із закличних вигуків в оркестрі, які переводять у сферу іншого етнопсихологічного архетипу польської музики – етнохореографічного, у даному випадку представленого полонезними ритмоінтонаціями. Така ж образно-тематична сфера представлена і в темі соліста, при цьому звучання інструмента в окремих епізодах наближається до квазінародного характеру,

[10] Запис твору: https://www.youtube.com/watch?v=KORGtkbU9yI&ab_channel=collectionCB2

нагадуючи етнохарактерне виконання, а в інших – наслідує традиції академічного віртуозного стилю. Тематизм другого розділу, де повністю панує соліст, повертає у сферу вишуканого ліризму з його «нескінченним» мелодичним розвитком.

Подібного плану тематизм та його розвиток зустрічаємо і в двох інших частинх твору. Після лірико-схвильованого, емоційного Andante, що втілює пізньоромантичні переживання, звучить фінал Allegro, тематизм якого два головні образно-семантичні первні твору – етнохореографічність польської музики в її різмаїтих варіантах та вишуканий пізньоромантичний ліризм, із завершенням полонезними ритмоінтонаціями.

Таким чином, Людомір Ружицький, створюючи новаторську за структурою композицію, в образно-семантичному та стилістичному аспектах (риси пізнього романтизму, імпресіонізму, фольклоризму) цілком залишається у сфері впливу Кароля Шимановського та ідеалів «Молодої Польщі».

*Висновки до другого розділу*

У представленому розділі обґрунтували модель жанру польського скрипкового концерту ХХ століття, створену видатним композитором-модерністом *Каролем Шимановським* та основними попередниками й послідовниками мистця.

У наукових пошуках виходили із визначення сенсу основних понять, пов’язаних із жанром концерту – етимології терміну, витоків та основних напрямків розвитку, характерних рис структурно-семантичного інваріанту жанру сольного інструментального концерту, реалізованого у віртуозності польського скрипкового концерту Кароля Ліпінського, Генрика Венявського та інших мистців. В основі останніх бачимо дію таких музичних феноменів, як концертність і концертування, діалог і діалогічність та ін.

У першій третині ХХ століття польський скрипковий концерт пройшов яскраву динаміку розвитку у сенсі вираження реалізованих у жанрі

етнопсихологічних засад. Виявом архетипного мислення став витончений ліризм, намічений у *Першому скрипковому концерті Еміля Млинарського*, *Скрипковому концерті Мєчислава Карловіча* та втілений в імпресіоністично-постромантичній моделі *Першого скрипкового концерту Кароля Шимановського (1916)*. Як домінуюча риса, ліризм став основою більшості польських скрипкових концертів XX століття, в тому числі у варіанті лірико-романтичного патосу.

Інший вияв – етноінструментальна екзальтація, що є відображенням прометеєвського архетипу музичної ментальності. Прикладом реалізації цього архетипу є неофольклорна модель *Другого скрипкового концерту Кароля Шимановського (1933),* а також низка творів неофольклорного спрямування сучасників і послідовників майстра.

# РОЗДІЛ 3.
# ДИНАМІКА АРХЕТИПНОГО МИСЛЕННЯ У МОДЕЛЯХ ПОЛЬСЬКОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ XX СТОЛІТТЯ. ҐРАЖИНА БАЦЕВІЧ, ВІТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСЬКИЙ, КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦЬКИЙ І СУЧАСНИКИ

## 3.1. Етнопсихологічні засади трактування жанру Ґражиною Бацевіч

Польське скрипкове мистецтво середини XX століття отримало потужний сплеск у творчості визначної скрипальки і композиторки ***Ґражини Бацевіч*** *(Grazyna Bacewicz, 1909–1969),* випускниці Варшавської консерваторії (1928–1932), де навчалася у класах скрипки (Józef Jarzębski), фортепіано (Józef Turczyński) та композиції (Kazimierz Sikorski), вихованки відомої паризької мисткині Наді Буланже (1932–1933) та Карла Флеша (1934). Ґражини Бацевіч відома як перша скрипка оркестру Польського радіо, професорка Лодзької державної консерваторії, активна діячка фестивалю аванґардної музики «Варшавська осінь» та творець низки скрипкових, оркестрових, камерних, сценічних творів.

Мисткиню називають «вродженим класиком», стиль якої не проходить щаблі від «академічних романтичних взірців до сучасної композиторської позиції XX століття» [310, 7], а відразу виявляє новаторську сутність неокласицизму, яка, у свою чергу, створюється такими рисами, як «мірна ритміка, бахівський шістнадцятковий рух чи інші рівномірно пульсуючі звукові фігури, прості гамоподібні ходи, класична логіка конструкції і простота мотивного розгортання – при одночасному послабленні тональної системи і відходу від функційної гармонії, антиромантична естетична позиція та схильність до гротеску» (Тадеуш Зелінський) [310, 7].

У жанрі концерту для скрипки з оркестром Ґражина Бацевіч створила сім композицій, при чому Перший концерт був написаний через чотири роки

після Другого концерту Кароля Шимановського (1932–1933). Відтак, композиторка долучилася до безпосереднього продовження традиції еволюції жанру у польській музиці.

Отож, скрипкові концерти були написані Ґражиною Бацевіч у таких роках: Перший – 1937-й, Другий – 1945-й, Третій – 1948-й (отримав премію Польського міністерства культури у 1955 році), Четвертий – у 1951-му, П'ятий – у 1954-му, Шостий – у 1957-му, Сьомий – у 1965-му році (нагороджений Золотою медаллю у Брюсселі та іншими відзнаками). Окрім того, концертний скрипковий доробок мисткині містить Концертіно G-dur для скрипки і фортепіано, Польську рапсодію для скрипки з оркестром, Оберек №1 для скрипки з оркестром, Ноктюрн для скрипки з оркестром, що також промовисто втілили головні етнопсихологічні риси польської музичної ментальності – ліризм та емоційний патос, квазі інструментальне музикування та продовження романтичних традицій.

Відсутність в українському музикознавстві цілісних досліджень скрипкового концертного спадку Ґражини Бацевіч підвищує актуальність та необхідність музикознавчих студій творчості неординарної польської композиторки XX століття. Отож, які ж особливі риси вирізнимо у «знакових» як для самого жанру скрипкового концерту XX століття, так і з точки зору втілення етнохарактерності, творах мисткині?

Серед концертів Ґражини Бацевіч особливо вагомими і відомими стали Перший, Третій і Сьомий, в яких найбільш яскраво виявилися особливості стилю композиторки – з одного боку, та етнопсихологічні засади – з іншого. Тому проілюструємо втілення обґрунтованої нами концепції на прикладі саме цих творів.

Отож, *Перший скрипковий концерт*, написаний 1937 року, відображає особливості та досвід виконавського мислення композиторки, а також вплив на виразову стилістику творчості мисткині результатів навчання у видатної паризької скрипальки і композиторки Наді Буланже. Твір був вперше виконаний у 1938 році оркестром Польського радіо у Варшаві під

керівництвом Гжегожа Фітельберґа (Grzegorz Fitelberg).

Твір виразно декларує необароково-неокласичні риси та орієнтований на продовження класичного структурно-семантичного жанрового варіанту – тричастинного, проте, без сольнх каденцій. У цьому прагненні Ґражина Бацевіч постає поряд з іншими відомими взірцями необарокового інструментального мислення, вершинними прикладами якого є твори Ігоря Стравінського та інших мистців ХХ століття. Водночас, вказані риси поєднуються із яскравими проявами *соноризму, що є новаторським здобутком* Ґражини Бацевіч на даному етапі розвитку інструментального мистецтва ХХ століття. У сенсі образності, окрім рис, зумовлених вказаною вище необароковістю, твір також «відрізняється величезною виразністю і життєвою силою, і навіть грубістю та “пустощами”» (Анна Іваніцка-Ніяковська) [237].

Основою творення драматургії у тричастинній композиції є образно-тематичний та темповий контраст частин. У музичній мові аналізованого концерту яскраво проявляється наслідування ритміки і фактури барокового типу, що втілена у творах Й. С. Баха та сучасників, та здійснюється ефектне опрацювання цього матеріалу з позицій та особливостей музичного мислення ХХ століття.

Розглянемо  твір, спираючись на основні позиції дослідників творчості Ґражини Бацевіч щодо особливостей музичного мислення і мови композиторки (J. Bauer [212], M. Gąsiorowska [228], A. Iwanicka-Nijakowska [237], H. Schiller [282], T.  Zieliński [310]) та власні аналітичні пошуки.

Перша частина – життєрадісне та жваве Allegro *(приклад 3.1.1 у Додатку А)*, викладене у сонатній формі. Нетрадиційним є вступ до частини – цей розділ не викладається оркестром, а містить скрипкове соло, що, на нашу думку, компенсує відсутність сольної каденції у творі.

У вступі зароджується головний тематизм твору, тут імітуються інтонаційні, ритмічні, фактурні (скрите двоголосся тощо) та інші засади стилістики барокової (насамперед, бахівської) музики. Тематизм сповнений гострих, пружних стрибків від затактових шістнадцятих, у тому числі

подвійними нотами, пасажів, що розпочинаються від затриманого звуку та після паузи й завершуються на сильній долі та ін. Водночас, сучасним баченням зумовлена синкопована акцентність та інші риси, що ніби привносять звучання у новітню добу.

Форма вступу містить три етапи. На першому етапі викладається основний тематизм (сеґмент a). Останній будується на зіставленні двох фактурних компонентів – стрибкоподібного руху staccato зі зміщеним акцентуванням метрично слабких одиниць (такти 1–2, 7–8) та гамоподібних послідовностей у двоякій артикуляції sul ponticello (такти 3–4, 9–10) та ordinario (такти 5–6, 11–12). На другому етапі (a1) здійснюється півтонова транспозиція початкового композиційного сеґменту, а на третьому – представляється розімкнена структура із перманентним мотивним розгортанням (b). При цьому чергуються ефектні динамічні хвилі, створюючи дзеркальне відображення: *f pp f*, *f pp f*.

Головна тема, в якій фокусуються різноманітні відтінки *іронії та гротеску*, поступово кристалізується із початкової інтонаційної фігури вступу, постає у ямбічних фігурах, в яких у затактовій частині використані секстолі, форшлаги та ін. Застосовано техніку поліфонічних імітацій, при цьому скрипкова фігура імітується в оркестрі в оберненій формі, в інверсії (такти 25–28, 29–30).

У подальшому головними чинниками, на які спирається композиторка у розгортанні тематизму, є барокові техніки мотивного розгортання, варіантної повторності інтонаційних структур, транспонованої повторності. Для прикладу, двотактовий фрагмент теми у тактах 33–36 повторно проводиться у дещо видозміненій наприкінці структури квінтовій транспозиції, а в заключній фазі (такти 47–55) тема головної партії звучить лише у партії оркестру.

Експозиція теми головної партії поєднується із темою партії побічної лише короткою зв’язкою. У тематизмі побічної партії яскраво втілюється *витончено-ліричний архетип* польської музичної ментальності. Вишукана прониклива тема, викладена у сповільненому темпоритмі, та контрастним

чином відтіняє основну образність частини.

Ніжна, делікатна мелодична лінія (cantabile) побічної партії *(приклад 3.1.2 у Додатку А)* парадоксально сполучається зі синкопованою метрикою (ритмікою) та доволі агресивним пульсуванням акордово-гармонічного пласта оркестрового супроводу. У межах експозиції цей парадокс зіставлення водночас вишуканості, ніжності та грубуватої простоти приглушується (нівелюється) тембром струнних інструментів (гармонічні вертикалі). У репризі, натомість, цей специфічний ефект набуває більшої виразності й опуклості завдяки акордовим staccato духових інструментів.

Скрипкова мелодична тема розмежовується на два сеґменти ab, сполучені шістнадцятковими фігураціями. Заключний фрагмент другого сеґменту є квінтовою транспозицією аналогічного відтинка першої частини теми: «a fis a f es b – e cis e c b f».

Ґражина Бацевіч часто користується способом транспонованих повторів. У наступному відрізкові побічна тема (її другий фрагмент) розподіляється почергово між тембрами флейти і кларнета. Скрипковий контрапункт будується натомість на двох фактурних компонентах вступного розділу форми: гамоподібні пасажі в артикуляції sul ponticello та акцентовані вертикалі.

Раптове вторгнення елементів головного тематизму завершує процес презентації основних персонажів сонатної форми. Короткі репліки tutti головної теми чергуються із вкрапленням інструментів soli: квартове дублювання гамоподібної фігури у скрипки (sul ponticello) та ксилофона.

Звукова колористика початкового етапу розробки містить вплив модернових композицій Кароля Шимановського. Розпочинає розробку діалог кларнета і скрипки соло, побудований на загальних формах інтонаційного розгортання. У другій фазі розробки виникає побічна тема (скрипка соло), що проводиться не у своєму первинному експозиційному статусі, а розгортається в оберненому керунку, тобто у формі інверсії. Третя фаза розробки – модифікація головної теми.

У репризі головна тема проводиться спершу у відмінному від експозиційного звуковисотному розташуванні. Основна тональна детермінанта головної теми повертається у коді. Побічна тема подається в репризному розділі у тритоновій транспозиції.

Друга частина Andante (molto espressivo) *(приклад 3.1.3 у Додатку А)* є стилізацією куяв'яка та нагадує бартоківські «пейзажні замальовки». Таким чином, Andante відображає *етнохореографічний архетип* польської музичної ментальності.

Форма другої частини опирається на тричастинну конструкцію. Оркестрове полотно в Andante, як у концерті загалом, інтерпретується камерно. Замість потужного звукового масиву оркестру XIX століття композиторка упроваджує мелодичні лінії окремих інструментів, послуговуючись засобами поліфонічних імітацій та контрапункту.

Тематизм скрипкової лінії базується на мелодиці, інспірованій фольклорними взірцями. Скрипкова тема початкового розділу форми розгортається на октавній та квінтовій бурдонній основі і доповнюється валторновим контрапунктом. Таким чином, яскраво втілюються риси *етноінструментального архетипу* польської музичної ментальності.

Структура теми укладається у схему a b $a_1$ $b_1$ $b_2$. Десятитактова тема розгортається способом варіантної повторності її складових компонентів. Структурні сеґменти $b_1$ $b_2$ – модифіковані транспозиції (квартова і квінтова) первинного інваріанту.

Наступні фази форми презентують декілька варіацій теми.

У першій варіації початковий шеститактовий фрагмент теми у структурно-мелодичному аспекті залишається незмінним. Змінюється звуковисотне розташування теми (секундова транспозиція), гармонізація, фактура оркестрового полотна. У другому відтинкові теми модифікується її мелодико-інтонаційний контур, а також розширюються її структурні рамки (до п'ятнадцятитактової побудови). Зміна структурного обсягу продиктована і спричинена передовсім упровадженням секвентних ланок як способу

мотивного розгортання. Попри зміну фактури та гармонії, квінтова основа залишається визначальним чинником гармонічної колористики.

Третя варіація (a tempo) розпочинається з первинного звуковисотного розташування теми. Мелодичний контур, розгортаючись на бурдоновій основі, як в експозиційному викладі, не зберігає первісного вигляду, а варіаційно видозмінюється, доповнюється новими елементами та укладається у двоголосся гетерофонного типу.

Перший новоутворений тритакт варіації повторюється двічі майже без змін, але у транспонованій на тон вгору тональній версії. Формальна структура теми також модифікується: перший сеґмент a теми розширюється через долучення нового такту та варіантного повтору (шість тактів замість двох тактів оригіналу); обсяг сеґмент $a_1$ збільшується з причини імітації мелодичного відтинку в оркестровому полотні. Сеґмент $b_1$ (a tempo) відмежовується від загальної структури теми генеральною паузою і розпочинає нову композиційну фазу форми, наближену за змістом, семантикою і драматургією до концепції коди.

Третя частина концерту, позначена темповим відліком Vivace *(приклад 3.1.4 у Додатку А)*, відображає образну семантику жартівливого скерцо. З приводу стилістики фіналу Малґожата Ґенсіровська висловилася наступним чином: «Оця “стрибковість” як спосіб існування цієї музики, захоплена рівномірним ритмічним пульсом, завжди з акцентом на “раз”. І фігура маятника, що з’являється в рамках теми, є різновидом емблеми, якою Ґражина Бацевіч позначила всю свою творчість. Здається, що у цю коротку тему вкладено усю філософію мистецтва Ґражини Бацевіч» [228, 110].

Фінал укладено у тричастинній формі взірця $ABA_1$ із синтетичною репризою, в якій поєднуються тематичні елементи та образні репрезентанти обидвох композиційних розділів форми, та кодою. Експонування тем фінальної частини укладається у схему ABCACA (кода), що дає можливість говорити про ознаки рондальності в архітектонічній конструкції фіналу.

Перша тема легкого руху та грайливо-жартівливого емоційного змісту в

інтонаційно-семантичному аспекті опирається на знаки, прикметні формули мовної стилістики Баха, зокрема, його характерні гамоподібні пасажі, фігурації з прихованим багатоголосним розшаруванням, метрична координата 6/8, характерна для фінальної жиги сюїтних циклів і партит, спосіб укладення ритмічних конструкцій і техніка формування, кристалізації і розгортання тематизму (у часовому і драматургічному аспектах).

Друга тема (Meno mosso ma non troppo) фінальної частини, забарвлена ліричним відтінком (cantabile), контрастує з початковим емоційним імпульсом образу філігранного скерцо. Спершу тема зосереджується в оркестровому полотні (такти 32–35), а згодом, оздоблена пікантним синкопованим ритмічним контуром, на фоні витриманих гармоній та остинатних супровідних формул, звучить у скрипковому соло (такти 36–43), змінюючись наступною контрастною презентацією нового персонажа.

Тема Più mosso наділена граційністю та танцювальним характером. Вона викликає асоціації з фрагментами балетної музики. Метричний вимір змінюється із тридольного на дводольний (2/4). Мелодика скрипкової (як і оркестрової) лінії оздоблюється пунктирною ритмікою та орнаментальною мелізматикою. Перманентний ужиток мордентів надає, з одного боку, певної галантності, з іншого боку, їхня надмірна присутність створює ефект жартівливості та кумедності. Тема проводиться спершу скрипковим соло, доповнюючись оркестровими формулами пунктирного ритму, далі мігрує в оркестрову площину, контрапунктуючи зі скрипковими пасажами бахівського типу.

У репризі Tempo I перша тема повторюється без суттєвих видозмін в оригінальній, початковій тональній площині. Третя, танцювальна, тема транспонується в іншу тональну сферу, повертаючись згодом до експозиційної тональної детермінанти версії.

У заключному фрагменті фіналу знову опиняється ремінісценція початкової теми скерцо.

Отже, у Першому концерті для скрипки Гражини Бацевіч виразно

окреслюються неокласичні та необарокові тенденції мистецьких пошуків композиторки, відображені, зокрема, на рівні укладення композиційної структури концертного циклу, зорієнтованої на жанровий інваріант класичного концерту вісімнадцятого століття, на рівні архітектоніки окремих частин циклічної послідовності, застосування техніки барокової поліфонії, на рівні організації мовно-стилістичних компонентів музичної форми (наслідування бахівської мовної стилістики способом імітування та модифікації її характерних мелодичних, ритмічних, фактурних знаків). Попри загальну неокласично-необарокову спрямованість композиції, також примітно презентується і колористика оркестрових барв, що виказує інспірацію та вплив оркестрового письма Кароля Шимановського та прокладає шляхи до сонористичних пошуків у польській музиці середини – другої половини XX століття.

З точки зору втілення етнопсихологічних засад польської музичної ментальності  твір цікавий поєднанням образних сфер, що спираються на вже встановлені Каролем Ліпінським і Каролем Шимановським традиції (витончено-ліричний архетип у тематизмі побічної партії першої частини, етнохореографічний (куяв'як) та етноінструментальний у другій частині та етноінструментальний у фіналі) із новаторським підходом до трактування жанру, що проявляється в необароковому апелюванні до типових бахівських інтонаційних, ритмічних, фактурних структур та типів їхнього розвитку-розгортання. Таким чином, композиторка здійснює *синтез універсально-барокового та фольклорного первнів* і подає його крізь призму *модерного музичного мислення.*

*Другий концерт для скрипки з оркестром*, написаний Ґражиною Бацевіч у 1945 році, прокладає шляхи до неофольклорного мислення, що розвинеться у Третьому концерті, та неоромантичного, із домінуванням ліричної та звукоживописної тенденцій, притаманних для індивідуального стилю композиторки, яке набуде високохудожнього змісту також у *Третьому концерті* і продовжиться у *Четвертому і П'ятому*. У цілому, критики не

вирізняють Другий скрипковий концерт як етапний твір, тому звернемося до наступного твору, який є надзвичайно цікавим з точки зору як художньої цінності, так і проблематики нашого дослідження.

*Третій концерт для скрипки з оркестром,* що отримав назву «Гуральський», належить до кращих взірців жанру у доробку Ґражини Бацевіч. Написаний незабаром після Другого, у 1948 році, а водночас – у добу активного аванґарду в європейській музиці, – твір, на противагу аванґардній тенденції, відображає «одухотворені» сенси, що височіють над «голим» конструктивом, про що сама мисткиня висловилася такими словами: «Польські композитори не мають на меті оригінально поєднувати звуки, нам недостатньо відкривати нові ефекти. Ми прагнемо створити хоча б фрагмент музики, яка дала б якесь переживання слухачеві, а не лише нам самим у часі компонування» (цит. за: [228, 290]). Таким чином, на противагу «експерименту заради експерименту» Ґражина Бацевіч творить індивідуальний стиль, в якому тонко перевтілює новаторські тенденції і класичні цінності у високохудожній формі, як одна із найбільш послідовних польських неокласиків.

Прикметно, що Третій концерт для скрипки з оркестром написаний одночасно із, напевно, найбільш знаменитим твором мисткині – *Концертом для струнного оркестру (1948),* який трактують як Дев'яту симфонію композиторки та, водночас, називають сучасним Бранденбурзьким концертом. Сповнений особливого енерґетичного імпульсу та новаторських ідей, даний твір «відкрив» новий етап не тільки творчості Ґражини Бацевіч, але й польської музики в цілому. Неокласичний за формою та необароковий за змістом, Концерт для струнного оркестру апелює до кращих взірців жанру concerto grosso у творчості Й. С. Баха та Ґ. Ф. Генделя, і у цьому необароковому підході є близьким до аналізованого у даному контексті Третього концерту для скрипки з оркестром.

Отож, Третій скрипковий концерт демонструє унікальний підхід до роботи із скрипковою виразовістю і новаторський для свого часу та історико-культурної ситуації художній зміст, що спробуємо дослідити, спираючись на

основні дослідження творчості мисткині [212; 228; 237; 282; 310] та власний аналіз.

У сенсі відображення етнопсихологічних засад польської музичної ментальності промовистою ознакою твору є вказаний вище (стосовно Першоно скрипкового концерту) *синтез універсально-барокового та фольклорного первнів, поданий крізь призму модерного мислення*, і в цьому сенсі композиторка продовжує власну традицію, закладену у попередньо проаналізованій композиції.

На початку першої частини тричастинного циклу, як правило, відзначають необарокову лінію, де виокремлюють деякі типово-бахівські фігури та способи розвитку, при цьому тематичним джерелом більшості тем є підгалянський (підгальський) фольклор, що зумовив як загальну квазінародну атмосферу твору, так і конкретні «типові мелодичні звороти, гармонічні зіставлення та ритмічні риси» [228, 175]. У такому поєднанні необароко і неофольклоризму вбачаємо одну із прикметних польських ментальних домінант – *дуалізм сакрально-шляхетницького та етноінструментального архетипів національної етнопсихології*.

Перша частина концерту Allegro molto moderato *(приклад 3.1.5 у Додатку А)* скомпонована у сонатній формі та оздоблена доволі розгорнутим (45 тактів) оркестровим вступом. Використання масштабних оркестрових преамбул загалом не вельми характерне для скрипкових концертів Ґражини Бацевіч, оскільки оркестр у цьому жанрі тлумачиться композиторкою переважно камерно, радше як фоново-колористичний, супровідний, а не діалогово-концертний компонент фактури.

Прикметно, що спосіб внутрішнього розгортання форми, її композиційно-тематичних компонентів, зорієнтований на моделі формотворення барокової музики.

Тематизм вступу і головної партії першої частини Allegro molto moderato, викладеної у сонатній формі, має яскраві необарокові риси. Це, насамперед, тризвучна мелодична структура d–b–c, що є зерном семитактової

(4+3) теми in D у необароковому дусі із септімовим завершенням, яка завдяки безпівтоновості має «прадавній» колорит. Із цієї теми виростає розгорнута оркестрова преамбула – вказаний трихорд подається комбінаторно, у множинних варіантах тематичної та тембрової трансформації. Так, упродовж двох наступних варіантних трансформацій теми два її сеґменти, скорочуючись (3+5, 2+5), змінюючи звуковисотне розташування та гармонізацію, сполучаються у цілісну несеґментовану побудову.

Подібним квазібароковим чином розвивається п’ятитактова (3+2) тема головної партії *проникливо-ліричного характеру* – у солюючої скрипки у високому регістрі на фоні синкопованих акордів в партії оркестру. Її перший сеґмент проростає з ямбічної мікроструктури d–a і містить характерне для барокової музики скрите двоголосся (d–a–c–a–b–a), а другий оспівує низхідну зменшену квінту a–dis.

Тема головної партії, що звучить у скрипки, формується за сценарієм, аналогічним презентації вступної теми, тобто способом варіантної (варіантно-адитивної) повторності із поступовим долученням нових інтонаційно-похідних елементів тематичного блоку. Повторна версія теми завжди продукує нове продовження початкового тематичного імпульсу. Такий метод формування тематизму, інспірований бароковими композиціями, визначає почерк Гражини Бацевіч у багатьох її опусах та споріднює з необароковою стилістикою інших композиторів першої половини XX століття.

Друга, альтернативна, версія скрипкової теми (a tempo), на відміну від перманентної розвитковості, оновлення, розімкненості структури первинного інваріанту, укладається у чіткий восьмитактовий квадрат повторної будови a $a_1$, інтонаційно ґрунтуючись на секундовій транспозиції лише початкового тритактового сеґменту (приховане двоголосся) із ситуативною видозміною четвертого такту (такти 71-78).

Третя версія скрипкової теми (такти 87-91) проведена у скороченому вигляді у початково диспонованій звуковисотній площині (але у зміщеному регістровому діапазоні), зберігаючи первинний тритактовий мелодичний

сеґмент, виконаний соло без оркестрового фону. Другий компонент похідний від двоголосного відтинка оригінального тематичного інваріанту.

Друга і третя версії сполучені між собою композиційним фрагментом Più mosso, в якому локалізуються quasi барокові, бахівські, пасажі та фігурації з прихованим багатоголоссям.

*Етнохарактерність* з'являється у творі з появою теми побічної партії *(приклад 3.1.6 у Додатку А)*, яка є інтонаційно стислою та лаконічною. Тема побічної партії звучить в епізоді Poco meno – спочатку в оркестрі (d–f–g–d) (12 тактів), згодом – у партії солюючої скрипки (трансформація g–b–c–g), в мелодичну лінію якої проникають квазіфольклорні квартові і квінтові перегуки, що звучать на фоні кварто-квінтового, інколи октавного, бурдонного супровіду оркестру, доповненого репетиціями остинатної формули (укладеної симетрично, у формі концентричних кіл) і, таким чином, приховують ознаки фольклорної інспірації, стилізації фольклорних джерел.

Зауважимо, що у скрипковій партії тема побічної партії експонується у квартовій транспозиції, порівняно з її попереднім оркестровим варіантом. Короткий мелодичний контур – інтонаційне ядро тематизму – доповнюється пасажами, базованими на загальних формах інтонаційного розгортання, а також інтонаціями вступної теми dis fis dis – cis ais cis (такт 144). Побічна тема проводиться декілька разів почергово від тонів g, a, es (Violino) та e (в оркестровому викладі).

Цей тематизм і пов'язана із ним настроєвість «оволодівають» змістом твору, відтак, тема побічної партії стає основою розробки, яка ґрунтується, головним чином, на інтонаціях її загальних форм руху. У даному розділі сонатної форми доповнюючі пасажі побічної теми змінюють темпову координату (Allegro) та артикуляцію (staccato).

Образно-тематичною квінтесенцією твору є каденція соліста *(приклад 3.1.7 у Додатку А)*, витримана у контрастному до розробки темповому відліку Sostenuto. На першому етапі її розвитку повертається головна тема першої частини, подана у квінтовій транспозиції та з квінтовою второю початкового

сеґменту. У подальшому композиторка послуговується використанням дрібних фігурацій на гармонічній основі $BB_7$ та квазібарокових фігурацій зі скритим багатоголоссям, що презентують сполучний тематизм тощо. Вони змінюються гамоподібними пасажами, причому використання sul ponticello надає скрипковому тембру специфічної колористики, ефірності звучання. Побічну тему, яка вступає на наступному етапі каденції у звуковисотному розташуванні in es, доповнюють пасажі розробкового розділу.

У цілому, в каденції локалізуються усі основні теми та інтонаційні символи – поєднуються тематизм головної партії (a–e–g–e), *етнохарактерна квінтовість* із викладу побічної партії, а також *фігурації необарокового плану*, пасажі, комбінаторність розвитку тощо. Таким чином, у каденції втілюється ідея синтезу універсально-барокового та фольклорного первнів крізь призму індивідуалізованого бачення соліста, вона відображає інтонаційну квінтесенцію, короткий зміст чи підсумок, усього інтонаційно-тематичного наповнення першої частини концерту.

У скороченій репризі звучить тематизм головної партії: перше проведення теми відбувається у тій самій звуковисотній реалізації, що й в експозиції, але у скороченому вигляді, друге проведення є аналогічним до експозиційного, третє, наявне в експозиції, у репризі не застосовується, фрагмент Più mosso подається у редукції.

Таким чином, оскільки тематизм побічної партії не переходить у репризу, то у цій сонатній формі здійснюється композиційна модуляція у тричастинну форму (відповідно до концепції Віктора Бобровського [8]), адже у випадку наявності лише теми головної партії усувається головна основа сонатності – співставлення контрастних образно-тематичних сфер головної і побічної партій.

Після коди, яка є «швидкою, щоб контрастували ліричність тем першої частини з мелодичністю другої частини» (ця вказівка Ґражини Бацевіч приводиться у монографії М. Ґенсіровської [228, 175]), звучання переходить у сферу трансформованої карпатської етнохарактерності, якою наповнюються

друга і третя частини циклу. Це здійснюється завдяки використанню підгалянського мелосу, квазіфольклорних способів розвитку та імітації народно-інструментального музикування.

Andante *(приклад 3.1.8 у Додатку А)*, викладене у сонатній формі, має в основі *дві автентичні теми у підгалянському ладу із характерною лідійською квартою та типовими низхідними спадами фрази*.

Перша із них, що викладається у розділі головної партії, – тема особливого лірико-драматичного розвитку, яка трактується у музикознавчій літературі як «маловідома». Тема головної партії спочатку звучить у партії оркестру (протягом 6-ти тактів), зокрема, у тембрових проведеннях віолончелі та гобоя. У подальшому викладі тема подається у партії соліста, при цьому її звуковисотно-тональне розташування зміщується у напрямку квартової транспозиції. У скрипковій лінії тема видозмінюється не лише тонально-гармонічно, але й модифікується структурно, через варіантне повторення її елімінованих структурних одиниць, у результаті чого відбувається оновлення її форми.

Друга тема – побічної партії *(приклад 3.1.9 у Додатку А)* – є повною цитатою гуральської пісні «Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny» (занотованої Адольфом Хибіньським у збірці «Od Tatr do Bałtyku» (№ 2) та використана Каролем Шимановським в інспірованому підгалянсько-гуральським фольклором балеті «Гарнасі» [228]. Дана тема має наступну структуру, характерну для фольклорного мислення: a $a_1$ (оркестр, такти 25–32) + b $b_1$ (скрипка, такти 33–38). За словами Малґожати Ґенсіровської, «експонування лідійської кварти в обидвох темах другої частини чи підгалянського (підгальського) ладу у багатьох побічних витках, спадний загалом керунок мелодичної фрази – це також алюзії до гуральської музики» [228, 176].

Тема побічної партії, як і головної, на початку також експонується оркестровими тембрами. Натомість, у партія скрипки з’являється витончене «мереживо», сформоване із філігранних хроматичних фігурацій, що сукупно з орнаментальними артикуляціями (tr) створюють специфічний колористичний

ефект. Теми головної і побічної партій мають між собою контрастності або конфліктності, як це притаманно для драматургії сонатних форм, натомість взаємодоповнюють одна одну різними ґранями образу. Особливу роль у звуковому полотні цієї частини відіграє сонорність скрипки, показана крізь призму *етнохарактерної інструментальної виразовості* з її специфічними ефектами (у даному випадку – трелі, фігурації, хроматизовані пасажі у септолях, квінтолях та ін.). Таким чином, у даному випадку функція сольного інструмента тимчасово переміщується із тематичної площини у *сонорну* (фоново-орнаментальну, звукобарвну), передаючи тематичну презентацію у партію оркестру. Лише наприкінці теми останній її композиційний сеґмент озвучується у скрипковому соло.

Розвиток тематизму продовжується у розробці, інспірований горизонтальним та веркальним мисленням. У першому випадку маємо на увазі те, що інтонаційні елементи тем обох партій сполучаються у цілісну послідовність (наприклад, у тактах 40–44). У другому – одночасне звучання теми побічної партії в оркестровій та сольній скрипковій лініях, причому в інтервал кварти (такти 58–61).

У репризі (Tempo I) відбувається звуковисотне зміщення тематизму, прицьому тема головної партії звучить у партії соліста не тільки у транспозиції, а й у скороченому варіанті, порівняно з її викладом в експозиції. Тематичний і фактурно-функційний вигляд теми побічної партії, що звучить у терцієвому зміщенні, є тотожним експозиційному, але мелодичний контур теми мігрує у діапазон низьких оркестрових барв. Andante завершується ремінісценцією теми головної партії.

Фінал Vivo *(приклад 3.1.10 у Додатку А)* викладений у формі, наближеній до рондо-сонати. Після оркестрового вступу звучить рефрен – у скрипки соло з’являється тема, основана на *етноінструментальному архетипі*, сповнена багатою мілізматикою, яка спирається на мелодичну лінію інструментально-танцювального характеру у тридольному розмірі із специфічно-синкопованою другою долею такту, доповненою артикуляційним

знаком (мордентом), оздоблена штрихом staccato тощо. Рефрен викладається у тричастинній формі: у першій частині звучить періодична структура повторної будови а $a_1$ (такти 21–30), у другій з'являються декілька транспозицій теми, в яких вирізняються сонорно-колористичні ефекти (tr, glissando та ін.), у третій здійснюється репризне відображення першої частини рефрену.

В епізодах на перший план виходить *сонорне* музичне мислення, що також викликає асоціації із колоритним народним скрипковим виконавством. Так, перший епізод має токатний характер та, за рідкими виключеннями, позбавлений виразного мелодичного тематизму.

Друге проведення рефрену здійснюється партією оркестру, на фоні якого особливо яскраво та проникливо звучить тембр солюючої скрипки при проведенні ліричної теми в епізоді Meno mosso, яка виконує функцію побічної партії. Вказана тема, що викладається у структурі а а $a_1$ b – а а $a_1$ $b_1$, основана на повторності коротких інтонаційних формул у звуковисотному діапазоні тетрахорду, втілює лірико-пісенну образність, що виявляє цьому тематизмі риси етнохарактерності.

Таким чином, у фіналі Третього скрипкового концерту сповна втілено підгалянсько-гуральську етнохарактерну атмосферу засобами імітації народно-інструментального музикування. Подібний підхід до творення та розвитку матеріалу Концерту дало підстави дослідникам стверджувати, що у творі «вже не йдеться лише про «інтонацію» – зручно вплетену у тканину твору, а про свідому стилізацію народного матеріалу, трактовану як потужний конструктивно-виразовий засіб» [228, 175], та що «фінал III концерту бентежить надто простим, невибагливим використанням фольклору» [310, 12]. Таким побачили втілення підгалянської етнохарактерності у Третьому концерті для скрипки з оркестром Ґражини Бацевіч.

Таким чином, Третій скрипковий концерт Ґражини Бацевіч – високохудожній взірець, що демонструє оригінальні підходи до втілення етнопсихологічних засад польської музичної ментальності. Найголовніше, що виявляємо у даному творі крізь призму задекларованого погляду – це

поєднання неофольклорної стилістики з необароковою. Ґражина Бацевіч застосовує барокові формули для творення конкретного тематизму (преамбула і головна партія першої частини) та його конструктивного розвитку за законами «бахівської» доби, і в такому синтезі універсального (духовного) й фольклорного (національного) первнів вбачаємо одну з питомих ознак польської ментальності.

Провідною концептуальною основою твору є підгалянсько-гуральська етнохарактерність у поєднанні із бароковою конструктивністю мислення. Ґ. Бацевіч звертається до підгалянського пісенного та танцювального матеріалу, використовуючи його у цитатному (пісня «Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny» та ін.), стилізованому (етнохарактерна танцювальність, імітація народно-інструментальних награшів, звучання «народної» скрипки тощо) та, рідше, у трансформованому вигляді, тобто, відображає етнохарактерність на другому і третьому – музично-мовному та узагальнено-концептуальному рівнях (див.: [44]) відображення.

Розглядаючи шляхи розвитку жанру скрипкового концерту у творчості Ґражини Бацевіч, маємо відзначити рух від необарокового світосприйняття, задекларованого у *Першому скрипковому концерті*, до неофольклорного, що розвивається у *Другому та Третьому*, та неоромантичного, реалізованого у *Третьому, Четвертому (приклади 3.1.11-3.1.14 у Додатку А) і П'ятому (приклади 3.1.15-3.1.18 у Додатку А) скрипкових концертах*. За словами Тадеуша Зеліньського, вони втілюють «романтизм», який є близьким до аналогічного світовідчуття у Другому скрипковому концерті та Концерті для альта Бели Бартока, у цих творах спостерігається визначальна роль «простої кантилени мелодичної фрази», «потужної мелодичної інвенції», вони «вражають (у фіналах) ефектним перебігом сольної партії (лише фінал III концерту бентежить надто простим, невибагливим використанням фольклору» [310, 11–12] тощо. На нашу думку, підгалянсько-гуральська етнохарактерність у поєднанні із бароковою конструктивністю мислення, втілені у Третьому концерті для скрипки з оркестром, постають як *дуалізм сакрально-*

*шляхетницького, етноінструментального та етнопісенного архетипів як універсалій мислення польської музичної ментальності*.

Вершиною художніх пошуків у жанрі скрипкового концерту Ґражини Бацевіч є *Сьомий концерт для скрипки з оркестром* – одна з останніх і найвизначніших композицій авторки, що ніби підсумовує увесь її мистецький шлях, потенціал, композиторські пошуки та інспірації. Твір присвячений його першовиконавцю, яким є бельгійський скрипаль Августин Леон Ара.

Сьомий скрипковий концерт написаний 1965 року на завершальному етапі мистецького шляху композиторки, позначеному певною специфікою. У цьому контексті звернемо увагу на наступний факт. Твір написаний через 8 років після Шостого (1957), який композиторка «з відомих лише їй причин сховала в шухляду, відмовившись дати згоду на … публікацію» [230]. Вважається, що причиною такого вчинку є «занадто традиціоналістська» власна творчість «у ситуації, коли з'явилося нове покоління композиторів, що говорили мовою тогочасного авангарду. Ґражина Бацевіч була надто сильною особистістю, щоб повністю піддатися тиску нових напрямків, але вона відчула потребу оновити звукову мову, знайти нові засоби для вираження своїх музичних ідей» [230]. У цілому, Сьомий скрипковий концерт Ґражини Бацевіч є мало подібним до попередніх, неоромантичнго спрямування, творів у даному жанрі, та знаменує нові риси музичного мислення мисткині.

Дослідники стверджують, що в останній період композиторської творчості мисткині продукує особливий вид стилістичного синтезу. «Дібраний композиторкою репертуар різних звукових і тектонічних засобів майстерно використаний у цілісному і згармонізованому вигляді, в результаті творячи живий та однорідний організм, окреслений рисами цієї, а не іншої особистості. Це є складне і водночас інтегральне мистецтво» [310, 18].

Проаналізуємо останній скрипковий концерт Ґражини Бацевіч в аспекті відображення специфіки композицій зрілого періоду композиторської творчості, акцентуючи увагу на синтезові різних композиційних технік, їхньої адаптації у межах індивідуальної стилістики авторки та збереженні базової

неокласичної спрямованості її мистецького мислення, і на цій основі вирізнимо основні етнопсихологічні засади польської музичної ментальності, втілені у творі.

Сьомий скрипковий концерт належить до віртуозних композицій, в якому скрипка, безперечно, посідає домінанту роль. Оркестрові, особливо у першій та другій частині, відведена фонова функція, а в окремих композиційних сеґментах (зазвичай сполучних) – функція інтермедій чи інтермецо, без постулювання драматургічного конфлікту з інструментом соло, що, власне, визначальне для концертного жанру традиційного взірця [230].

Архітектонічна конструкція Концерту узгоджується із традиційною тричастинною структурою циклу. Крайні частини циклу викладені у сонатній формі, середня циклу виступає осередком філософської лірики.

Перша частина (Tempo mutabile) *(приклад 3.1.19 у Додатку А)* розпочинається коротким оркестровим фрагментом фонового значення, укладеним із послідовності симетричних інтервалів (велика терція) та остинатного півтонового трихорду, сукупна інтеграція яких укладається у структуру повного дванадцятитонового комплексу (без його серійної пролонгації). Схематичне зображення дванадцятитонового ряду: «e c dis h d b cis a [c] as [h] g fis f». Обидва інтонаційні сеґменти – паралельно-симетрична послідовність терцій та півтоновий комплекс – ляжуть в основу тематизму наступних частин концертного циклу: секундові сполучення – інтонаційне джерело тематичної арки другої частини концерту, паралельно-терцієвий ряд ініціюватиме тематизм третьої частини.

Синтаксичне розгортання оркестрової теми корелює із класичним взірцем розподілу компонентів форми на споріднені сеґменти a $a_1$, але з іншим способом та семантикою варіантних модифікацій. У похідній синтаксичній структурі окрім мелодико-інтонаційного доповнення видозмінені темброва диференціація, темпові координати, метричний вимір (тактовий відлік 6/8 переходить у послідовність розмірів 2/4, 3/4), зміщується метричне акцентування, коригується ритмічний контур теми, динамічний профіль теми

змінюється кардинально протилежним щаблем динамічних градацій (*ff* та *f* першого сеґменту – *p* другого сеґменту).

Перша скрипкова сольна репліка укладена конструктивно у послідовність одинадцяти тонів «gis f a cis b d fis es g h [a d] c» (неповний додекафонний ряд із пропущеним тоном e). Мелодичний фрагмент розмежовується на окремі симетричні сеґменти з інтервальною будовою м. 3 – м. 6 – в. 3: «gis f a cis, cis b d fis, fis es g h». *Мелодичний конструктивізм*, моделювання мелодики за обраним конструктивним взірцем – домінантна ознака мелодичного творення в аналізованому опусі Гражини Бацевіч, яка у даному випадку поєднується із притаманним польській музиці *підвищено-емоційним тоном викладу*.

Тема головної партії Molto cantabile викладається у скрипкового соло. Початковий фрагмент мелодичного контуру теми, що розгортається плавно і наспівно, збагачується *колористичною барвою мікроінтервальної хроматики*, прихованої в глісандовому інтонуванні півтонових поєднань. Другий сеґмент теми будується на низхідній послідовності кварт, відображеній у наступному відрізку в інверсійному порядку.

У сполучному фрагменті форми, в який безпосередньо переходить головна тема, мелодичний контур скрипки формується конструктивним способом головно на поєднанні інтервалів малої секунди і тритона (цифра 3, «b a es d as g des c» etc.), малої секунди і квінти або ж великої септими (обернення м. 2) і тритона (цифра 4, «c h f e b a es d»). В оркестровому полотні, що супроводжує мелодичну лінію скрипкового соло, локалізуються мікрокластерні утворення (цифра 3).

Побічна тема Poco meno mosso видається *спорідненою із фольклорними джерелами.* Проста, архаїчна мелодика у двоголосному гетерофонному розщепленні, продукує неповторний ефект мерехтіння секундових утворень, несподіваного виникнення і переплетіння ліній, об’єднаних довкола бурдонного тону «a». Спеціальної колористичної барви, відповідної до образної семантики побічної теми, композиторка досягає використанням

інструментальних тембрів і виконавських засобів перкусії.

Розробка доволі розгорнута, у ній модифікуються усі елементи головного і побічного тематизму, упроваджуються нові інтонаційні конструкції. Розробковий розділ розпочинається другим елементом оркестрового вступу – секундовим сполученням. Перша фаза зосереджує мелодичну тему Energico, що інтонаційно утворена зі вступної секундової інтонеми «es-cis-d» та мелодичного контуру сполучної теми, структурованої за півтон-тритоновим співвідношенням інтерваліки («$c^3$ $h^2$ $f^2$ $e^2$ $b^1$ $a^1$ $es^1$») з видозміненим, дещо наближеним до головної теми, ритмічним окресленням. Тема оркестрового вступу, розподілена між солістом і оркестром на два інтонаційні комплекси (секундовий і терцієвий), діалогує зі сполучною темою, конструктивна мелодика якої доповнюється глісандовими формулами (gliss. tr.).

Друга фаза розробки побудована на упровадженні нового інтонаційно-тематичного матеріалу. Колористична барва цього фрагменту твориться двояким способом: з одного боку, досягається нашаруванням квінтових гармоній в оркестровій палітрі («c g + cis fis + des as + c f + gis cis»), з іншого боку, застосуванням артикуляційного інтонування sul ponticello у сольному голосі. Наприкінці другої фази знову упроваджуються півтонові звучання та мелодика, моделювання якої ілюструє приклад утворення дванадцятитонових полів внаслідок мультиплікації симетричних структур: «$cis^1$ $e^1$ $f^1$ $gis^1$ $h^1$ $c^2$ $dis^2$ $fis^2$ $g^2$ $b^2$ [$cis^3$] $d^3$».

Транспоноване повторення інтервального сполучення малої терції та малої секунди інтегрується у дванадцятитоновий комплекс з пропущеним тоном «a», заміненим дублюванням тону «cis».

Низхідне продовження цієї інтонаційної структури «$h^2$ $gis^2$ $e^2$ $cis^2$ $a^1$ $fis^1$ $d^1$» виразно вказує на інспірацію темою-серією Концерту для скрипки Альбана Берґа: «g b d fis a c e gis h cis es f e».

Вказана мелодична лінія із розробкового розділу першої частини концерту, вжита у ракохідному варіанті «$d^1$ $fis^1$ a $cis^2$ $e^2$ $gis^2$ $h^2$», презентуватиме

головну тему третьої частини концерту. Отже, Ґражина Бацевіч апелює до берґівського взірця, застосовуючи, якщо говорити мовою техніки, форму інверсії в інтерпретації запозиченої моделі, або інакше, змінюючи ладовий ракурс теми з мінорної барви на мажорну.

Третя фаза розробки  презентує формальну побудову, що базується на повторності синтаксичних структур. Другий фрагмент цієї конструкції – транспоноване повторення першого фрагменту, доповнене зміненою артикуляцією sul ponticello, з наступною варіантно-модифікованою пролонгацією тематичних елементів. Спосіб мелодичного розгортання загалом споріднений із попереднім методом мелодичного конструювання на основі формування і повторення симетричних ланок. Останній, передкаденційний, фрагмент розробки логічно завершує оркестровий фрагмент, анонсуючи каденцію-монолог соліста.

Інтонаційний матеріал каденції зосереджує секундовий інтонаційний комплекс, мелодичний контур, базований на низхідній послідовності терцій, сеґменти, виконані у техніці подвійних нот. Квінтова транспозиція побічної теми (Poco meno mosso) проведена у каденції в повному обсязі. У цілому, в каденції декларується *філософська лірика,* яка, в цілому, притаманна для образно-семантичного плану цієї частини Концерту.

Короткий діалог скрипки соло (акордова фактура, потрійні ноти spiccato) і оркестру приводить до репризи.

Реприза, на відміну від масштабної розробки, подається у скороченому варіанті. Головна тема у транспонованому (квінтова транспозиція) та модифікованому вигляді повторюється без діалогу з побічною темою, від використання якої в заключному розділі форми композитор відмовляється.

Невеликий фрагмент сполучної теми, побудований на колористиці кластерного звучання оркестрової палітри, замість експозиційної чітко структурованої в інтервальному аспекті мелодичної лінії скрипки, опирається на glissando tr. у межах вказаного інтервального, головно тритонового, діапазону ($gis^3$ – $d^3$, $dis^3$ – $a^3$ – $gis^2$).

Після репризи головної теми повертається інтонаційний матеріал вступної оркестрової теми, розподілений цього разу між скрипковим соло (секундові інтонації) та оркестром (паралельно-терцієвий інтонаційний комплекс) і доповнений новим матеріалом – фігурацією на загальних формах інтонаційного руху в інструмента соло. Отже, реприза першої частини концерту побудована у зворотному напрямку від головної теми до оркестрового вступу (дзеркальна реприза), ніби утворюючи симетричну арку форми, без репризного цитування побічного тематизму.

Повільна друга частина (Largo) концертного циклу *(приклад 3.1.19 у Додатку А)* також відображає семантику *лірико-філософської образності*, створюючи яскраво-колористичну картину «мрійливого» пейзажу. У ній сповна втілено розмаїття тембральних барв, що «виблискують тисячею змінних кольорів, невловимими мотивами, крихітними тремоландами, кольоровими плямами, викликаними окремими інструментами чи їх групами. Ретельно підібрані інструменти ніколи не поєднуються в масивні tutti, але, розкидані у просторі, вони створюють своєрідну ажурну тканину. Скрипка пов'язує цю делікатну матерію звивистою фразою, постійно змінюючи її форму та кольори… і перетворюючи мелодичні мотиви в tremolo, короткі glissando... Лише двічі динаміка раптово збільшується, щоб швидко повернутися до звуку, що не перевищує гучності mf» [230].

Августин Леон Ара, висловлюючи своє захоплення композицією, писав авторці: «Ваш концерт надзвичайно цікавий, оригінальний і напрочуд красивий. Друга частина насправді дивовижна. Працюючи, я часто запитував себе, хто зміг би скомпонувати таку прекрасну і водночас так добре укладену для скрипки музику» [228, 360].

Архітектонічна конструкція частини має ознаки аркової структури, обрамленої спорідненим тематизмом.

Початкова тема скрипкового соло ґрунтується на варіантному повторенні трихордової мікроструктури f g fis, запозиченої зі вступного фрагменту форми першої частини концерту. Трикратне повторення

інтонаційної формули f g fis у різних ритмічних та регістрових версіях продовжується ритмічно модифікованими транспозиціями формули «as b a» – «es f e» – «b h a» – «h cis c» і завершується флажолетами квінтового ряду. Оркестрові вкраплення у цьому відтинкові мінімальні, діалог підтримує лише один із мелодичних інструментів перкусійної групи.

В оркестровому фрагменті виникає нова мелодична тема сигнально-закличного характеру з виразним ладовим окресленням B-dur. Семантику закличності пом’якшує, вуалює ксилофонова барва тембрової диференціації мелодичного контуру.

Наступний композиційний фрагмент форми має розвитковий характер і базується на застосуванні техніки поліфонічних імітацій із залученням інверсійних варіантів. Інтонаційне наповнення поліфонічних голосів опирається на первинно анонсовану трихордову мікроструктуру («f g fis») тоново-півтонового співвідношення. Відповідь соліста оркестрові подається в інверсії. Ініціальна формула організовує також і гармонічну вертикаль, утворюючи мікрокластерні сполуки, а згодом і кластери, що охоплюють простір дванадцяти хроматичних тонів.

У межах описаного композиційного сеґменту виникає короткий, дещо архаїчного звучання, фрагмент, побудований на простій трихордовій поспівці цілотонової структури, що доповнюється соло фагота і оркестровим фоном (півтонові співвідношення), сукупна інтонаційна структура якого утворює дванадцятитоновий комплекс.

Заключна фаза першої частини Largo протиставляє головно два інтонаційно-фактурні компоненти форми. Перший компонент пов’язаний із сонорно-колористичним ефектом презентації скрипкової теми, артикульованої glissando у межах досить широкого регістрового діапазону та інтервальної структури. Інший компонент – підкреслене маркування, репетиції квінтових флажолетів d-a спершу у партії соліста, згодом імітація квінтових репетицій в оркестрових лініях, на фоні кластерних вертикалей оркестру.

Друга частина ґрунтується, головним чином, на презентації віртуозних

можливостей сольного інструмента із невеликою кількістю оркестрових втручань, переважно короткочасних вкраплень солістів оркестру. Мелодичний контур віртуозних пасажів найчастіше моделюється, як це притаманно для манери для композиторки, з послідовності симетричних ланок. Колористичної барви звучанню надає інтонування фігурацій в артикуляції sul ponticello, sul tasto, tremolo-glissando.

Скрипкова каденція побудована на інтонаційному матеріалі другої частини, зокрема, на колористичному фрагментові артикулювання tremolo-glissando sul tasto паралельних інтонацій малої терції, а також на використанні мелодичного контуру початку другої частини, укладеного з послідовності інтервалів малої нони (збільшеної октави).

Перед репризою початкової теми Largo виникає інша тема першого розділу форми – суттєво модифікована тема «архаїчного» забарвлення. Реприза основної теми скорочена, трансформована, подана у тритоновій транспозиції. Завершує форму ремінісценція фрагменту tremolo-glissando паралельних терцій в артикуляційному доповненні sul ponticello і sul tasto.

Третя частина (Allegro) концерту *(приклад 3.1.20 у Додатку А)*, як і його перша частина, написана у сонатній формі. Головний і побічний тематизм зіставлені за принципом образно-семантичного контрастування. Отож, контраст та образна диференціація головного і побічного тематизму в заключній частині концерту подані глибше і масштабніше, аніж у першій частині, де обидві експоновані теми не надто віддалені одна від одної в аспекті образного протистояння.

Третя частина є найбільш діалогічною з усіх частин Концерту у сенсі зіставлення-змагання соліста та оркестру. Інтонаційний матеріал теми головної партії ґрунтується на частковому запозиченні та трансформації інтонаційних імпульсів першої частини концерту, зокрема, ініціального терцієвого гармонічного комплексу і *мелодичної лінії, похідної від додекафонної теми Скрипкового концерту Альбана Берґа*. Зіставлення цих двох інтонаційних компонентів формує початковий фрагмент діалогу оркестру

і соліста.

Моделювання терцієвих гармоній оркестрового полотна початкових тактів третьої частини – структурно-інтонаційний аналог вступного фрагменту першої частини. У скрипковій відповіді модифікована тема Берґа доповнюється часто уживаним у скрипкових композиціях Ґражини Бацевіч saltando glissando, а також скрипковим триголоссям із паралельно-квартовим інтонуванням на фоні бурдонового тону а (зі зміною артикуляцій punta d'arco, come percussione, saltando, pizz.).

Архітектоніка головної теми будується на варіантно-модифікованій повторності синтаксичних структур (a $a_1$ b $b_1$ c $c_1$). У сеґменті $a_1$ форми головної теми, що є трансформацією сеґмента а, розширюється мелодичний контур скрипкової теми, змінюється її артикуляція та метричний акцент, скрипкове триголосся транспонується на інтервал квінти (своєрідна інтерпретація класичного модулюючого періоду).

У плані семантики тема головної партії третьої частини презентує приналежність до образного змісту скерцо. «Характер першої теми, постійна мінливість її образів, перехід від акордів, відтворених різними техніками, до коротких ostinato, жарт, прихований у конкретній грі тональних тріад, – все це пробуджує інтуїцію композитора-інструменталіста, який черпає свої ідеї з багаторічної концертної практики, знання інструменту, його технічних та виразних можливостей» [230].

Натомість тема побічної партії окреслена ліричною барвою, вона має рефлексивну природу, вона інтонаційно та образно споріднена із побічним тематизмом першої частини. Інтонаційний контур майбутньої побічної теми кристалізується ще у сполучній партії, але його прихована присутність серед інших оркестрових голосів вуалюється інтонуванням pizz., розмежованих паузами, незінтегрованих в єдину мелодичну лінію, тонів. Інший інтонаційний компонент сполучної теми будується на віртуозних фігураціях spiccato-glissando скрипкового соло та оркестрової відповіді. У цілому, тема побічної партії є доволі короткою, натомість у заключній фазі експозиції до

елімінованих інтонацій побічного тематизму долучаються тематичні елементи головної партії.

У цілому, експозиція, як і інші частини сонатної форми, насичена різноманітними темброво-колористичними ефектами, пов'язаними, зокрема, зі способом виконавського артикулювання – saltando glissando, spiccato glissando, glissando flag., spiccato glissando паралельних інтервалів, а також із упровадженням кластерних утворень в оркестровому полотні. Глісандове інтонування, зокрема артикулювання подвійних нот gliss. – один з улюблених прийомів композиторки, присутній  не лише в цьому скрипковому опусі, але й в інших композиціях, як наприклад, у Другій скрипковій сонаті.

Як і у першій частині концерту, розробка доволі об'ємна, у ній домінує презентація елементів головного і сполучного тематизму.

Реприза подається у скороченому варіанті, вона розпочинається транспонованим повторенням теми побічної партії. яка звучить малою септімою вище, що створює особливий інтонаційно-тембральний ефект. Тематизм головної партії долучається лише окремими локальними компонентами. Початковий фрагмент головної теми у транспонованому (квінтова транспозиція) та модифікованому варіанті виникає лише у заключних тактах частини.

Отже, останній скрипковий концерт Ґражини Бацевіч, презентуючи заключний етап композиторської творчості, відображає його базовий інтегральний характер. У межах композиції співіснують різні мистецькі пошуки тогочасної польської музики, зокрема, апробація *додекафонної техніки* (докладніше застосованої авторкою у шостому струнному квартеті), вкраплення *сонористики,* народженої, власне, на теренах польської музики і масштабно локалізованої в композиціях Кшиштофа Пендерецького. Усі ці тенденції, ужиті у дозованій, збалансованій формі, органічно асимілюються в музиці концерту, сполучаючись із основоположним у мистецтві композиторки неокласичним раціоналізмом.

Неокласичні риси стилістики авторки постулюються в архітектонічних

особливостях концерту: формобудова на рівні циклу і на рівні частин (складових компонентів) зорієнтована на класичний жанровий інваріант. Тектонічні контури форми максимально чіткі та логічно обґрунтовані. Іншим проявом неокласичного спрямування Сьомого скрипкового концерту є апелювання авторки до «тематичної моделі» іншого композитора – до дванадцятитонової теми-серії Скрипкового концерту Альбана Берґа. Саме Берґ, Скрипковий концерт якого композиторка вважала геніальним твором, інспірував спробу «писати інакше», яка, зрештою і не прижилася у творчості Ґражини Бацевіч, залишившись лише спробою [228].

Дванадцятизвуччя у Сьомому концерті для скрипки з оркестром – лише поодинокі вкраплення, що не є визначальними для композиторської стилістики Ґражини Бацевіч. Вагомими натомість є засоби сонористичного письма, ужиті в оркестровій та сольній презентаціях, зокрема: оркестрові кластерні утворення, розмаїта, розширена, палітра артикуляційно-штрихових знаків, різноманітні глісандові структури в обидвох учасників концертної драматургії, упровадження оновленого блоку перкусійних інструментів, їхня домінантна тембральна присутність в оркестровому дискурсі, питома функція звукової колористики.

Таким чином, Сьомий концерт для скрипки з оркестром Ґражини Бацевіч є *яскраво-новаторським* твором як за художнім змістом, куди проникає експресіоністична забарвленість, так і за його викладом, де спостерігаємо, з-поміж іншого, дванадцятитоновість і сонорність. При цьому у творі лишаються ті глибинні ознаки польської музичної ментальності, які століттями передаються із покоління у покоління.

У Концерті втілено *ліричний архетип*, образно-емоційний тон якого модулює від філософської рефлексії до вишуканого ліризму і до психологічного самозаглиблення. Натомість використання мікроінтерваліки та яскраві, вражаючі сонорні ефекти, на нашу думку, мають витоки в *етнохарактерному інструментальному інтонуванні та виражально-звукових ефектах*. При цьому композиторка лишається у полі найбільш властивого їй

типу мислення – неокласичного, чим зумовлюється чіткість форми та *конструктивізм мислення*, у тому числі у додекафонних структурних елементах твору, а апелювання до експресіоністично-забарвленого серіального тематизму Скрипкового концерту Альбана Берґа «Пам'яті ангела», написаного у 1935 році, в останній рік життя майстра, «включає» Концерт Ґражини Бацевіч у музичний дискурс ХХ століття на рівні стилістичного діалогу (за концепцією Олександри Самойленко) [163]. У результаті виникає феномен інтертекстуальності, що трактується як «усвідомлена ідея», яка, у свою чергу, «стає джерелом музичних творчих концепцій» (Ірина Коханик) [87, 70], і стає імпульсом для нового творення художніх сенсів.

Естетико-семантичне розмаїття скрипкових концертів Ґражини Бацевіч зумовлює необхідність багатого виконавського досвіду в інтерпретатора. Творчість композиторки, в якій відображено стилістичну еволюцію від необароко-неокласицизму, що потребують чіткого відтворення ритму, прозорості інтонації, яскравості звуку, до неофольклоризму та авангарду із кардинально іншими підходами до звучання інструмента, є надзвичайно цінною для еволюції виконавського мислення та фахової майстерності скрипаля. При цьому лишається незмінна ознака, яка проходить крізь усю скрипково-концертну творчість мисткині, – це специфічний яскравий звук, який можна вважати художньо-виконавською «візитівкою» Ґ. Бацевіч.

## 3.2. Поставанґардистські пошуки у діалозі для скрипки з оркестром Вітольда Лютославського

Поруч із вершинними здобутками у розвитку жанру скрипкового концерту, здійсненими у творчості Ґ. Бацевіч та К. Пендерецького, нові орієнтири у відображенні етнопсихологічних засад польської музичної ментальності у другій половині ХХ на початку ХХІ століть були «відкриті» у концертах ряду інших мистців, які доповнили та розширили горизонти архетипного музичного мислення з одного боку та сприяли формуванню

жанровому розмаїття – з іншого.

Яскравими взірцями жанру є наступні твори:

– Концертіно для скрипки і струнного оркестру (1948) ор. 42 та Концерт для скрипки з оркестром g-moll ор. 67 *Мєчислава Вайнберґа (Mieczysław Wajnberg, 1919–1996) - (приклад 3.2.1 у Додатку А);*
– Перший скрипковий концерт (1965) та Другий скрипковий концерт (1996) *Кшиштофа Мейєра (Krzysztof Meyer, нар. 1943) - (приклад 3.2.2 у Додатку А);*
– Концерт для скрипки з оркестром (1971) *Анджея Пануфніка (Andrzej Panufnik, 1914–1991);*
– Концерт для скрипки і струнного оркестру (2006) *Ромуальда Твардовського (Romuald Twardowski, нар. 1930)- (приклад 3.2.3 у Додатку А)* та ін.

Трансформація структурно-семантичного інваріанту жанру була здійснена у творчості провідного польського мистця XX століття, композитора, піаніста і диригента, випускника Варшавської консерваторії класу Вітольда Малишевського (Witold Maliszewski) – ***Вітольда Лютославського (Witold Lutosławski, 1913–1994)***, – чотириразового лауреата першої премії Міжнародної трибуни композиторів ЮНЕСКО.

У доробку мистця – «Ланцюг II» – діалог для скрипки з оркестром (1984–1985), Партита для скрипки з оркестром (1988), незакінчений Скрипковий концерт (1993) та низка камерно-інструментальних творів, які стали творчою лабораторією художньої інструментальної виразовості майстра.

Композитор є автором низки творів інструментально-концертного жанру для інших складів. Це, насамперед, Концертом для оркестру, написаний у 1954 році, прем’єра якого відбулася 1956 року на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь». Для соліста (солістів) з симфонічним (камерним) оркестром написані Концерт для віолончелі з оркестром (1969–1970), Подвійний концерт для гобоя, арфи та камерного оркестру (1979–1980) та Концерт для фортепіано з оркестром (1987–1988). Окрім того, це твори із

вираженим концертним первнем, у цілому характерним для стилістики мистця, – від Танцювальних прелюдій для кларнета та камерного оркестру, написаних в експериментальні 1950-ті роки, до Варіацій на тему Паганіні для фортепіано з оркестром, створених наприкінці 1970-х, та Метаморфозів для віолончелі та струнного оркестру під назвою «Grave» (початок 1980-х) [307] та ін.

Аналізуючи еволюцію музичного мислення Вітольда Лютославського (див. працю Шарля Бодмана Рея «Музика Лютославського» [281] та ін), дослідники відзначають наступні її періоди.

Ранній означений неокласичним та, особливо, неофольклорним мисленням. Для останнього притаманна трансформація етнохарактерних (інструментальних, пісенних, хореографічних) засад, що проявилося у характреній для народно-інструментального музикування віртуозності, «пишній», сповненій колористичних ефектів та контрастів оркестровці, використанні асиметричних і нерегулярних тематичних, ритмічних, інтонаційних та інших структур. У такій стилістиці вбачають перегуки із творчими пошуками попередників Бели Бартока, Ігоря Стравінського та ін. Неофольклористичний первінь є основою «Силезькому триптиху» для сопрано з оркестром на народні слова, написаному у 1951 році, «Буколіках» для фортепіано, створених у 1952-му, а також згаданому Концерті для оркестру (1954), що став окрасою «Варшавської осені» у 1956 році.

У наступний період, що розпочався із «відлиги» після смерті Сталіна, композитор здійснює додекафонні пошуки, зумовлені прагненням аванґардного художнього висловлювання. Вершинним твором стала «Траурна музика» пам’яті Бели Бартока для струнного оркестру, написана у 1958 році, яка звучала у багатьох містах США та Європи, та за яку автор отримав Першу премію на Міжнародній Трибуні композиторів ЮНЕСКО у Парижі у наступному, 1959-му році.

Згодом Вітольд Лютославський прийшов до творення власної композиційної техніки – «контрольованої алеаторики», зокрема, ансамблевої

алеаторики, основою якої є чергування епізодів a battuta з епізодами, що виконуються ad libitum, та ін. При цьому автор користується дванадцятитоновістю та утвореними на її основі інтервальними та акордовими співзвуччями, які надаються до скурпульозної композиційної роботи, як правило, у двочастинній формі-схемі. «Знаковими» творами для таких пошуків є «Венеціанські ігри», Третя симфонія, вокальний цикл «Піснеквіти й піснеказки» для сопрано з оркестром та ряд інших.

Серед композицій пізнього періоду творчості Лютославського – три твори, об'єднані загальною назвою «Ланцюги», які цікавлять нас у контексті даного дослідження. Сенс назви полягає у визначенні композиційної особливості творів, що полягає у «зщепленні» невеликих побудов, кожна з яких має свої характерні стилістично-мовні риси. Це «Ланцюг I» для 14-ти інструментів, написані у 1983 році, «Ланцюг II» – діалог для скрипки з оркестром, створені у 1984–1985 роках, та «Ланцюг III» для оркестру – 1986 року.

*«Ланцюг II». Діалог для скрипки з оркестром («Łańcuch II». («Chain №2»). Dialog na skrzypce i orkiestrę, 1984–1985)* вперше прозвучав у Цюріху у 1986 році у виконанні оркестру «Collegium Musicum» під орудою Пауля Захера (Paul Sacher) із солісткою Анне-Софі Муттер (Anne-Sophie Mutter) [258].

Твір має жанрове визначення «діалог», відтак, автор підкреслює апелювання до головної ознаки жанру концерту, яка зумовлює і концерність як особливу властивість мислення, і концертування як змагання інструментів, – діалогічності.

Головний композиційний принцип твору, у цілому, підпорядковується «закону ланцюга», все ж, є найбільш традиційним у сенсі форми серед інших опусів з такою назвою, які, за словами композитора, «не становлять циклу і є цілком незалежними творами» [307] - *(приклад 3.2.4 у Додатку А)*.

«Ланцюг II» – це чотиричастинний концерт для скрипки з оркестром, структура якого бачиться як 1+3 (вступ і три частини, контрастні між собою темпово, образно, тематично та ін.). При цьому вони поєднуються за

принципом авторської композиційної техніки – «контрольованої алеаторики», що виражається в ансамблевій алеаториці, згаданій вище: 1. Ad libitum; 2. Battuta; 3. Ad libitum; 4. Battuta – ad libitum – a battuta. Нагадаємо, що в розділах «Ad libitum» усі тривалості виконуються вільно, без метричному рахунку, а в розділах «Battuta» метричний рахунок встановлюється (диригуванням у розмірах 2/4, 3/4 та ін.), та усі тривалості точно витримуються.

Щодо музичної мови «Ланцюгів» Вітольд Лютославський пояснював, що предметом його творчих пошуків у 1980-х роках була організація звуків (гармонія, мелодія, поліфонія), яка, на думку композитора, не була достатньо реалізована у гармонічному сенсі в апробованому на той час дванадцятизвуковому варіанті, та існують ще багато можливостей для відкриттів, цілковито незалежно від шенберґівської дванадцятитонової доктрини [307].

Так, тематизм першої частини виростає з інтонаційному зерна «fis–g», яке стає основою сонорного ефекту. У партії солюючої скрипки воно подається у трансформації «c–d» та надається до філігранного сонорного опрацювання у дванадцятитонових пошуках, що створює різноманітні мелодичні та гармонічні варіанти – наприклад, в Tempo I (цифра 2) звучать «стиснуті» послідовності, що утворюють загострені півтонові ходи «h–$c^1$–$des^1$», «$e^1$–$f^1$–$ges^1$» та ін. *(приклад 3.2.5 у Додатку А).*

У другій частині, виконуваній під орудою диригента, те ж саме інтонаційне зерно представляється у кларнетів і труб у варіанті «$des^1$–$es^1$», при цьому оркестрові струнні «промовляють» квартові та секундові гармонічні комплекси, флейти – мелодичні квінтово-секстові та ін. На цьому фоні звучить надзвичайно виразна, яскраво-віртуозна тема у партії солюючої скрипки, що виголошує послідовність акордових співзвуч – колись малосекундових комплексів, які у вертикальному перетворенні виросли у комплекси зі збільшеної октави та нони (наприклад, «g–$gis^1$–$a^1$»), квінтові вертикально-організовані двозвучні та тризвучні комплекси, відтворені у тріольній ритміці («$dis^1$–$ais^1$–$eis^2$») та ін.

У третій частині (ad libitum) та четвертій частині, що містить зміни метричної організації за принципом «контрольованої алеаторики» (Battuta – ad libitum – a battuta) продовжується закладена у перших частинах тенденція до контрастного співставлення пружності ритмізованої фактури та «вільних» епізодів, у чому вбачаємо діалогічність, притаманну для жанру концерту.

В епізодах a battuta з чіткою, навіть жорсткою метроритмічною організацією, представлено варіанти повнозвучної фактури. Серед епізодів, що надаються до алеаторичного співставлення, є такий, що містить елементи хореографічного архетипу.

В епізодах ad libitum особливого сенсу набуває солююча партія – виростаючи із малосекундового зерна, її мелодика розвивається до сповнюється особливо проникливого ліризму із характерними для польської музики «замилуванням» звуком, що має прадавні витоки в народному інструменталізмі, та емоційним піднесенням. При цьому динамізація скрипкової партії набуває рівня сольної каденції (на фоні витриманих звуків оркестру).

Однією із найбільш показових рис діалогу у творі, з точки зору жанрових ознак, є *віртуозність*, в якій автор апелює до багатої національної скрипкової традиції і, таким чином, своєрідно втілює *етноінструменталізм* польської музичної ментальності, звичайно, на узагальнено-концептуальному рівні.

У площині світовідчуття відмічаємо характерний для польської музичної ментальності *ліризм* і *самозаглибленість*, які у поєднанні презентують індивідуалізовані особистісні переживання, «невловимість» думок і тонких відчуттів, що символізують внутрішній світ мистця та реалізуються в розділах ad libitum. Вказані риси чергуються з *умовно-токатними та гротескними епізодами*, що, на нашу думку, символізують оточуючий соціум і звучать у розділах a battuta.

В алеаторичному співставленні розділів, основаних на відмінних архетипно-мисленнєвих засадах, вбачаємо сутність «ланцюгової» драматургії

твору. Така концепція визначає і вихідні позиції для художньо-виконавської інтерпретації твору.

### 3.3. Світоглядні та стилістичні орієнтири у концертах Кшиштофа Пендерецького

Розвиток європейської музики у другій половині XX століття, ознаменований зміною світоглядних парадигм, зумовив і динаміку образно-архетипного мислення, відображеного у творчих пошуках мистців-новаторів. Підпорядковуючись цій загальній тенденції, концертність як основа сольного інструментального інваріанту жанру, пройшовши трансформацію протягом останніх століть та взаємодіючи з іншими естетичними феноменами, передусім симфонічністю і театральністю, зумовила і *суттєві зміни у природі самого жанру концерту*. Тому твори, які аналізуватимемо у подальшому, вимагають інших підходів у художньому сприйнятті, виконанні, а також, безумовно, теоретичному погляді, адже характеристики і співвідношення понять «концертування», «віртуозність», «ігрова комунікативність», «діалогічність» тощо набувають нових змістових сенсів і художнього вираження.

Одним із провідних митців світового рівня, що сказав нове слово у музиці XX століття, є польський композитор ***Кшиштоф Пендерецький (Krzysztof Eugeniusz Penderecki, 1933–2020)***, автор, зокрема, низки творів концертного жанру, у тому числі двох віолончельних (1966–1967; 1982), двох скрипкових (1976–1977; редакція 1988; «Метаморфози», 1992–1995), альтового (або віолончельного чи кларнетового, 1983), флейтового (або кларнетового, 1992–1993), фортепіанного «Resurection» (2001–2002), валторнового (2008), Concerto Grosso для трьох віолончелей (2001), подвійний для скрипки та альта (2012) з оркестром та ін. У наведеному вище ряду творів цьому ряду вирізняються два концерти для скрипки з оркестром, оскільки були створені у ключові моменти життєтворчості митця, а також Подвійний концерт для

скрипки альта.

Як відомо, твори різних жанрів для струнних інструментів стали художньою лабораторією пошуків Кшиштофа Пендерецького і, водночас, вершинами основних композиційно-стильових періодів у житті композитора. У цьому контексті варто згадати написаний у 1960-му році аванґардний твір для камерного оркестру із 52-х струнних «Плач за жертвами Хіросіми», в якому фонічним і виразовим засобом є звукові комплекси-кластери, у тому числі видобуті новими способами, що чергуються відповідно до визначеного автором часу в секундах.

Пошуки митця продовжилися в іншому дуже відомому творі – «Поліморфія» для 48-ми струнних, написаному роком пізніше. В основу композиції лягло графічно-музичне відображення кардіограм реципієнтів, які слухають «Плач за жертвами Хіросіми», а сама партитура являє собою зигзагоподібні лінії, в яких вгадується сприйняття жаху трагедії. В одному з інтерв'ю К. Пендерецький згадував: на початку 1960-х років «у музикантів, які вивчали музику лише в консерваторії, дивлячись на цю партитуру та музику, яку я попросив їх грати, був шок! Навіть зараз, якщо хтось хоче грати «Поліморфію» або «Тренодію», я прошу одну конкретну репетицію для пояснення символів, якими я користувався. В іншому випадку ви не можете його грати» [272].

Аналізуючи творчість катовіцької школи, з якої вийшов Кшиштоф Пендерецький, дослідники відзначають певні важливі події 1970-х років. Зокрема, увага звертається на важливий 1976 рік, коли відбулися прем'єри відразу трьох «знакових» творів – це Третя симфонія «Pieśni żałosne» («Пісені скорботні») Генрика Миколая Ґурецького, симфонічна поема «Kościelec 1909» («Костелець 1909») Войцеха Кіляра та Перший скрипковий концерт Кшиштофа Пендерецького. Ці твори «ознаменували народження "нового романтизму" у польській сучасній музиці та актуалізацію норм традиційного музичного мислення у синтезі з новітніми композиторськими техніками» [170, 7].

Дослідники вирізняють у творчості Кшиштофа Пендерецького яскраві прояви основних універсалій культури другої половини XX – початку XXI століть. Зокрема, у праці Тетяни Калімуліної, спеціально присвяченій даній темі, вказуються вияви наступних універсалій [64], які опишемо нижче, показавши їх роль для нашого дослідження етнопсихологічних засад польської музики та провівши певні паралелі між такими універсаліями та архетипами польської музичної ментальності.

Перша універсалія трактується дослідницею як «підйом авторського стилю до рівня “стилю епохи”» [64, 10], який бачиться у безпосередньому зв’язкуз його узагальнюючими та інтегративними можливостями, тобто з його здатністю до «полісемантичних утворень», і забезпечує резонанс творчості автора та епохи. Стосовно Кшиштофа Пендерецького у цьому контексті особливу увагу звертають на відкриття у царині сонористики – «семантичну інтерпретацію сонорно-сонористичного письма» [64, 10] як особливий здобуток мистця, завдяки якому він вивів польську композиторську школу на світовий рівень. У контексті нашого дослідження бачимо сонористику як специфічну рису польської музики другої половини XX століття, що має витоки в *етноінструментальному музикуванні,* в якому традиційно зверталася особлива увага на *звучання* та *слухання* звуку аж до особливого замилування власним інструменталізмом.

Другу універсалія, яку вирізняє дослідниця, – «релігійність як вираження зв’язку, співпричетності людських доль і свідомостей» [64, 10], що бачиться як один із засобів, які покликані до «розв’язання глобальної метаісторичної проблеми протистояння “добра” і “зла”» [64, 10] у «космічному», «загальнопланетарному» масштабі трактування даної теми. На нашу думку, це прагнення перегукується із виявами сакральності як основи вирізненого нами *сакрально-шляхетницького архетипу*. Тетяна Калімуліна зазначає, що дана універсалія виявляється у зверненні до біблійних та євангельських сюжетів («Пасіони», «Утрачений рай» та ін.) і використанні екзистенціалістської релігійної символіки загальнолюдського змісту. Саме дана символіка, на

думку авторки, обумовлює риси неовагнеріанства Кшиштофа Пендерецького, що реалізується у поновленні ідеї «нескінченної мелодії», а на узагальненому рівні вказує на ряд інших рис, зумовлених пізньоромантичними техніками, серед яких – риторизована контрастність усіх драматургічних засобів, мікротематичність, фоноколористичність і чинник, який безпосередньо перегукується із етнопсихологічними засадами польської музики – неоромантичну пафосність, що є, на нашу думку, варіантом *прометеєвського архетипу*.

Водночас, у зверненні до середньовічно-ренесансної культової музики, у «музично-семантичному “полілозі”» із прадавніми епохами та у неостилістиці, що пов’язуються із «феноменом Пендерецького», дослідниця вбачає витоки сонористики (у поверненні до фонічних комплексів, властивих для строгої культової поліфонії та до гетерофонії архаїчних звукообразів) та мінімалізму (у розвитку барокового принципу остінатних форм та відродженні остинатності як логічного музичного архетипу).

Усі вказані вище універсалії трактуються Тетяною Калімуліною крізь призму «образу Пам’яті» [64], що стає у творчості Кшиштофа Пендерецького узагальнююче-домінуючою універсалією. Крізь призму нашого бачення трактуємо це як вияв *сакральності,* характерної для польської музичної ментальності.

Звертаючись у цьому контексті до проблеми розвитку жанру скрипкового концерту, звернемо увагу на ідеї про еволюцію феноменів концертності та концертування як принципів музичного мислення (Людмила Скрипнік [172] та ін.). Без сумніву, до таких митців, що стали рушіями естетичних і технічних процесів у музичному мистецтві, належить Кшиштоф Пендерецький, тому творчість митця є актуальним матеріалом для аналізу з точки зору задекларованої проблематики.

Отож, розглянемо динаміку архетипного мислення у скрипкових і подвійному концертах Кшиштофа Пендерецького як прикладу трансформації семантичного інваріанту жанру у другій половині XX – на початку XXI

століть, та вирізнимо на цій основі втілення етнопсихологічних засад польської музичної ментальності. При цьому спиратимемося на основні дослідження творчості композитора (W. Schwinger [283], M. Tomaszewski [296; 298; 299], T. Zieliński [309] та ін. [39; 63; 135; 155; 187; 253; 269; 272]), а також власні аналітичні міркування.

Відомо, що розмаїті горизонти художнього бачення митця неодноразово зумовлювали різкі зміни у творчості. Прикметно, що саме скрипкові концерти з'являлися на межі таких змін.

*Перший концерт для скрипки з оркестром (1976–1977),* присвячений Ісааку Стерну, став передвісником повернення від аванґарду, від алеаторики та сонористики, яке, в цілому, було здійснене композитором у середині 1970-х років, та символізувалося поєднанням минулих традицій та вже, на той час, минулого новаторства.

Попередні 1950–1960-ті роки у життєтворчості Кшиштофа Пендерецького – це ще період захопленням аванґардом. З позицій сьогоднішнього дня під час приїзду в Україну мистець згадував про важливу роль славнозвісного фестивалю «Варшавська осінь», за словами композитора, анклаву модерної культури і, водночас, сателіту європейської музики, місця, в якому була можливість виконати і почути творчість східноєвропейських країн, новітню музику соцкраїн.

Проте, «Варшавська осінь», за словами мистця, себе умовно «вичерпала», як і будь-який творчий процес. «Адже композитор не буде розвиватися, якщо він дивиться лише перед собою. Митець повинен звертати свій погляд і назад – на те, що було до нього. Це і є частина творчого розвитку композитора. Музика змінюється, вона наче лабіринт, ідемо в одну, іншу сторону, аж поки не знайдемо вихід. Я теж пильно прислуховуюся до давніх традицій. Мої авангардові опуси закінчилися ще на початку 1970-х. Відходження від авангарду властиве багатьом композиторам» [135]. У наступних словах митець пояснює, на нашу думку, головний сенс власного повернення від аванґарду до традиції: «Кожен з нас якоюсь мірою є

романтиком, і без мелодики немає музики, хоч якою вона була б» [135]. Як і в інших інтерв'ю, маестро Пендерецький визнав утопічність ідеї аванґарду як самоцілі, а також побачив рятівну силу від руйнівного експериментування у музичній традиції.

У яких же рисах Першого скрипкового концерту Кшиштофа Пендерецького проявилися традиції? Насамперед – у стрункості класичної форми та симфонізації розвитку, яка стає головним носієм процесу концертування у творі. Ця традиція йде від віденської школи – симфонізація має бетовенський розмах, перегукується із творами високої емоційної напруги композиторів-романтиків та стає поруч із композиціями нововіденця Альбана Берґа.

Щодо експресіоністичної лінії у розвитку жанру скрипкового концерту (на прикладі українського) зауважує В. Заранський: «…в європейській музиці 30-40-х років XX сторіччя інструментальну "драму крику" представляють твори А. Берґа та А. Шенберґа, естетику яких продовжено і переосмислено К. Пендерецьким, А. Шнітке, Б. Тіщенком, Г. Банщиковим, С. Губайдуліною» [52, 12] та іншими митцями, в творах яких дослідник вбачає граничну концентрацію трагедійно-екзальтованих настроїв, безупинний зріст напруги, постійну кульмінаційність.

Соліст у творі є персоніфікованим героєм, який надзвичайно глибоко переживає трагедію особистості в сучасному соціумі. Її кульмінації зосереджуються у сольних каденціях у розробці та репризі. Втілення трагізму можемо порівняти із подібними станами у творах Д. Шостаковича, а витончене стилістичне вирішення у хроматичному звуковому просторі поєднує із взірцями жанру у творчості А. Шнітке, Є. Станковича та інших сучасників, які, у свою чергу, викликають алюзії до «малерівського світовідчуття». При цьому у музично-мовному просторі Першого скрипкового концерту варто вирізнити особливу роль експресивно-забарвлених мелодичних півтону та тритону, а також густих цілотонових кластерів.

В одному з інтерв'ю маестро сказав: «Найдосконаліша, найчистіша

музика для мене та, де звучить людський голос» [187]. Екстраполюючи це висловлювання на Перший концерт для скрипки з оркестром Кшиштофа Пендерецького, можемо ствердити: скрипка у творі звучить найчистішим голосом найглибшої людської трагедії, і в цьому, у симфонізованому представленні трагедії, полягає сутність динаміки архетипного мислення у творі.

Ключову роль у розвитку творчої манери майстра та динаміці архетипного мислення у жанрі відіграв *Другий концерт для скрипки з оркестром «Метаморфози» (1992–1995)*, який розглянемо детальніше. Автор здійснив присвяту твору Анні-Софі Мутер – солістці на першовиконанні концерту, що відбулося із симфонічним оркестром німецького радіо під орудою Маріса Янсона у Ляйпцізі в 1995-му році.

Другий концерт для скрипки з оркестром «Метаморфози» є одним із кращих взірців жанру у музиці кінця XX століття. У контексті постромантичної концепції концерту Кшиштоф Пендерецький утверджує домінуючу ідею *ліризму* – вона постає як відображення світосприйняття рефлексуючого героя, що стає спів-творцем композиції.

Повертаючись до назви твору, питаємо: «що є “метаморфози”»? Яким чином цей концепт формує концептосферу твору та за допомогою яких естетико-стильових домінант втілюється у звучанні? На нашу думку, вони мають *сакральне* осмислення. Метаморфози відбуваються із тематичним зерном твору «d–es–e–f», їхній напрямок – від фатуму у темряві світового першопочатку у пролозі (віолончелі і контрабаси) через «колізії життя», виражені надекспресивною хроматикою, наближеною до поствагнерівської, – і до гімну ліризму в епілозі у виконанні солістки. У процесі розвитку з’являються різноманітні трансформації тематичного зерна, воно ніби проходить крізь епохи в історичній ретроспективі: то наближується до Dies irae, то надається до мотивної розробки бетовенського розмаху, то нагадує інтонації з композицій Б. Бартока чи монограму Д. Шостаковича та перегукується із «новою простотою» у А. Шнітке та інших сучасників,

передаючи «природне вираження внутрішньої потреби мистця тут і зараз, незалежно від того, чи виникли подібні переживання в іншу епоху чи ні» [309, 44].

Таким чином, динаміка образно-архетипного мислення у концертах Кшиштофа Пендерецького проявилася у наступній динаміці: у творах автора кульмінаційно проявилися глибокий трагізм (Перший концерт), глибоко рефлексивне, витончене постромантичне світовідчуття, основане на ліричному архетипі (Другий концерт), та відповідна музична стилістика.

У цьому процесі ключову роль відіграють два драматургічні принципи – театральність і симфонізм. Про перший свідчать три персоніфіковані теми-образи, які виростають із початкового зерна, відіграють роль тем головної і побічної партій та теми із монограмою Д. Шостаковича і надаються до подальшої трансформації. Їхні метаморфози у вигляді зіставлень і взаємодії елементів у наскрізному розвитку тематизму сягають вершин симфонізації жанру сольного інструментального концерту, символізуючи індивідуальне «визволення» після аванґардного «бунту» мистця [298; 299].

Твір написаний в одночастинній формі з наскрізним розвитком, із прологом та епілогом. Композиція містить ознаки сонатності з її експозиційністю та розробковістю, варіаційності з її постійним специфічним оновленням матеріалу та сонатно-симфонічної циклічності із видокремленням розділів як частин такого циклу, особливо у фіналі. Таким чином, автор створює індивідуалізовану форму, властиву саме для цієї композиції.

У пролозі викладається основна тема, з якою у процесі розвитку твору відбуваються різноманітні «метаморфози». Її зерно «d–es–e–f» звучить у віолончелей та контрабасів та ніби символізує першопочаток, з якого проростатимуть ідеї та явища у Всесвіті *(приклад 3.3.1 у Додатку А)*.

У подальшому розвитку тематизму дослідникиа відмічають початкову інтонацію середньовічного «Dies irae», алюзії на музичне прочитання імені Д. Шостаковича та інші трансформації ([155] та ін.), за якими стоїть постать рефлексуючого героя. У цьому вбачаємо «вихід» на *сакральність* як архетип

музичного мислення у творчості другої половини XX століття. При цьому найбільш лірична ґрань теми передається через варіант, що розпочинається із тривалої трелі та ускладнюється тріольними октавними стрибками, у розвитку якої декількаразово акцентується постромантична зменшена квінта.

У результаті трансформації початкового зерна виникають три самостійні теми – персоніфіковані театральні образи. Вони розвиваються протягом всього твору, декларуючи та утверджуючи ідею постійних метоморфоз як основи життя *(приклади 3.3.2-3.3.5 у Додатку А)*. При цьому перша тема знаменує початок твору та інтродукцію сонатної форми, друга – лірична, відіграє функцію теми побічної партії сонатної форми, а третя, яка нагадує символ Д. Шостаковича – функційно є темою для подальшого варіаційного розвитку із настроєвою модуляцією з експресивності в скерцозність та у патетику.

Набуваючи нових, дуже віддалених від первинного вигляду, характеристик, усі три теми звучать у контрапунктичному поєднанні та взаємопереплетенні у завершальному розділі концерту (фіналі за сонатно-симфонічним циклом). Особливо проникливим є звучання сольної каденції *(приклад 3.3.6 у Додатку А)*. У репризі початкова тема, що знаменувала фатум у житті людини, трансформується настільки, що звучить з особливою ніжністю та жіночою наповненістю. Проводячи цю тему у завершенні у соліста, автор, на нашу думку, тим самим акцентує одвічний ліричний первінь у постійних метаморфозах життя.

На нашу думку, такий підхід до формування і розвитку тематизму є прикладом поєднання *симфонічності і театральності* як головних рушіїв концертування, а відтак, – і специфіки архетипного мислення у Другому скрипковому концерті Кшиштофа Пендерецького.

Звернемося до ще одного яскравого взірця концертного жанру із солюючою скрипкою – *Подвійного концерту для скрипки та альта з оркестром (Concerto doppio)*, що поповнив скарбницю світової музичної культури поруч із такими вершинними прикладами розвитку структурно-

семантичного інваріанту жанру, як Концертна симфонія для скрипки та альта Es-dur В.А. Моцарта, подвійні концерти Б. Бріттена, М. Бруха, «Tabula Rasa» А. Пярта та ін.

Як *подвійний* концерт, цей твір доповнює пошуки мистця у жанрі, здійснені у попередні десятиліття у сольних скрипкових концертах. З іншого боку, Подвійний концерт написаний Кшиштофом Пендерецьким у 2012 році, і це дає нам підстави стверджувати, що твір «відкриває» шляхи для художніх пошуків у концертному жанрі XXI століття. У будь-якому випадку, твір є цікавим з точки зору втіленого у ньому *архетипного мислення*, відтак, вважаємо за необхідне розглянути його у контексті нашого дослідження.

У першовиконанні Подвійного концерту взяли участь Жанін Янсен (скрипка), Юліан Рахлін (альт) та Симфонічний оркестр Баварського радіо під орудою Маріса Янсонса. Як стверджують інформаційні джерела, ідея створення подвійного концерту належала австрійському скрипалю та альтисту Юліану Рахліну, який прагнув мати у репертуарі твір, в якому міг би записати обидва соло у власному виконанні, і був створений на замовлення Віденського Філармонійного товариства [253]. Концерт також відомий у версії для акордеона з оркестром, прем’єра якої відбулася у Гданську 2017 року у виконанні Мацєя Фронцкевича [21].

Етнопсихологічні засади та естетика концертності у творі визначаються домінуючою ідеєю віртуозності, кульмінацією якої стають розлогі каденції сольних інструментів, втіленої крізь призму сучасного неоромантичного світовідчуття, у чому вбачаємо втілення *архетипу ліризму*.

Інший принцип, який зумовлює специфіку концертності – театралізація, вплив якої зумовив сприйняття кожного соліста як окремого «героя драми». Їхнє представлення відбувається вже на початку твору у витончено-ніжному діалозі та проявляється протягом всього твору то у патетиці почуттів (Andante, Grave), то у скерцозному (Vivo) чи елегійному (Passacaglia) баченні. Тут немає головного і другорядного героя, обидва – повноправні учасники дійства, паритетні партнери у стихії Подвійного концерту.

Стиль твору пов’язуємо із загальними стилістичними тенденціями у сучасній творчості митця, коли із авангарду, постромантизму та інших, індивідуальних рис витворився неповторний почерк майстра. З цього приводу дослідники відмічають, що стиль Кшиштофа Пендерецького – це «моноліт, а точніше гармонійна, органічна єдність різноманітних компонентів, чітко визначений та художньо узгоджений звуковий та естетичний світ... Це природне вираження внутрішньої потреби художника тут і зараз, незалежно від того, чи виникли подібні переживання в іншу епоху чи ні [309, 44].

Таким чином, головними архетипами, які живлять скрипкові та подвійни концерти Кшиштофа Пендерецького, є *ліризм і сакральність*. Мистець відходить від попередніх авангардних пошуків, повертаючись до «нової простоти» у звучанні, в якому залишаються відгуки захоплення сонорністю, які, у свою чергу, зумовлюють особливу увагу до звуку, що трактується як самодостатній художній феномен. Окрім того, мистець на новій, неоромантичній основі повертається до ідеї домінуючої віртуозності, яка узагальненому рівні нагадує про втілення *етноінструментального архетипу* музичного мислення.

У художньо-виконавській інтерпретації творів Кшиштофа Пендерецького в цілому, і скрипкових концертів у тому числі, на нашу думку, важливо виходити із наведеного вище кредо мистця: «Найдосконаліша, найчистіша музика для мене та, де звучить людський голос» [187]. Саме таке трактування інструментальності створює ефект тієї особливої, понад-просторової і поза-часової сакральності, яка втілена у композиціях майстра, воно ж визначає і виконавське осмислення скрипкових концертів К. Пендерецького.

*Висновки до третього розділу*

Кульмінаційними вершинами у розвитку жанру польського скрипкового концерту середини – другої половини XX століття стали твори Ґражини Бацевіч, Вітольда Лютославського та Кшиштофа Пендерецького.

Ґражини Бацевіч – визначна скрипалька і композиторка, творить високохудожні взірці жанру, які презентують нові моделі жанру польського скрипкового концерту.

*Перший концерт для скрипки з оркестром* є опусом виразно неокласичного та необарокового скерування.

*Другий* скрипковий концерт, здебільшого, виражає ліричну та звукоживописну тенденції, *Третій скрипковий концерт* сполучає неокласичні тенденції зі спробою стилізації фольклорної музики, а *Четвертий і П'ятий концерти* окреслюються як репрезентанти романтичного мислення.

*Шостий концерт* продовжує попередньо втілені художні ідеї та характеризується ліричним світовідчуттям, натомість останній, *Сьомий* концертний опус для скрипки, окрім «вродженого» неокласичного струменя, незмінно присутнього у композиціях Гражини Бацевіч упродовж усього мистецького шляху, долучає до переліку композиторських знахідок засоби *сонорного збагачення музичного полотна*, намічені у попередніх взірцях жанру, та спробу інтеграції традиційних наративних моделей зі світом нового звукового простору.

Структурно-семантичний жанровий інваріант набув радикальної трансформації у творчості Вітольда Лютославського, що спостерігаємо у творі із промовистою назвою «Ланцюг II» – діалог для скрипки з оркестром (1984–1985).

Аналіз задекларованої у нашому дослідженні проблеми у проекції на творчість Кшиштофа Пендерецького дав підстави вважати, що композиції різних жанрів для струнних інструментів стали художньою лабораторією пошуків мистця. Це написаний у 1960-му році аванґардний твір для камерного оркестру із 52-х струнних «Плач за жертвами Хіросіми» та «Поліморфія» для 48-ми струнних, написана одним роком пізніше. Повернення майстра до тонкої саморефлексії є визначним кроком, і знакову роль у цьому процесі також відіграли твори для струнних інструментів.

Повернення майстра до тонкої саморефлексії є визначним кроком, і

знакову роль у цьому процесі також відіграли *два концерти для скрипки з оркестром, найбільш відомим з яких є Другий «Метаморфози», і Подвійний концерт.*

У цілому, вершинними виявами етнопсихологічних засад польської ментальності в середині – другій половині XX століття стали скрипкові концерти Ґражини Бацевіч (Перший, Третій, Сьомий) – у поєднанні із загостреною емоційністю та відгуком засад етноінструменталізму, Вітольда Лютославського («Ланцюг–2») – архетип сакральності та «відзвуки» етноінструменталізму, Кшиштофа Пендерецького (Перший, Другий «Метаморфози») – домінуючий архетип ліричної світочуттєвості у поєднанні із архетипом сакральності.

Таким чином, приходимо до висновку, що етнохарактерність у польській скрипковій музиці втілювалася у річищі фольклоризму-неофольклоризму, який зародився у лоні романтичного скрипкового інструменталізму Кароля Ліпінського, і «вибухнув» у XX столітті у творах видатних представників групи «Молода Польща» Мєчислава Карловіча (Скрипковий концерт), Кароля Шимановського (Другий скрипковий концерт) та композиціях багатьох послідовників. Риси етнохарактерності вершинним чином втілилися у творах Ґражини Бацевіч (Третій концерт) та трансформувалися крізь призму аванґардного мислення у специфічних темброво-регістрових і гармонічно-акустичних рішеннях Вітольда Лютославського («Ланцюг – II» – діалог для скрипки з оркестром).

Світочуттєвість реалізована домінуючим ліризмом, поєднаним із підвищеною емоційністю, що трактуємо як *лірико-емоційний патос*, і спостерігаємо в усій еволюції жанру у XX столітті – від акценту на ліризмі у творах Еміля Млинарського та яскравої реалізації у Першому концерті Кароля Шимановського, до творів Ґражини Бацевіч (із крайнім вираженням експресії у Сьомому концерті), тонкого ліризму у Діалозі для скрипки з оркестром Вітольда Лютославського і лірико-сакрального патосу «Метаморфоз» Кшиштофа Пендерецького.

# ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено спробу концептуалізації етнопсихологічних засад польської музичної ментальності крізь призму їх відображення у жанрі скрипковому концерті XX століття як цілісному явищі польської культури.

У результаті проведеного дослідження виявили прийшли до таких висновків.

**1. Концептуальні основи** дослідження етнопсихологічних засад польського скрипкового концерту формуються із фундаментальних ідей, що склали теоретичні основи дисертації в цілому та запропонованої у ній концепції. До них належать:

- трактування етнопсихології її основоположниками Гейманом Штейнталем та Моріцем Лацарусом з позицій виявлення «духу народу» – особливого, замкнутого на собі утворення, яке «визначає психічну схожість індивідів, належних до певного етносу, засвідчує їх специфічну самосвідомість, реалізовану в мові, міфах, фольклорі, звичаях, етиці – неповторній культурі» («Zeitschrift fur Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft») [46, 357];
- наукове відокремлення психологій індивідуальної та народів Вільгельмом Вундтом («Elements of Folk Psychology») [25]; «виведення» етнічної ментальності Люсьєном Леві-Брюлем із феномену «містичної співучасті» як колективних уявлень, які розпізнаються за ознаками, притаманними усім членам соціальної групи, що передаються з покоління в покоління, пробуджуючи, відповідно до обставин, почуття поваги, страху, поклоніння («La mentalité primitive») [92];
- трактування процесу мислення як зумовленого ментальними кодами – архетипами, які є «психологічними інстинктами», що передаються спадково та формують психологічні реакції їх носіїв (К. Ґ. Юнг) [207];
- низка інших наукових положень видатних послідовників вказаних вчених, укладених протягом XX – початку XXI століть, у тому числі у царині

музикознавства, *осмислених крізь призму відображення етнопсихологічних засад у музиці*.

Авторська концепція *етнопсихологічних засад* музичної ментальності які, на нашу думку, є *відображенням ментальних кодів і моделей поведінки* тієї чи іншої нації, а відтак – засобом *збереження етнічних культур* у сучасному глобалізованому світі, ґрунтується на наступних філософських і психологічних ідеях, висунутих українськими вченими протягом останнього двадцятиліття:

- трактування музичної ментальності як складної, високо упорядкованої системи, що «сприяє перетворенню суспільної свідомості силою художнього впливу…» [41, 3] та є виразником національних особливостей, культури, самосвідомості певного народу у різні історичні епохи» (Ганна Джулай) [41, 15];
- бачення національної характерності як важливої якості художнього виявлення суб'єкта, крізь призму якої висвітлюється ритмізація психічних реакцій виконавця, що впливають на ритмо-темпове і динаміко-агогічне вираження та формують ментально-означену символічну-семантичну площину музичного мислення (Олена Чайка) [194];
- роль у процесі художньої творчості особистісних психоемоційних засад, основаних на природі індивідуальних музично-виконавських архетипів (Ольга Катрич) [67–69], які, на нашу думку, проявляються в узагальненому вигляді і на рівні націй-етносів;
- поняття про «інтонаційну проекцію карти реальності» (Юрій Чекан) [195, 215]) того чи іншого етносу-нації;
- трактування національного стилю крізь призму інтонаційної концепції [114], символіки та семантики національного стилю у композиції та виконавстві (Олена Маркова) [115] та ін.

**2.** Аналіз **досліджень польської музики в українській науці** виявив, що більшість досліджень присвячені діяльності польських інституцій, колективів, товариств та їх провідних представників у мультикультурному

середовищі України, в аналізі музичної творчості найбільша увага приділяється постатям Кароля Ліпінського і Кароля Шимановського. У цілому, серед дослідників, які здійснили найбільш вагомий внесок в опрацювання польської музичної культури – В. Витвицький, М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, Д. Колбін, Л. Мазепа, Т. Мазепа, О. Маркова, С. Павлишин, Д. Полячок, Б. Сюта та ін.

Важливо зауважити, що проблема польського скрипкового концерту XX століття майже не опрацьовується, що підвищує рівень актуальності даного дослідження.

**3.** В обґрунтуванні **авторської концепції етнопсихологічних засад польської музичної ментальності** виходимо з того, що музична ментальність є відображенням музичного мислення, притаманного певному етносу-нації, що визначається не стільки наявністю у творі фольклорних лексем, скільки *специфічним музичним мисленням,* що й на узагальненому рівні відображає спосіб мислення нації. Музична ментальність видозмінюється у процесі історико-культурних змін суспільства та психології цього суспільства, яка, у свою чергу, впливає на музичне мислення та установки, на всю музичну свідомість соціуму. Відтак, музичний твір відображає глибинні національно-ментальні процеси, до яких залучений композитор і носієм яких він є, адже, «як творець і людина свого часу й нації він є цілісною системою, не може не відображати весь той мікро- і макрокосмос, який його оточує. Цей історичний і ментальний код він транслює у своїй музиці, сполучаючи індивідуальне – національно-локальне – універсальне начало. Тому й музика певної епохи і національності завжди відображає глибинні духовні процеси…» (Любов Кияновська [89]).

Експлікація теоретичних передумов дослідження у музичну сферу дала можливість обґрунтувати концепцію етнопсихологічних засад польської музичної ментальності та показати їх вияв у жанрі скрипкового концерту XX століття. У вказаній концепції вирізнено дві *семантичні площини*, які виражаються крізь призму архетипів – універсалій національного мислення:

- *етнохарактерна* (відповідає «конкретно-мовному» рівню відображення національної менальності в музиці [44]);
- *світовідчуттєва* (співвідноситься з «узагальнено-концептуальним» рівнем вказаної ієрархії (Вікторія Драганчук [44]).

*Перший архетип етнохарактерної площини – етноінструменталізм,* виразовий код якого оснований на імітації звучання народного скрипкового та іншого інструментарію, має глибинні витоки у двох основних джерелах. Перше – традиція польського народно-інструментального музикування, описана Оскаром Кольберґом у передмові до збірки «Pieśni ludu polskiego» [247] та ін. Друге – розвиток академічного виконавства на польських скрипках, знаменитих особливою витонченістю звуку і здатністю до резонансу, які відомі у Кракові від XVI століття (Матеуш Добруцький (1520–1602), Марцин Гроблич (старший) (1530–1609) та ін.). У цілому, етноінструментальний архетип характеризується унікальними темброво-регістровими, звуковидобувальними та іншими ефектами та специфікою ладового, ритмо-інтонаційного, гармонічного, фактурного мислення тощо.

*Другий архетип – етнохореографічність,* кодовими одиницями якого є жанрові «знаки» польської «танцювальної ментальності» – полонез (*polonez*), ходзони (*chodzony*), мазурка (*mazur, mazurek),* куяв'як (*kujawiak*), оберек (*oberek*), краков'як (*krakowiak*) та інші, описані у праці Оскара Кольберґа «Lud: jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce» [262]. Вказані жанри пов'язуються із характерними ритмоінтонаціями, що глибоко увійшли у виразове поле польської музичної семантики та склали одну із найбільш характерних рис національної академічної музики.

*Третій архетип – етнопісенність,* що доповнює домінуючі етноінструментальний та етнохореографічний архетипи етнохарактерної семантичної площини польської музичної ментальності. Прикметно, що фольклорна пісенність, широко використовувана Фридериком Шопеном, Каролем Ліпінським та іншими національними романтиками, у ряді випадків

має не тільки польське, а й українське походження [144; 47].

У *світовідчуттєвій площині* польського скрипкового концерту вирізнили наступне.

*Перший архетип – ліризм,* що є однією із питомих етнопсихологічних рис польської культури і постає в особливому семантично-стилістичному відтінку «*вишуканого»* ліризму, вершинно втіленому Фридериком Шопеном. На нашу думку, в особливому *чутті звуку* криється *«власне польська стилістика ліризму»*, що виросла у національну ознаку і стала основою специфічної манери творення художньої образності. Джерелами ліризму бачимо, з-поміж іншого, особливо ніжне, «солодкувате», із ковзанням по безладовому грифу, звучання польських скрипок [32] та народну пісенність, яка перегукується з українською лірикою.

*Другий архетип – прометеїзм,* що асоціюється з «вогненним», екзальтованим запалом польської музики, сповна втілений у баладах, сонатах, скерцо Фридерика Шопена. Архетип ґрунтується на *підвищеній емоційності* – одній із домінуючих етнопсихологічних основ польської ментальності. Вияви цього архетипу також вбачаємо у насиченні музичної тканини розвиненою мелізматикою, якою «дихає» фактура, і яка, як і чисельні шиплячі у польській мові, немов імітує язики полум’я, які то розгораються і «співають», то стихають і «шиплять».

*Третій архетип – сакральність.* Джерелами архетипу є духовна складова, пов’язана з релігійними культами, що з точки зору етнопсихології протиставляється екзальтованому прометеїзму і має вершинні вияви в образі сакральної жертви у концепції страждання, та шляхетництво (аристократизм), яке має витоки у середньовічному польському сарматизмі (Ян Длугош та ін.), та набуло у національній польській ментальності воістину сакрального сенсу.

**4.** Огляд історичної ретроспективи **витоків та основних шляхів формування етнопсихологічних засад жанру польського скрипкового концерту** показав, що його інваріант на початковій стадії, окрім академічних витоків і закономірностей розвитку жанру, великою мірою живився з традиції

народно-інструментального музикування. Формування жанру здійснювалося у творах Марціна Мельчевського (Marcin Mielczewski), Адама Яжембського (Adam Jarzębski), Фелікса Яневіча (Feliks Janiewicz), Августа Фридерика Дурановського (August Fryderyk Duranowski, Auguste Frederic Durand), Юзефа Ельснера (Józef Antoni Franciszek Elsner) та ін.

Особливу роль етноінструментальний архетип польської музичної ментальності відіграв у формуванні віртуозного стилю творів скрипаля-віртуоза та композитора-романтика Кароля Ліпінського (Karol Lipiński). Орієнтуючись на західноєвропейські взірці, в яких значну роль відіграє західноєвропейський оперний тематизм, мистець виробляє власний стиль з орієнтацією на «блискучу» гру та використання народно-пісенного і танцювального тематизму. Власне, у творчості Кароля Ліпінського, а особливо у «Військовому концерті», польський скрипковий концерт набуває виразних національних рис та відображає основні архетипи польської музичної ментальності, а саме: високовіртуозне трактування партії соліста, мелодична щедрість й орнаментальність, що мають витоки у народному музикуванні (етноінструментальний архетип); використання народної пісенності та танцювальності (етнопісенний та етнохореографічний архетип), найчастіше полонезу (у поєднанні з іншими ознаками репрезентує сакрально-шляхетницький архетип); підвищена емоційність та ліризація жанру (лірико-романтичний патос).

Традиції Кароля Ліпінського були продовжені та розвинені Генриком Венявським (Henryk Wieniawski), який наповнив жанр глибинно-романтичним змістом, симфонізацією та ін., Ігнацієм Яном Падеревським (Ignacy Jan Paderewski) та ін.

**5.** Аналіз **етнохарактерних рис скрипкових концертів провідних польських композиторів XX століття у розмаїтті моделей жанру та динаміці архетипного мислення** виявив наступне.

До рубежа XIX–XX століть жанр польського скрипкового концерту прийшов зі значними здобутками, описаними вище, і надалі розвивався у

творчості провідних мистців часу. Одним із них є Еміль Млинарський (Emil Młynarski), який у Першому концерті для скрипки з оркестром d-moll op.11, написаному в Одесі близько 1897 року, переставляє акцент з віртуозності (представленої у концертах К. Ліпінського та Г. Венявського, а також у написаному через декілька років концерті М. Карловіча) на вишуканий ліризм шопенівського взірця із «вкрапленнями» мазурковості, квазінародної інструментальної імпровізаційності та романтичної експресії, чим формує етнохарактерність польського скрипкового концерту для майбутнього XX століття та робить ескіз образності, що здобуде кульмінаційні вершини у творчості К. Шимановського, Ґ. Бацевіч та К. Пендерецького – з одного боку та входить у поле художньої виразовості концертів Й. Брамса, А. Дворжака П. Чайковського – з іншого. Натомість у Другому скрипковому концерті D-dur op. 16, написаному у 1916 році, одночасно з Першим концертом Кароля Шимановського, мистець спирається на традиції європейських попередників та кореспондує до творів наступного етапу розвитку жанру у творчості сучасника-модерніста. Твір демонструє поєднання домінуючих первнів романтичного патосу, що виростає з емоційного ліризму, з віртуозністю, етнохореографічністю (у шляхетництві полонеза та народності краков'яка) та етноінструментальністю (імітуванням награшів народних капел).

Інший польський мистець, що здійснив оновлення жанру на початку XX століття – представник руху «Молода Польща» Мєчислав Карловіч (Mieczysław Karłowicz), що у Концерті для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902) – творі симфонізованого типу у дусі романтизму із фольклористичними тенденціями, втілює широкий спектр етнопсихологічних засад польскої музики – від тонкого ліризму до фольклорної трансформації та у стилістичній проекції від романтизму до його пізнього варіанту із залученням ознак фольклоризму (використання секундово-квартових та інших інтонаційно-конструктивних комплексів, різноспрямованих кварто-квінтових і поступенних послідовностей танцювальної природи, кантилени народно-пісенного походження та ін.). Таким чином, М. Карловіч проклав шляхи для

подальшого неофольклорного «вибуху» специфічно-польської музичної архаїки у творчості К. Шимановського.

Новаторство скрипкового концерту на початку – у першій третині XX століття «вибухнуло» у творчості провідного модерніста, основоположника товариства «Молода Польща» в музиці Кароля Шимановського (Karol Maciej Szymanowski) та відіграло «знакову» роль у процесі розвитку жанру. За словами Анатолія Калениченка, на своїй малій батьківщині – в Україні – композитор із співавтором-скрипалем Коханьським «створили новий скрипковий стиль XX століття» [58].

У Першому концерті (1916) – символістсько-імпресіоністичному, сецесійному, демонструється витончено-ліричний архетип у відтінках від витонченої лірики до еросу та апофеозу орієнтальної ліричної чуттєвості, інтимної чуттєвості, втілених солюючою скрипкою. Другий концерт (1933), в основі якого лежить неофольклорне мислення композитора, втілює народну екзальтацію та споглядання, з алюзіями до підгалянського фольклору, імітацією народно-інструментального музикування зі знаменитими польськими народними скрипками. У результаті аналізу приходимо до висновку, що звернення до підгалянської архаїки єднає із тим прадавнім, первинним, до якого прагнули повернути цивілізовану людину на початку XX століття І. Стравінський у «Весні священній», К. Дебюссі в «Іграх», С. Прокоф’єв у «Скіфській сюїті» та ін., а водночас яскраво реалізує діонісійство музики К. Шимановського. Скрипкові концерти мистця повернули розвиток жанру на нові орієнтири та втілили ряд етнопсихологічних засад польської музики, особливо яскраво – архетип витонченого ліризму із особливим чуттям звуку та етнічно-зумовлену екзальтацію прометеєвського архетипу, що складають дві наріжні основи польського національного духу.

Реалізація вказаних засад продовжилася у творах послідовників Кароля Шимановського, серед яких – Пйотр Перковський та Людомір Ружицький.

Перший скрипковий концерт (1930, 1947–1948) Пйотра Перковського

(Piotr Perkowski) за масштабністю композиції, рівнем симфонізації музичної тканини та значною роллю персоніфікованих інструментів оркестру набуває значення концертної симфонії. Твір продовжує етнохарактерну лінію ліризму Кароля Шимановського та привносить в еволюцію польського скрипкового концерту експресіоністичний первінь, поєднуючи його як із універсальною лексикою європейської музики 30-40-х років XX століття, наслідуючи і продовжуючи новаторські експресіоністичні концепції А. Берґа та А. Шенберґа (що у майбутні десятиліття трансформується в концертах К. Пендерецького), так і з національно-зумовленою, основаною на трактованих крізь призму модерністського бачення етнохореографічності й інструментальності. Другий концерт (1958–1960) Пйотра Перковського продовжує і трансформує здобутки, здійснені у Першому концерті.

Концерт для скрипки з оркестром ор. 70 (1944) Людоміра Ружицького (Ludomir Różycki), що сповнений пізньоромантичного патосу та має новаторську структуру, в образно-семантичному та стилістичному аспектах (пізній романтизм, імпресіонізм, фольклоризм) залишається у сфері впливу Кароля Шимановського та ідеалів «Молодої Польщі» .

Кульмінаційними вершинами у розвитку жанру польського скрипкового концерту середини – другої половини XX століття стали твори Ґражини Бацевіч, Вітольда Лютославського та Кшиштофа Пендерецького.

Головні етнопсихологічні засади польської музичної ментальності у творчості Ґражини Бацевіч (Grażyna Bacewicz) найбільш яскраво проявилися у наступних творах. У Першому скрипковому концерті (1937) мисткиня поєднує необарокове апелювання до бахівських структур із притаманним для національного світовідчуття витонченим ліризмом та яскравою етнохарактерністю (втіленням етноінструменталізму та етнохореографічності). У Третьому концерті (1949) спостерігаємо синтез універсально-барокового та фольклорного первнів, поданий крізь призму модерного мислення, при цьому характерний для світовідчуття композиторки витончений ліризм протрактований крізь призму гуральської етнохарактерності на музично-

мовному (етноінструменталізм, етнохореографічність) та узагальнено-концептуальному (підвищена емоційність) рівнях. У яскраво-новаторському за художнім змістом і виражальною стилістикою та неокласичному за структурою композиції Сьомому концерті (1965) специфічними рисами музичної мови є дванадцятитонований тематизм і мікроінтервальна хроматика, інспіровані Скрипковим концертом «Пам'яті ангела» Альбана Берґа, та «відкрита» у попередніх творах мисткині колористична сонорність. У площині світовідчуття твір виражає тонкий ліризм, що набуває гостро-експресіоністичного забарвлення. У різних епізодах твору образно-емоційний тон ліризму модулює від філософської рефлексії до особливої витонченості та від психологічного самозаглиблення до експресії особливого патетичного рівня. Натомість використання мікроінтерваліки та яскраві, вражаючі сонорні ефекти вказують на етнохарактерні витоки, виявлені в колоритному інструментальному інтонуванні та специфічних виражально-звукових ефектах.

Структурно-семантичний жанровий інваріант набув радикальної трансформації у творчості Вітольда Лютославського (Witold Lutosławski), що спостерігаємо у творі із промовистою назвою «Ланцюг II» – діалог для скрипки з оркестром (1985) – чотиричастинній концертній композиції, організованій за принципом авторської «контрольованої алеаторики» (чергування ad libitum – a battuta) та дванадцятитонової виразовості, якими створюється ефектна інструментальна віртуозність. На описаних особливостях польської музики, експресивності її ліричного тону на прикладі спостережень за творчістю XX століття зауважила Стефанія Павлишин, стверджуючи, що навіть у композиціях, в яких відверто-показово втілено розрив з традицією, зберігається «суб'єктивно-виразова точка», виразовий ефект, і «якщо емоційний чинник і не є визначальним у творі, то в ньому зауважують іншу важливу рису сучасної музики… – красу звуку» [140, 198]. Дослідження показало, що саме замилування красою звуку зумовило активний і широкий розвиток у польській музиці сонористики як напрямку та сонористичного елемента у контексті інших різностильових пошуків.

Динаміка архетипного мислення у моделях скрипкового концерту Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Eugeniusz Penderecki) проявилася у наступних напрямках. У творах автора кульмінаційно заакцентовано: глибокий трагізм – Перший концерт для скрипки з оркестром (1977, 2-га ред. – 1988), що став передвісником творчого переосмислення митцем попереднього аванґардного світобачення; глибоко рефлексивне, витончене постромантичне світовідчуття – Другий концерт для скрипки з оркестром «Метаморфози» (1995). Естетика концертів вбачається у поверненні до симфонічності мислення і театральної процесуальності, при цьому музичне мислення «останнього великого симфоніста» (Перший і Другий концерти) доповнюється неоромантичною стилістикою та яскравою віртуозністю (Подвійний концерт для скрипки і альта з оркестром, 2012). Такі полярні за витоками стилістичні риси створили концепцію жанрової моделі інструментального концерту та зумовили метаморфози її естетики у творчості Кшиштофа Пендерецького, – в русі від форми до процесу концертування як головної ідеї. Домінуючими архетипами у світовідчуттєвій площині стають ліризм і сакральність, протрактовані не у визначено-національному, а на узагальненому, універсальному рівні.

Крім пошуків Ґражини Бацевіч, Вітольда Лютославського та Кшиштофа Пендерецького, нові орієнтири у польському скрипковому концерті у другій половині XX – на початку XXI століть були окреслені творами Мєчислава Вайнберґа (Mieczysław Wajnberg, 1919–1996, Концертіно для скрипки і струнного оркестру (1948) op. 42, Концерт для скрипки з оркестром g-moll op. 67); Кшиштофа Мейєра (Krzysztof Meyer, нар. 1943, Перший (1965) і Другий (1996) скрипкові концерти); Анджея Пануфніка (Andrzej Panufnik, 1914–1991, Концерт для скрипки з оркестром (1971)); Ромуальда Твардовського (Romuald Twardowski, нар. 1930, Концерт для скрипки і струнного оркестру (2006)) та інших мистців, які розширили горизонти архетипного музичного мислення у жанрі.

Наведені вище позиції визначають художньо-семантичне навантаження

взірців польського скрипкового концерту XX століття, а відтак – і зумовлюють вихідні засади для *виконавської інтерпретації, основні аспекти якої вказані у дослідженні.*

**6.** Проведений аналіз дозволив **концептуалізувати прояви головних етнопсихологічних архетипів польської музичної ментальності** крізь призму їх відображення у жанрі скрипкового концерту XX століття.

Виявили, що головною етнопсихологічною засадою *у світовідчуттєвій семантичній площині польської музики,* специфічною манерою творення художньої образності, що «проходить» через усі скрипкові концерти XX століття, є поєднання особливого, шопенівського типу вишуканого ліризму, який виявляється у «чуттєвому аспекті трактування звуку» (С. Павлишин) [140, 196]), та підвищеної емоційності, котра має витоки у прометеєвському архетипі. Вказана синкретична риса, яку визначили як *«лірико-романтичний патос»,* проявляється навіть у найбільш віддалених від традиції композиціях Ґражини Бацевіч і Кшиштофа Пендерецького, авангардних пошуках Вітольда Лютославського. Натомість сакральність, як вираження високого польського шляхетництва, є тим чинником, який стримує та урівноважує емоційний патос, у результаті чого у філософії скрипкового концерту XX століття відображається і «полум'я», і «лід» польської національної ментальності.

Вказаний синкретизм, на нашу думку, проявляється і на виконавському рівні. У цілому, можемо стверджувати, що у польській скрипковій музиці виробився «свій» тип виконавства, який характеризується прагненням виконавців до орфічного архетипу (О. Катрич), поєднанням підвищеної емоційності з раціоналізмом і філософічністю виконавського мислення.

На рівні музичної мови, *в етнохарактерній семантичній площині,* найбільш яскраво і широко реалізуються етнохореографічний та етноінструментальний архетипи. Перший  презентується широкою жанровою системою польських народних танців (полонез, мазурка, краков'як, оберек та ін.). Другий ґрунтується на глибинних традиціях народно-інструментального музикування, та пов'язується із звуковидобуванням та особливими прийомами

гри на народних польських скрипках.

У цілому, етнопсихологічні засади польської музичної ментальності, що проявилися у скрипковому концерті ХХ століття, єднають даний жанр із усією національною інструментальною традицією, у множинних композиційних і виконавських проявах якої закладені вектори розвитку жанру у ХХІ столітті. Із означеними векторами пов’язуємо перспективи подальших досліджень як скрипкового концерту, так і етнопсихологічних засад польської музики в цілому.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Андросова Д., Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950-1990-х років. США. Греція. Польща. Одеса : Астропринт, 2011. 120 с.
2. Антонюк І. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : автореф. дис. … канд.. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2008. 17 с.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : Исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 287 с.
4. Ахмедходжаева Н. О понятии концертности. *Музыкальное искусство: общие вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ташкент : Издательство литературы и искусства, 1982. С. 70 – 93.
5. Бермес І. Українсько-польські музичні зв'язки першої третини XX століття (на прикладі Дрогобича). *Історія, теорія та практика сучасних гуманітарних наук : колективна монографія* / Л. Афанасьєва та ін. Мелітополь : Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. С. 25–35.
6. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 20 с.
7. Бернацька-Гловаля Е. Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2018. 19 с.
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 331 с.
9. Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 35 с.
10. Буяшенко В. Ментальність як парадигма співбуття : дис... канд. філос.

наук : 09.00.04. Київ, 1997. 170 с.

11. Бэлза И. Забытые польськие музиканты. Москва : Наука, 1964. 144 с.
12. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма в музыке : Очерки. Москва : *Музыка*, 1985. 255 с.
13. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва : Музгиз, 1954. Том 1. 336 с.
14. Бэлза И. Мария Шимановская / под ред. О. Левашевой. Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1956. 186 с.
15. Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва – Ленинград : Музгиз, 1951. 181 с.
16. Бэлза И. Шопен. Москва : Музыка, 1991. 137 с.
17. Вассиян Ю. Твори. Том 1. Торонто : Євшан-зілля, 1972. 287 с.
18. Венок Шопену : сборник статей / ред. Л. Сидельников. Москва : Музыка 1989. 279 с.
19. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Москва : Просвещение, 1989. 192 с.
20. Витвицький В. Українські впливи у Шопена. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 21–26.
21. Відкриття 24-го Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти». 5.10.2018. URL : https://philharmonia.lviv.ua (05.10.2019).
22. Волощук Ю. Поліетнічний зміст підготовки виконавців в Одеській скрипковій школі кінця XIX – першої третини XX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* 2008. Вип. 14. С. 57–63.
23. Волощук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1999. 16 с.
24. Вуйтевич Е. Историческое развитие польско-русских музыкальних связей в области смычкового исполнительства : дисс. … канд. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 1987. 215 с .
25. Вундт В. Проблемы психологии народов. Москва : Академический проект, 2010. 136 с.

26. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2012. 227 с.

27. Галицько-руські народні мелодії / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть 1. *Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка.* Львів : Друкарня НТШ, 1906. Том XXI. 210 с. URL : https://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Etnografichnyj_zbirnyk_Tom_21_Lviv,1906_Halycko-ruski_narodni_melodiji_tom01.pdf (15.06.2020).

28. Галицько-руські народні мелодії / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть 2. *Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка.* Львів : Друкарня НТШ, 1908. Том XXII. 214 с. URL : https://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Etnografichnyj_zbirnyk_Tom_22_Lviv,1908_Halycko-ruski_narodni_melodiji_tom02.pdf (15.06.2020).

29. Гарасимюк Т., Драганчук В. Музична ментальність та її роль у вихованні молодших школярів. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник наукових праць*. Луць: РВВ «Вежа» ВНУ імені Лесі Українки, 2012. Вип. 9. С. 384–393.

30. Гачев Г. Ментальности народов мира. Москва : изд-во Эксмо, 2003. 544 с.

31. Герасимова-Персидская Н. К проблеме национальной идентичности в музыке. *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск, 1999. С. 35–42.

32. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып. 1. Москва : Музыка, 1990. 285 с.

33. Гиса О. Ягеллонська культурна традиція у формуванні краківської та львівської музикознавчих шкіл : дис. … канд. мистецтв. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2017. 180 с.

34. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры.* Киев : Музична Україна, 1989. С. 52–65.

35. Гребнева И. Первый скрипичный концерт К. Шимановского: о претворении черт импрессионистской поэтики. *Шимановський і Україна : матеріали наук. конф.* Кіровоград,1998. С.118–120.

36. Григорьев В. Генрих Венявский. Москва : Музыка, 1966. 118 с.

37. Григорьев В. Кароль Липинский. Москва : Музыка, 1969. 160 с.

38. Гуревич А. Проблема ментальностей в современной историографии. *Всеобщая история: дискуссии, новые подходы*. Москва, 1989. Вып. 1. С. 75–89. URL : http://ec-dejavu.ru/m/Mentalites.html (27.08.2019).

39. Ґранат-Янкі А. Музика як політичний дискурс: твори польських композиторів другої половини XX століття в семіотичній перспективі / Переклад і коментарі : Люба Кияновська. *Українська музика*. Львів, 2013. Число 4. С. 41–49.

40. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 19 с. URL : https://studfile.net/preview/8134363/ (07.05.2020).

41. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.

42. Додонов Р. К проблеме определения понятия ментальность. *Придніпровський науковий вісник*. 1997. № 14 (25) С. 11–14.

43. Додонов Р. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов. Запорожье : р/а «Тандем-У», 1999. 264 с. URL :

http://ea.donntu.org:8080/jspui/bitstream/123456789/1628/1/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8.pdf (25.06.2019).

44. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11−18.

45. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 254 с.

46. Етнопсихологія. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А – Л. С. 357. https://archive.org/details/literaturoznavchat1/page/n357/mode/2up?view=theater (20.06.2020).

47. Загайкевич М. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті українсько-польських музичних зв'язків : рукопис. *Доповідь на Четвертій міжнародній конференції «Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин»*. Дрогобич, 1999. 14 с.

48. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Наукова думка, 1960. 190 с.

49. Загнітко К. Музикознавчі діалоги (Львів-Варшава): Любов Кияновська & Аґнєшка Лєщинська. *Українська музика*. Львів, 2018. Число 2. С. 105–111.

50. Задерацкий В. Музыкальная форма : в 2-х вып. Москва : Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.

51. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів : Сполом, 2003. 221 с.

52. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 20 с.

53. Зінків І. Модальність як категорія теоретичного музикознавства.

Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 74. С. 245–253.

54. Зінків І. Українські середньовічні ліроподібні гусла в контексті європейського середньовічного інструментарію. *Українське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 35. С. 350–359.

55. История ментальностей. Историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. Москва : РАН. РГГУ, Ин-т Всеобщей истории, 1996. 225 с.

56. Івашкевич Я. Шопен. Київ : Музична Україна, 1989. 205 с.

57. Історія європейської ментальности / За редакцією Петера Дінцельбахера. Переклав з нім. Володимир Кам'янець. Львів : Літопис, 2004. 720 с.

58. Калениченко А. До питання про зародження в Україні скрипкового світового стилю XX століття : Переднє слово. *Кароль Шимановський. Твори для скрипки і фортепіано*. Київ : Муз. Україна, 2012. С. 5–6.

59. Калениченко А. Кароль Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества) : дисс. … канд. искусств. : 17.00.02. Киев, 1988. I. – 197 с. ; II. – 80 с.

60. Калениченко А. Кароль Шимановський і Галичина. *Українсько-польські культурні взаємини*. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. Вип. 2. С. 235–249.

61. Калениченко А. К. Шимановський і модерн/сецесія. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур : колективна монографія* / Ред.-упоряд. О. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. С. 260–272. URL : http://biography.nbuv.gov.ua/rating/r2019/txt/g2/7037.pdf (20.10.2020).

62. Калениченко А., Полячок Д. Виконання музики Шимановського в Україні. *Буклет фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського»*. (4–20 жовтня 2020 р.). URL: http://szymanowski-fest.com/index.php/uk/karol-shymanovskyi/vykonannia-muzyky-shymanovskoho-v-ukraini (15.11.2020).

63. Калимулина Т. Драма иллюзий – иллюзия драмы в музыкальном театре К. Пендерецкого. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики*. Одесса, 1997. Вып. 3. *Вопросы музыкальной семантики*. С. 35–43.

64. Калімуліна Т. Універсалії культури у творчості Кшиштофа Пендерецького : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.

65. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации / Ред. и сост. И. Никольской, Ю. Крейниной. Москва : Советский композитор, 1984. 294 с.

66. Карпяк А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 – 20 ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2002. 21 с.

67. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

68. Катрич О. Орфічний музично-виконавський архетип як домінуюча модель музичного мислення виконавця постмодерної доби. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії»* : тези. Львів, 2016. С. 52–53.

69. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ − Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

70. Кашкадамова Н. Історія фортеп’янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.

71. Кашкадамова Н. Національний міф Шопена та українська інтерпретація. *Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2001. Том VI. Музика Галичини = Musica Galaciana. С. 215–221.

72. Кашкадамова Н. Про шляхи розвитку Львівської піаністичної школи (Фортепіанне мистецтво у Львові) : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.

73. Кашкадамова Н. Слов’янський геній в музиці. Вісник НТШ. Число 44.

Львів, 2010. Осінь – зима. С. 25–27. URL : http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/10129/1/09.pdf (16.10.2020).

74. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.

75. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена : наук.-метод. нарис. Тернопіль : Астон, 2000. 80 с.

76. Квітка К. Курило О. З польського фольклору на Україні. Коментарі Б. Луканюка. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка: Етномузика.* Львів, 2011. №26. С. 9–42. URL : https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/2011-n26-etno-art-04.pdf (16.07.2020).

77. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

78. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у XIX – першій половині XX ст. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 1999. Вип. 2. *Музика Галичини = Musica Galiciana*. С. 62–68.

79. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2000. 420 с.

80. Кияновська Л. Українські мотиви і алюзії в творчості австрійських і польських композиторів Львова. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. Українська тема у світовій культурі. С. 153–162.

81. Ковалів Ю. Молода Польща. Енциклопедія сучасної України. ІЕД НАН України. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69010 (01.06.2020).

82. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.

83. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред.

І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : б/в, 2000. 284 с. (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).

84. Концерт. *Українська музична енциклопедія* / Ред. кол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. Том 2. URL : https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf (21.08.2020).

85. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. №1 С. 97–103.

86. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1998. 267 с.

87. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 45. С. 68–93. URL : http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/5.pdf (20.03.2017).

88. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1971. Изд. 3. 609 с.

89. Кулик В. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє. *Музика : український інтернет-журнал*. 16 червня 2019 р. URL : http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie/ (20.07.2017).

90. Куржева Т. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2006. 177 с.

91. Ланюк Є. Доля митця в тоталітарному режимі. *Zbruch.* URL : https://zbruc.eu/node/6983 (25.06.2020).

92. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. *Психология мышления* / Под ред. Ю. Гиппенрейтер и В. Петухова. Москва : Изд-во МГУ, 1980. С. 130–140. URL : https://www.psychology.ru/library/00032.shtml

(24.03.2019).

93. Леві-Строс К. Первісне мислення / Пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.

94. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.

95. Легкун О. Розвиток музичної культури Волині кінця XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2012. 20 с.

96. Лисса З. О сущности национального стиля. *Вопросы эстетики*. Вып. 6. Москва : Искусство, 1964. С. 191-221.

97. Луканюк Б. Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX–XX ст. Львів : Сполом, 2006. 192 с.

98. Луканюк Б. Народна музика Галичини та Володимирії : Матеріали до нотографії (1790–1950). Львів : Терус, 2001. 68 с.

99. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. *Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том І. С. 35–52.

100. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.

101. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

102. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2007. Вип. 17. Пам’яті Яреми Якубяка (1942–2002). С. 104–120.

103. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові : в 2-х т. Львів : Сполом, 2003. Т. 1. 287 с.

104. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові : в 2-х т. Львів : Сполом, 2003. Т. 2. 199 с.

105. Мазепа Л. Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX ст.) : дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1985. I том. 236 с.

106. Мазепа Л. Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX ст.) : дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1985. II том. 132 с.

107. Мазепа Л. Поляки у Львові. *Львів. Історичні нариси* / Упорядники : Я. Ісаєвич, Ф. Стеблій, М. Литвин. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1996. С. 520—542.

108. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого. Львів : Сполом, 2001. 280 с.

109. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : автореф. дис.... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ , 2003. 16 с.

110. Мазепа Т. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття : дис. … докт. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2018. 568 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertaciy/2018-Mazepa/Disser-T.Mazepa.pdf (05.01.2020).

111. Мазурка. *Українська музична енциклопедія. Т. 3 : [Л – М]* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 268.

112. Макаренко Е., Макаренко Н. Поняття «ментальність»: етимологія, генеза та сфера вживання в сучасній українській мові. URL : http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=303 (09.01.2020).

113. Макаренко Е. Ментальність і формування політичної культури нації (соціально-філософський аналіз) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2000. 186 с.

114. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1991. 38 с.

115. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве. *Музичне мистецтво і культура : Науковтй вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 22–32.

116. Матеріяли до української етнольоґії / Етногр. коміс. Наук. Т-ва ім.

Шевченка у Львові. Т. 16 : Мельодії українських народнїх пісень з Поділя і Холмщини / зібрані Л. Плосайкевичом і Я. Сєнчиком ; під ред. Станислава Людкевича ; з передм. Філярета Колесси. Львів : Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка під зарядом К. Беднарського, 1909. URL : https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8659 (16.09.2020).

117. Мациевский И. Гуцульские скрипичные композиции : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Ленинград, 1970. 18 с.
118. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : автореф. дисс. … докт. искусствовед. 17.00.02. Киев, 1990. 47 с.
119. Мачеевская Е. Гуральский *фольклор* в *музыке польских композиторов XX века:* на *материале* творчества Кароля Шимановского и Войцеха Киляра : дисс. … канд. искусств. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2019. 248 с.
120. Медведик П., Пиндус Б., Чернихівський Г., Ханас В. Ліпінський Кароль-Юзеф. Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол. : Г. Яворський та ін. Тернопіль : Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2005. Т. 2 : К – О. С. 374.
121. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.
122. Ми пам’ятаємо. Кароль Ліпінський. Zaxid.Net. 21 серпня 2009. URL : https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_karol_lipinskiy_n1084105 (15.02.2020).
123. Миронова О. Музичне життя в політкультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина XIX століття - 1939 р.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 16 с.
124. Миронова О. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина XIX століття – 406 1939 р.) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 237 с.
125. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної

інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с. URL : http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii#ixzz3RWlenr8P (12.12.2019).

126. Мурзина О. Фольклорний текст та його прагматика (про дослідження пісенного тексту). *Київське музикознавство.* Київ, 2001. Вип. 7. *Текст музичного твору: практика і теорія.* С. 121–129.

127. Назар-Шевчук Л. Два музичних хрещеники Миколи Лисенка: стильовий діалог В. Барвінського та К. Шимановського. *Збірник матеріалів міжнародного наукового симпозіуму «Україна–Польща: діалог культур»*. Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 30.

128. Науково-практична конференція «Петро Перковський на Поділлі: сторінки життя». URL : http://metodokaf.blogspot.com/2016/03/blog-post_18.html (20.10.2020).

129. Нейгауз Г. Великий польский музыкант. *Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации /* Ред. и сост. И. Никольской, Ю. Крейниной. Москва : Советский композитор, 1984. С. 24–34.

130. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Москва : Советский композитор, 1975. 528 с.

131. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого : Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва : Советский композитор, 1990. 332 с.

132. Нідецька Е. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв’язків (1792–1939) : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 197 с.

133. Ніколаєва Л. Вокальна творчість Ф. Шопена і питання виконавського музикознавства. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 251–266. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2016_42_16 (16.08.2018).

134. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Вид. Тетюк Т. В., 2019. 367 с.

135. Олійник Л. Видатні композитори Кшиштоф Пендерецький і Мирослав Скорик поділилися секретами творчості. *Music-review. Ukraine.* 21 грудня 2014. URL : http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8E9DACC734BB7DCFC2257DB5002B01D5?OpenDocument (02.09.2019).

136. Павленко В., Таглін С. Етнопсихологія. Київ : Сфера, 1999. 408 с.

137. Павлишин С. Андрій Нікодемович : Буклет з нагоди авторського концерту. 8 травня 1993.

138. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев : Музична Україна, 1980. 212 с.

139. Павлишин С. Композитор-експериментатор. *Музика*. 1996. № 3. С. 27–28.

140. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів, БаК, 2005. 232 с.

141. Павлишин С. Польська сучасна музика (1945–1970). *Музична критика і сучасність*. Київ : Музична Україна, 1978. Вип. 1. С. 104–167.

142. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. Київ : Музична Україна, 1976. 68 с.

143. Павлишин Стефанія Стефаніївна. *Національна спілка композиторів України : офіційний сайт.* URL : https://composersukraine.org/index.php?id=1397 (11.03.2018).

144. Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф. Шопена. Фредерик Шопен : Зб. ст. / Ред.-упорядник Я. Якубяк. Львів : Сполом, 2000. С. 5–17.

145. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.

146. Пилатюк І. «Військовий концерт» Кароля Ліпінського: образно-смислові проблеми інтерпретації і дидактичні завдання. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2001. Вип. 5. *Музика Галичини = Musica Galiciana*. С. 115–123.

147. Пірен М. Етнопсихологія. *Політична енциклопедія* / Редкол. :

Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. С. 247.

148. Полонез, польський. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2018. Том 5 : ПАВАНА – «РОЛІКАРП». С. 322.

149. Поляки на Кіровоградщині = Polacy na Ziemi Kirowograzkiej : публіцистичне видання / упор. : А.Бобкевич, О. Полячок. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2006. 168 с.

150. Полячок Д. Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок орієнталізму у творчості Кароля Шимановського. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2013. Вип. 17. С. 158–167. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_17_19 (15.05.2018).

151. Полячок Д. Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2014. 16 с.

152. Полячок Д. Формування ранніх естетико-філософських поглядів Кароля Шимановського. *Київське музикознавство.* Київ, 2012. С.156–164.

153. Полячок О. Про традиції скрипкового виконавства і педагогіки в Єлисаветграді першої чвертини XX ст., або до предісторії одного з єлисаветградських творів Кароля Шимановського. *Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina : Мат-ли наук. конф. /* Наук. ред., передм. А. Калениченка. Кіровоград : Кіровогр. держ. вид-во, 1998. С. 67–72.

154. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 169 с.

155. Приходько А. Польський скрипковий концерт XX ст. в аспекті стильової еволюції жанру. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 139–144.

156. Проблеми теорії ментальності / М. В. Попович [та ін.]. Київ : Наукова

думка, 2006. 406 с. URL : http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1_1.pdf_(11.03.2018).

157. Ренат М. Воплощая прекрасное (О некоторых скрипичных произведениях Кшиштофа Пендерецкого). *Гуманітарні науки*. 2008. № 1. С. 102–113.

158. Романюк Л. Музичне життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. :17.00.01. Львів, 2007. 16 с.

159. Савка А. Перший сезон Львівської філармонії (1902 – 1903 рр.) у контексті філармонічного руху: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 19 с.

160. Савка А. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху : дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 335 с.

161. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.

162. Садова Л. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2007. 20 с.

163. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

164. Свідзинський А. Синерґетична концепція культури. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.

165. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККіМ, 2013. 299 с.

166. Северинова М. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 176–184. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_40_24 (21.08.2018).

167. Сердюк О. Музична драма «Король Рогер» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи : дис. …канд. мистецтвознав.

17.00.02. Київ, 1995. 182 с.

168. Середенко А. Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.

169. Серия : По традиции. 8 самых необычных польских народных музыкальных инструментов. *Cultura.Pl.* URL : https://culture.pl/ru/article/8-samyh-neobychnyh-polskih-narodnyh-muzykalnyh-instrumentov# (13.09.2018).

170. Сидоренко Л. Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини XX – початку XXI століття (на матеріалі Львівської та Катовицької шкіл) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.

171. Сітенко Т. Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 19 с.

172. Скрипнік Л. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2009. 17 с.

173. Собакина О. Стилистика фортепианных произведений Кароля Шимановского : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2004. 250 с.

174. Собакина О. Стилистические и композиционно-технологические процессы в польской фортепианной музыке XX века : дис. … докт. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2013. 456 с.

175. Солтис Р. Львівське струнно-смичкове виконавство та педагогіка як полікультурний феномен : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 19 с.

176. Сошніков А. Репрезентація української ментальності у соціокультурних синтезах : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04. Харків, 2000. 19 с.

177. Старух Т. Музичне мистецтво Львова. Становлення фортепіанного

виконавства і педагогіки у другій половині XIX – першій третині XX століття. Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. 168 с.

178. Стефаненко Т. Етнопсихологія. Київ: Інститут психології РАН, 1999. 320 с.
179. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. Київ : Музична Україна, 1980. 80 с.
180. Стрілецька О. Кароль Шимановський і дихотомія європейського – національного в музиці зламу XIX–XX століть. *Українська музика.* 2019 (2). Вип. 32. С. 45–51. URL : https:// ukrmus.files.wordpress.com/2019/11/2019-2-n32-07.pdf (11.08.2020).
181. Сулім Р. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
182. Сюта Б. Млинарський Еміль. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія* / гол. редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=68128 (дата звернення: 03.03.2021)
183. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр. : автореф. дис. … докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 36 с.
184. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 419 с.
185. Тарнас Р. История западного мышления («Страсти западного ума») / Перевод Т.Азаркович. Москва : Крон-пресс, 1995. URL : http://psylib.org.ua/books/tarna01/txt12.htm#1_(20.09.2020).
186. Татарінцева І. Ліричне XX століття в світлі музикознавчих характеристик. *Київське музикознавство : зб. ст*. Київ, 2001. Вип. 6. С. 243–252.

187. Трегуб Г. Кшиштоф Пендерецький: «Найдосконаліша, найчистіша музика для мене та, де звучить людський голос». *Тиждень.ua*. 16 грудня 2018. URL : https://tyzhden.ua/Culture/223818 (20.08.2019).

188. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. / М. Загайкевич, Р. Пилипчук, О. Федорук, О. Кашуба ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Львів : Логос ; Київ, 1998. 59 с.

189. Фестиваль «Осінь з музикою Кароля Шимановського» : офіційний сайт. URL : http://szymanowski-fest.com/uk/ (15.10.2020).

190. Ферендович М. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX ст. (джерелознавчий аспект) : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2017. 271 с.

191. Філософський енциклопедичний словник / Ред. кол. В. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 751 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovnyk.pdf (15.11.2019).

192. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. Москва : Музгиз, 1956. 232 с.

193. Царевич І. Борис-Якса з Лятошина : До 100-річчя Б. М. Лятошинського. *Музика.* 1995. № 1. С. 9–11.

194. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2007. 20 с.

195. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

196. Черевко К. Концерт Войцеха Кіляра у Львові. *Українська музика*. Львів, 2012. Вип. 3–4 (5–6). С. 190–193.

197. Черепанин М. Музична культура Галичини: друга половина XIX – перша половина XX ст. Київ : Вежа, 1997. 324 с.

198. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII ст. і проблеми автентичності у виконавській культурі :

автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.

199. Шевченко Л. Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонійї № 4 К. Шимановського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 2. С. 231–237.

200. Шевченко Л. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі : дис. … доктора мистецтвозн. : 26.00.01. Одеса, 2020. 467 с.

201. Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina : Мат-ли наук. конф. / Наук. ред., передм. А. Калениченка. Кіровоград : Кіровогр. держ. вид-во, 1998. 152 с.

202. Шимановский К. Избранные статьи и письма. Ленинград : Музгиз, 1963. 253 с.

203. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур : колект. монографія / ред.-упоряд. : О. Полячок ; редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Кропивницький : Лисенко В. Ф., 2019. 660 с. URL : http://biography.nbuv.gov.ua/rating/r2019/txt/g2/7037.pdf (20.10.2020).

204. Шиманський П. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.

205. Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ початку ХХ століть: європейські виміри. Харків : ФОП Панов А.М., 2017. 479 с.

206. Шопен, каким мы его слышим / сост. вст. статья, общая ред. С. Хентовой. Москва : Музыка, 1970. 310 с.

207. Юнґ К. Г. Про архетипи колективного безсвідомого / Карл Густав Юнґ – Л. : Астролябія, 2012. 588 с.

208 . Явлинский И. Пути становления польской симфонической музыки и её место в развитии национальной культуры : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1984. 16 с.

209. Якубов Т. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший

зразок жанру в історії української музики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 1. С. 25–43. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_1_5_(10.07.2020).

210. Ярко М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10(20.11.2020).
211. Bacewicz Grażyna, Szkic odpowiedzi na nieznaną ankietę i inne zapiski znalezione pośmiertnie w papierach kompozytorki. *Ruch Muzyczny*. 1969. Nr 7. S. 4.
212. Bauer J. Sonorystyczne inklinacji w twórczości Grażyny Bacewicz. Rodz*eństwo Bacewiczów : materiały z międzynarodowej sesji naukowej – Łódź, kwiecień ' 95.* Lódź : AM, 1996. S. 155–162.
213. Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna : dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej. Katowice : AM, 2000. 347 s.
214. Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej. Katowice : AM, 1999. 71 s.
215. Chomiński J. Muzyka polska po 1956 roku / Józef MChomiński J. Muzyka polska po 1956 roku. *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964 / red. Elżbiety Dziębowskiej.* Kraków : PWM, 1968. S. 61–119.
216. Chomiński J. Szymanowski a Chopin. *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Krakow : PWM, 1969. S. 13–28.
217. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Koncert XX wieku. *Formy muzyczne :* [w 5 tomach], tom 2 : *Wielkie formy instrumentalne.* Kraków : PWM, 1987. S. 736–776.
218. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T. 1. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 554 s.

219. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T. 2. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 780 s.

220. Concerto / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen and others. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians in 29 vols. 2nd ed*. Oxford University Press, 2001. Vol. 6. P. 243.

221. Czekanowska A. Polish Folk Music: Slavonic Heritage – Polish Tradition – Contemporary Trends. Cambridge University Press, 2006. 240 c.

222. Dadak-Kozicka K. Folklor sztuką życia : u źródeł antropologii muzyki. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1996. 343 s.

223. Dąbrowski B. Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2001. 188 s.

224. Downes S. Szymanowski, Eroticism and the Voice of Mythology. Aldershot : Ashgate, 2003. 128 s.

225. Emil Młynarski, «Koncert skrzypcowy», «Symfonia F-dur». *Culture. Pl. Dzieła.* URL : https://culture.pl/pl/dzielo/emil-mlynarski-koncert-skrzypcowy-symfonia-f-dur (26.07.2019).

226. Emil Młynarski. Polskie Centrum Informacji Muzycznej. URL : https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=978&lang=pl (24.12.2019).

227. Fahrnberger M. Adam Jarzębski. URL : https://web.archive.org/web/20050830010725/http://republika.pl/completorium/c_jarzeb.htm (03.09.2020).

228 Gąsiorowska M. Bacewicz. Kraków : PWM, 1999. 507 s.

229. Gmys M. Emil Młynarski. II Koncert skrzypcowy D-dur, wyciąg fortepianowy. URL : https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy-d-dur, emil-mlynarski,11425,ksiegarnia.htm (22.02.2020).

230. Grażyna Bacewicz. Omówienia utworów. VII koncert skrzypcowy. URL : https://bacewicz.polmic.pl/vii-koncert-skrzypcowy/ (15.08.2020).

231. Gutowski W. Artura Hutnikiewicza badania nad Młodą Polską. URL : https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2016.052

(08.04.2020).

232. Hanek L. Charakterystyka epoki wspolczesnej Karolowi Lipinskiemu w zakresie rozwoju kultury muzycznej. *Karol Lipinski. Zycie, dzialalnosc, epoka : I ogolnopolska sesja naukowa, 25-26 listopada 1988 roku). Zeszyt naukowy*. Wroclaw, 1990. Nr. 51. S. 167–184.
233. Helman Z. Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego. *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*. Warszawa : Polish Scientific Publishers, 1963. S. 300–303.
234. Henryk Wieniawski. *Culture.Pl*. URL: https://culture.pl/pl/tworca/henryk-wieniawski_(22.12.2019).
235. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. 484 s. [Seria : Wielka Historia Literatury Polskiej]. URL : https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-modernizm-polski.html (08.04.2020).
236. Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej : zbiór prac / pod red. Z. J. Przerembskiego. Zakopane : Biuro Promocji Zakopanego, 2011.174 s.
237. Iwanicka-Nijakowska A. Grażyna Bacewicz, «Koncert skrzypcowy nr 1». Culture.Pl. URL : https://culture.pl/pl/dzielo/grazyna-bacewicz-koncert-skrzypcowy-nr-1 (16.08.2020).
238. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Kraków : PWM, 1981. 108 s.
239. Iwaszkiewicz J. Chopin. Kraków : PWM, 2010. 264 s.
240. Jarociński S. Glowne tendencje estetyczne w musyce XX wieku. *Muzyka*. Warszawa, 1956. N 3. Str.3–22.
241. Karol Lipiński. Zycie, dziatalnosc, epoka. *I ogolnopolska sesja naukowa. 25-26 listopada 1988 roku. Zeszyt naukowy.* Wroclaw 1990. Nr. 51. 386 c.
242. Karol Szymanowski. *Culture.Pl.* URL : https://culture.pl/pl/tworca/karol-szymanowski (12.12.2019).
243. Karol Szymanowski. Korespondencja. T. I : 1903–1919 / zebr. i opracow. Teresa Chylińska. Kraków : PWM, 1982. 672 s.

244. Karol Szymanowski we wspomnieniach / Iwaszkiewicz J., Gromadzki B., Gradstein L. i inne]; opracował J. M. Smoter. Kraków : PWM, 1974. 394 s.

245. Kobierzycki T. Osobowość twórcza Piotra Perkowskiego. *Piotr Perkowski. Życie i dzieło* / red. M. Borkowski. Warszawa : Wyd AMFC, 2003. S. 157–188.

246. Kobierzycki T. Piotr Perkowski and his Creative Personality / transl. A. Kościów. *Piotr Perkowski. Życie i dzieło* / red. M. Borkowski. Warszawa : Wyd AMFC, 2003. S. 273–276.

247. Kolberg O. Pieśni ludu polskiego. Seria 1. Warszawa : Drukarnia J. Jaworskiego, 1857. 516 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=LTN6v0gmS04C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (13.02.2020).

248. Kołbin D. Cechy romantyczne w twórczości Karola Lipińskiego *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*. . Wrocław : Akademia muzyczna im.Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2007. Tom IV. S. 180–214.

249. Kołbin D. Karol Lipiński a austro-niemiecka kultura muzyczna. *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*. . Wrocław : Akademia muzyczna im.Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2003. Tom III. S. 45–72.

250. Kołbin D. Lipińskiana we Lwowie. *Karol Lipiński, Życie, działalność, epoka*. Wrocław : Akademia muzyczna im.Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 1993. Tom II. S. 157–182.

251. Kołbin D. Karol Lipiński – promotor zbliżenia europejskich kultur muzycznych *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*. Wrocław : Akademia muzyczna im.Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2013. Tom V. S. 37–64.

252. Komorowska M. Szymanowski w teatrze. Warszawa : IS PAN, 1992. 446 s.

253. Koncert podwójny na skrzypce, altówkę i orkiestrę [Krzysztof Penderecki]. URL : https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/penderecki/audio/koncert-podwojny-na-skrzypce-altowke-i-orkiestre (12.09.2019).

254. Korwin-Szymanowska S. Jak *należy* śpiewać utwory *Karola*

*Szymanowskiego* . Kraków : PWM, 1982. 40 s.

255. Kosińska M. Karol Lipiński. Cultura.pl. URL : https://culture.pl/pl/tworca/karol-lipinski (05.06.2018).
256. Kotoński W. Uwagi o muzyce ludowej Podhala. *Muzyka*. 1953. №5–6. S. 23.
257. Kultura muzyczna Polski Ludowej, 1945–55 / red. J. Chominski, Z. Lissa. Kraków : PWM, 1957. 220 s.
258. Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę. *Witold Lutosławski. Baza wiedzy.* URL : http://www.lutoslawski.org.pl/pl/composition,74.html (15.04.2020).
259. Lindeman S. The Concerto: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2006. 320 p.
260. Lissa Z. Rozwazania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczosci Karola Szymanowskiego. *Z zycia i twôrczosci Karola Szymanowskiego* / Studia i materialy pod red. J. M. Chominskiego. Krakow : PWM, 1960. S. 7–72.
261. Łobaczewska S. Karol Szymanowski. Zycie i twórczość. Kraków : PWM, 1950. 407 s.
262. Lud: jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Ser. 5, Krakowskie, Cz. 1. URL : http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=2224&from=publication (05.09.2019).
263. Ludomir Różycki. *Cultura.Pl.* URL : https://culture.pl/pl/tworca/ludomir-rozycki (11.02.2019).
264. Marcin Mielczewski. *PWM. Edition.* URL: https://pwm.com.pl/en/kompozytorzy_i_autorzy/355/marcin-mielczewski/index.html (04.10.2019).
265. Michalski G., Obniska E., Swolkień H., Waldorff J. An Outline History of Polish Music / Edited by T. Ochlewski. Warsaw : Interpress Publishers,1979. 194 p.
266. Michałowski K. Karol Szymanowski, 1882–1937 : Katalog tematyczny dzieł i bibliografia [1906–1966]. Kraków : PWM, 1967. 348 s.

267. Mieczysław Karłowicz, Koncert skrzypcowy A-dur. *Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich*. Marzec 2002. URL : https://culture.pl/pl/dzielo/mieczyslaw-karlowicz-koncert-skrzypcowy-a-dur (11.05.2020).

268. Musikverein. Konzertarchiv. URL : www.musikverein.at/konzertarchiv. (25.12.2018).

269. Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja : studia, eseje i materiały. *Twórczość i jej recepcja* : *materiały Międzynarodowego Sympojum Krzysztof Penderecki.*. Kraków, 10–12 grudnia 1993. Kraków : Akademia Muzyczna, 1996. 220 s.

270. Ochłabiak M. Piotr Perkowski – z Ukrainy przez Paryż do… Wrocławia. *Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu*. Wrocław, 1990. Nr 46. S. 27–32.

271. Olędzki S. Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego. *Muzyka.* 1973. № 3. S. 51–76.

272. Open'er 2012 : Penderecki's violin revolution in Poland. URL : http://drownedinsound.com/in_depth/4145325-open-er-2012--pendereckis-violin-revolution-in-poland (25.08.2019).

273. Pawłyszyn S. Kompozytor Lwowski Andrzej Nikodemowicz. *Ruch muzyczny.* 1973. № 11. S. 8–10. – під псевд. «a. p.».

274. Pawłyszyn S. Młode tałenty lwowskie. *Ruch muzyczny*. 1968. № 19. S. 9–10.

275. Piber A. Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. 677 s.

276. Piotr Perkowski. Life and work / Borkowski M. (ed.). Warszawa : Akademia Muzyczna w Warszawie, 2003. 220 c.

277. Piotr Perkowski. *PWM. Edition.* URL : https://pwm.com.pl/en/kompozytorzy_i_autorzy/5128/piotr-perkowski/index.html (15.03.2019).

278. Podhajski M. Neoklasycyzm. *Kompozytorzy polscy 1918–2000 : Praca zbiorowa : w 2 tomach. Tom I : Eseje.* Grańsk–Warszawa : Wydawnictwo

Akademii muzycznej im. Moniuszki 2005. S. 217–228.

279. Podhajski M. Periodyzacja. *Kompozytorzy polscy 1918–2000 : Praca zbiorowa : w 2 tomach. Tom I : Eseje*. Grańsk-Warszawa : Wydawnictwo Akademii muzycznej im. Moniuszki, 2005. S. 185–205.

280. Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964 / E. Dziebowska. Kraków Kraków : PWM, 1968. 458 s.

281. Rae C. B. Muzyka Lutosławskiego. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, *1996*. 301 s.

282. Schiller H. Ze studiów nad muzyką G. Bacewicz. *Muzyka : kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki.* Kraków, 1964. № 3–4. S. 3–15.

283. Schwinger W. Krzysztof Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare. Mainz – London – Madrid – New York – Paris – Tokyo – Toronto : Schott, 1994. 387 s.

284. Sitarz A. Janiewicz, Yaniewicz, Feliks. *Elżbieta Dziębowska*. *Encyklopedia muzyczna PWM*. T. 4 : hij część biograficzna. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993. S. 421–422.

285. Sozańska A. Analiza porównawcza preludiów Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11). Problemy harmoniki, składni, formy i stylu. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. 2014. № 2. S. 4–31.

286. Szczepańska-Lange E. Emil Młynarski. Życie i działność w Warszawie i w Wielkiej Brytanii do 2016 roku. Warszawa : Instytutu Muzyki i Tańca, 2013. 148 c. URL : https://imit.org.pl/uploads/materials/files/E.%20Szczepa%C5%84ska-Lange.%20Emil%20M%C5%82ynarski.pdf (04.10.2019).

287. Szymanowski Karol we wspomnieniach. Kraków : PWM, 1974. 394 s.

288. Szymanowski K. Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej. *Muzyka*. 1924. S. 3–5.

289. Szymanowski K. Opuszczę skalny mój szaniec. *Rzeczpospolita*. 1923. № 6. S. 4–5.

290. Szymanowski K. Pisma : W 3 t. T. 1 : Pisma muzyczne / zebrał i oprac.

K. Michałowski ; wstęp Stefan Kisielewski. Kraków : PWM, 1984. 535 s.

291. Szymanowski K. Pisma : W 3 t. T. 2 : Pisma literackie. Kraków : PWM, 1989. 454 s.
292. Szymanowski K. Zagadnienie «ludowości» w stosunku do muzyki współczesnej : (na marginesie artykułu Beli Bartoka «U źródeł muzyki ludowej»). *Muzyka*. 1925. № 10. S. 9–13.
293. Szymanowski K. Z listów. Kraków : PWM, 1956. 570 s.
294. Taniec, rytuał i muzyka / pod red. Ludwika Bielawskiego i Grażyny Dąbrowskiej. Warszawa : Polskie Towarzystwo Etnochoreologiczne, 1997. 262 s.
295. The history of music in Poland. Vol VII. Baculewski K. The contemporary era. Part 1. 1939–1974 / translated by John Comber. Warsaw : Sutkowski Edition, 2006. 387 s.
296. Tomaszewski M. Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje. Kraków : Akademia Muzyczna, 1994. 155 s.
297. Tomaszewski M. Muzyka Szymanowskiego między choreiko barbaro a semplice e divoto. Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej. Warszawa ; Podkowa *Leśna* : ZKP, 2002. S. 33–42.
298. Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom I : Rozpętanie żywiołów. Kraków : PWM, 2008. 328 s.
299. Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom II : Odzywskiwanie raju. Kraków : PWM, 2010. 428 s.
300. Tuchowski A. Chopin's Integrative technique and its Repercussions in 20th Century Polish Music. *Polish Music Journal*. 1999. URL: http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/2.1.99/tuchowski.html (12.01.2020).
301. Tuchowski A. Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L. Artes*. 2009. S. 125–153. (08.10.2019).
302. Tuchowski A. Karol Szymanowski: Pieśni muezina szalonego. Struktura a

ekspresja. *Andrzej Tuchowski. Pieśń w twórczoœci Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych* / studia pod red. Zofii Helman. Kraków : Musica Iagellonica, 2001. S. 175–190.

303. Walaciński A. Karol Szymanowski. I Koncert skrzypcowy op. 35. URL : https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy,karol-szymanowski,11440,ksiegarnia.htm Karol Szymanowski (10.10.2020).
304. Wiersze o Szymanowskim. Antologia. Kraków : PWM, 1979. 60 s.
305. Wightman A. Karol Szymanowski. His Life and Work. Aldershot, Hants : Ashgate, 1999. 492 p.
306. Witold Lutosławski. Łańcuch II dialog na skrzypce i orkiestrę. URL : https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/lancuch-ii,witold-lutoslawski,11418,ksiegarnia.htm (15.09.2020).
307. Witold Lutosławski. *PWM. Edition.* URL : https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5056/witold-lutoslawski/index.html (15.08.2020).
308. Wyka K. Modernizm polski. Fundacja Nowoczesna Polska. 338 s. URL : https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wyka-modernizm-polski.pdf (05.05.2020).
309. Zieliński T. A. Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków : PWM, 2003. S. 44.
310. Zieliński T. A. Grażyna Bacewicz. *Spotkania z muzyką współczesną*. Kraków : PWM, 1975. S. 7–29.
311. Zieliński T. A. Spotkania z muzyką współczesną. Kraków : PWM, 1985. 271 s.
312. Zielinski T. A. Stile, kierunki i tworey muzyki XX vieku. Wyd. 2. Warszawa : Centr. osrodek metod. upowszochn. kultury, 1960. 278 s.
313. Zieliński T. A. Szymanowski: Liryka i ekstaza. Kraków : PWM, 1997. 370 s.

# ДОДАТКИ

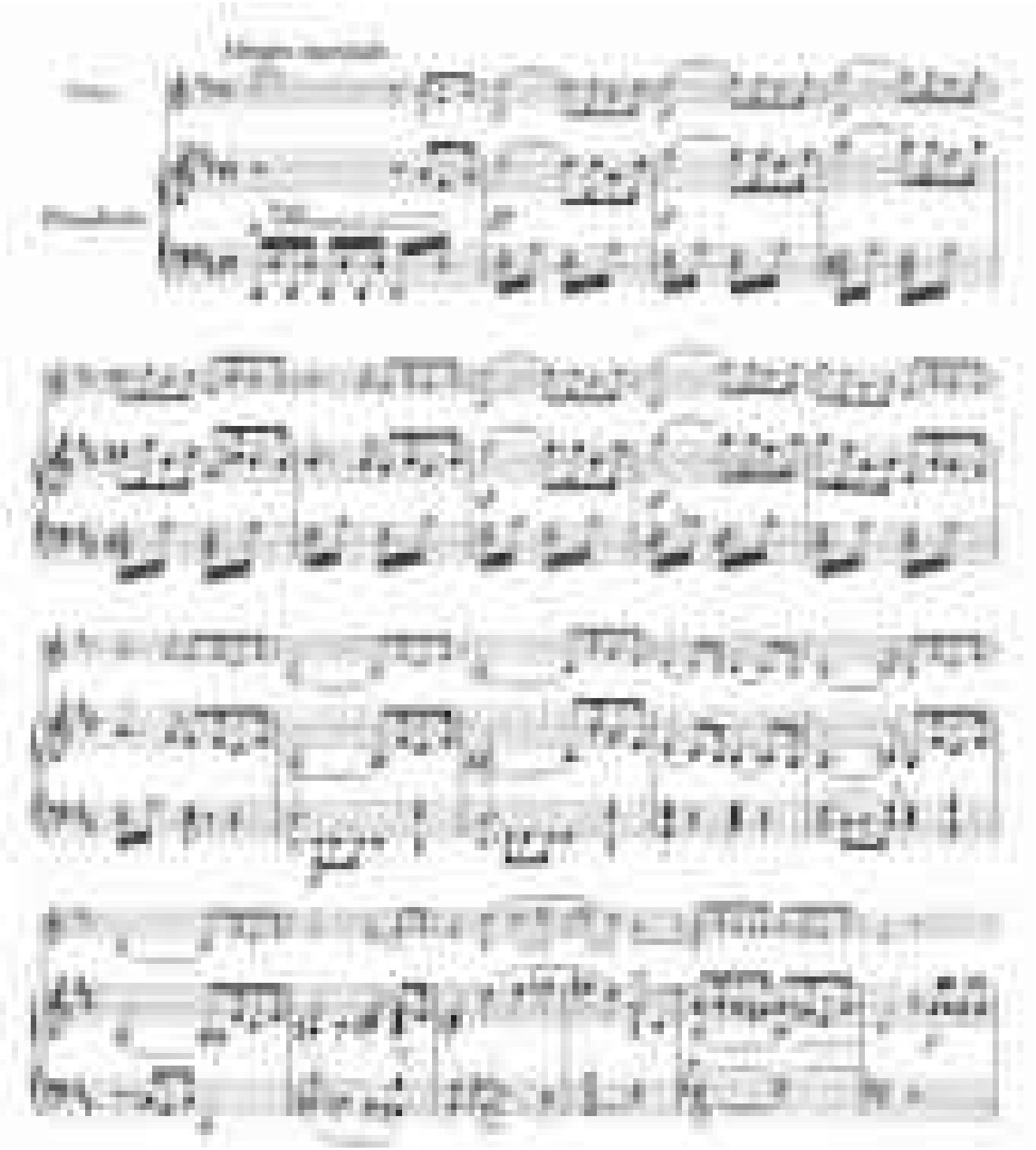
# Додаток А.

# Нотні приклади

*Приклад 2.1.1*

*К. Ліпінський. Концерт D-dur «Військовий» ор. 21 (бл. 1826)*

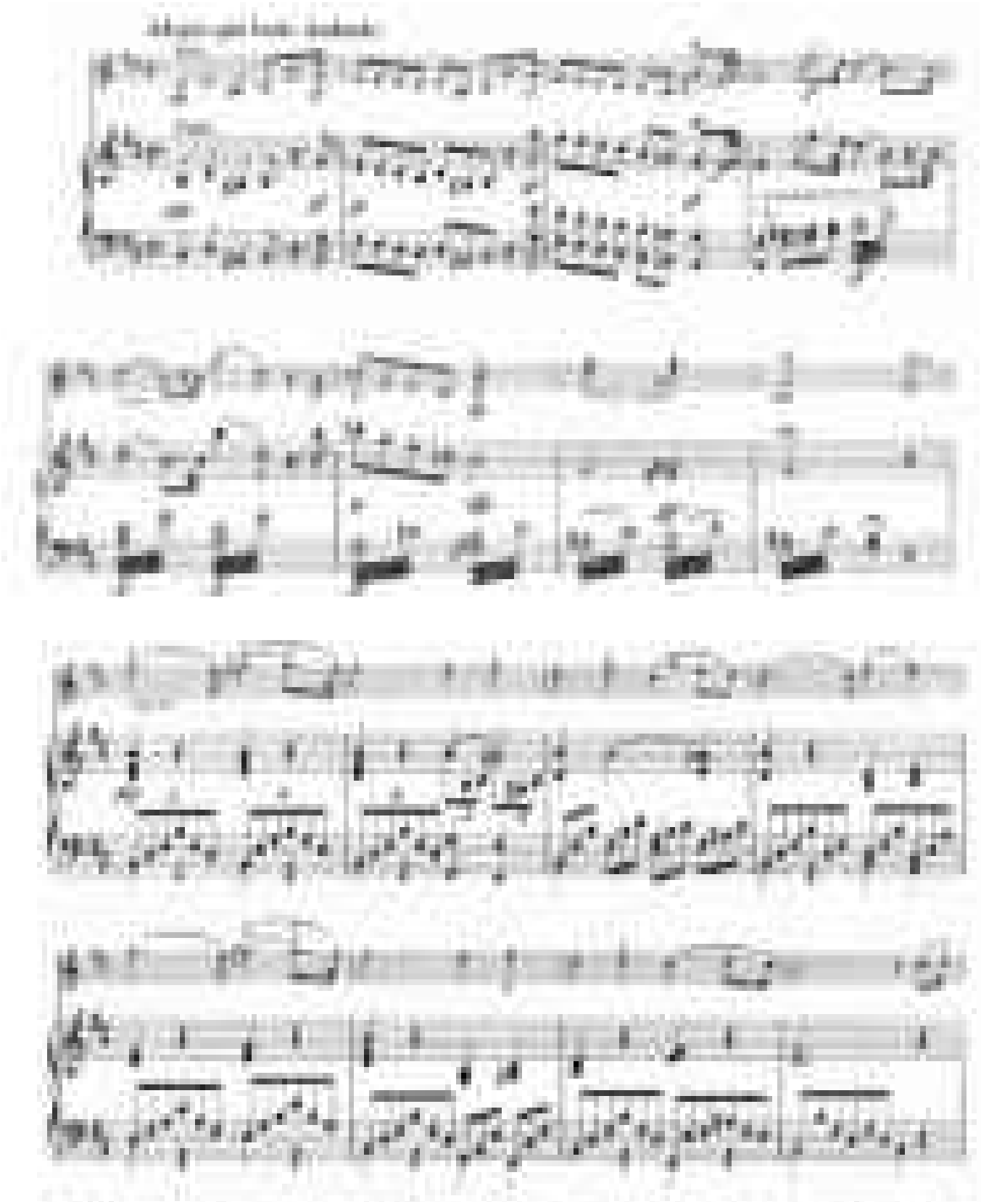
*Перша частина*



*Приклад 2.1.2*

*К. Ліпінський. Концерт D-dur «Військовий» ор. 21 (бл. 1826)*

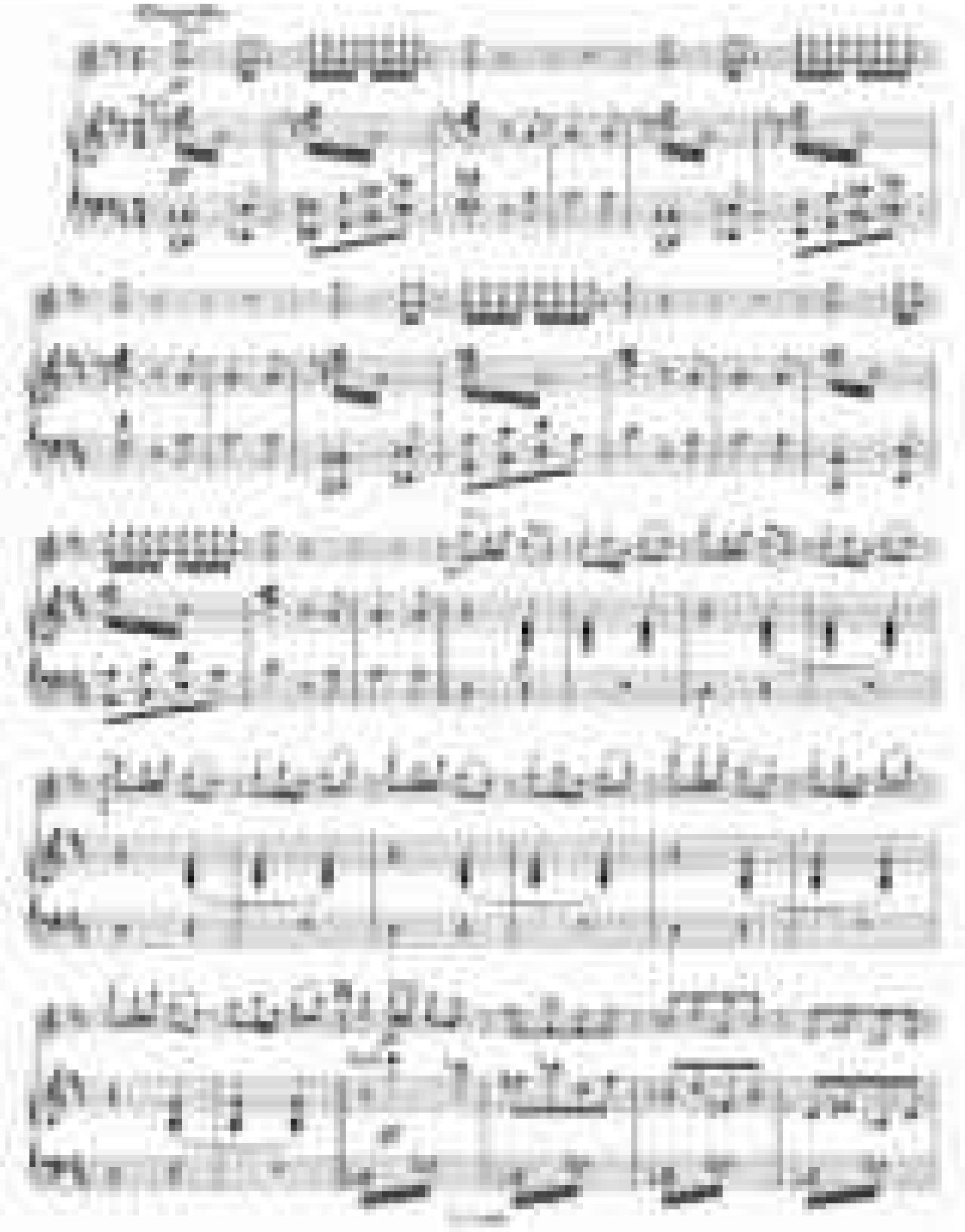
*Друга частина*



*Приклад 2.1.3*

*К. Ліпінський. Концерт D-dur «Військовий» ор. 21 (бл. 1826)*

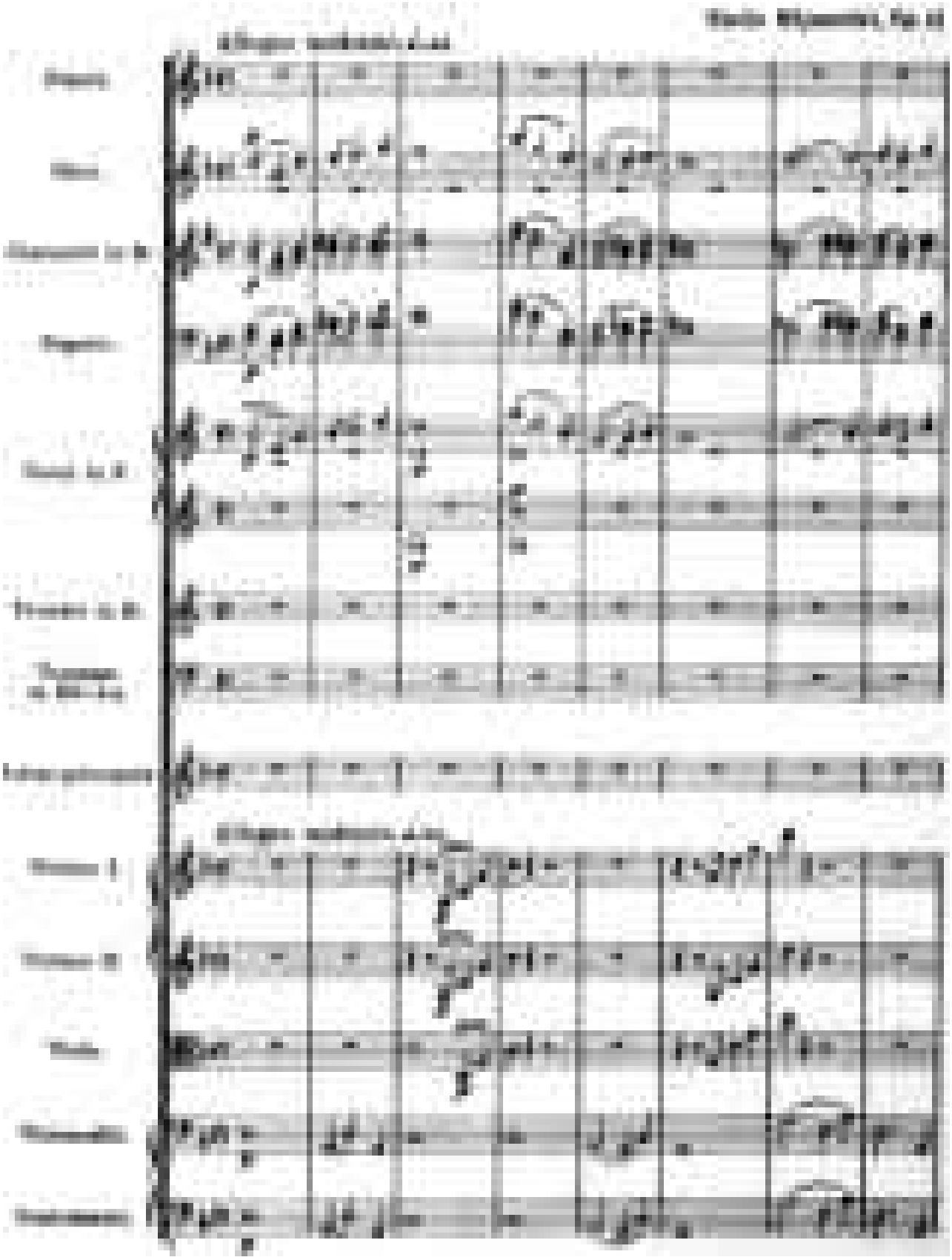
*Третя частина*

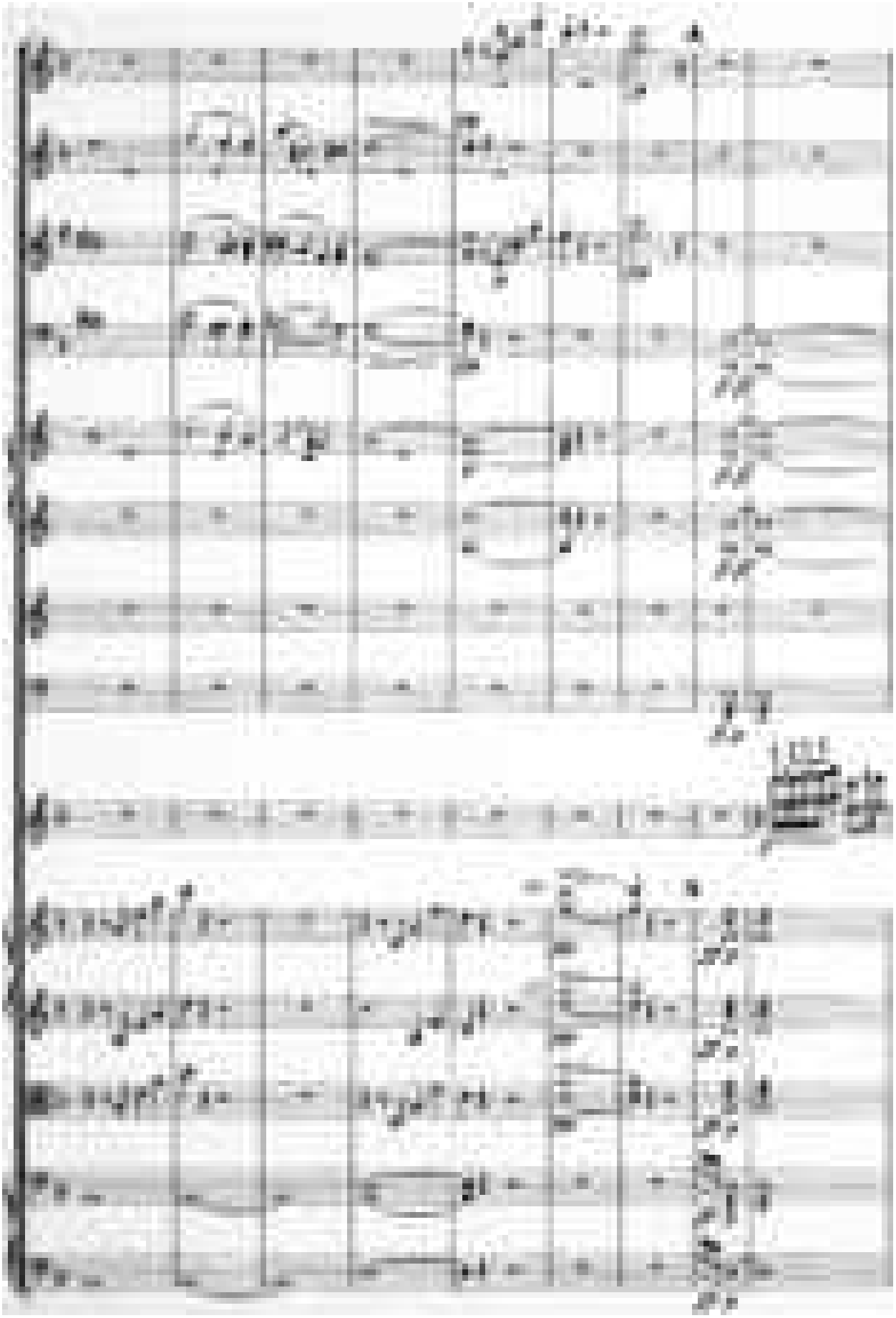


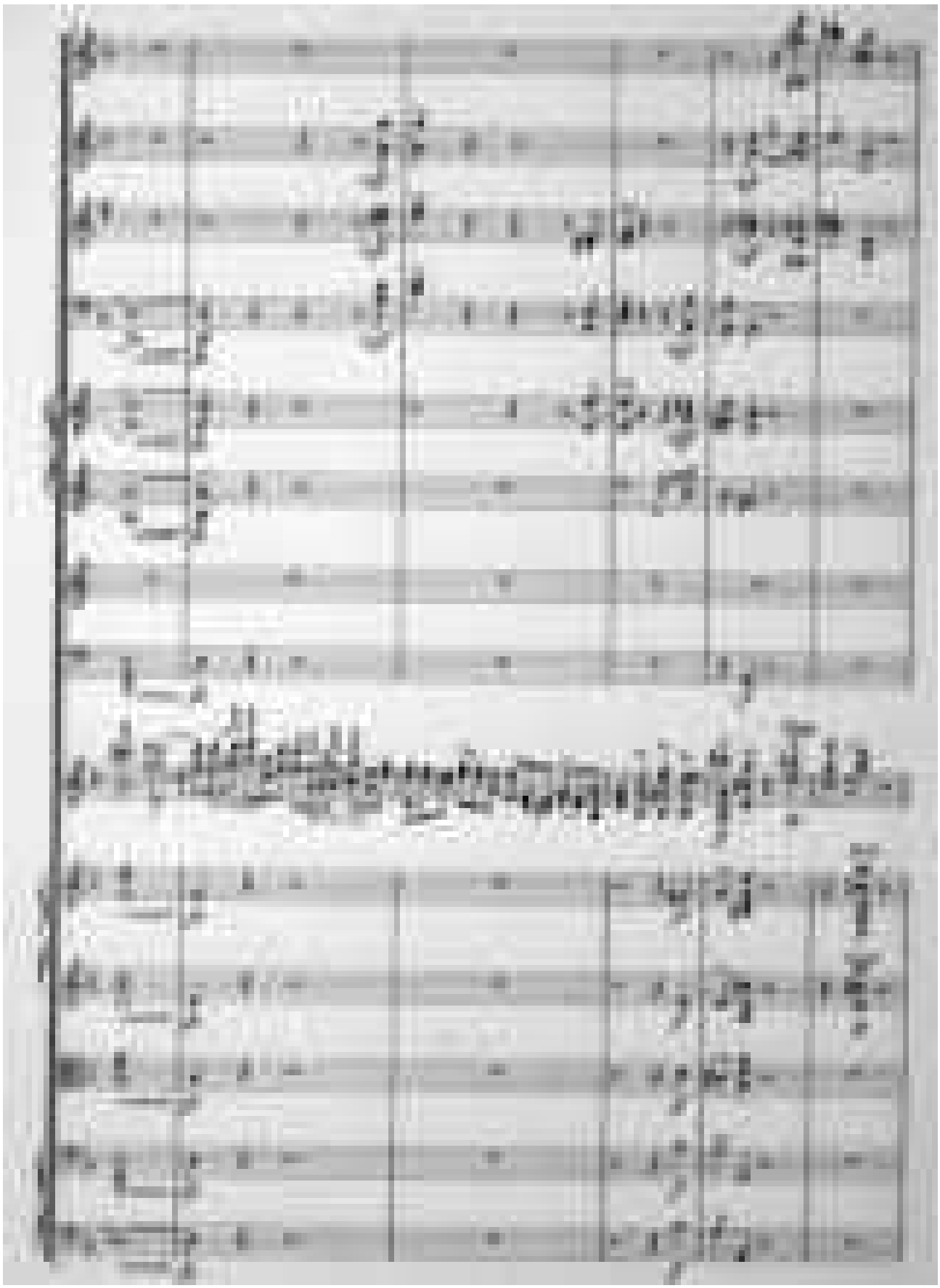
*Приклад 2.2.1*

*Е. Млинарський. Перший скрипковий концерт d-moll op.11 (бл. 1897)*

*Перша частина, тема головної партії*



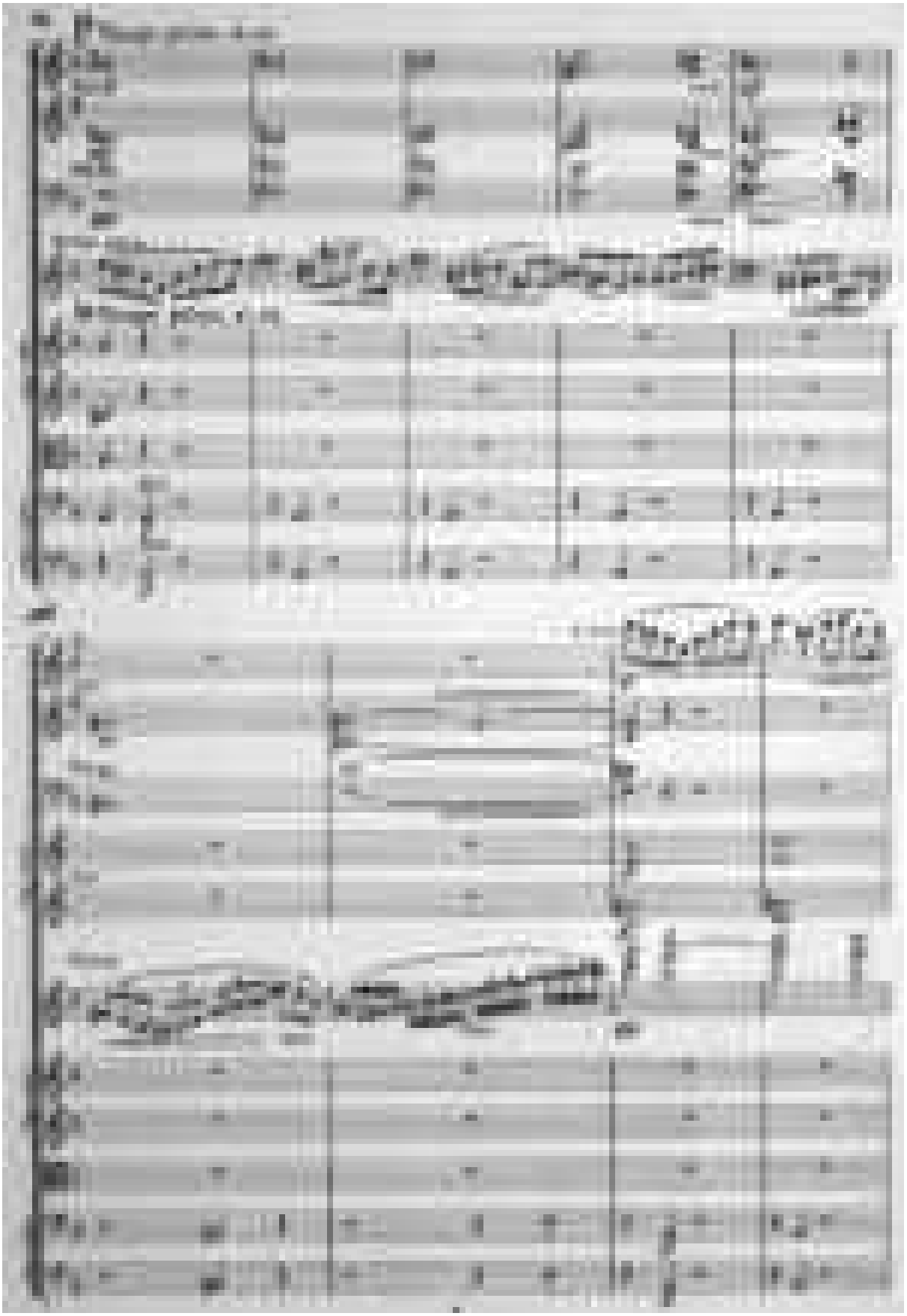




*Приклад 2.2.2*

*Е. Млинарський. Перший скрипковий концерт d-moll op.11 (бл. 1897)*

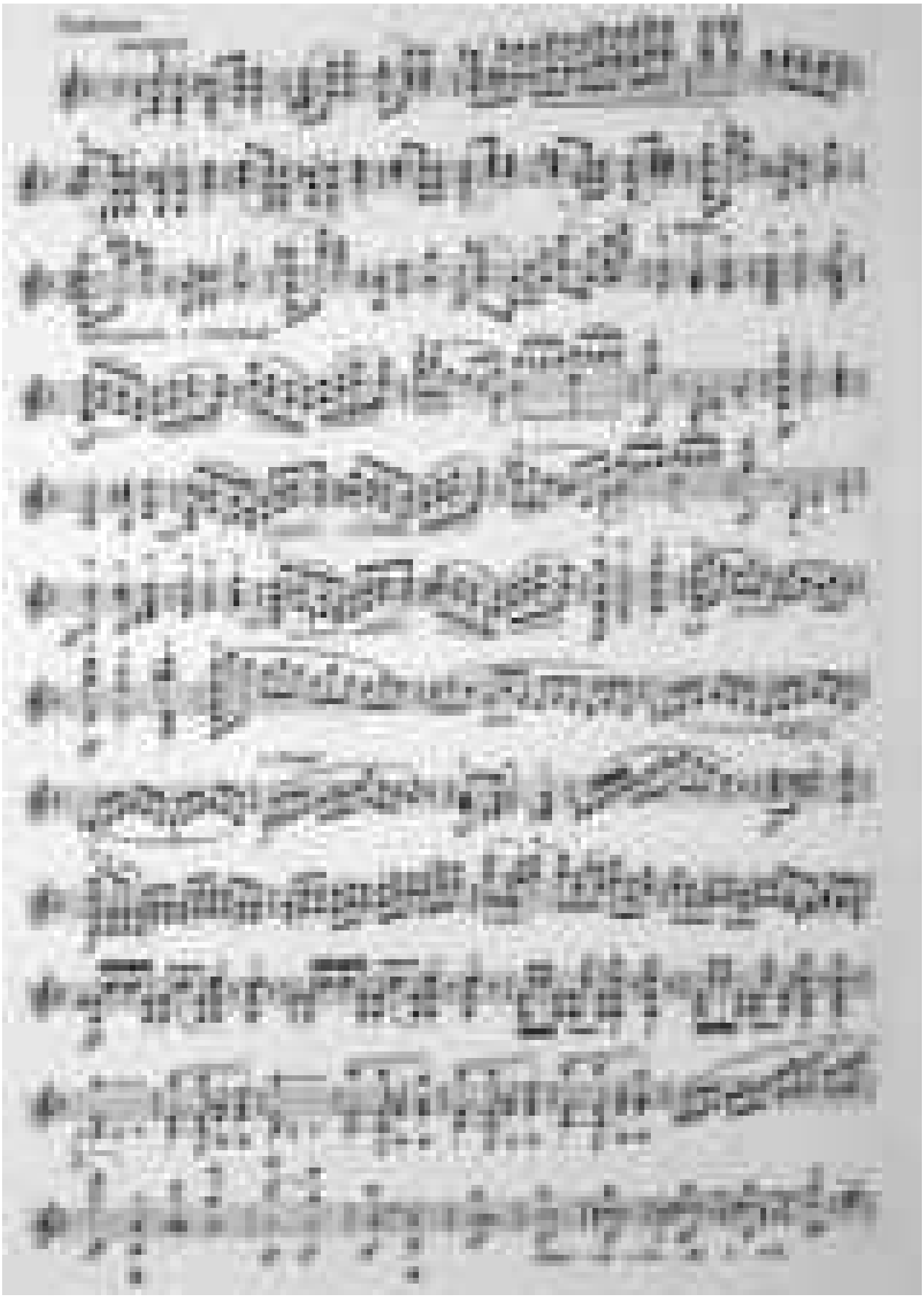
*Перша частина, тема побічної партії*



*Приклад 2.2.3*

*Е. Млинарський. Перший скрипковий концерт d-moll op.11 (бл. 1897)*

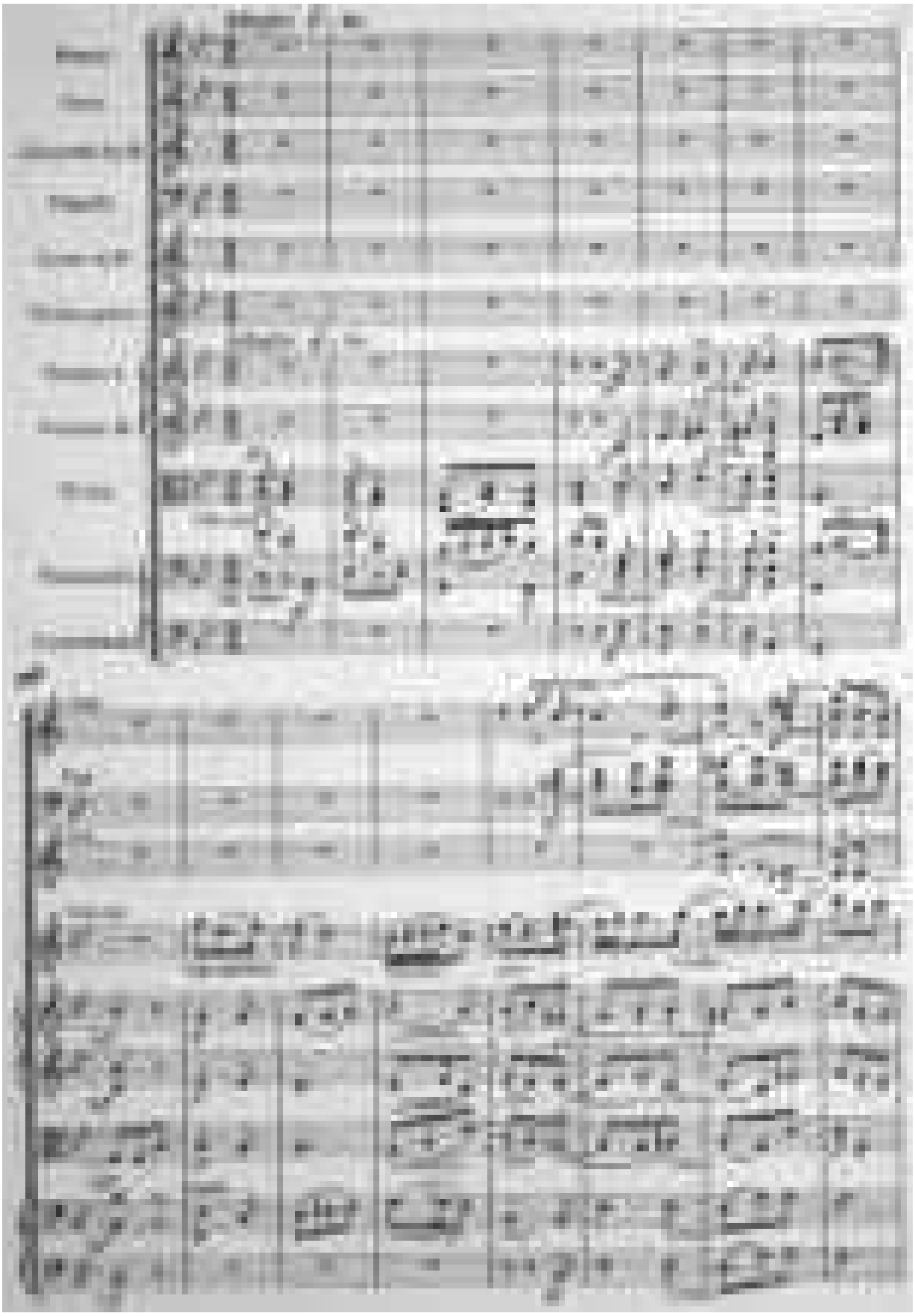
*Перша частина, каденція соліста*



*Приклад 2.2.4*

*Е. Млинарський. Перший скрипковий концерт d-moll op.11 (бл. 1897)*

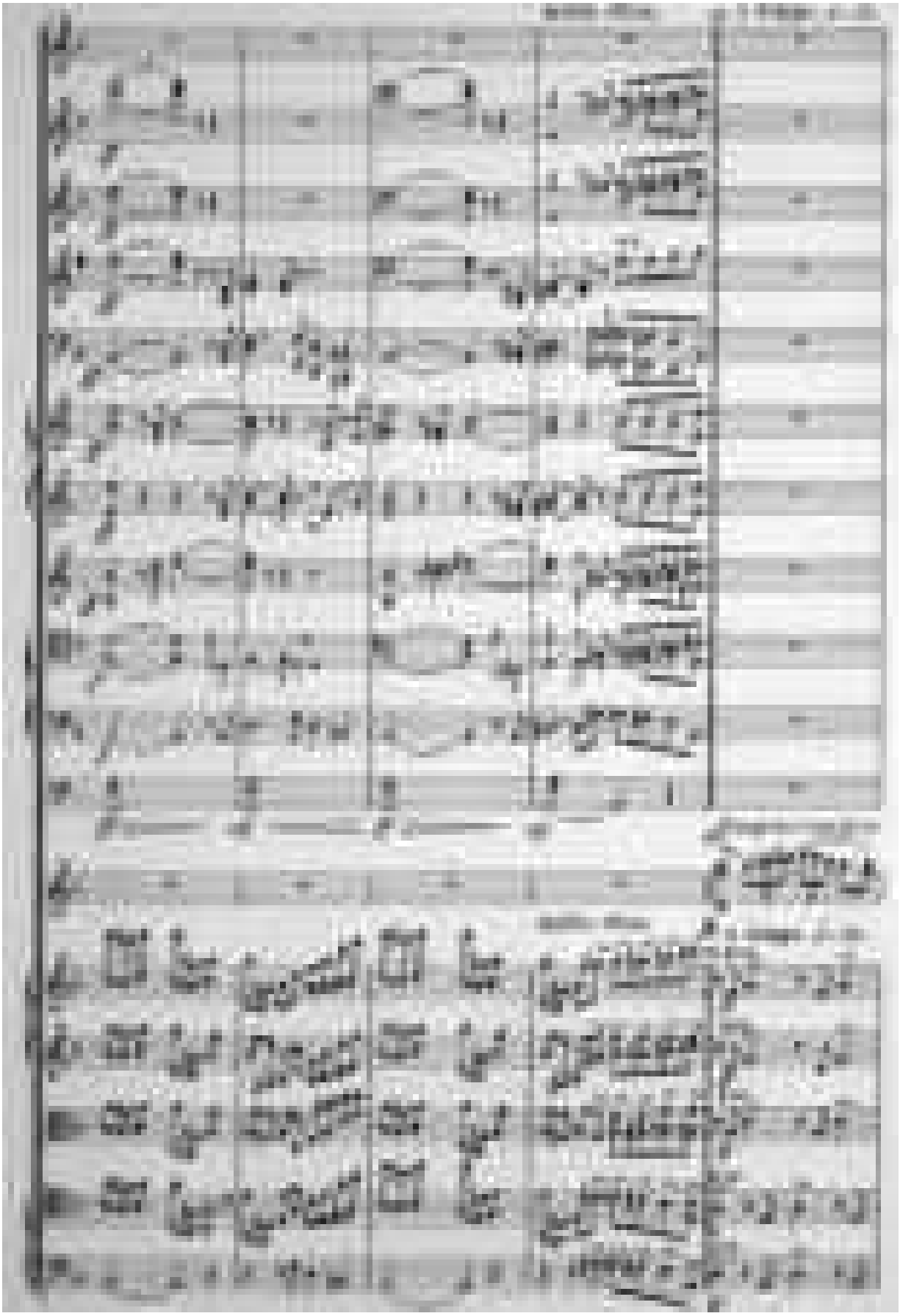
*Друга частина, основна тема*

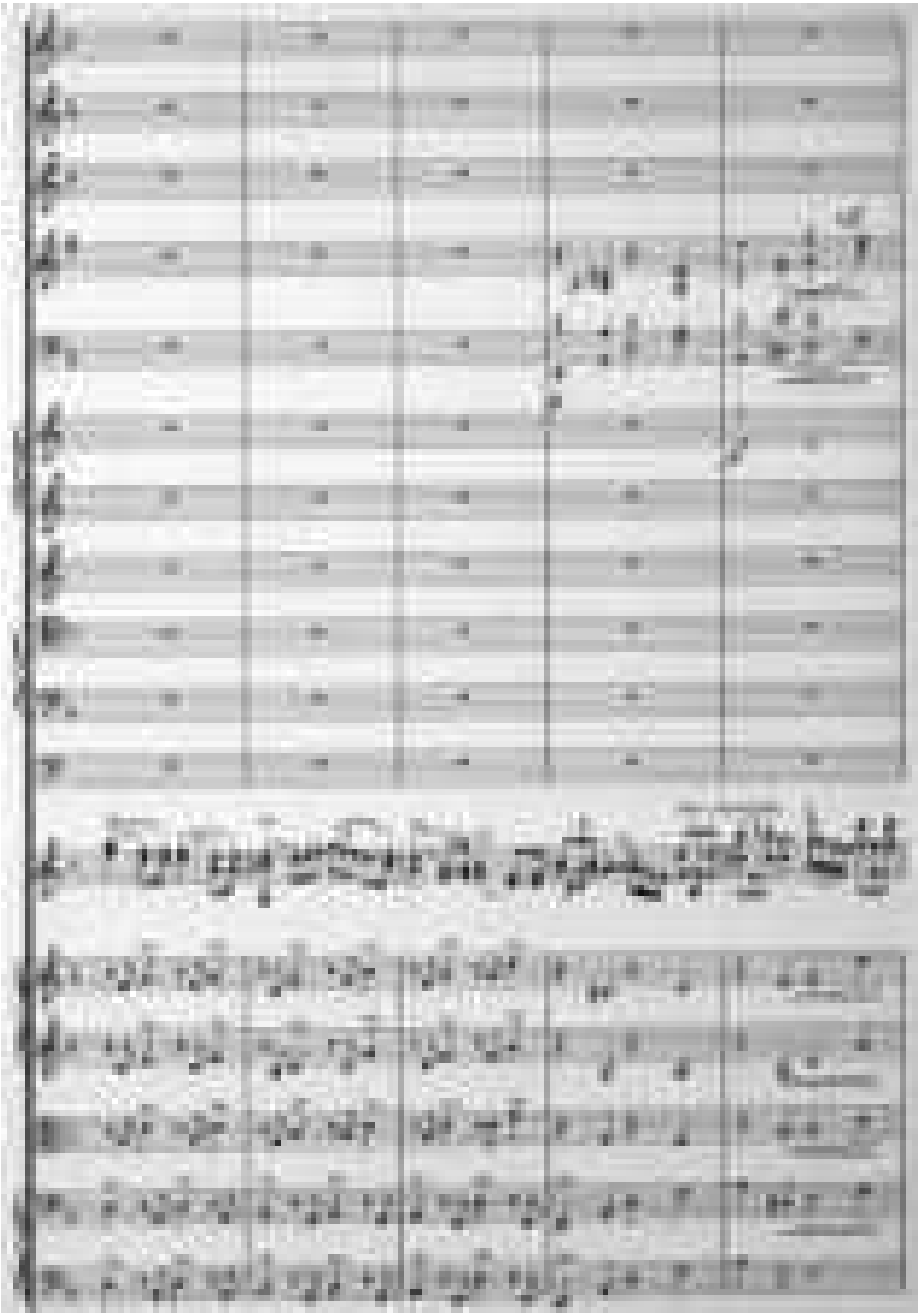


*Приклад 2.2.5*

*Е. Млинарський. Перший скрипковий концерт d-moll op.11 (бл. 1897)*

*Третя частина, тема головної партії*

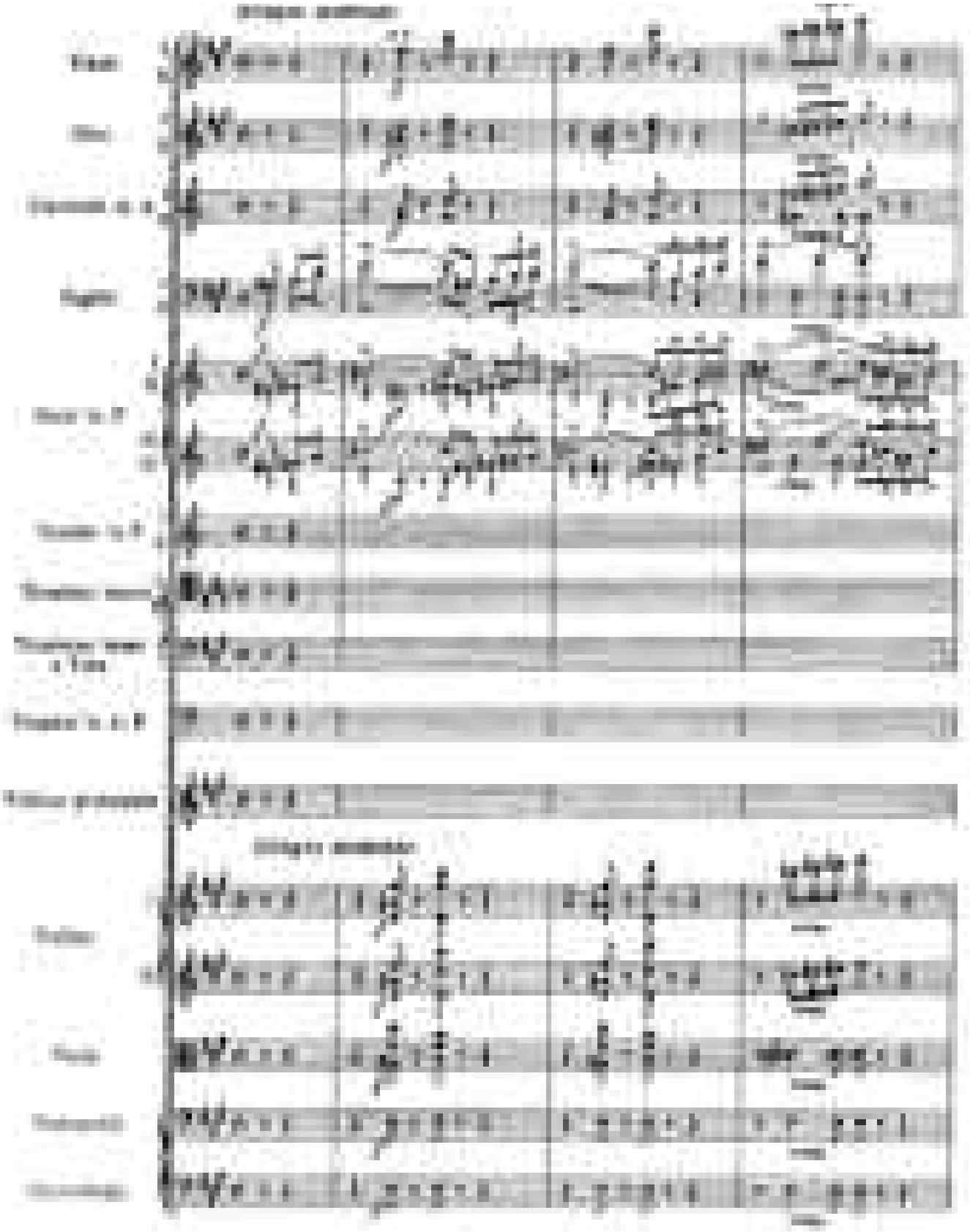


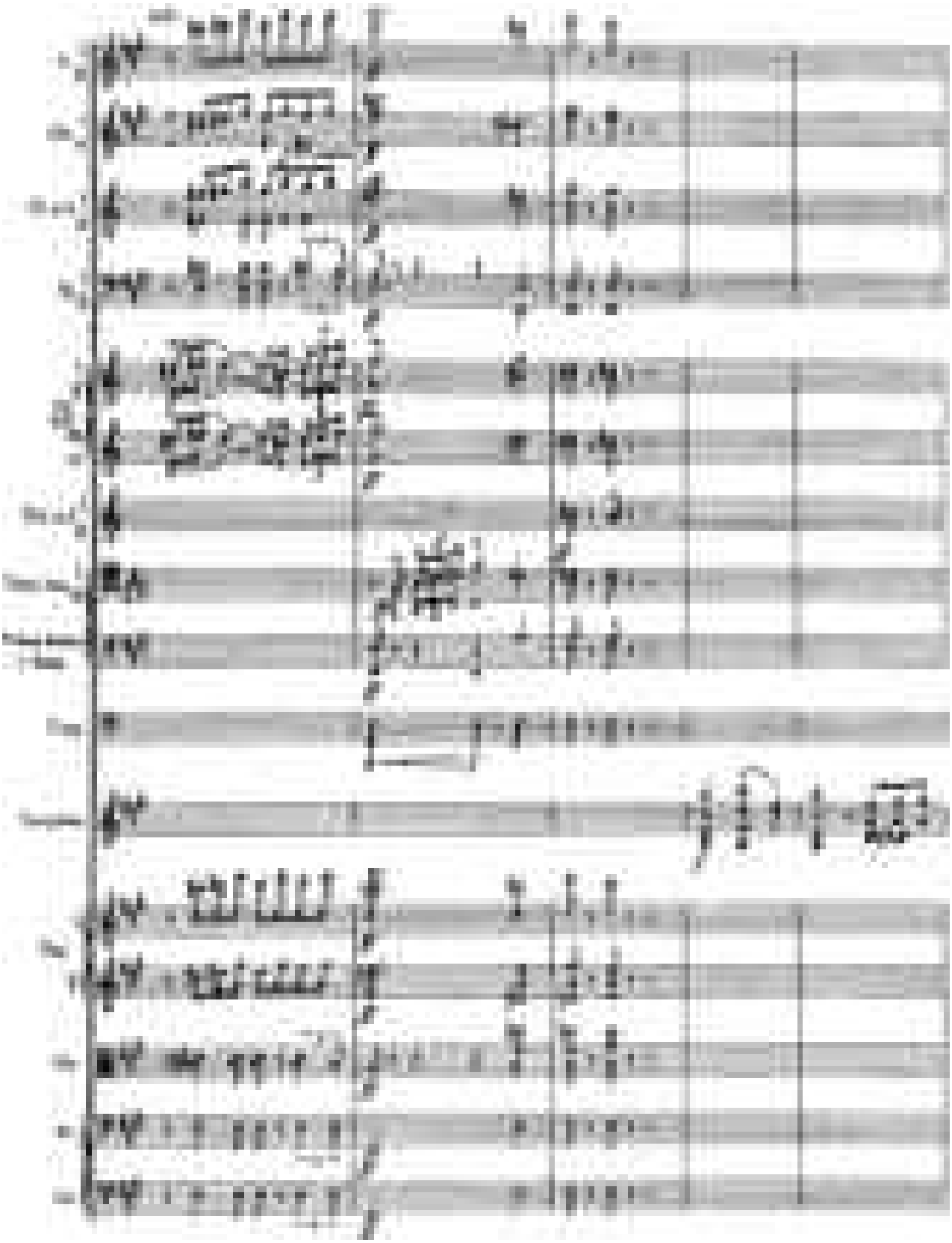


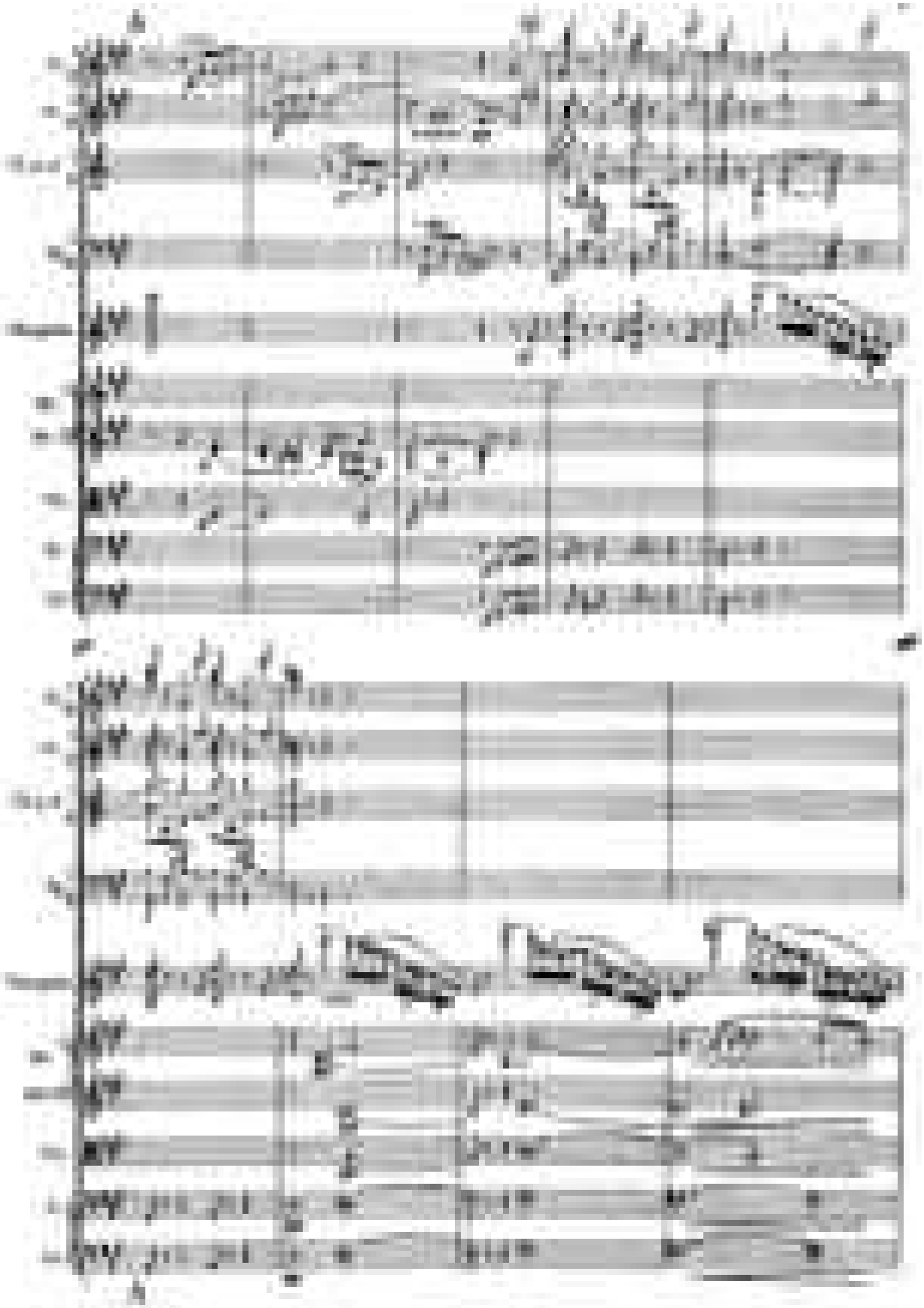
*Приклад 2.2.6*

*М. Карловіч. Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902)*

*Перша частина, теми вступу і головної партії*



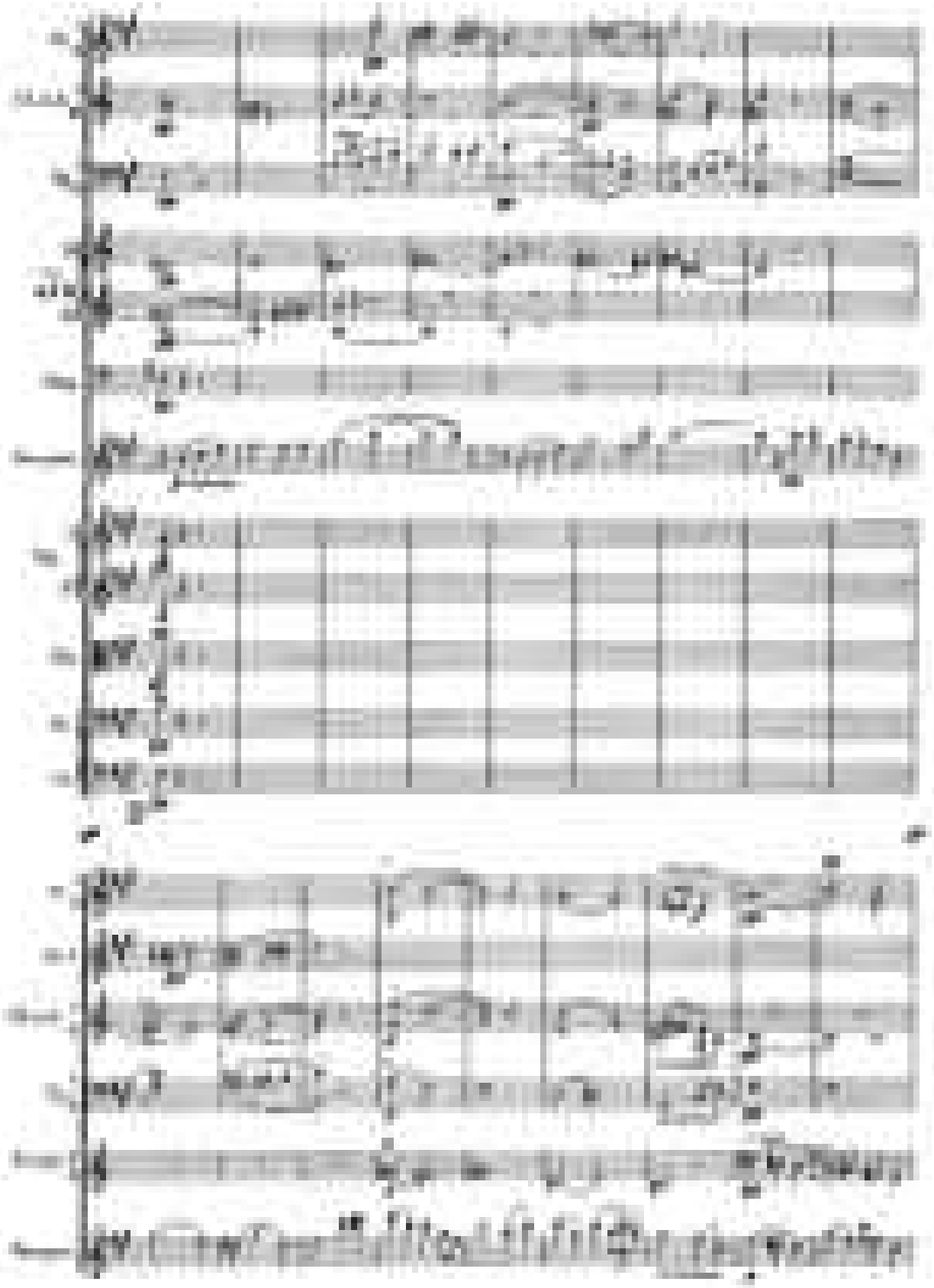




*Приклад 2.2.7*

*М. Карловіч. Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902)*

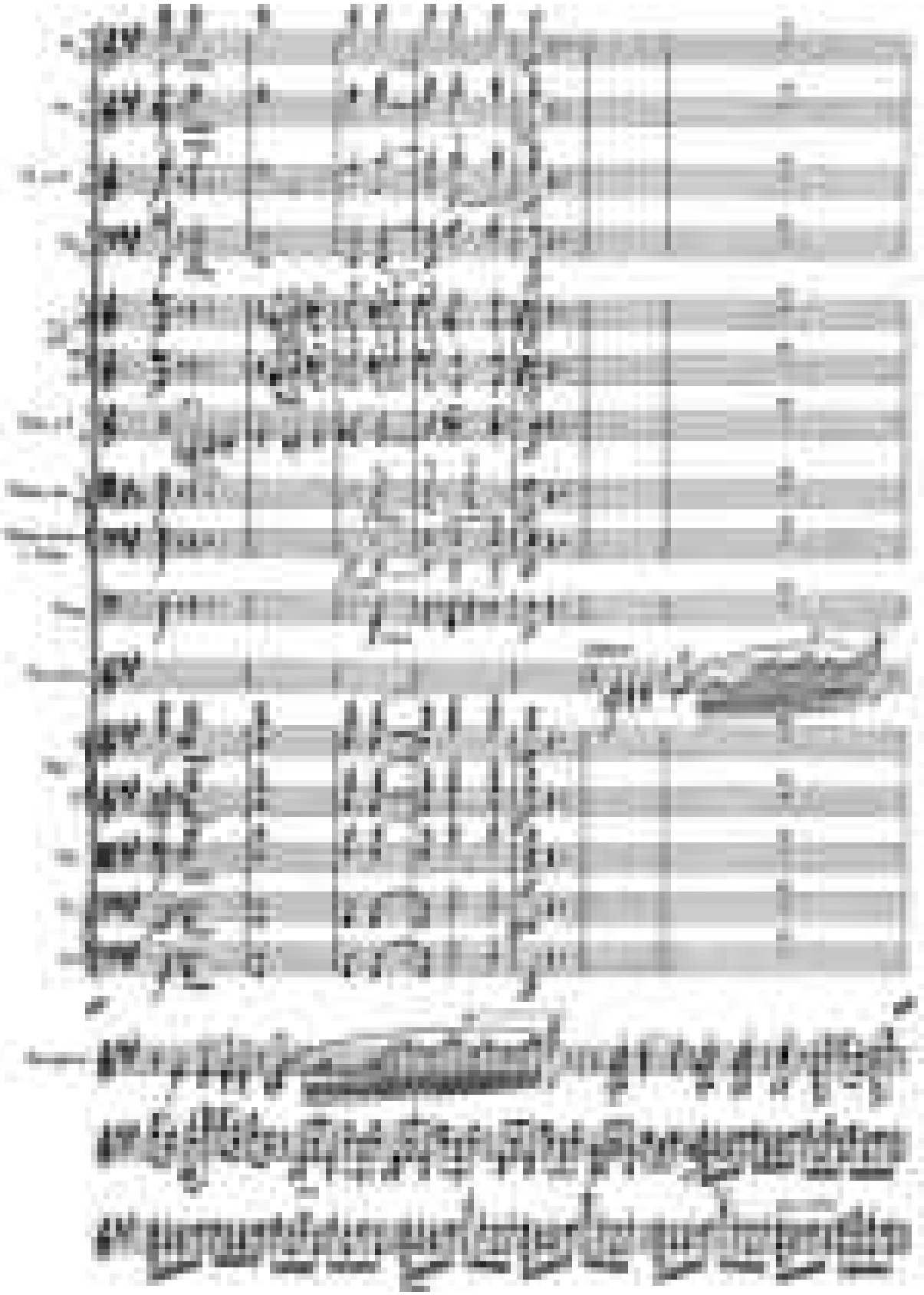
*Перша частина, тема побічної партії*



*Приклад 2.2.8*

*М. Карловіч. Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902)*

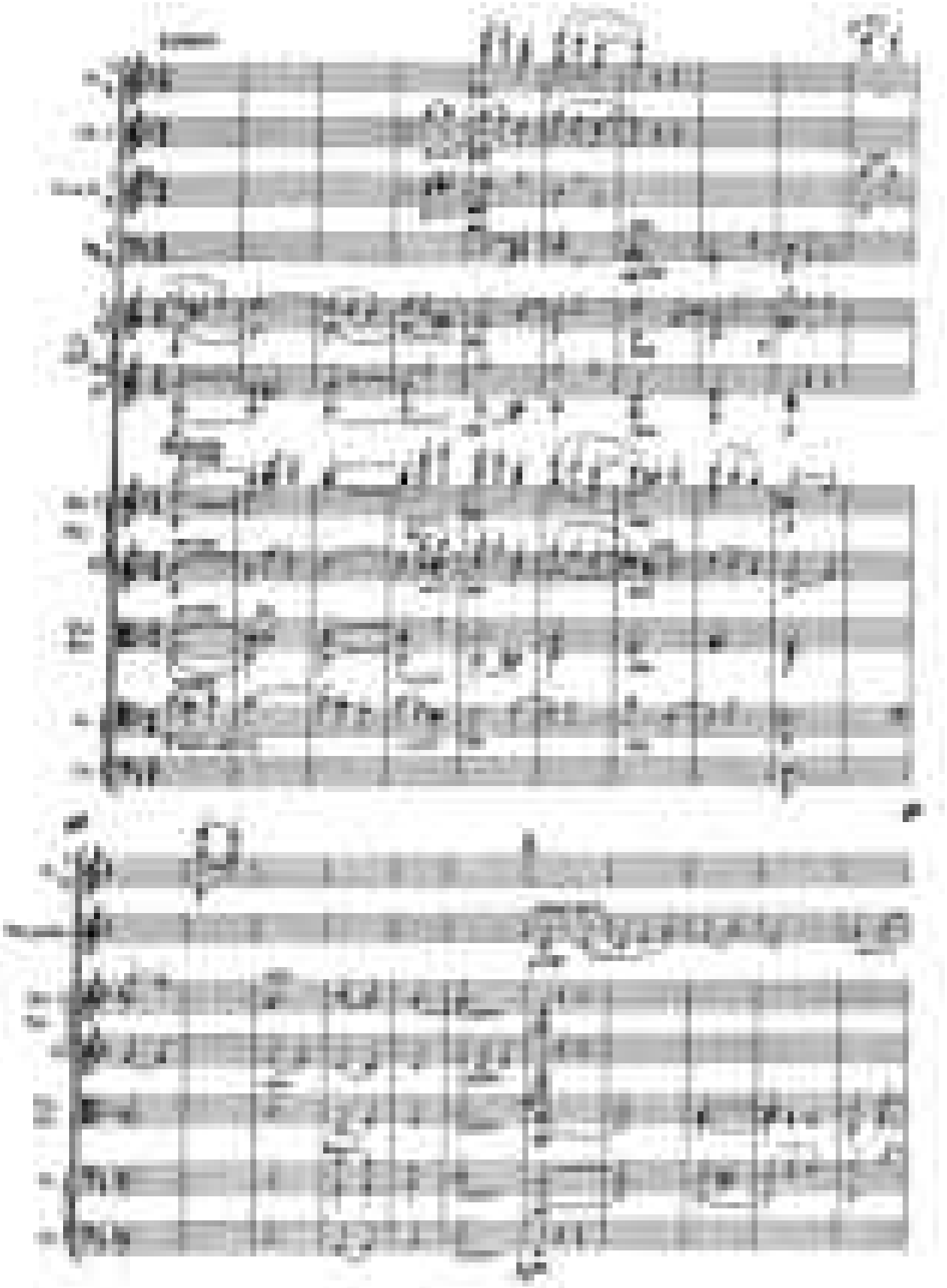
*Перша частина, каденція соліста*



*Приклад 2.2.9*

*М. Карловіч. Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902)*

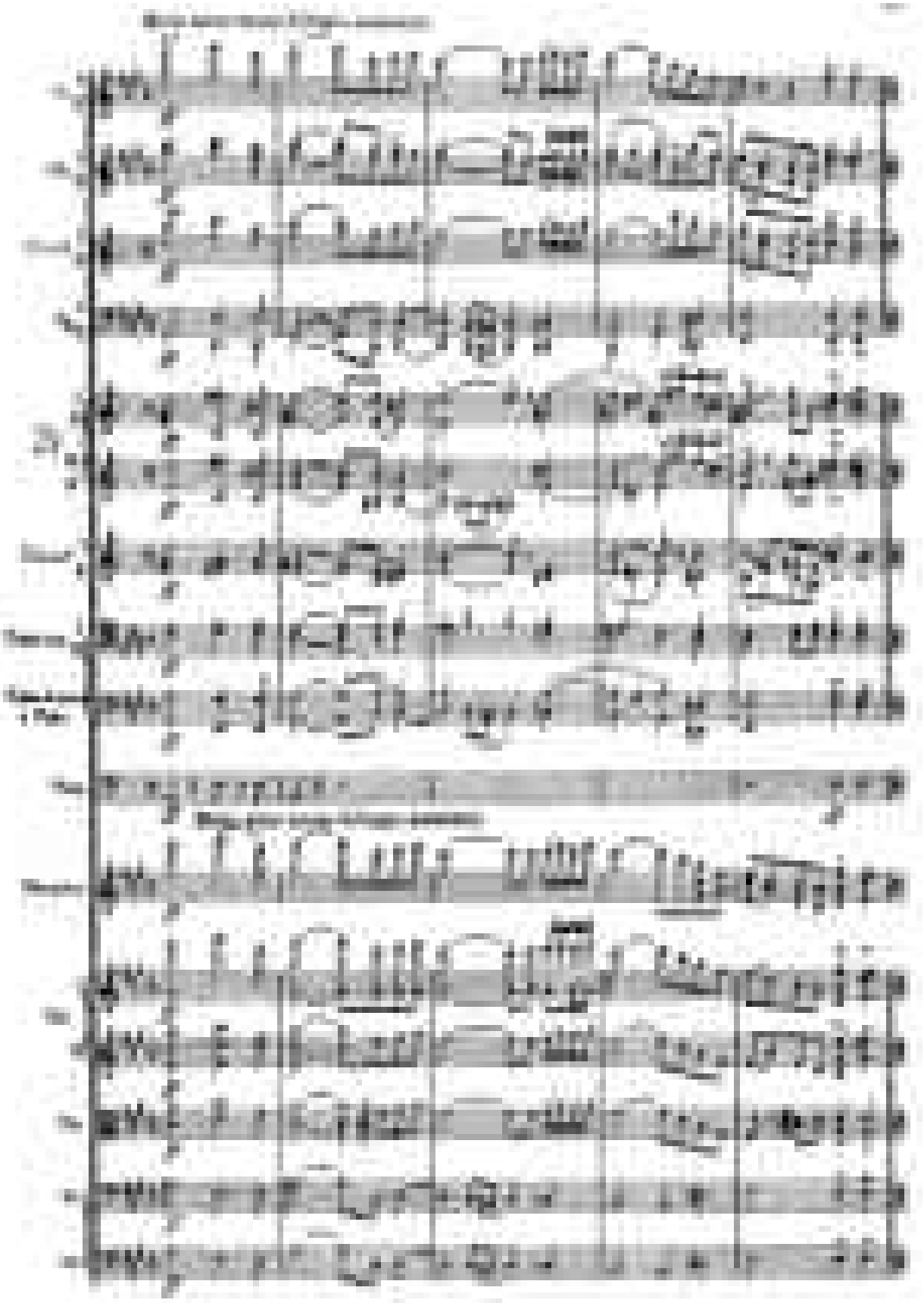
*Друга частина, основна тема*



*Приклад 2.2.10*

*М. Карловіч. Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902)*

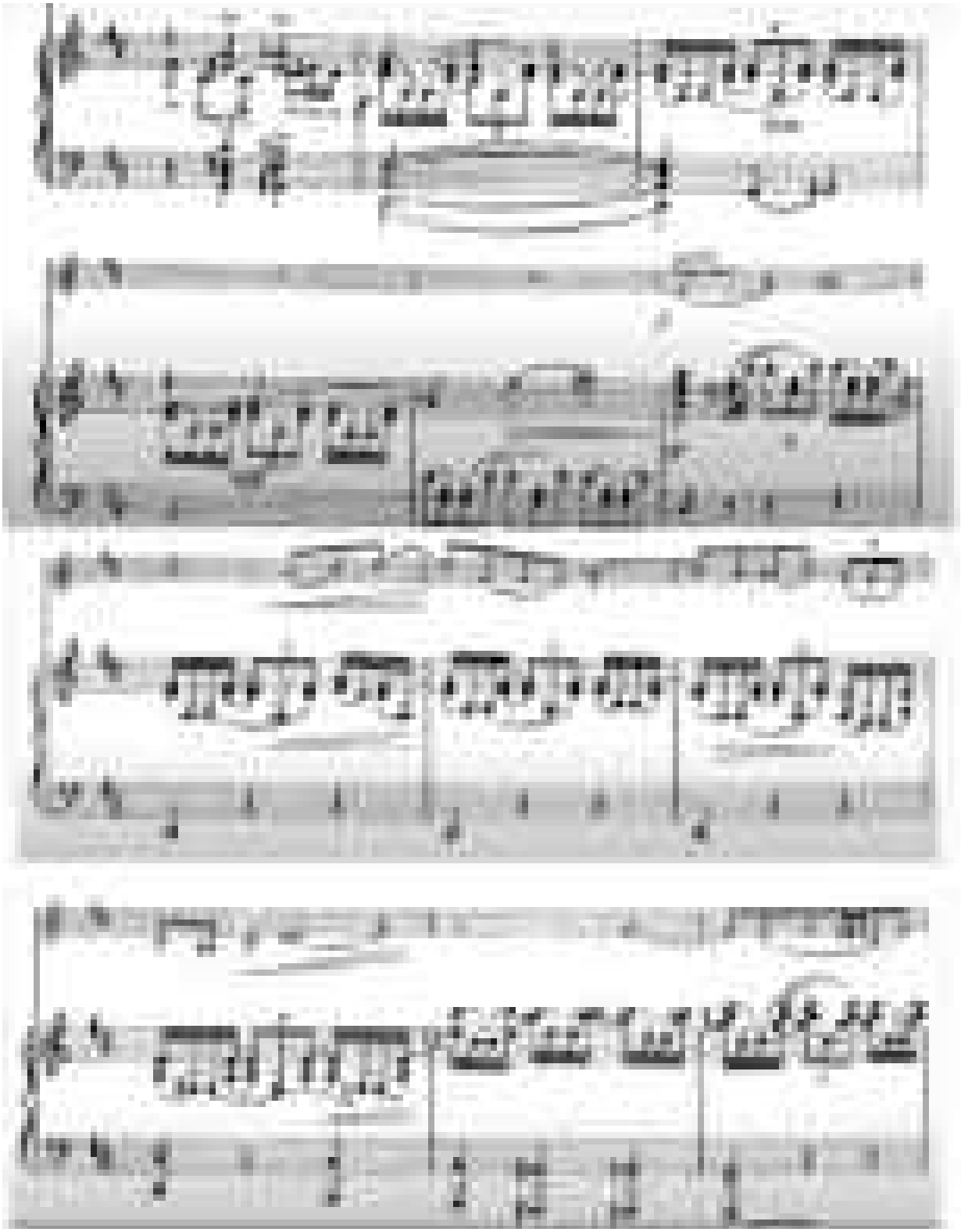
*Третя частина, кода*



*Приклад 2.2.11*

*Е. Млинарський. Другий концерт для скрипки з оркестром D-dur op. 16 (1916)*

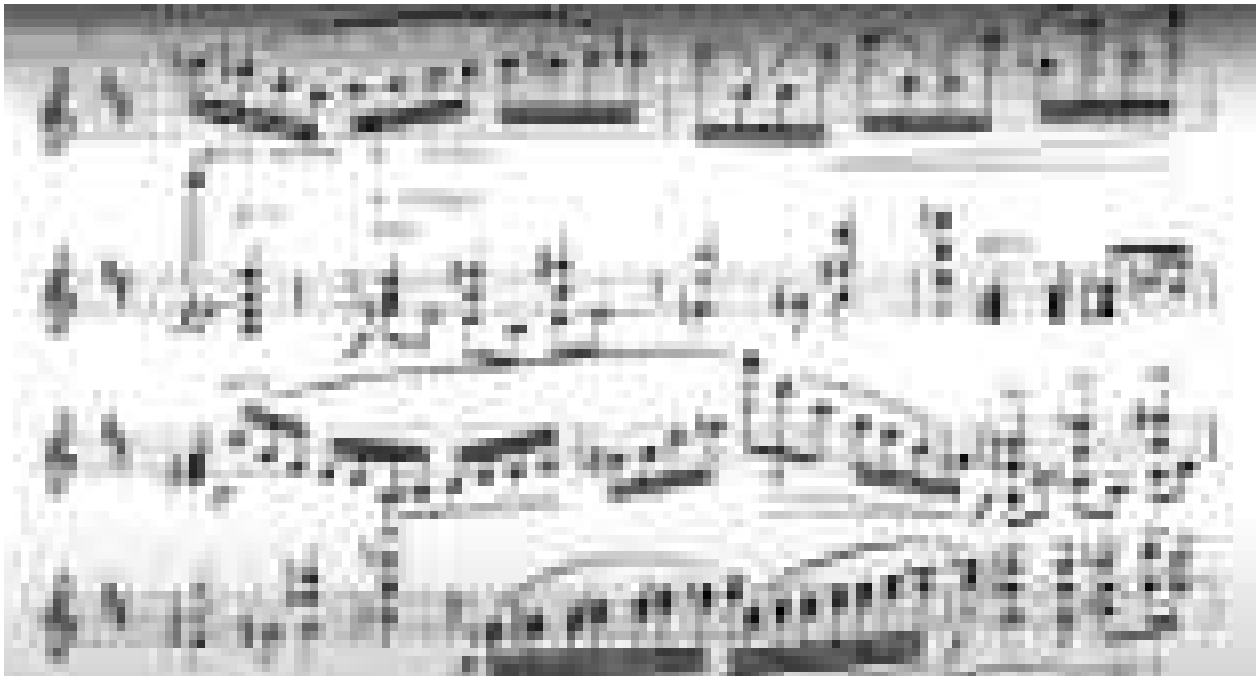
*Перша частина, тема головної партії*



*Приклад 2.2.12*

*Е. Млинарський. Другий концерт для скрипки з оркестром D-dur op. 16 (1916)*

*Перша частина, сольна каденція (фрагм.1)*



*Приклад 2.2.13*

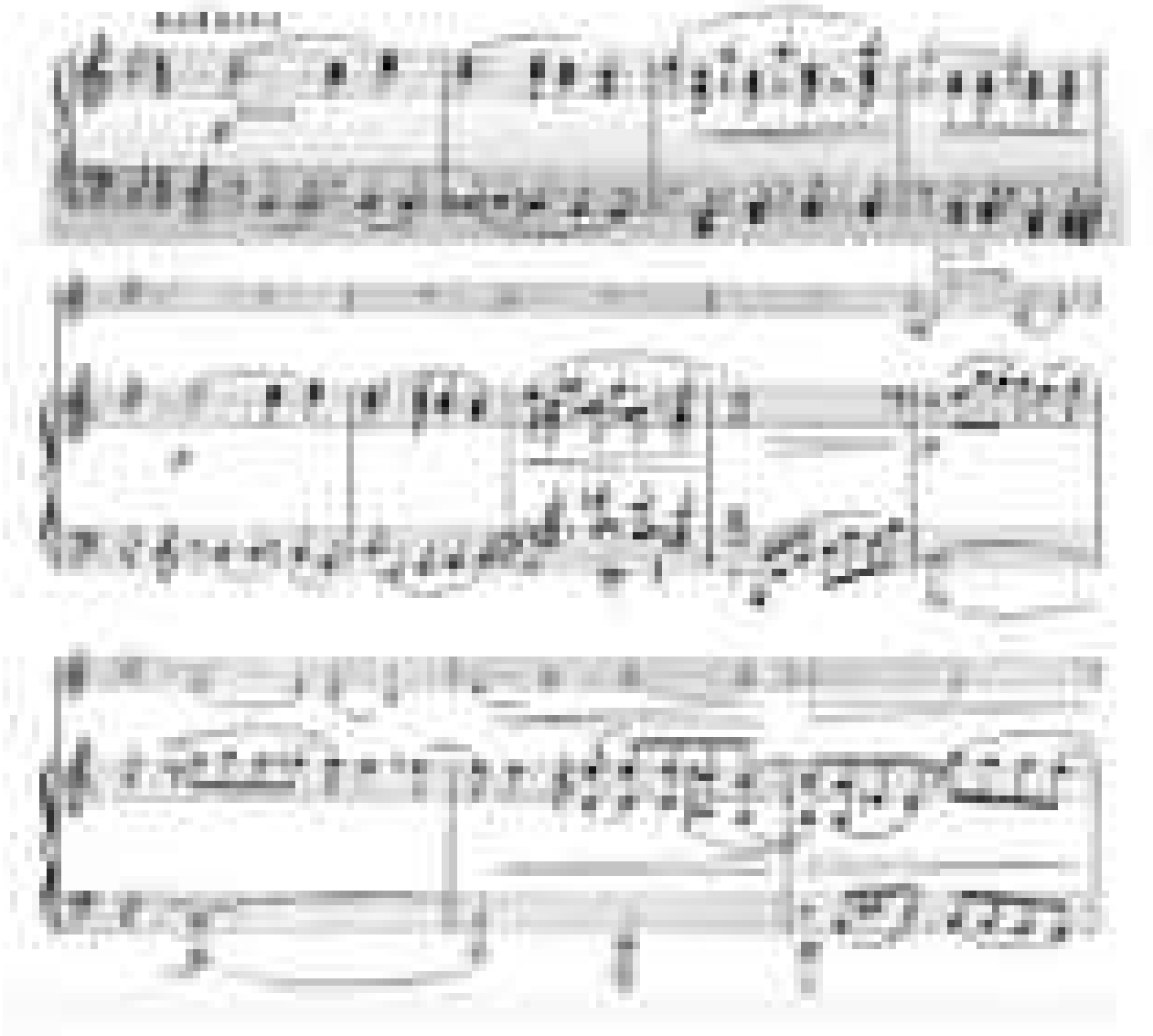
*Е. Млинарський. Другий концерт для скрипки з оркестром D-dur op. 16 (1916)*

*Перша частина, сольна каденція (фрагм.2)*

*Приклад 2.2.14*

*Е. Млинарський. Другий концерт для скрипки з оркестром D-dur op. 16 (1916)*

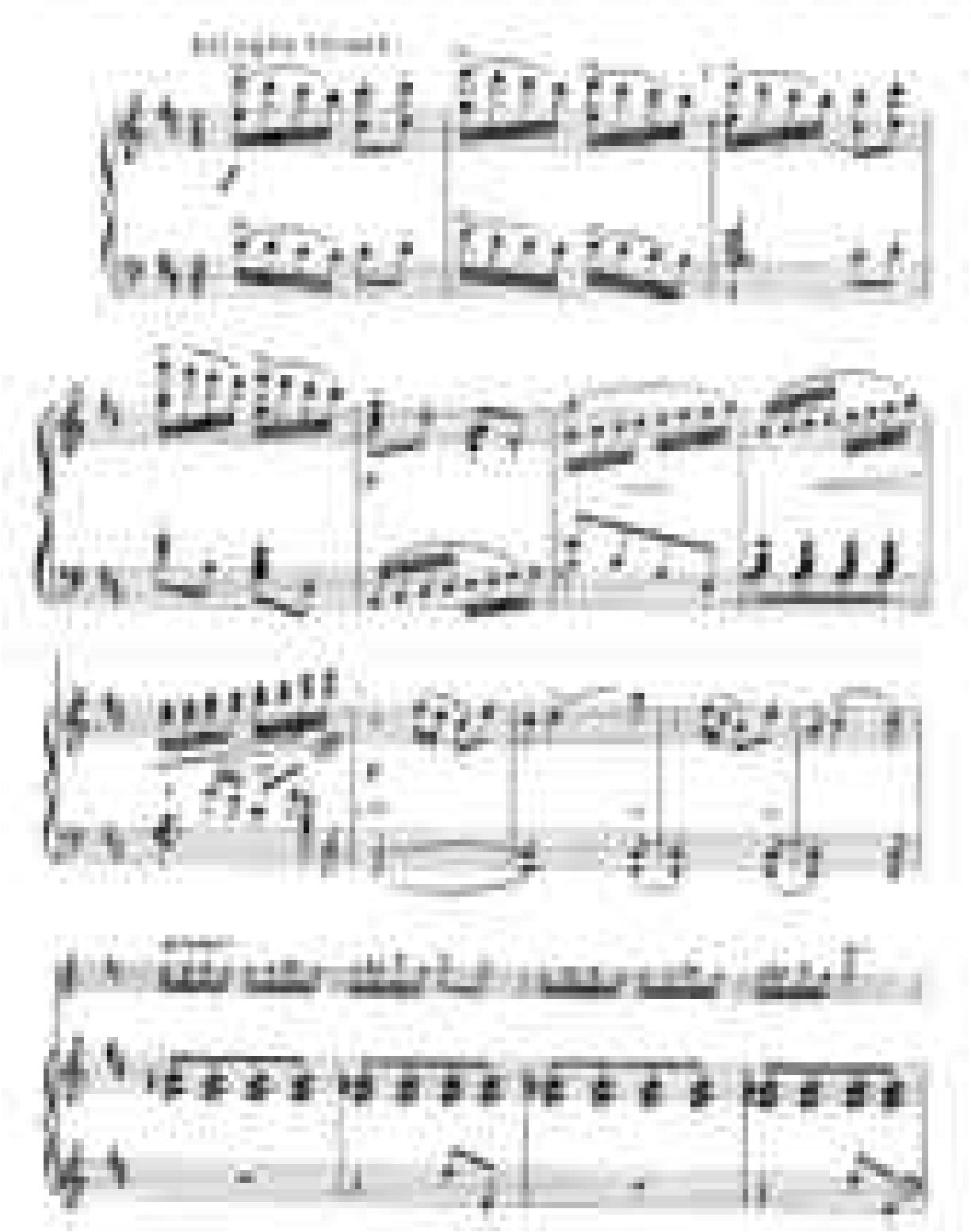
*Друга частина, основна тема*



*Приклад 2.2.15*

*Е. Млинарський. Другий концерт для скрипки з оркестром D-dur op. 16 (1916)*

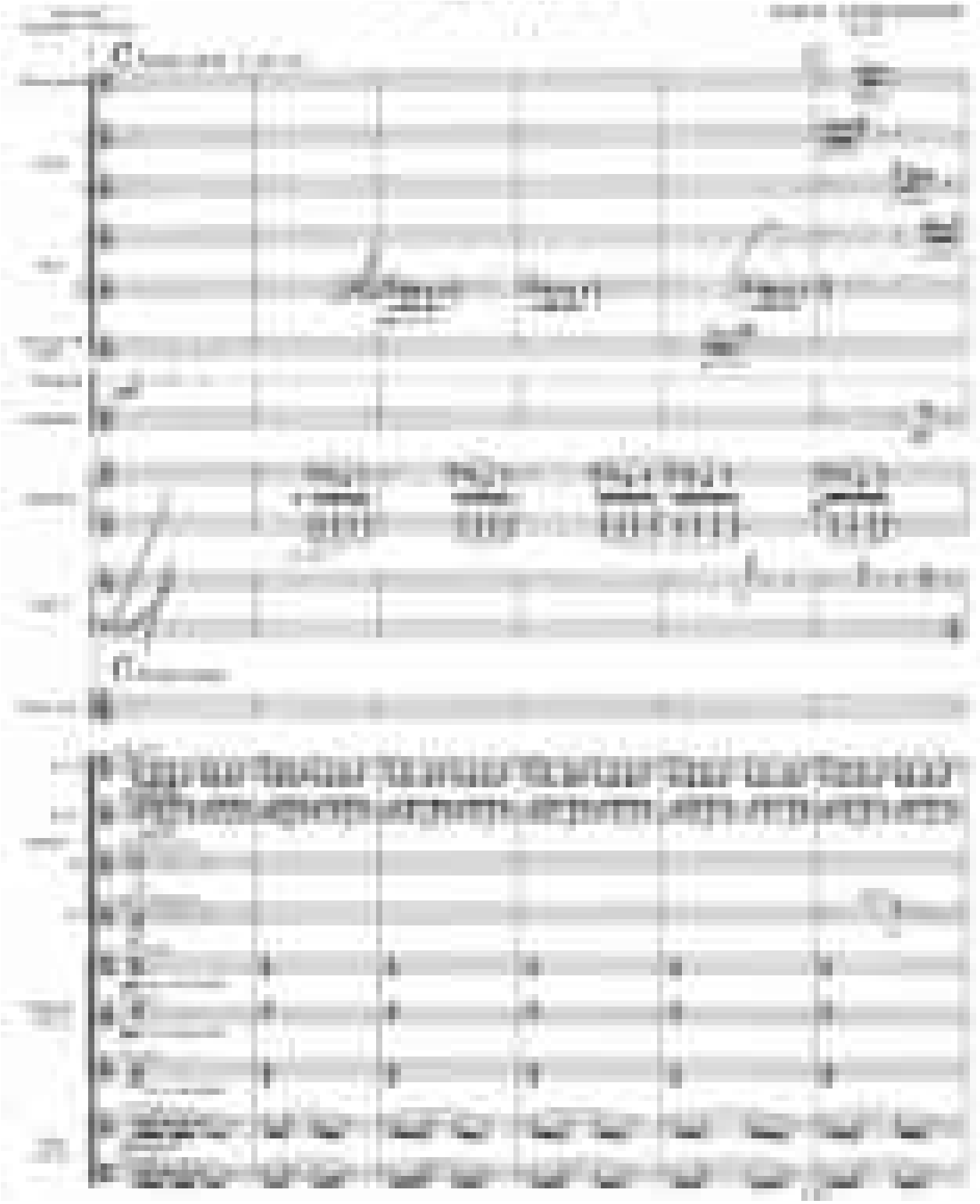
*Третя частина, рефрен*

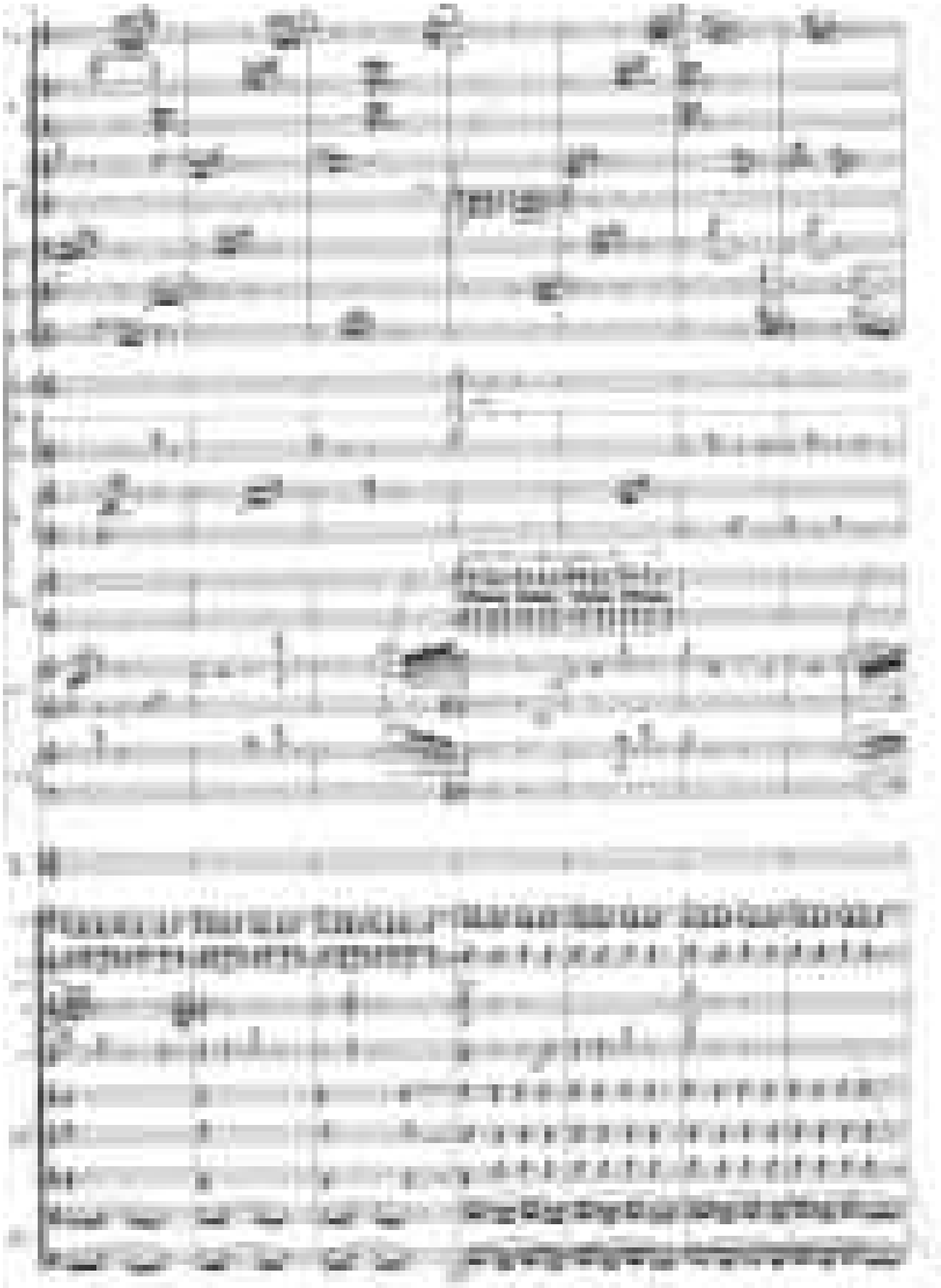


*Приклад 2.3.1*

*К. Шимановський. Перший концерт для скрипки з оркестром ор. 35 (1916)*

*Vivace assai*

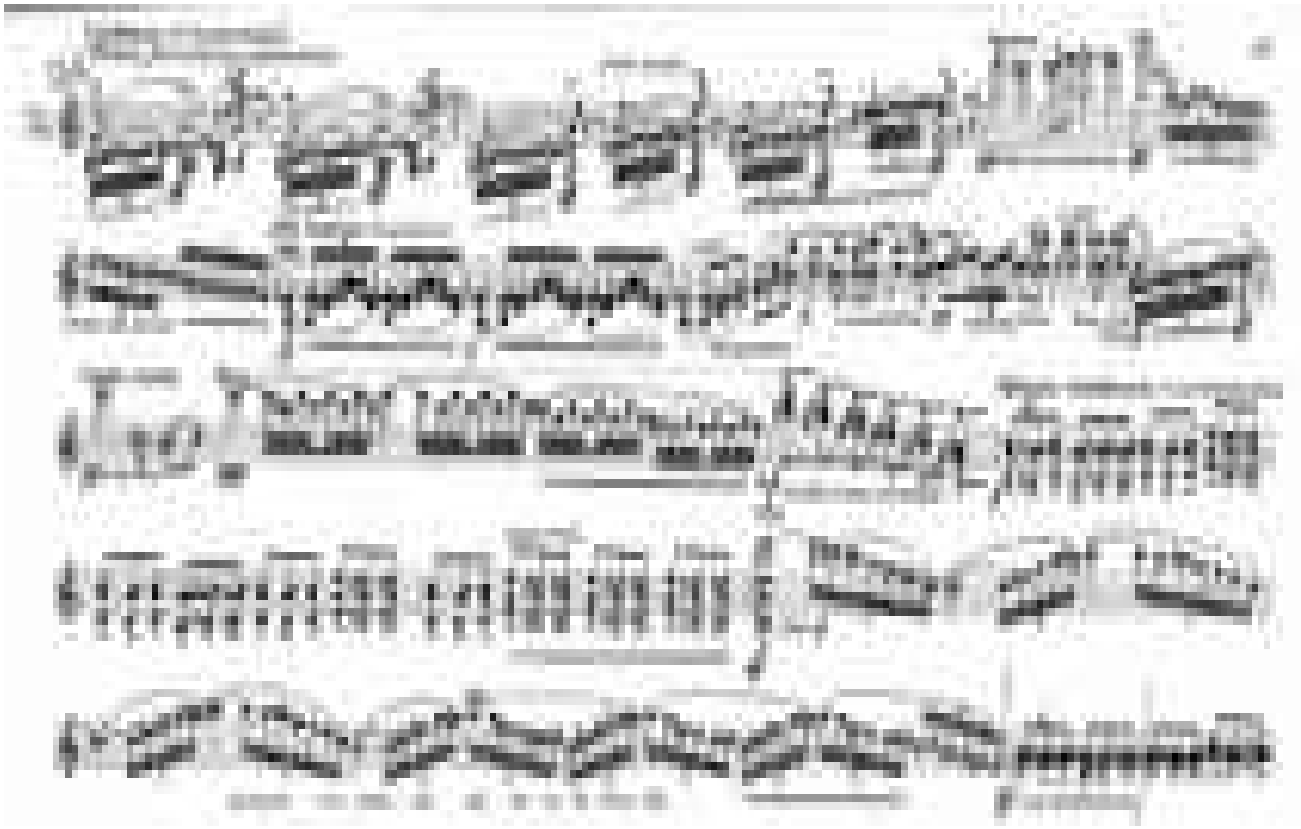




*Приклад 2.3.2*

*К. Шимановський. Перший концерт для скрипки з оркестром ор. 35 (1916)*

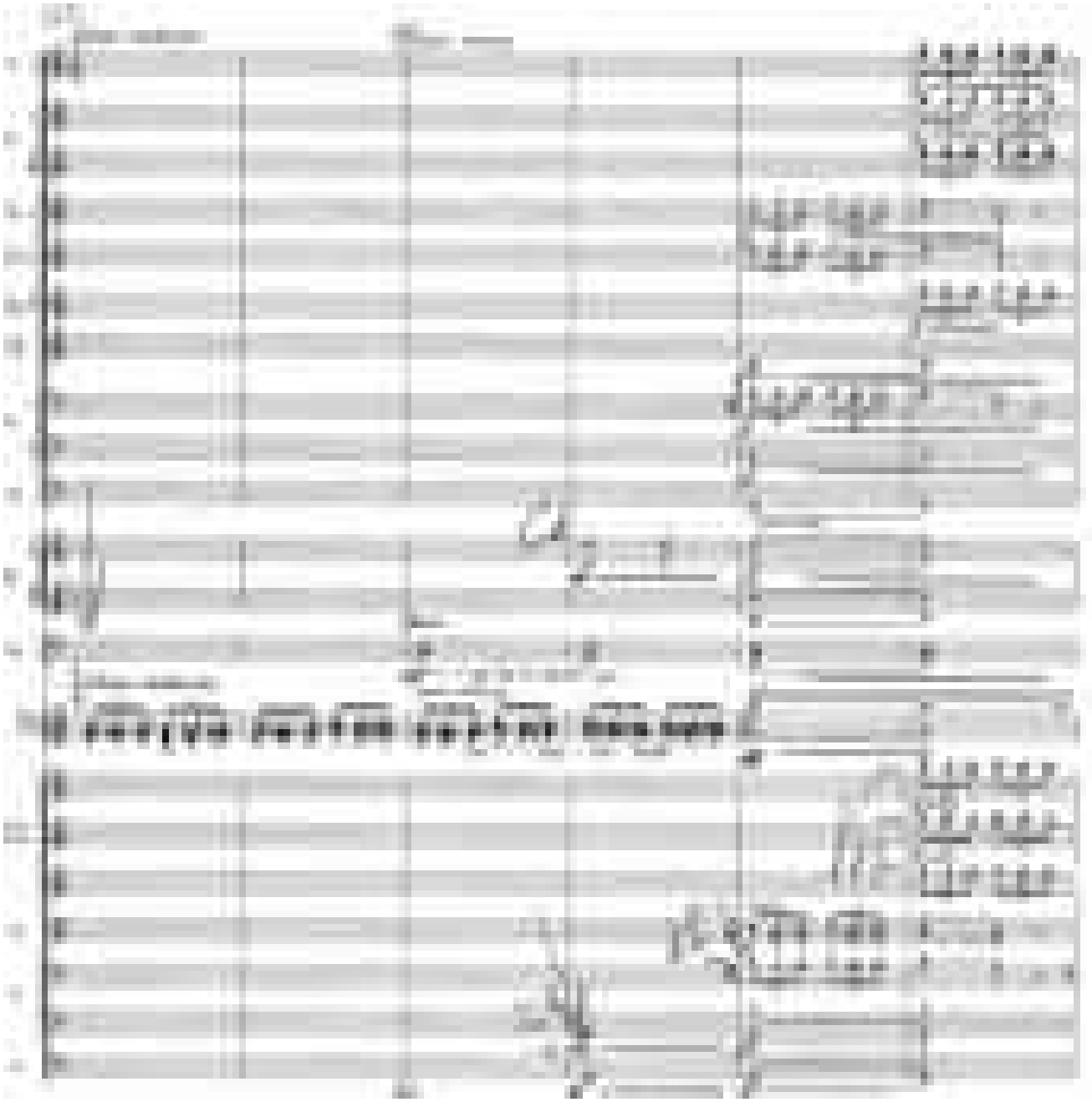
*Cadenza*



*Приклад 2.3.3*

*К. Шимановський. Перший концерт для скрипки з оркестром ор. 35 (1916)*

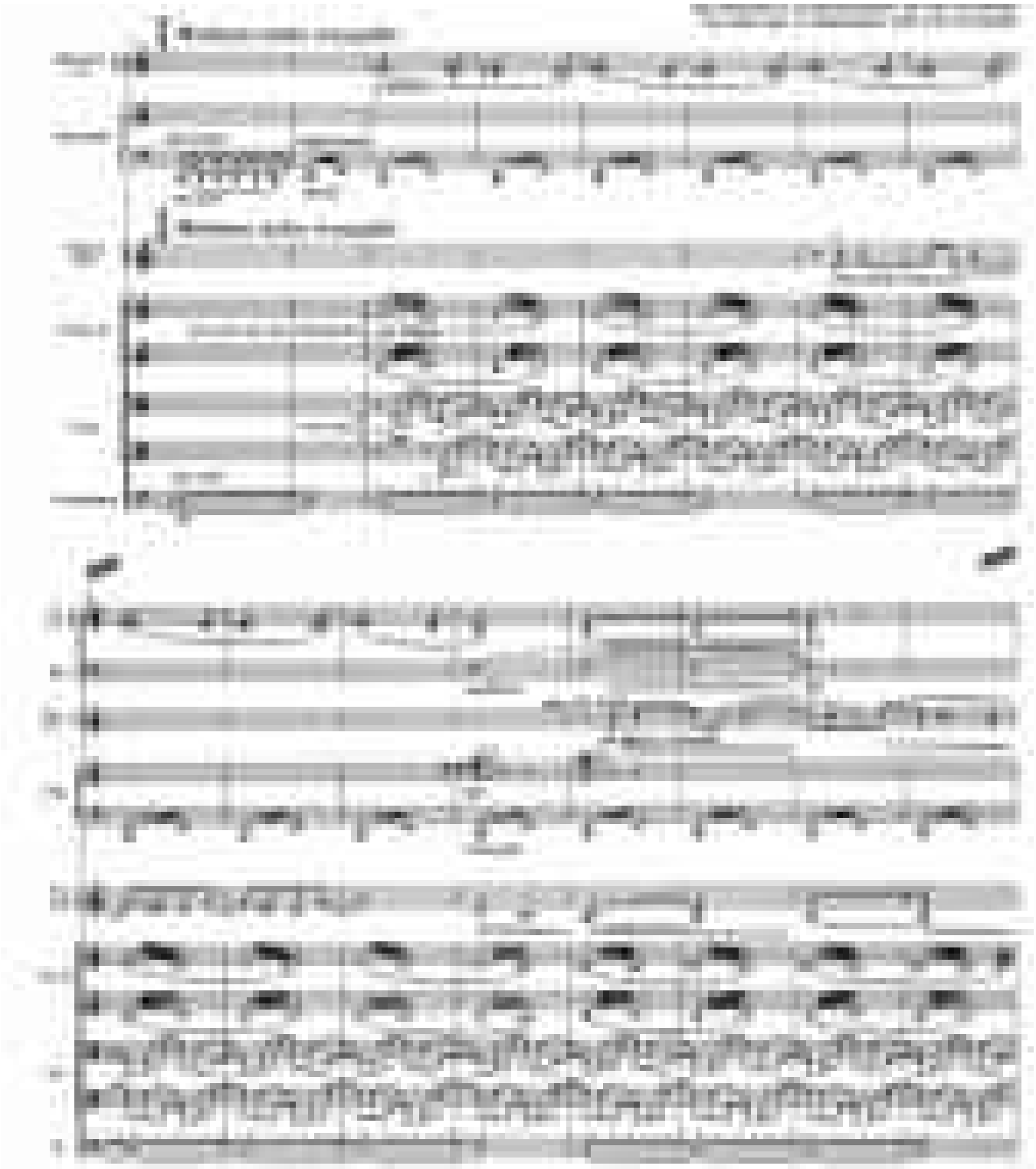
*Allegro moderato*



*Приклад 2.4.1*

*К. Шимановський. Другий концерт для скрипки з оркестром ор. 61 (1933)*

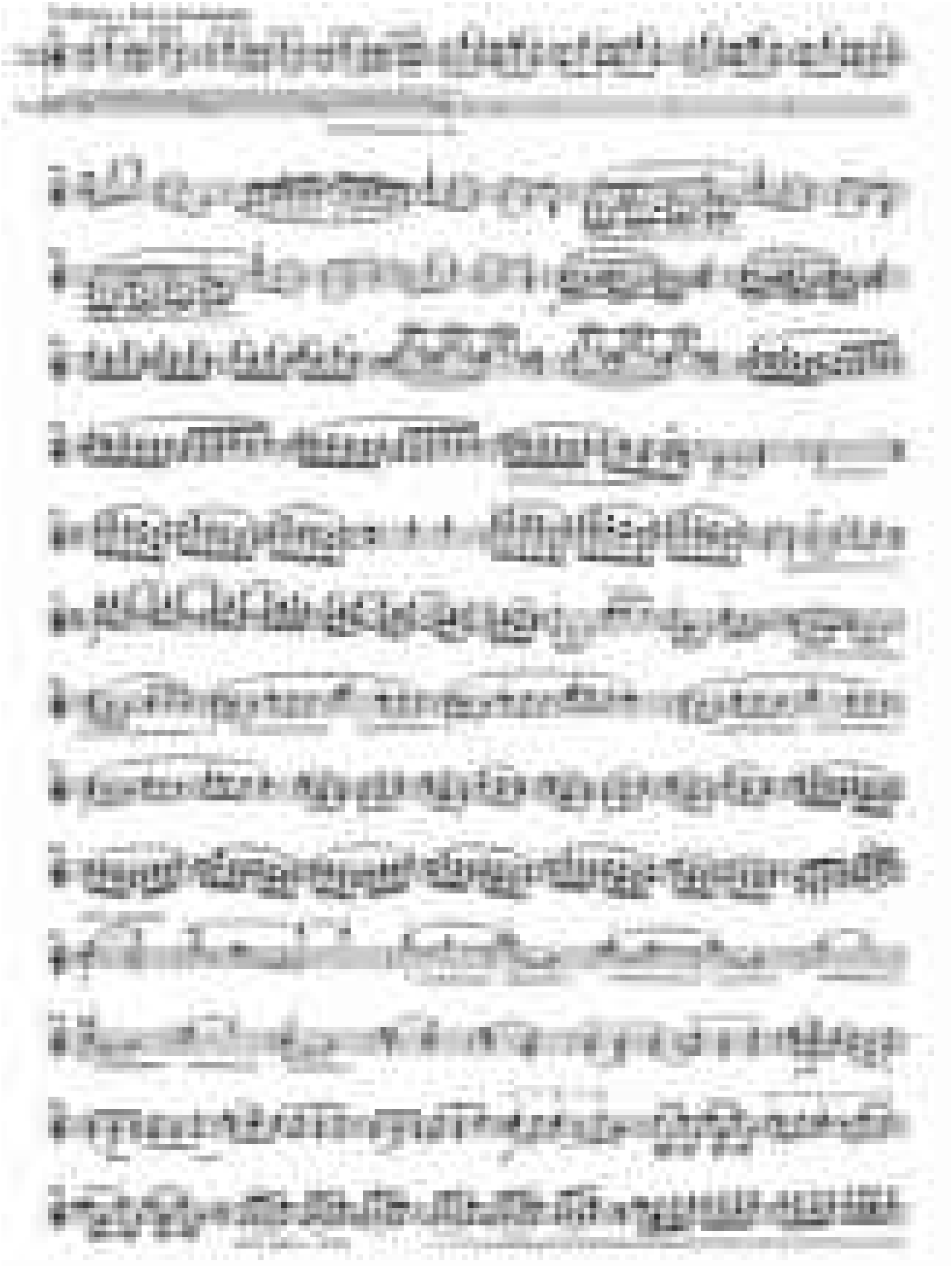
*Moderato  molto tranquillo*



*Приклад 2.4.2*

*К. Шимановський. Другий концерт для скрипки з оркестром ор. 61 (1933)*

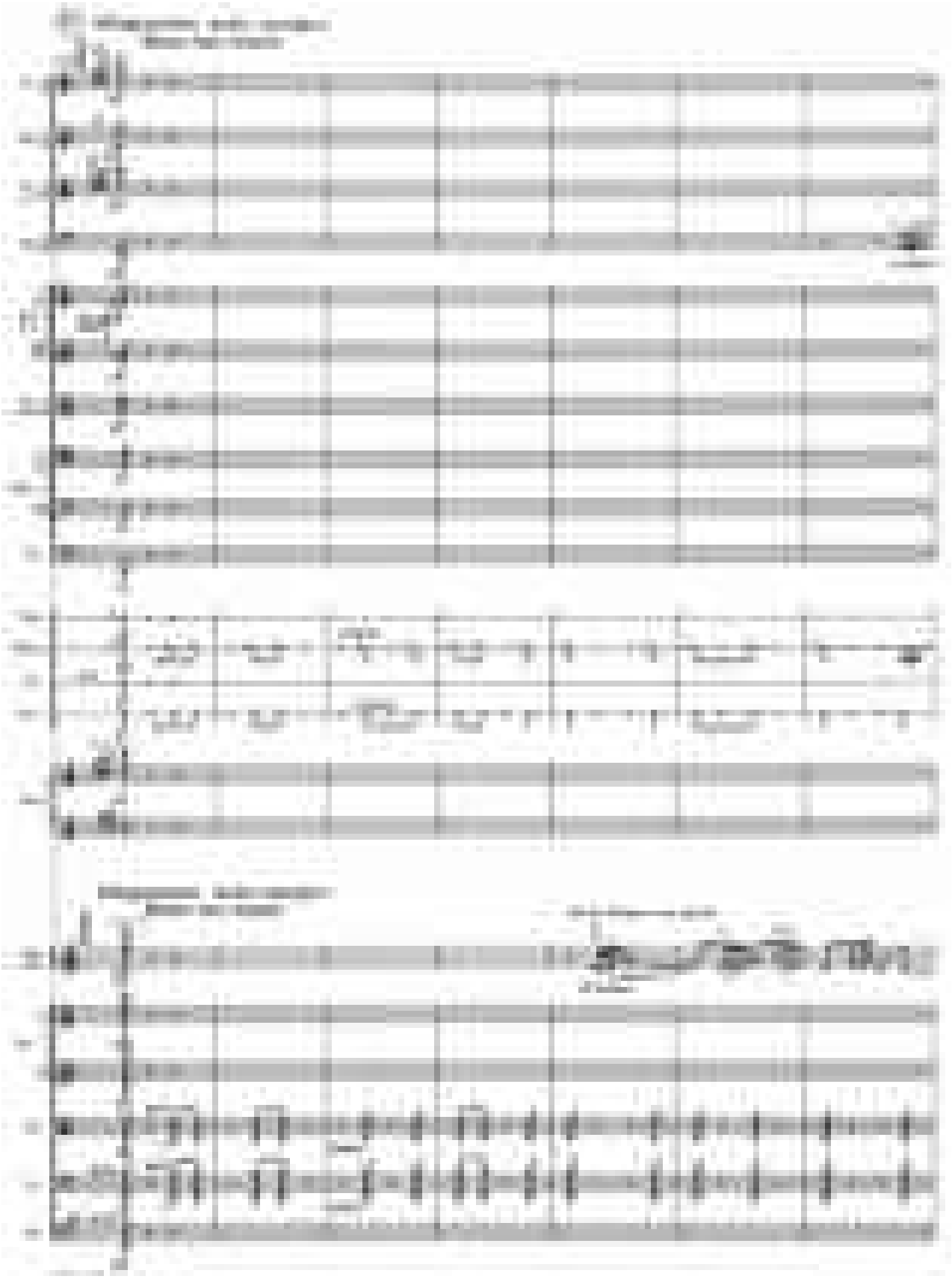
*Cadenza*

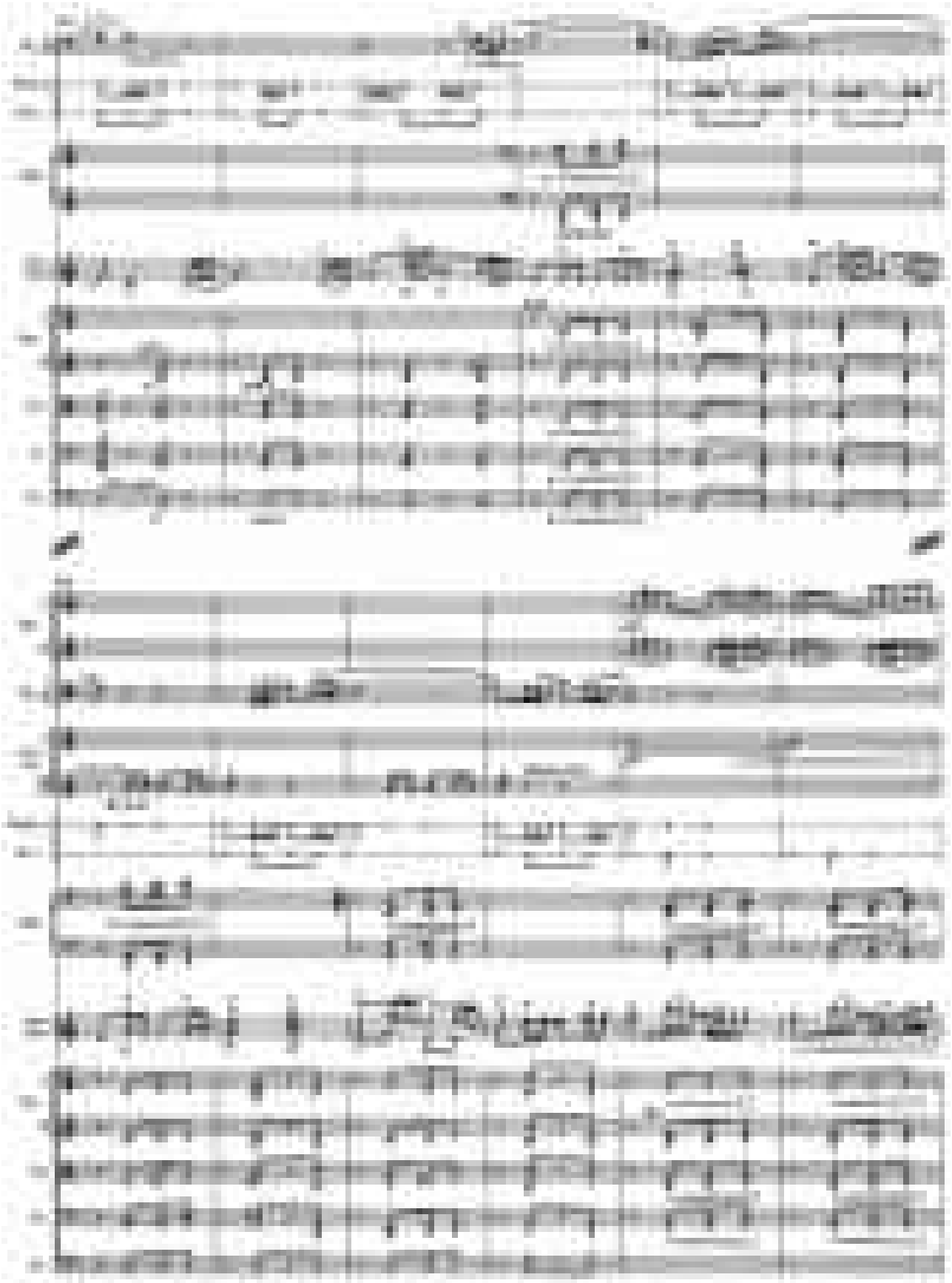


*Приклад 2.4.3*

*К. Шимановський. Другий концерт для скрипки з оркестром ор. 61 (1933)*

*Allegramente molto energico*

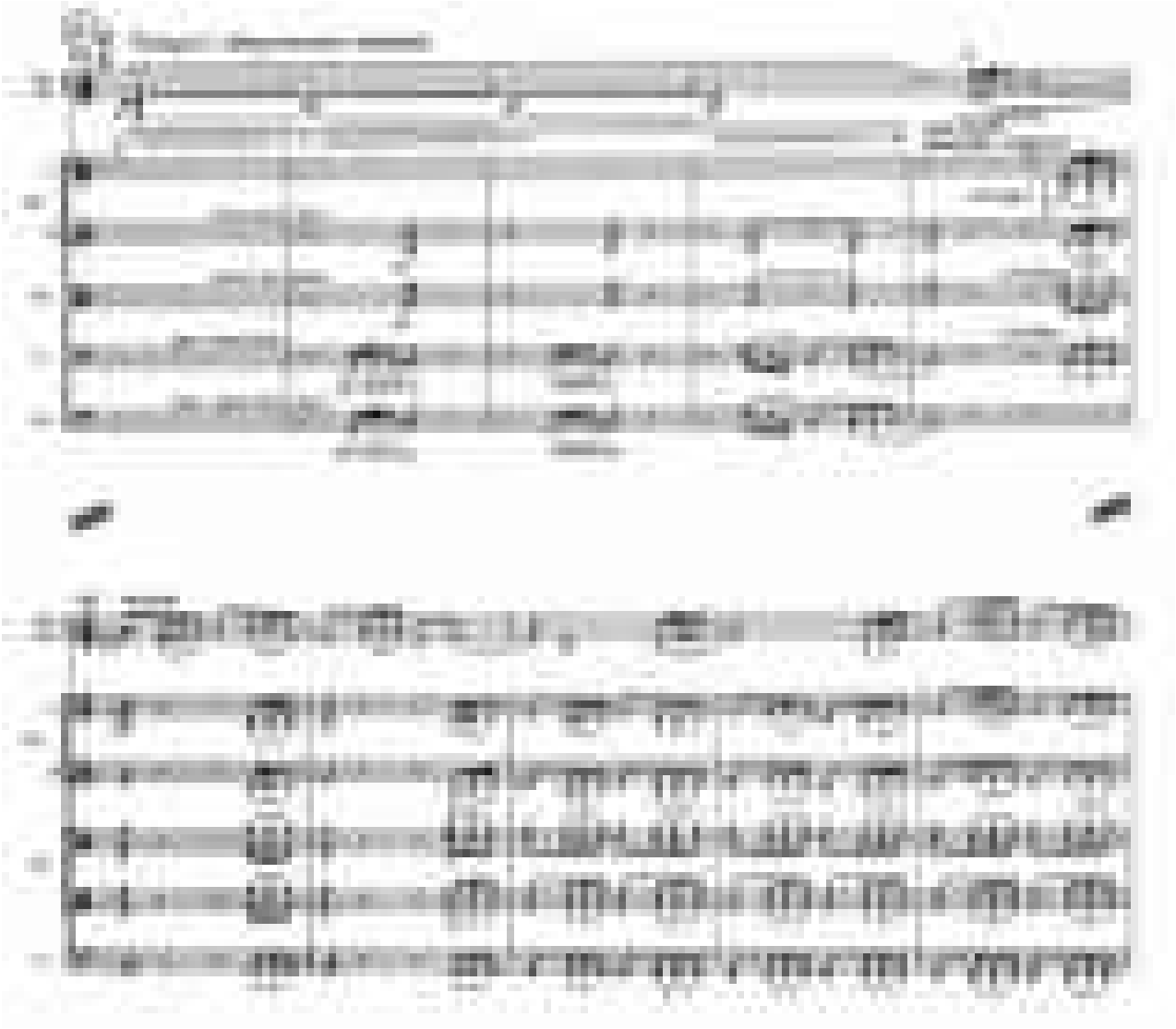




*Приклад 2.4.4*

*К. Шимановський. Другий концерт для скрипки з оркестром ор. 61 (1933)*

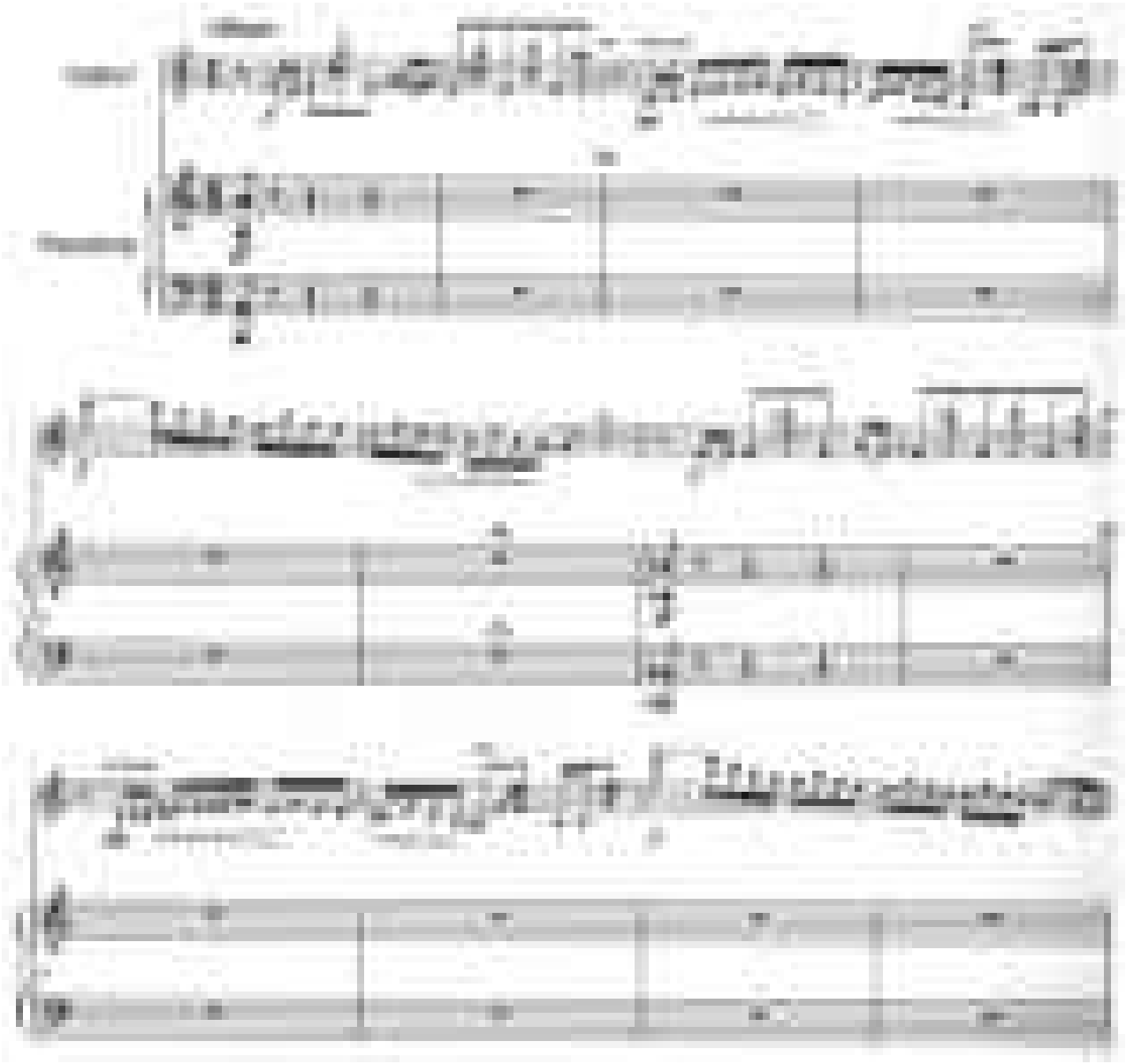
*Allegramente animato*

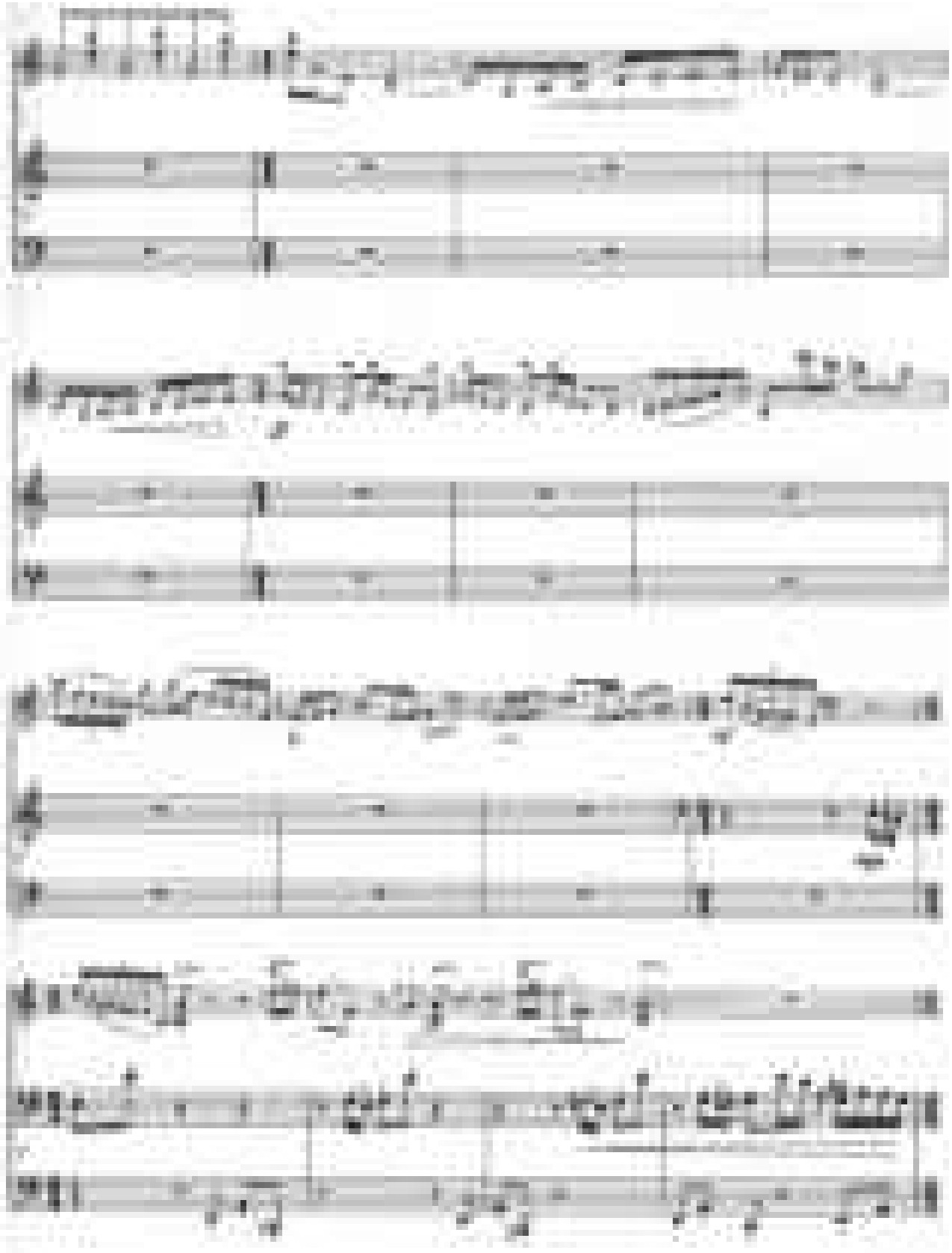


*Приклад 3.1.1*

*Ґ. Бацевіч. Перший концерт для скрипки з оркестром (1937)*

*Перша частина, теми вступу і головної партії*

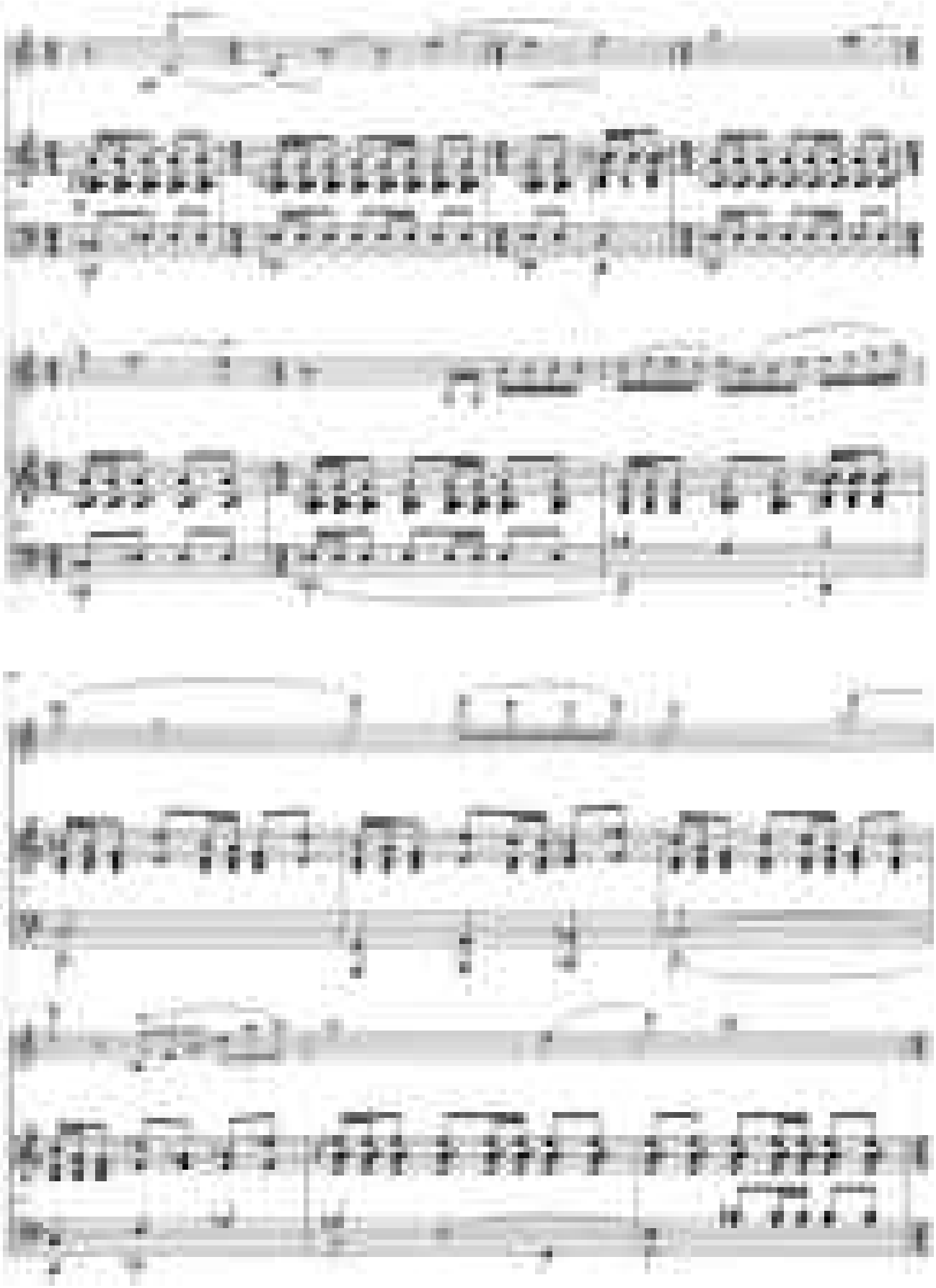




*Приклад 3.1.2*

*Ґ. Бацевіч. Перший концерт для скрипки з оркестром (1937)*

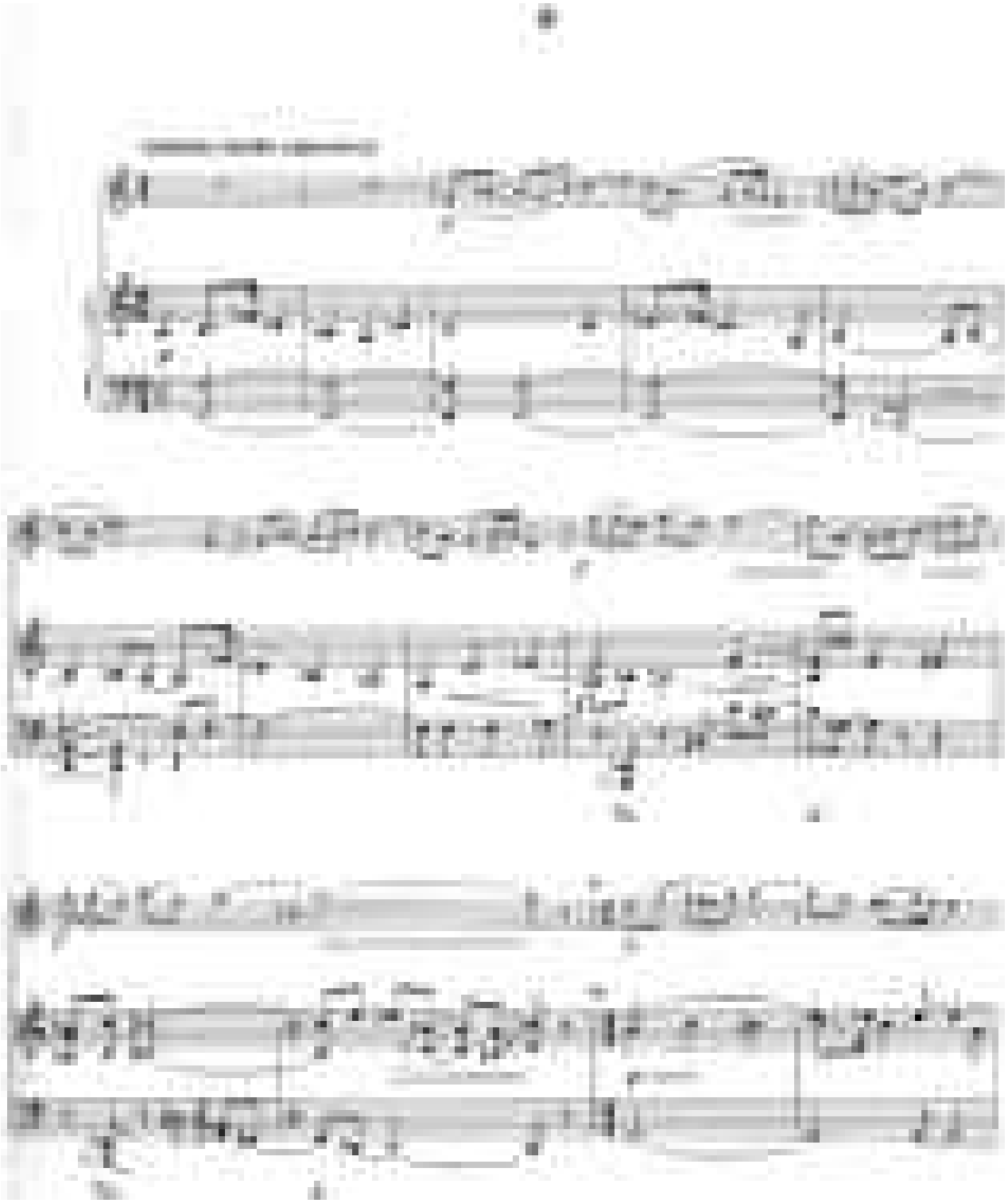
*Перша частина, тема побічної партії*



*Приклад 3.1.3*

*Ґ. Бацевіч. Перший концерт для скрипки з оркестром (1937)*

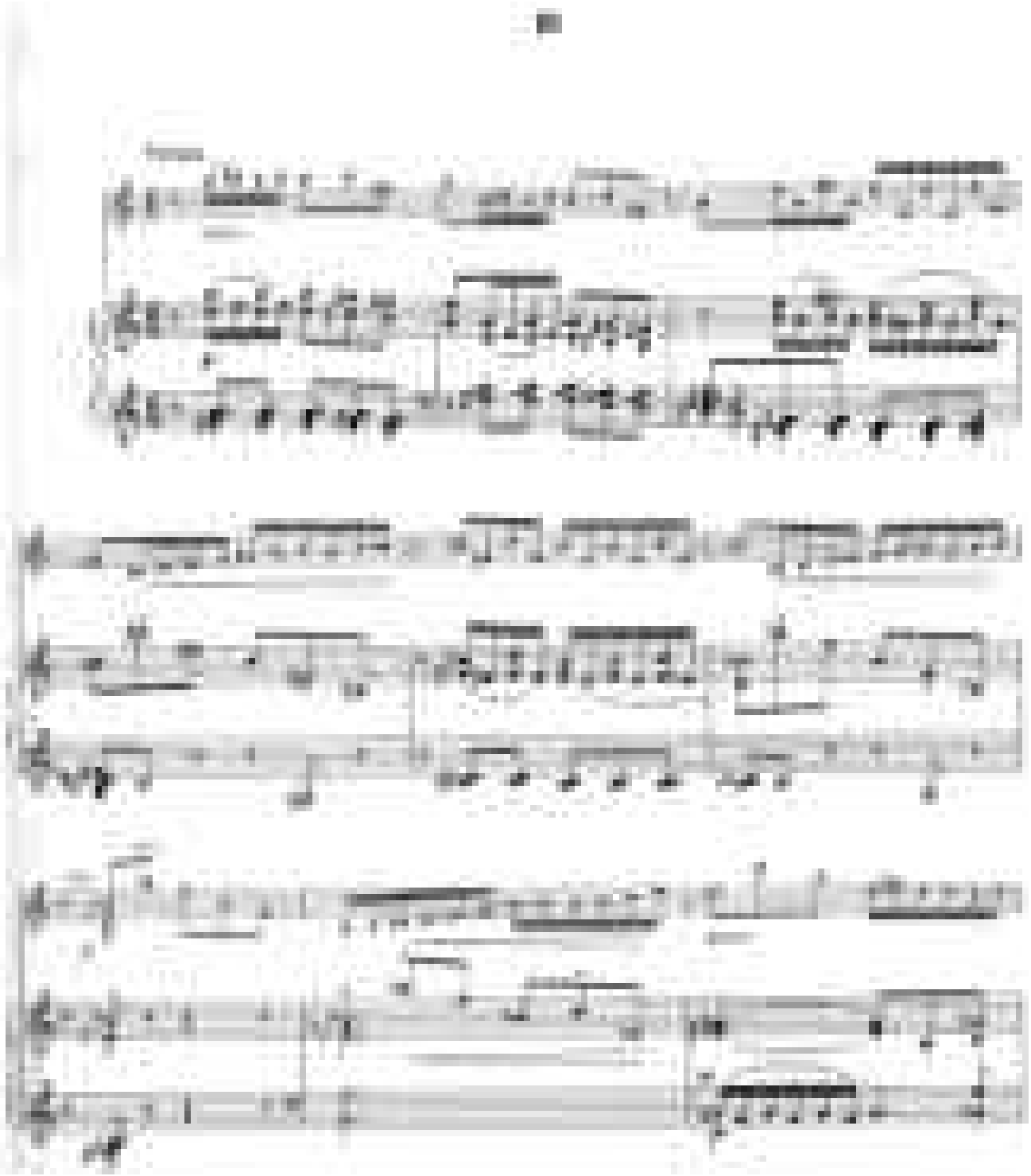
*Друга частина, основна тема*



*Приклад 3.1.4*

*Ґ. Бацевіч. Перший концерт для скрипки з оркестром (1937)*

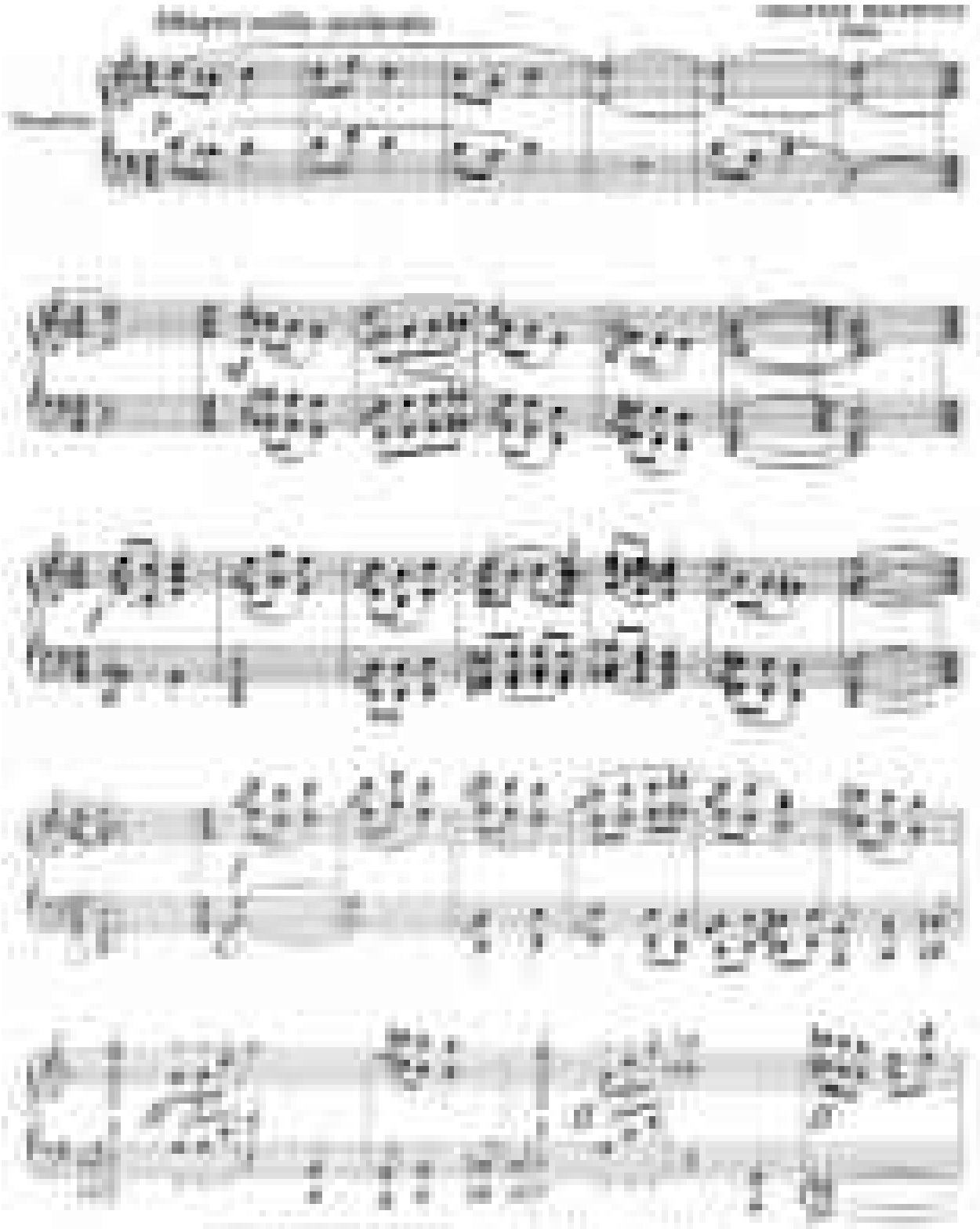
*Третя частина, основна тема*

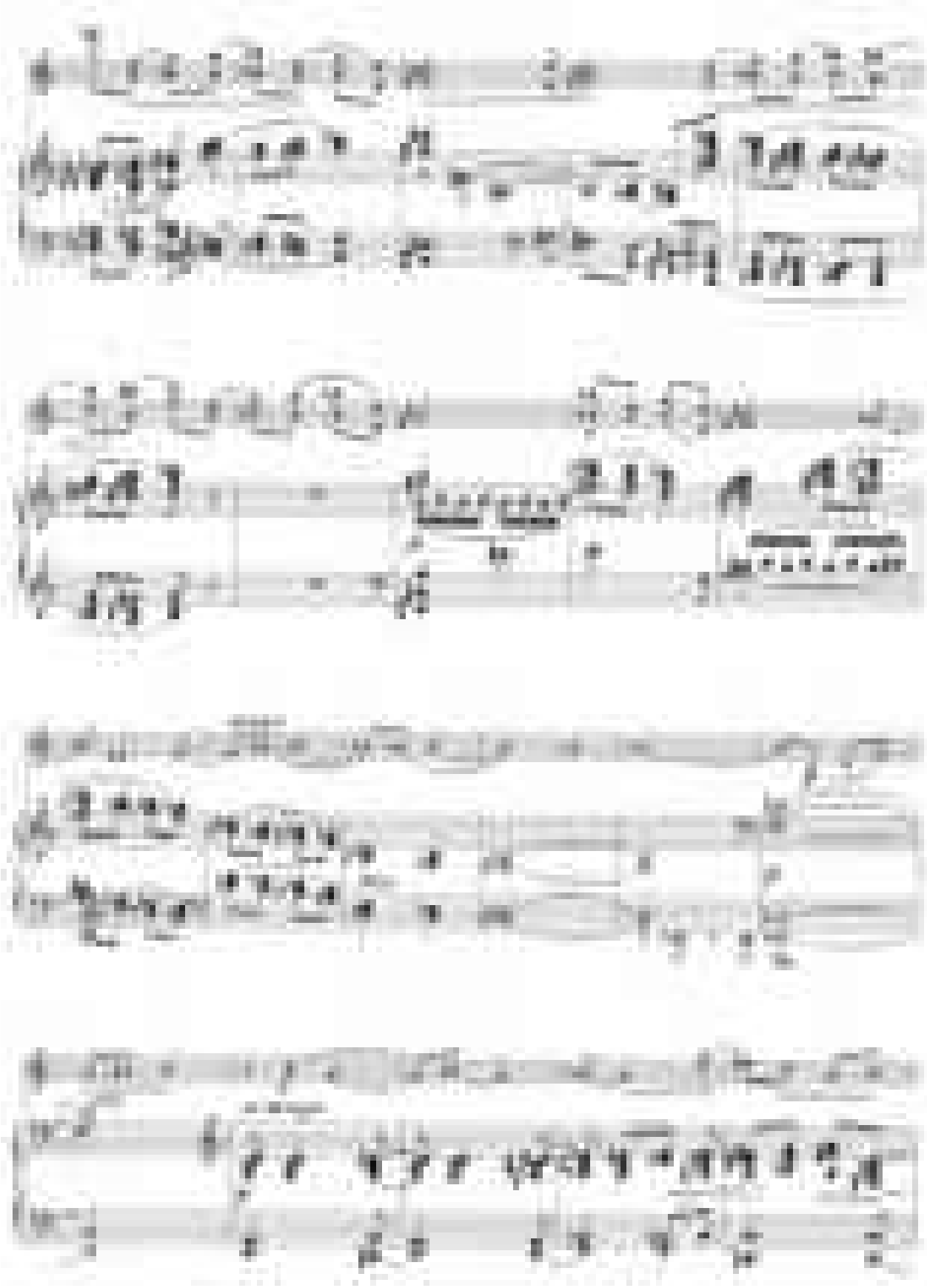


*Приклад 3.1.5*

*Ґ. Бацевіч. Третій концерт для скрипки з оркестром (1948)*

*Перша частина, теми вступу і головної партії*

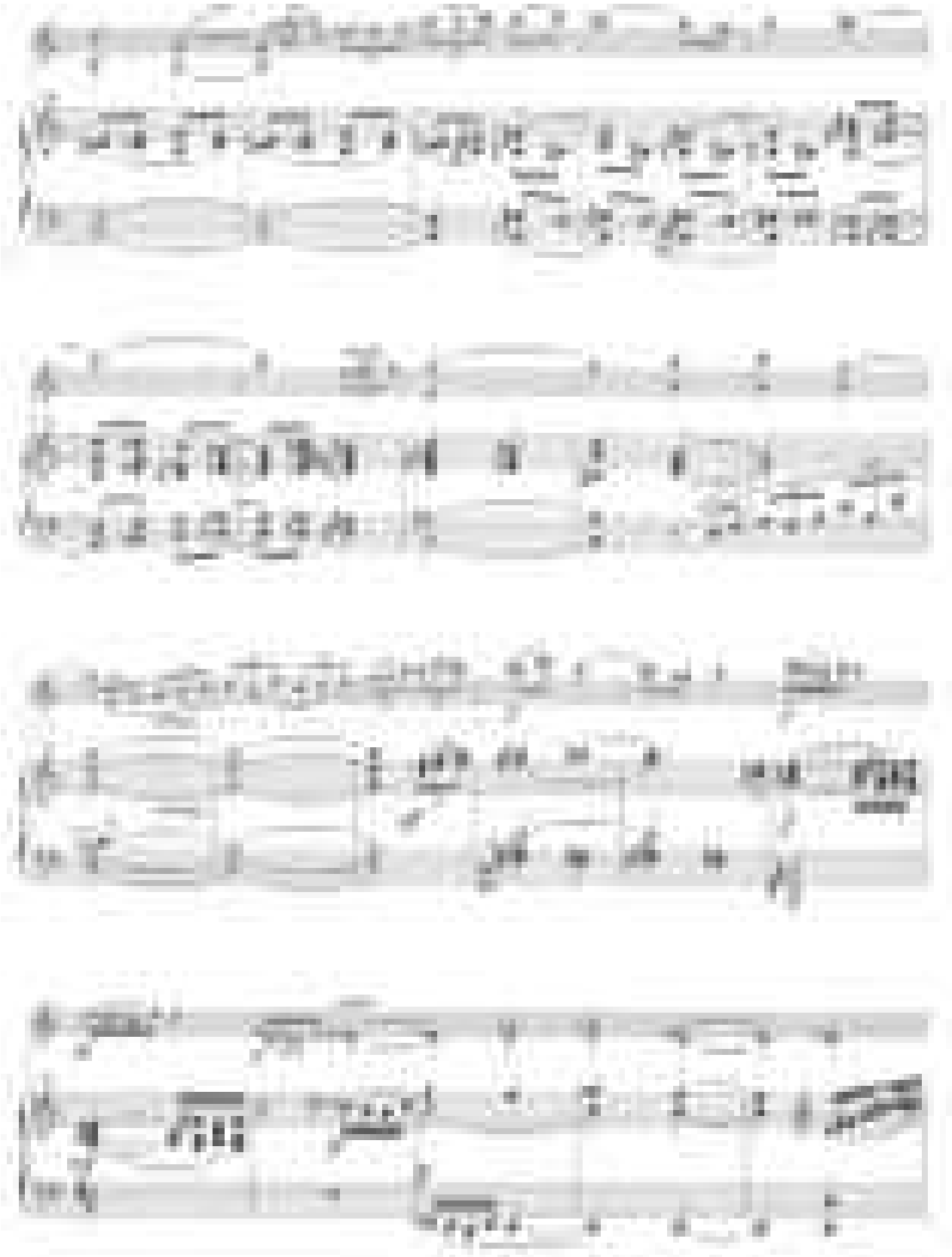




*Приклад 3.1.6*

*Ґ. Бацевіч. Третій концерт для скрипки з оркестром (1948)*

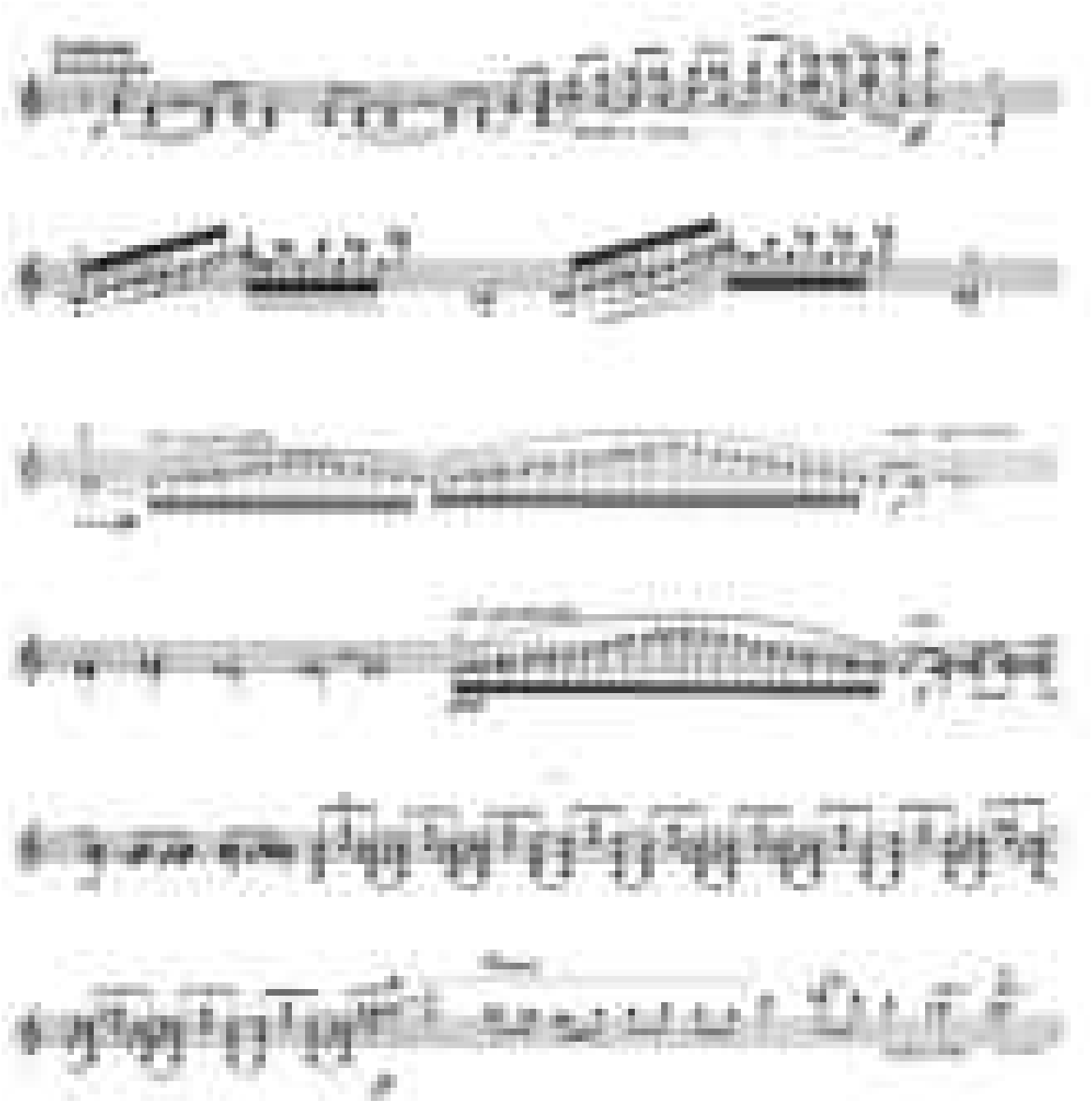
*Перша частина, тема побічної партії*



*Приклад 3.1.7*

*Ґ. Бацевіч. Третій концерт для скрипки з оркестром (1948)*

*Перша частина, каденція соліста*



*Приклад 3.1.8*

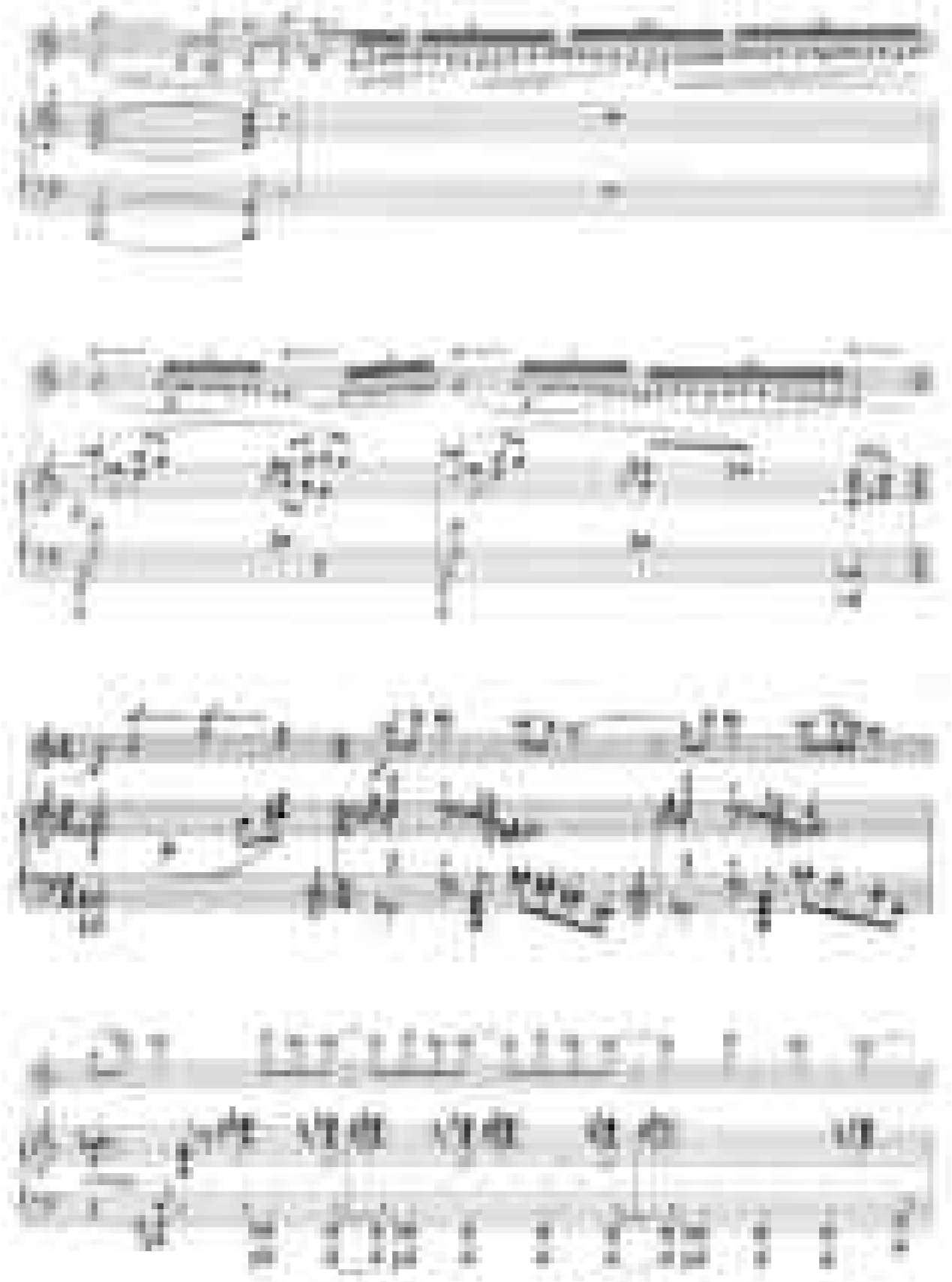
*Ґ. Бацевіч. Третій концерт для скрипки з оркестром (1948)*

*Друга частина, тема головної партії*

*Приклад 3.1.9*

*Ґ. Бацевіч. Третій концерт для скрипки з оркестром (1948)*

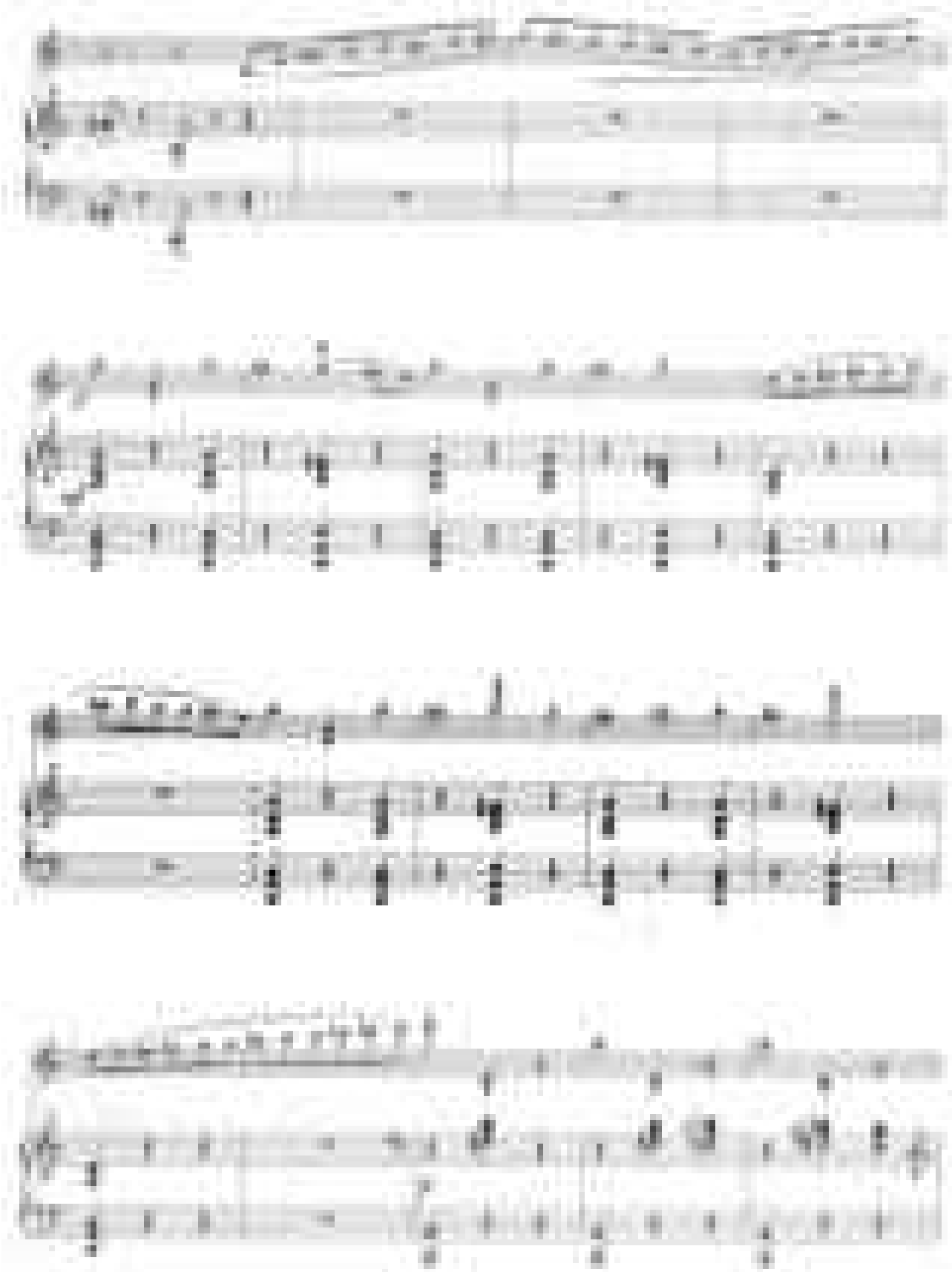
*Друга частина, тема побічної партії*



*Приклад 3.1.10*

*Ґ. Бацевіч. Третій концерт для скрипки з оркестром (1948)*

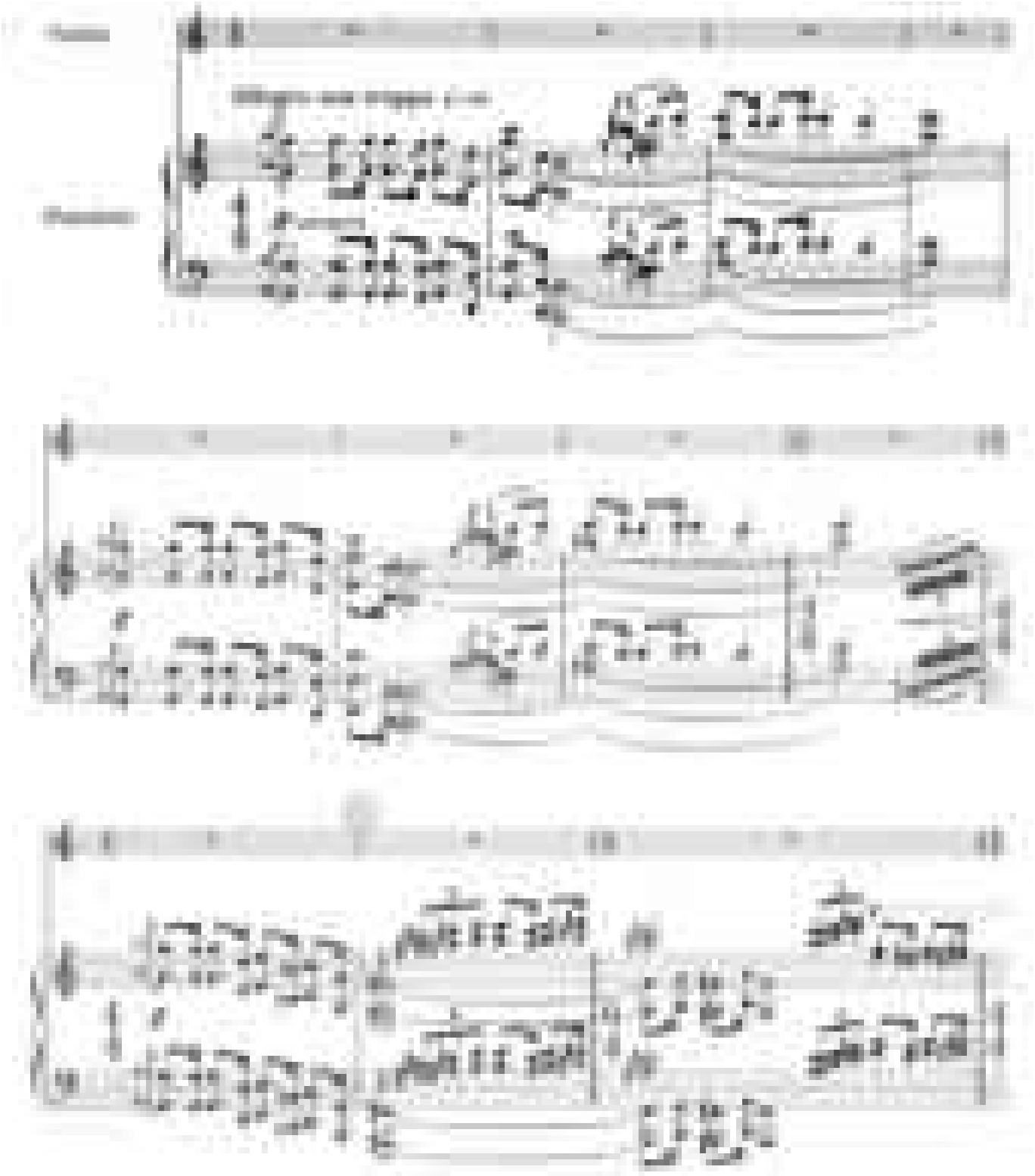
*Третя частина, тема рефрену*

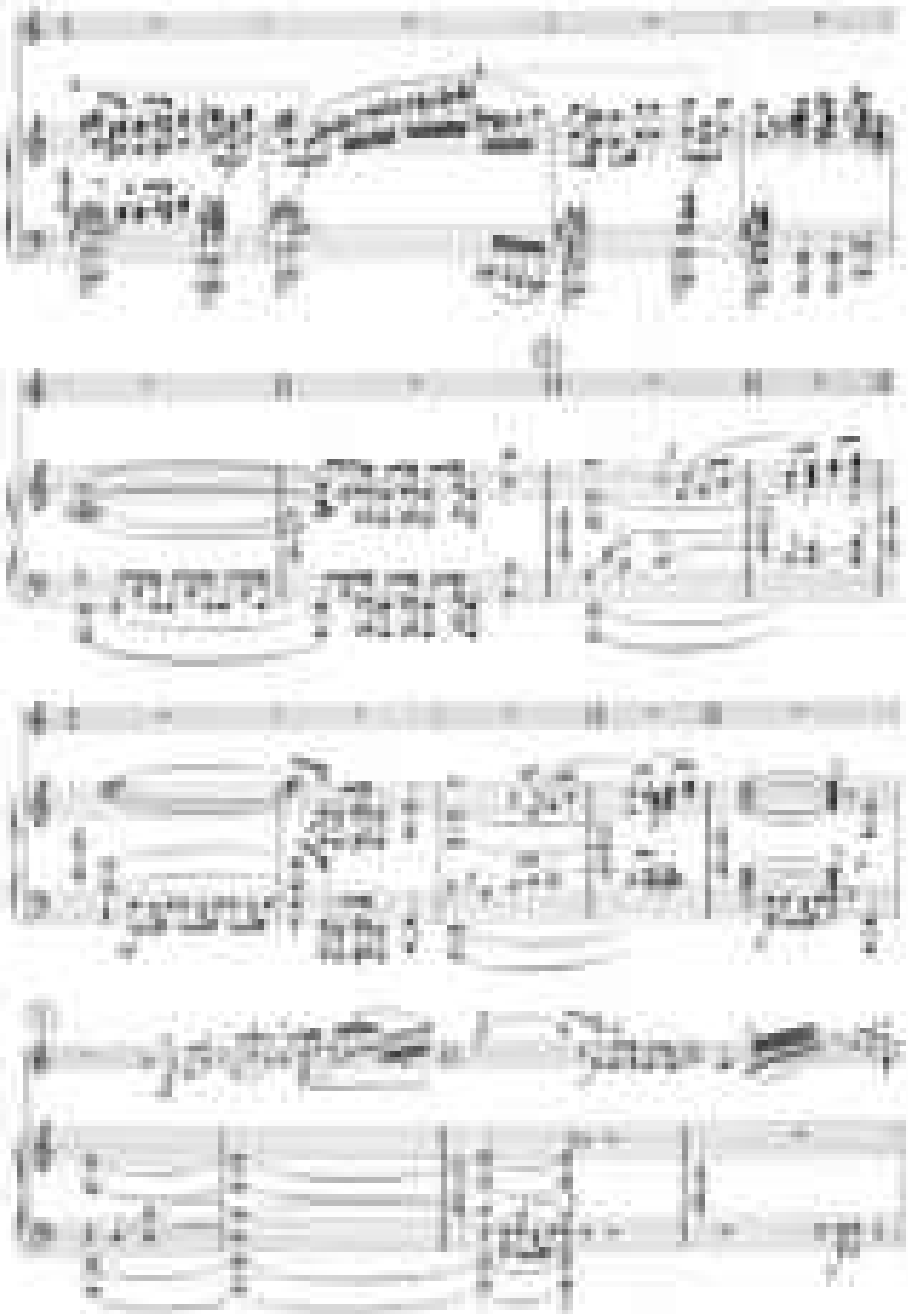


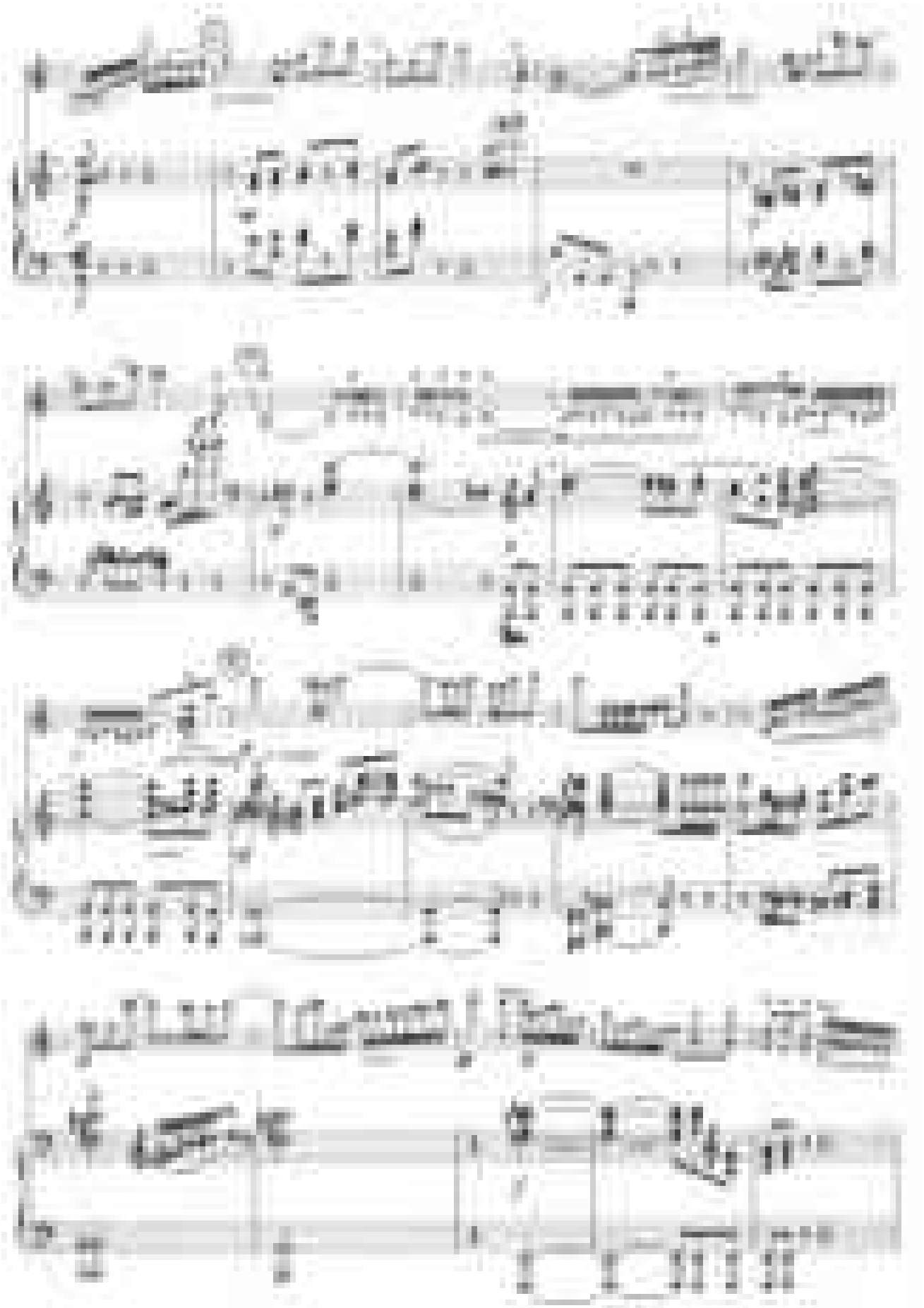
*Приклад 3.1.11*

*Ґ. Бацевіч. Четвертий концерт для скрипки з оркестром (1951)*

*Перша частина, теми вступу і головної партії*



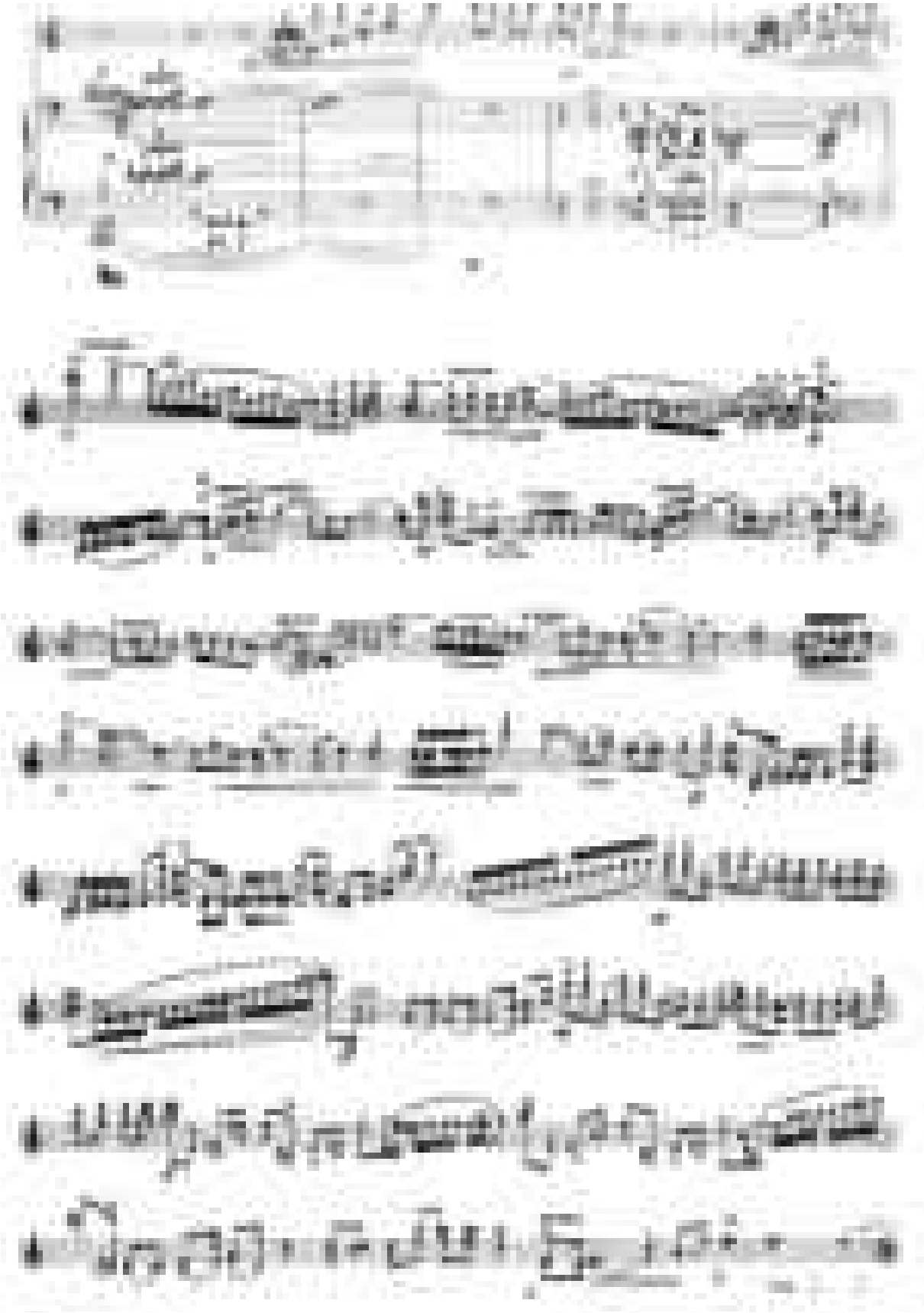




*Приклад 3.1.12*

*Ґ. Бацевіч. Четвертий концерт для скрипки з оркестром (1951)*

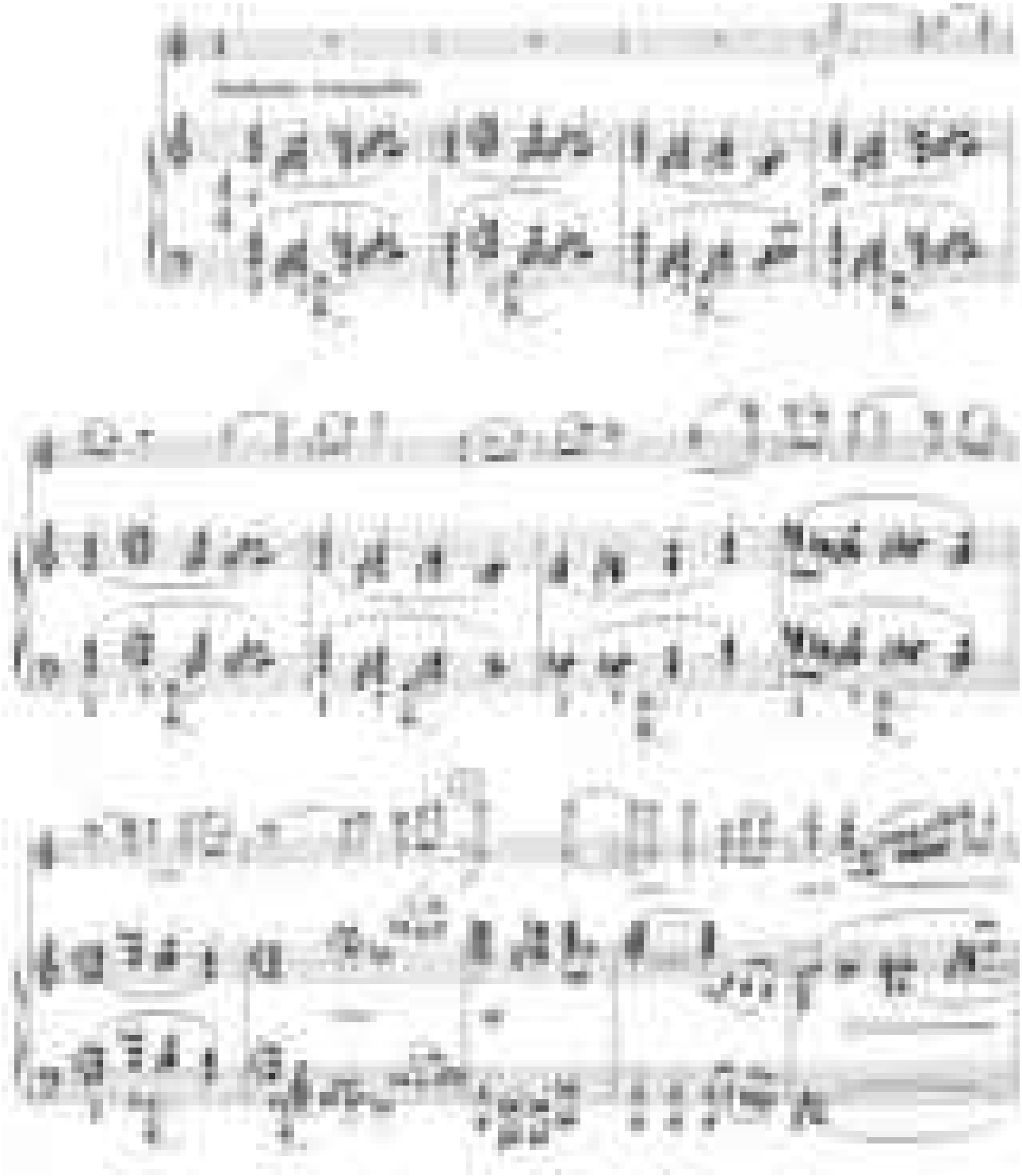
*Перша частина, каденція соліста*



*Приклад 3.1.13*

*Ґ. Бацевіч. Четвертий концерт для скрипки з оркестром (1951)*

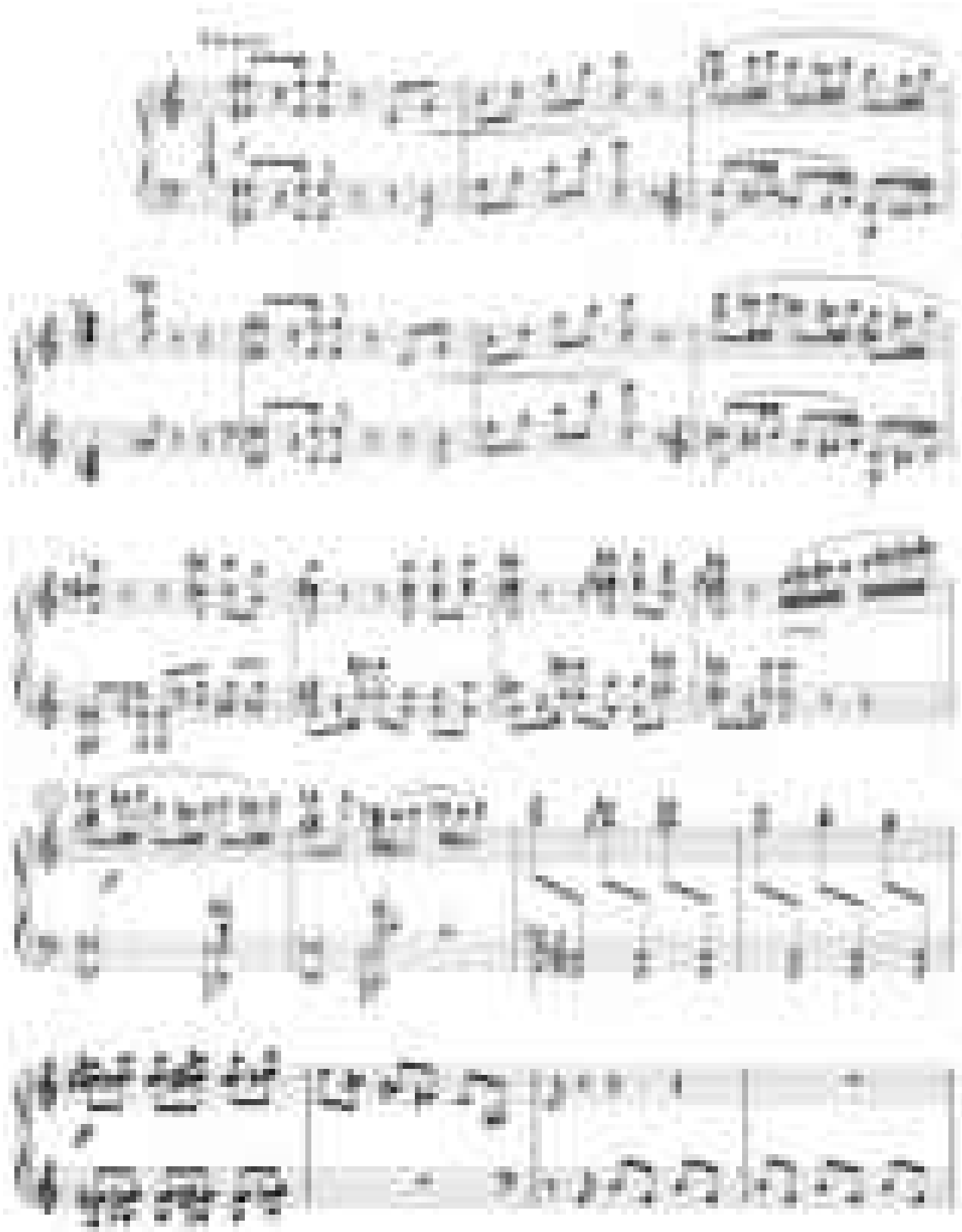
*Друга частина,  основна тема*

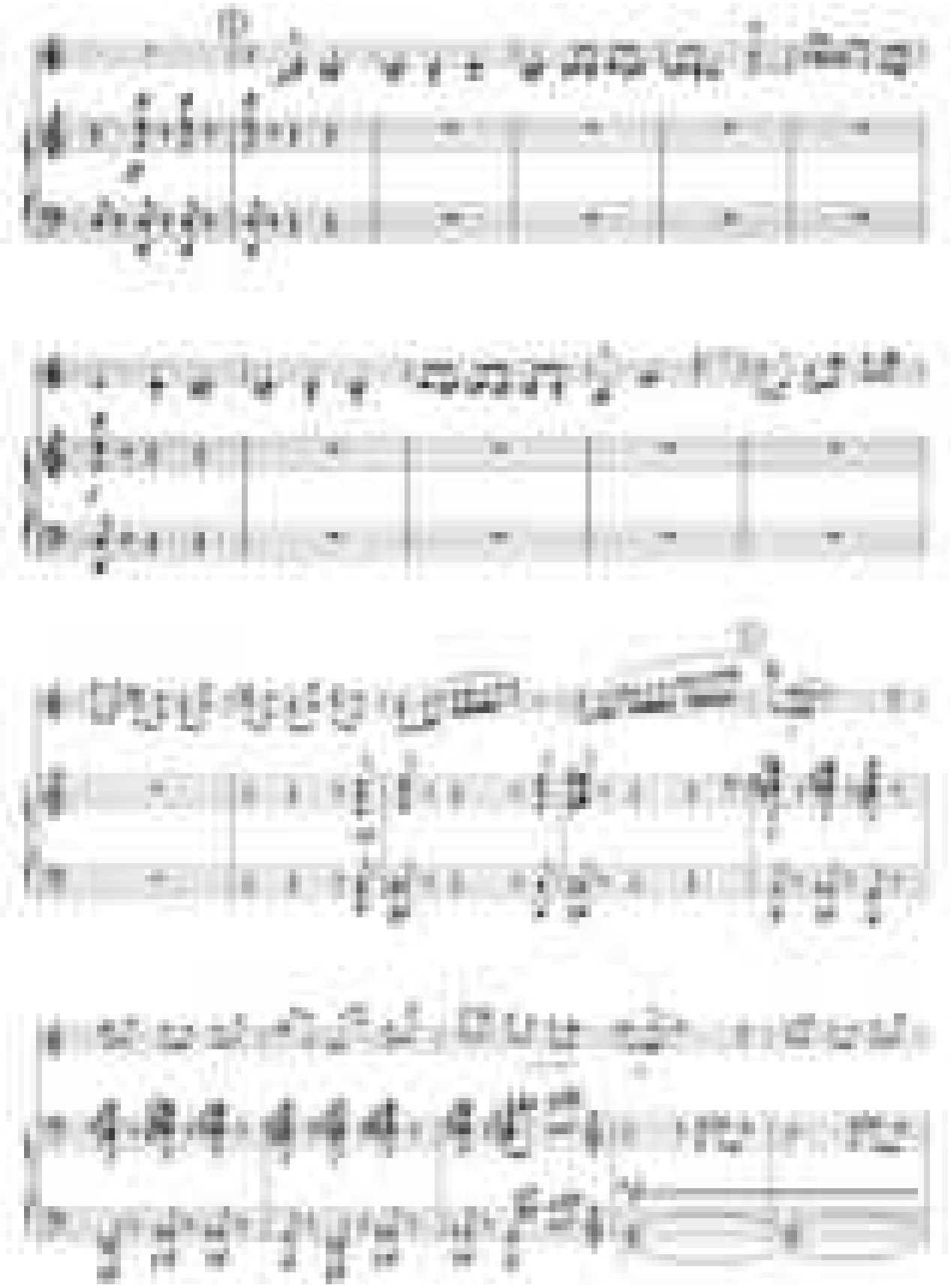


*Приклад 3.1.14*

*Ґ. Бацевіч. Четвертий концерт для скрипки з оркестром (1951)*

*Третя частина,  основна тема*

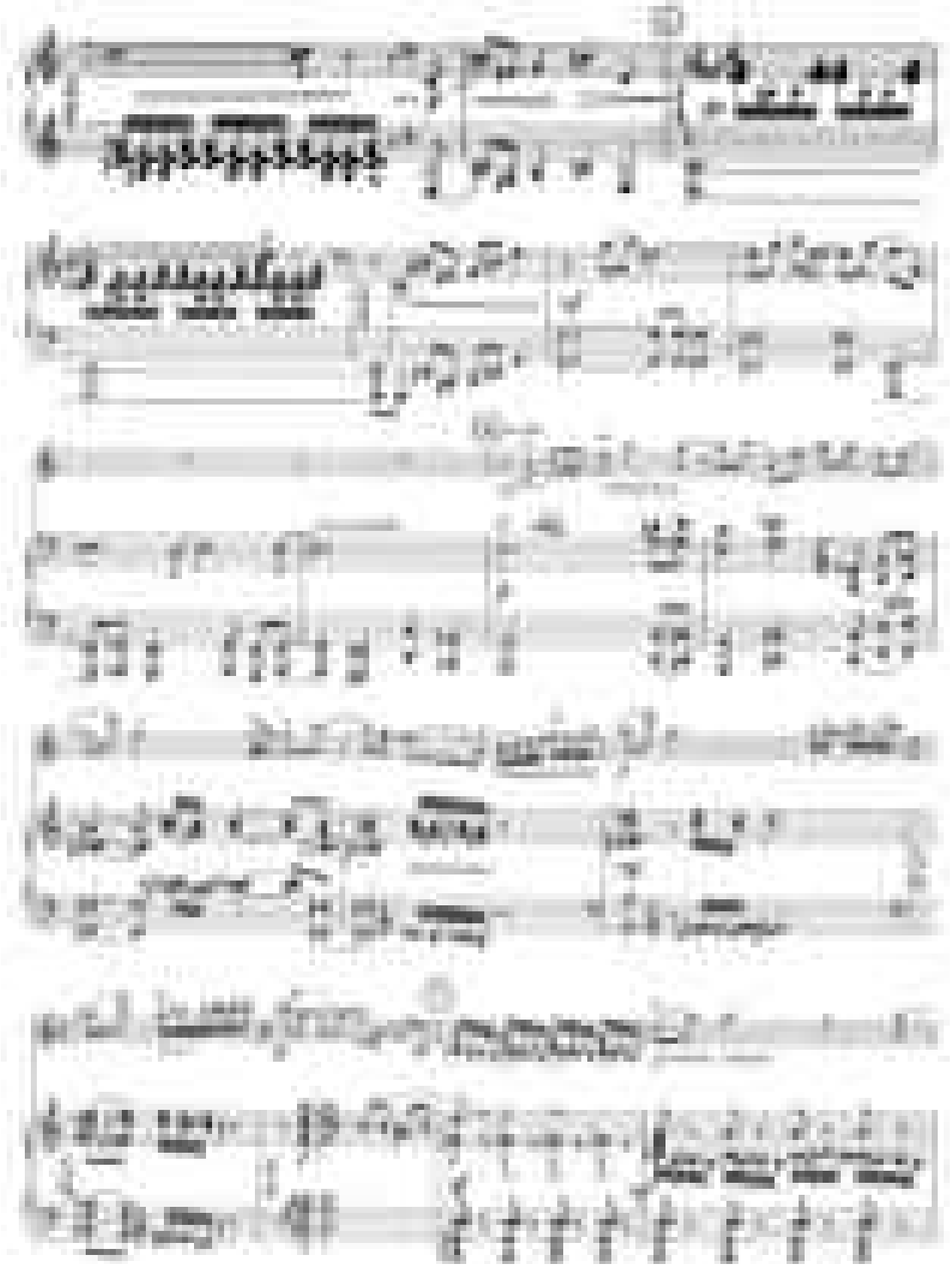




*Приклад 3.1.15*

*Ґ. Бацевіч. П’ятий концерт для скрипки з оркестром (1954)*

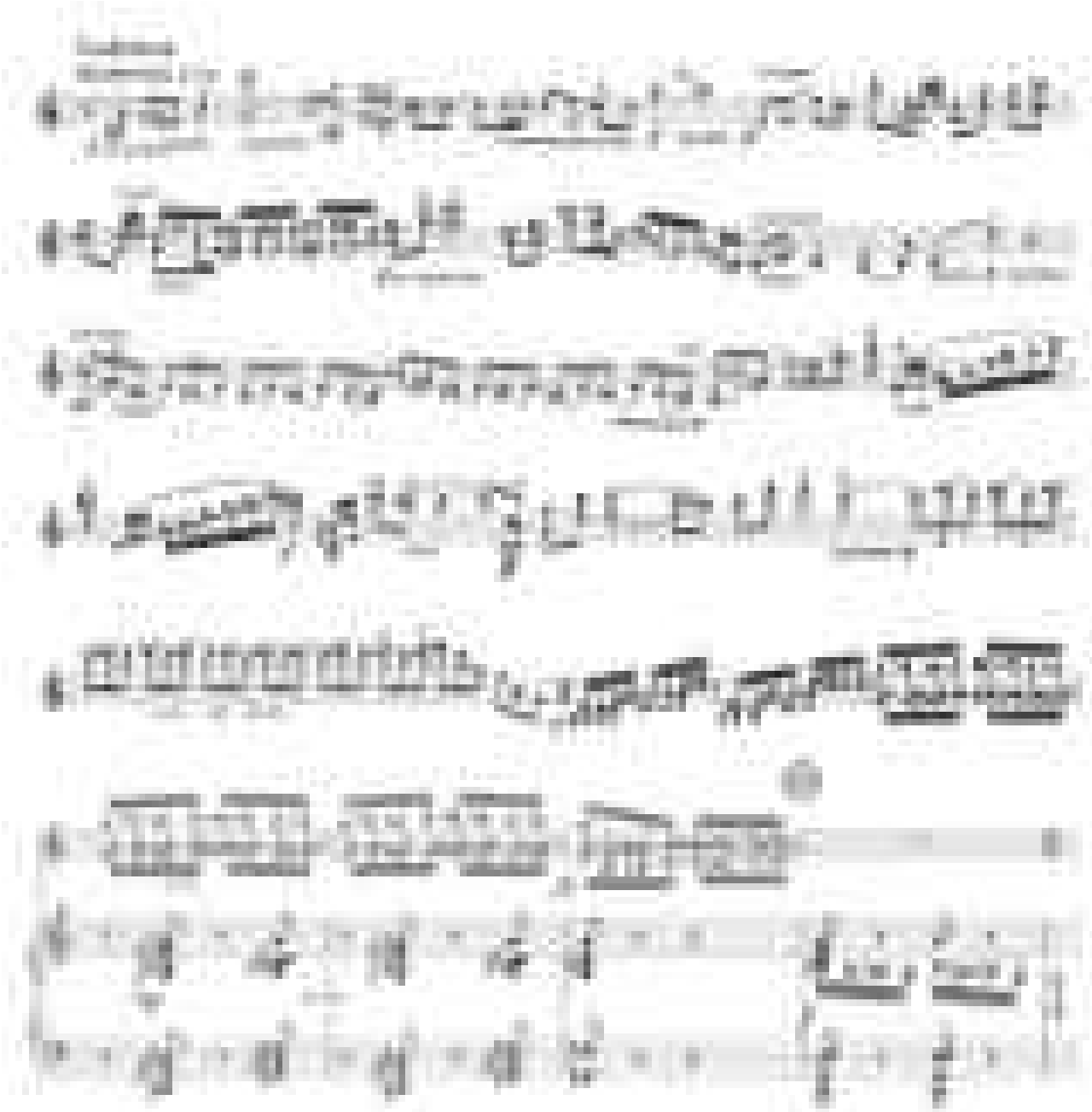
*Перша частина, тема головної партії*



*Приклад 3.1.16*

*Ґ. Бацевіч. П’ятий концерт для скрипки з оркестром (1954)*

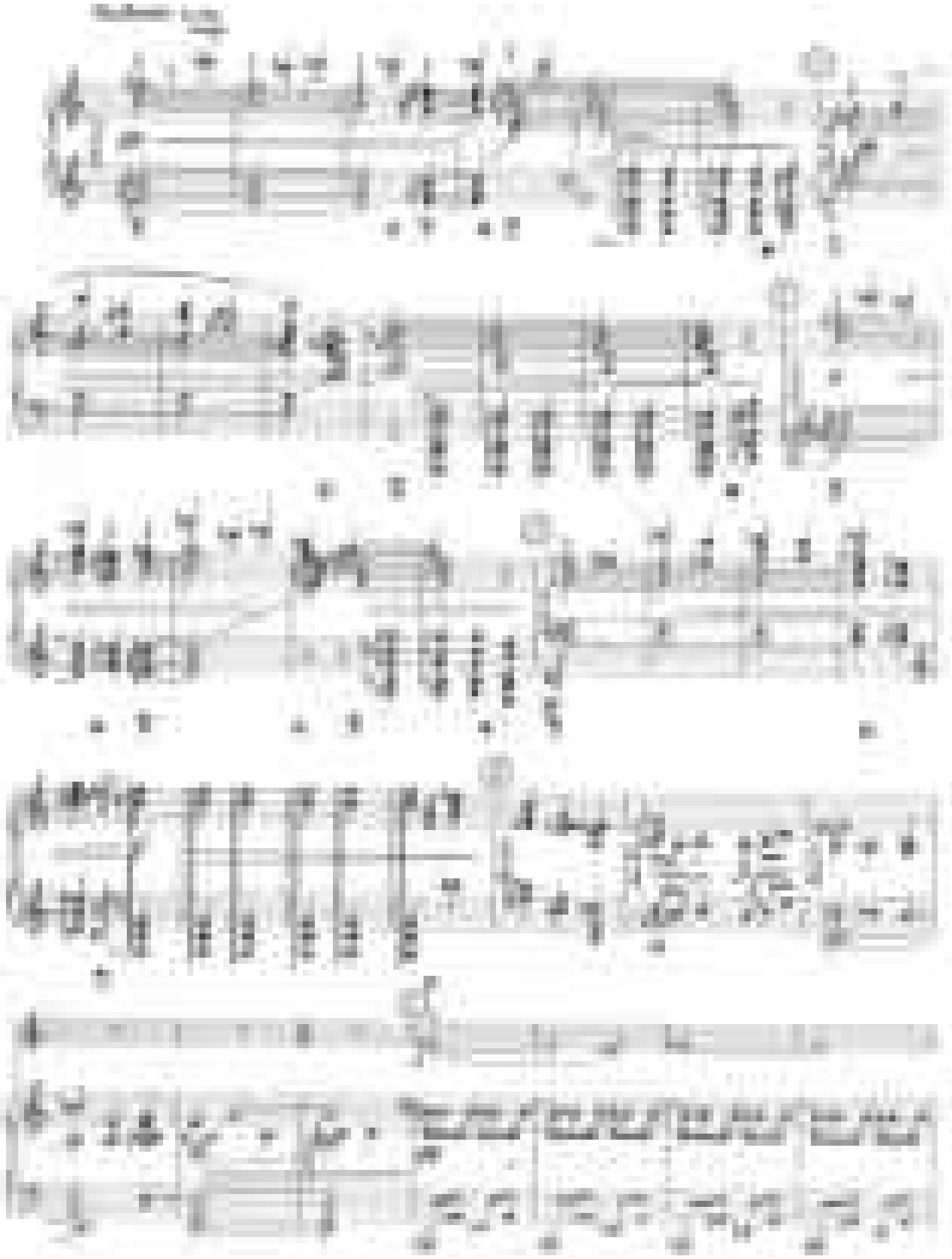
*Перша частина, каденція соліста*



*Приклад 3.1.17*

*Ґ. Бацевіч. П’ятий концерт для скрипки з оркестром (1954)*

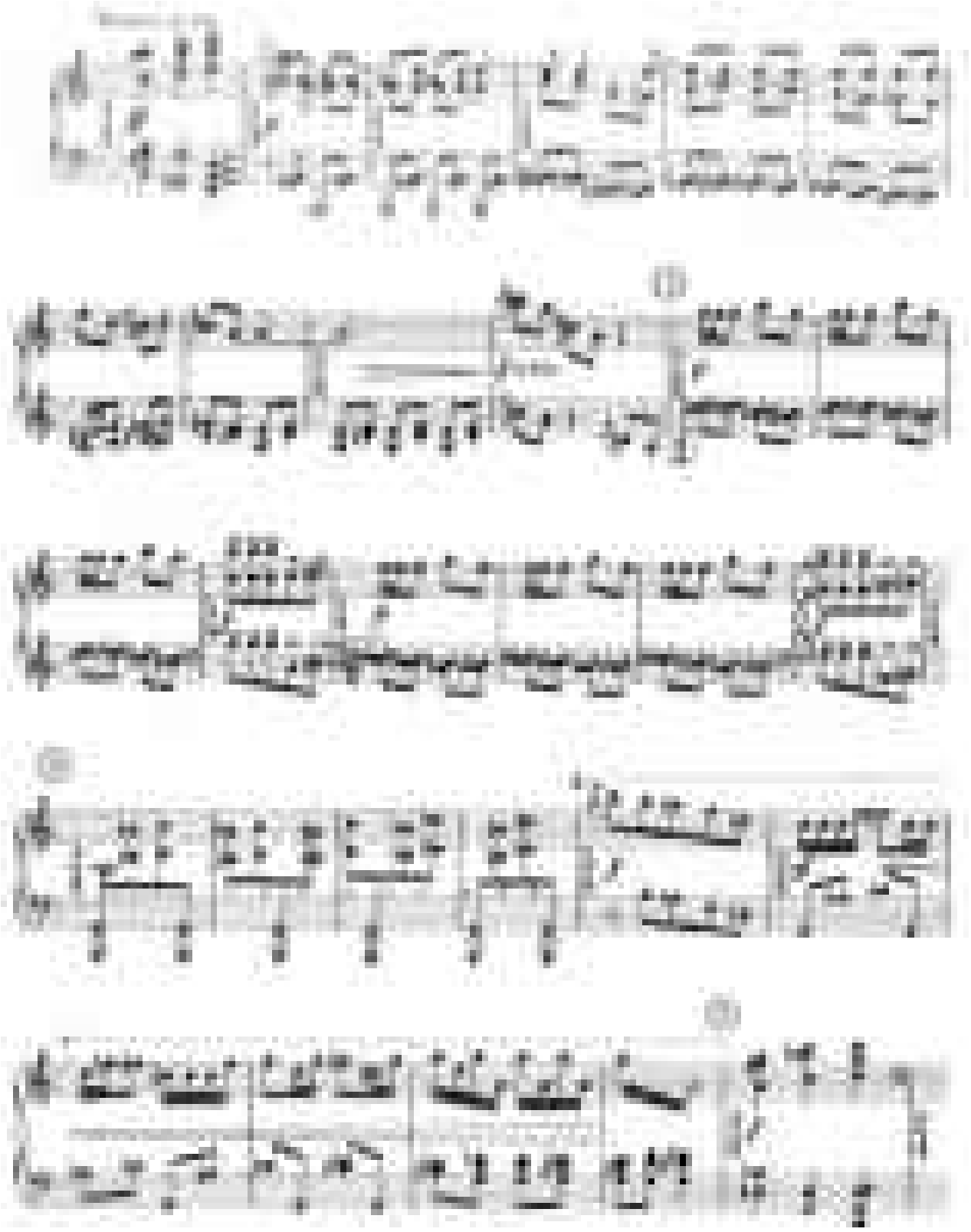
*Друга частина, основна тема*

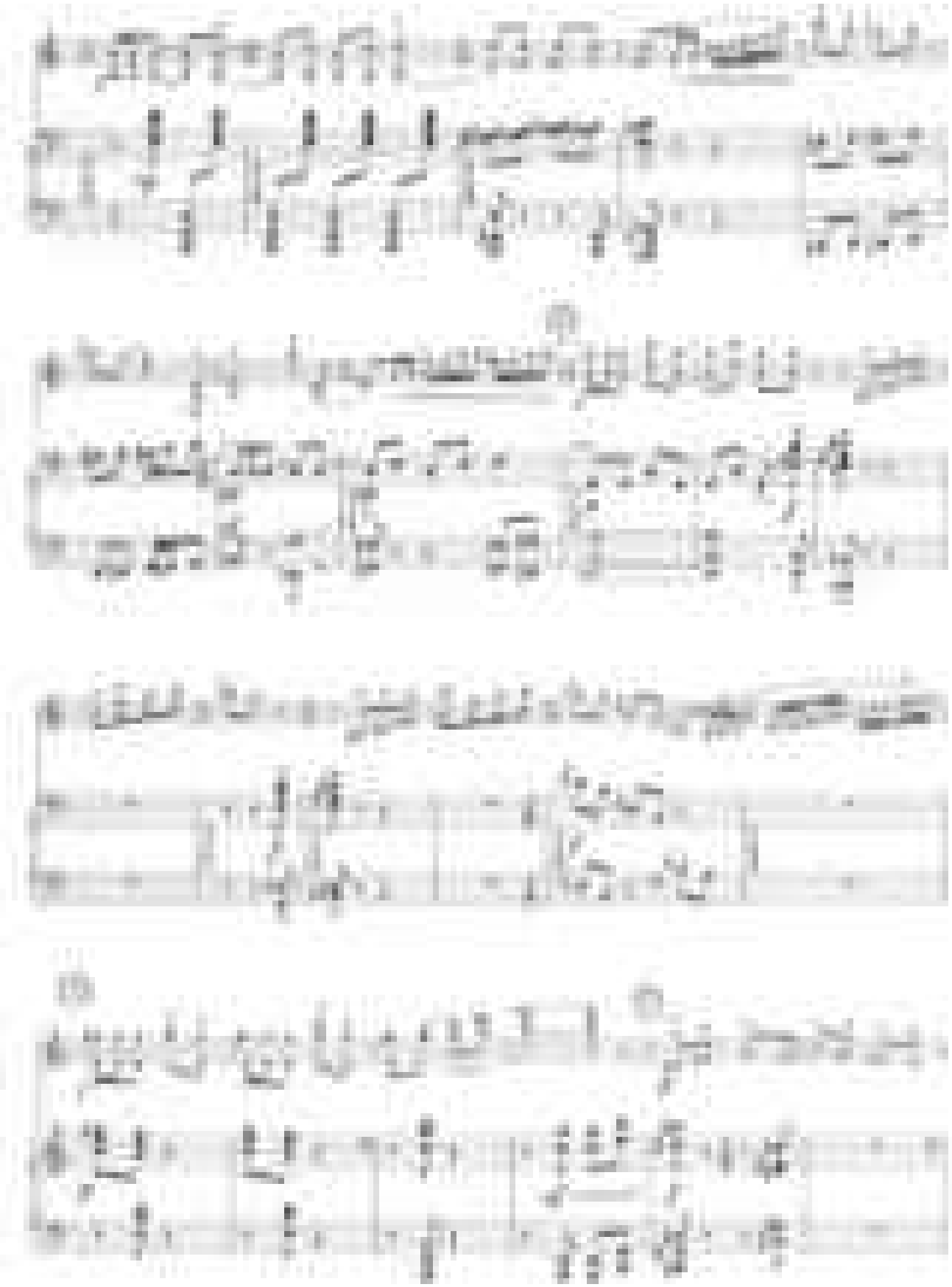


*Приклад 3.1.18*

*Ґ. Бацевіч. П’ятий концерт для скрипки з оркестром (1954)*

*Третя частина, вступ та основна тема*

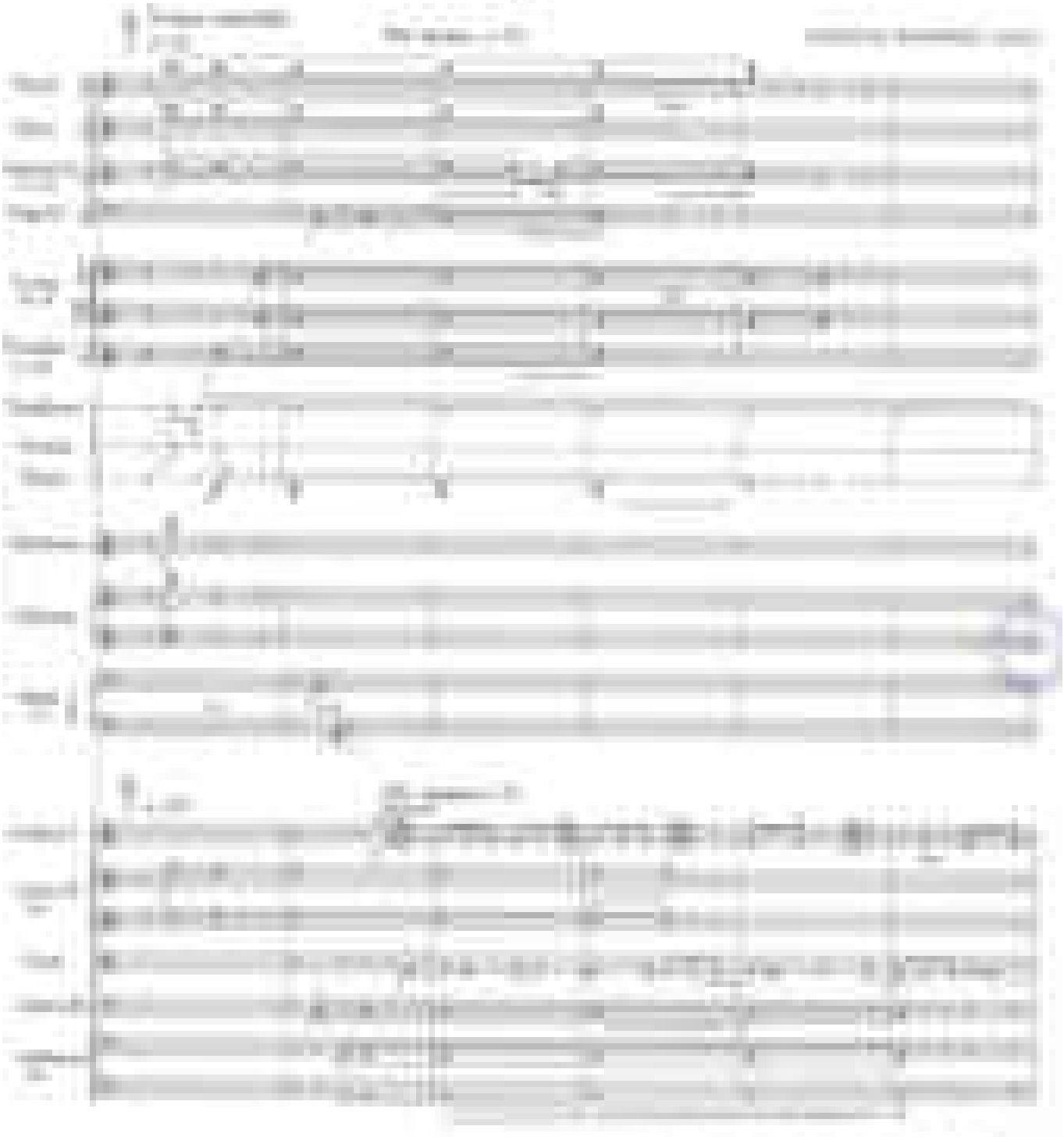




*Приклад 3.1.19*

*Ґ. Бацевіч. Сьомий концерт для скрипки з оркестром (1965)*

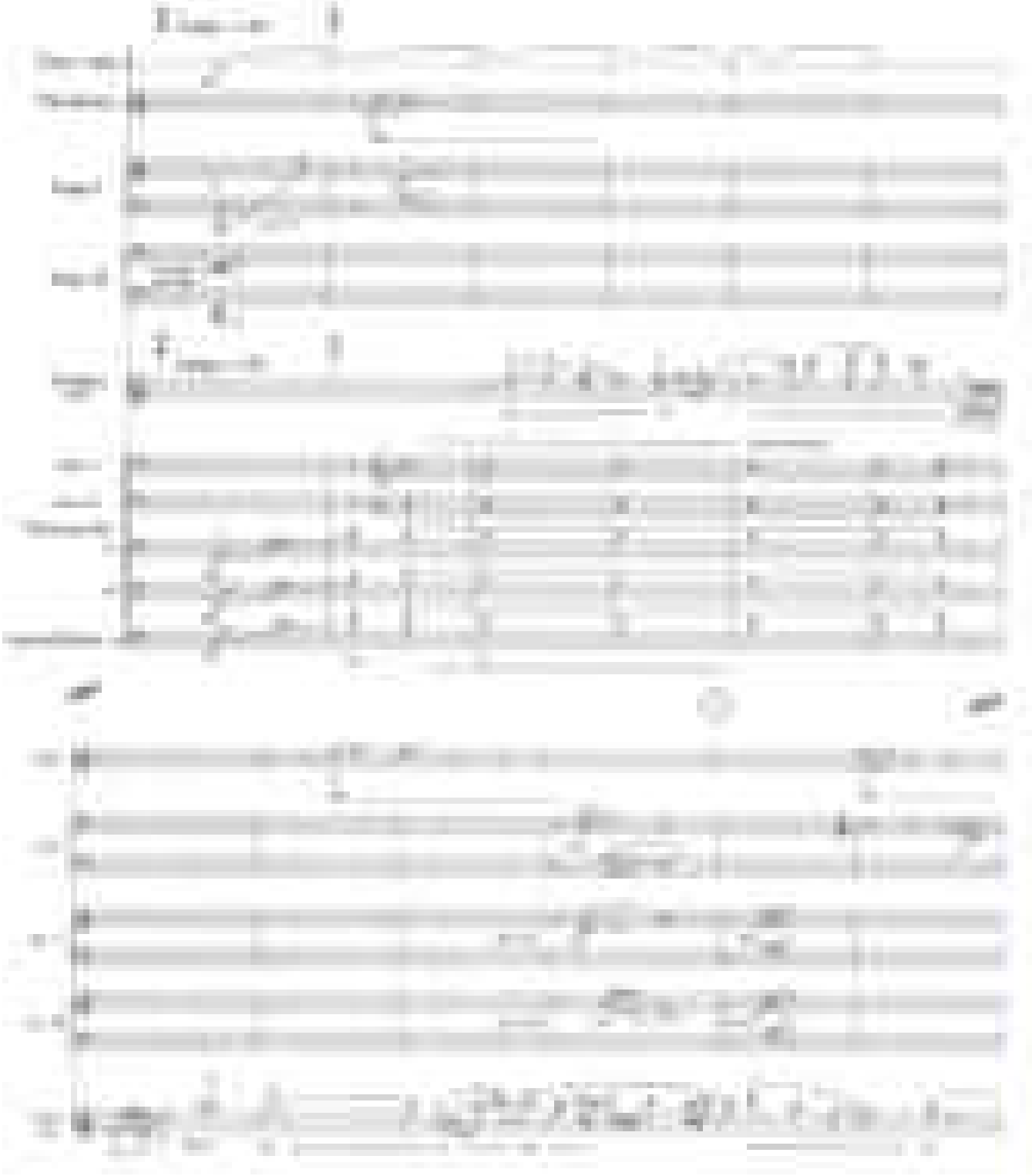
*Перша частина*



*Приклад 3.1.20*

*Ґ. Бацевіч. Сьомий концерт для скрипки з оркестром (1965)*

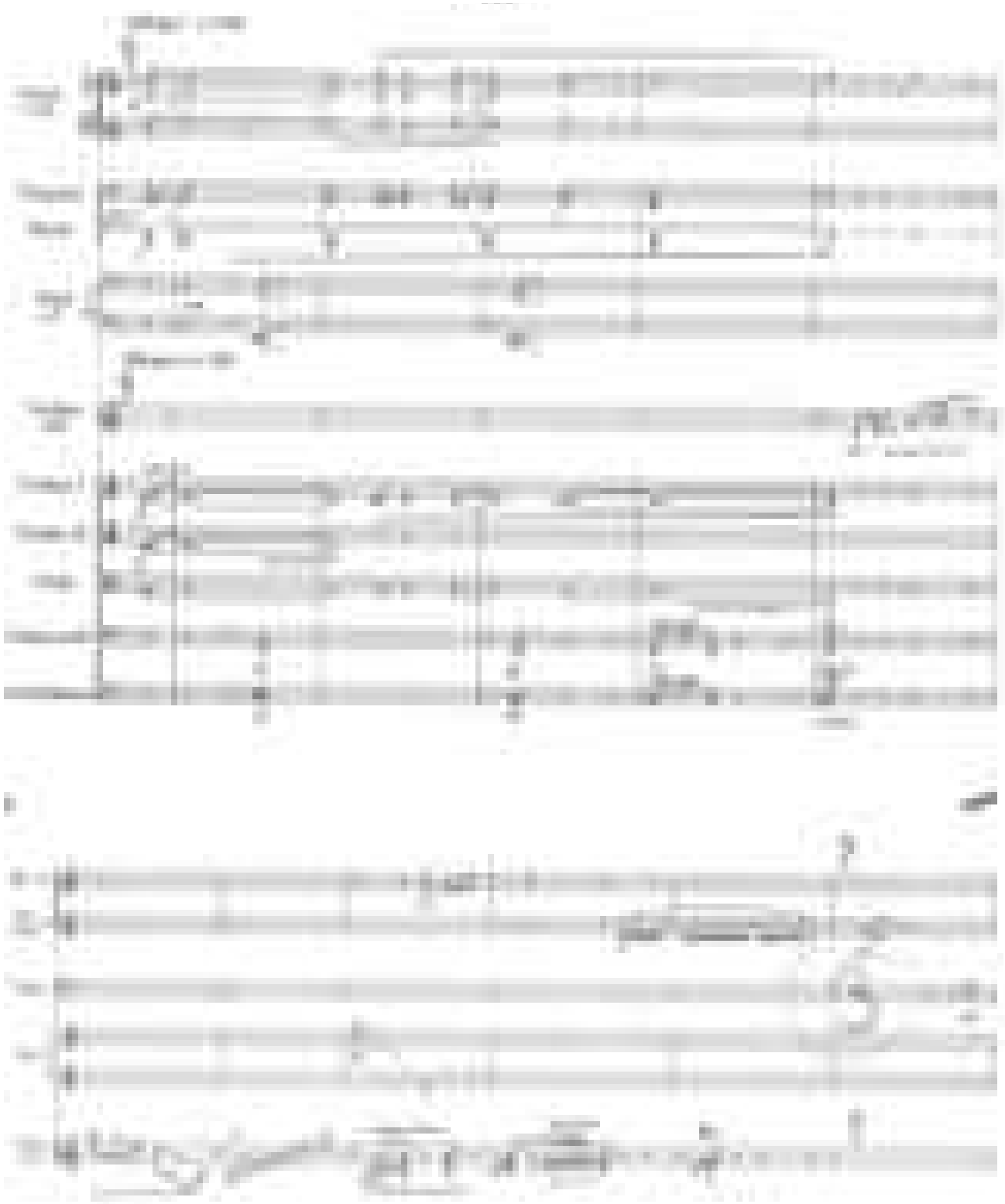
*Друга частина*



*Приклад 3.1.21*

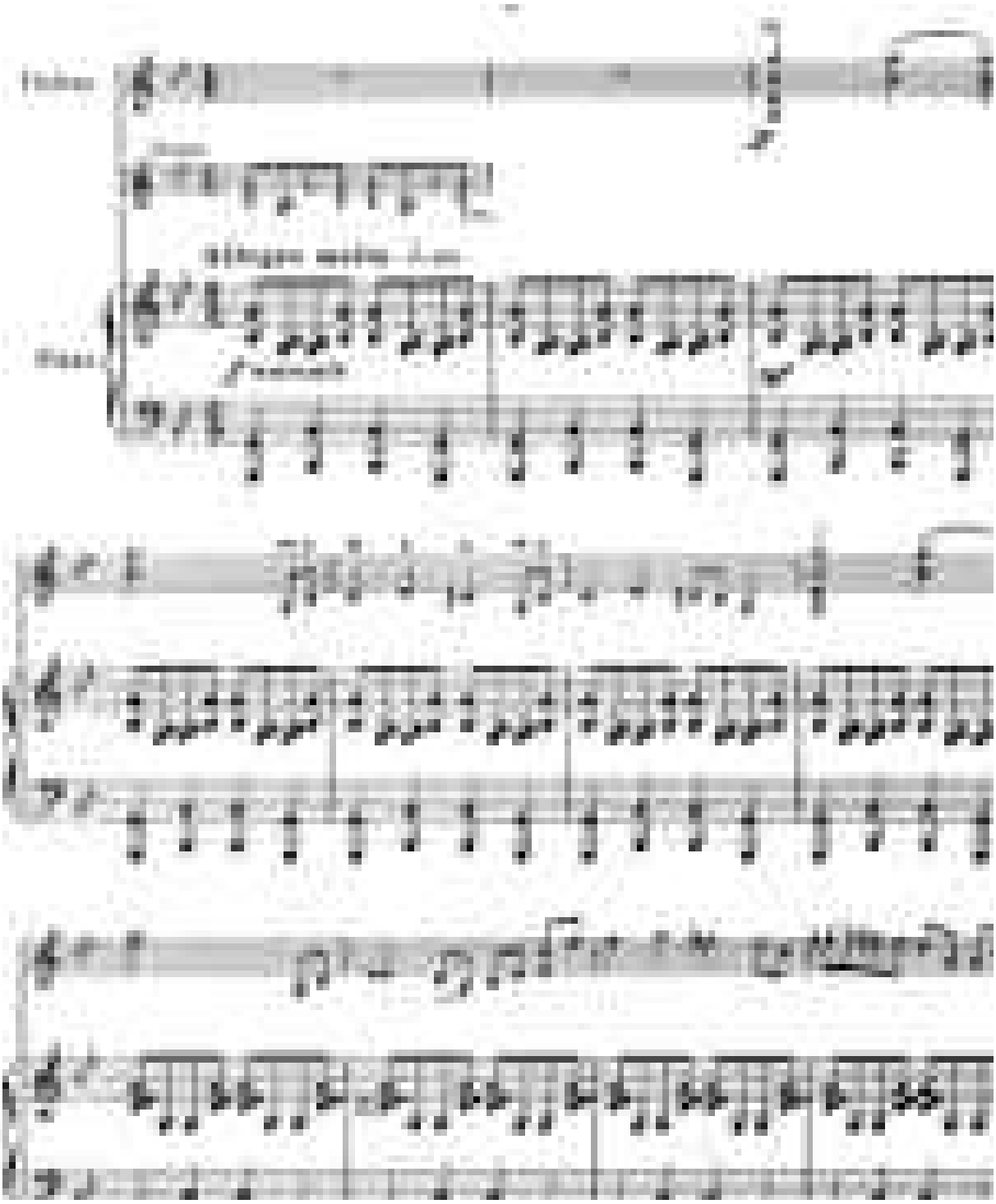
*Ґ. Бацевіч. Сьомий концерт для скрипки з оркестром (1965)*

*Третя частина*



*Приклад 3.2.1*

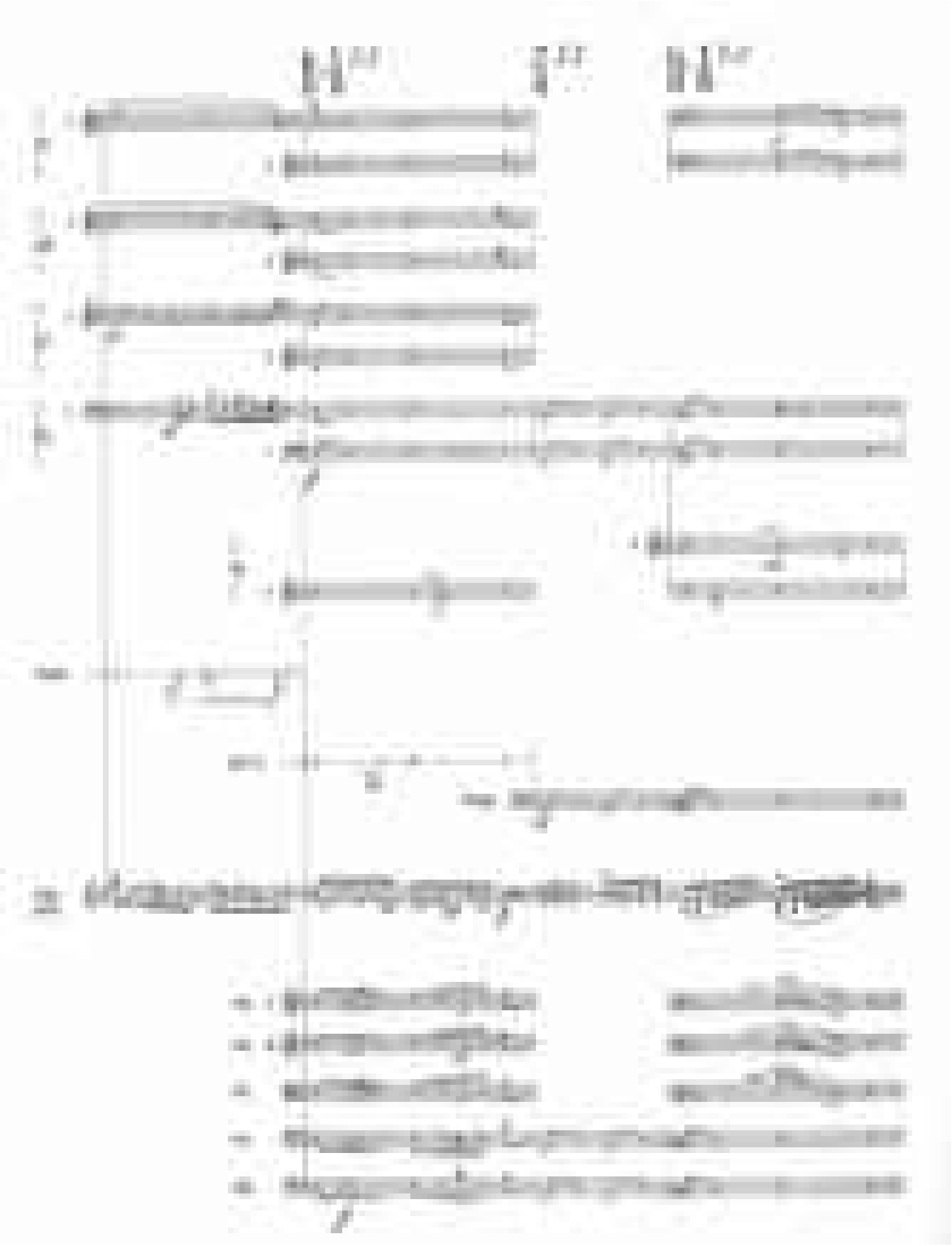
*М. Вайнберґ. Концерт для скрипки з оркестром ор. 67, головна партія*

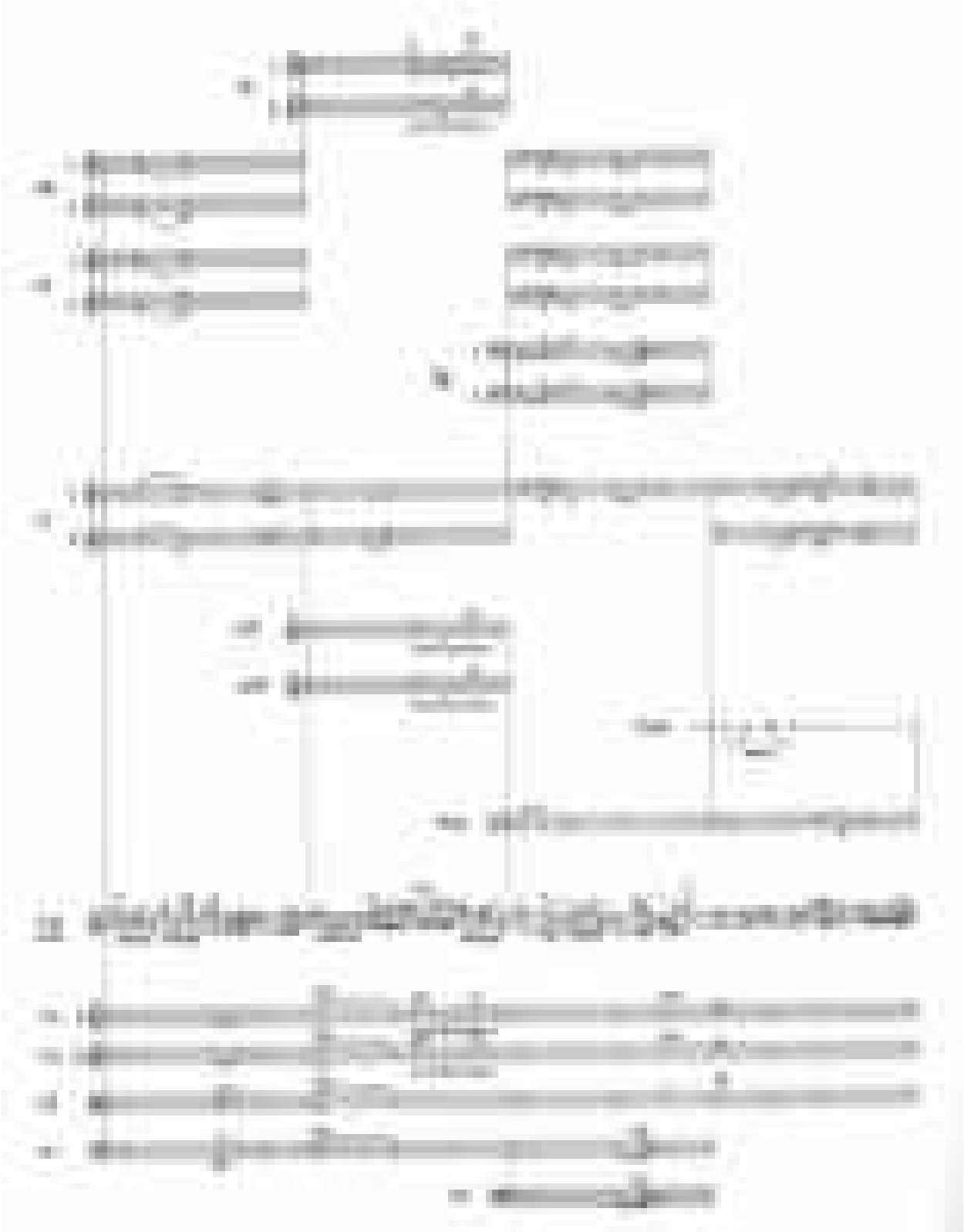


.

*Приклад 3.2.2*

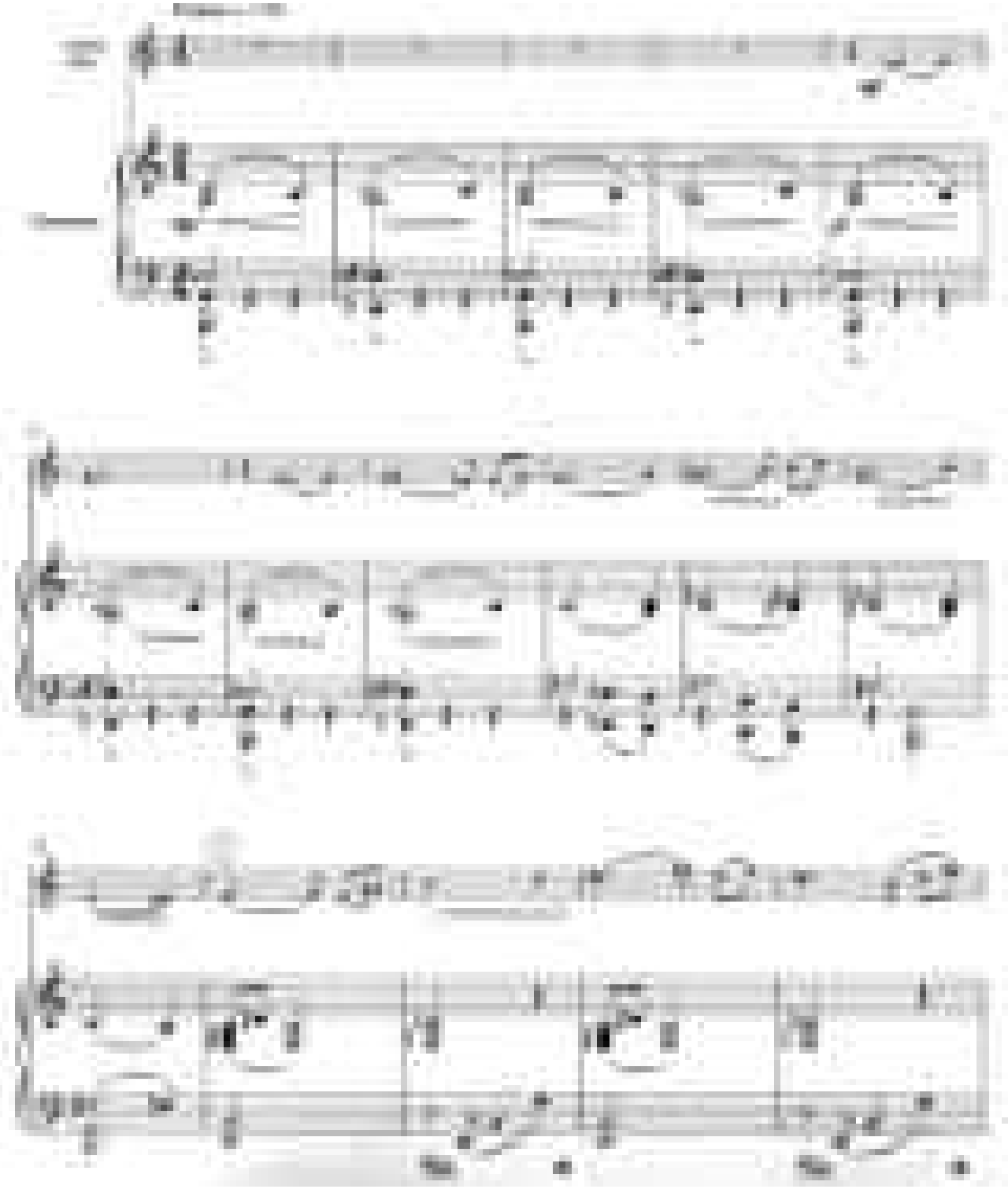
*К. Мейєр. Концерт для скрипки з оркестром, фрагмент 1*





*Приклад 3.2.3*

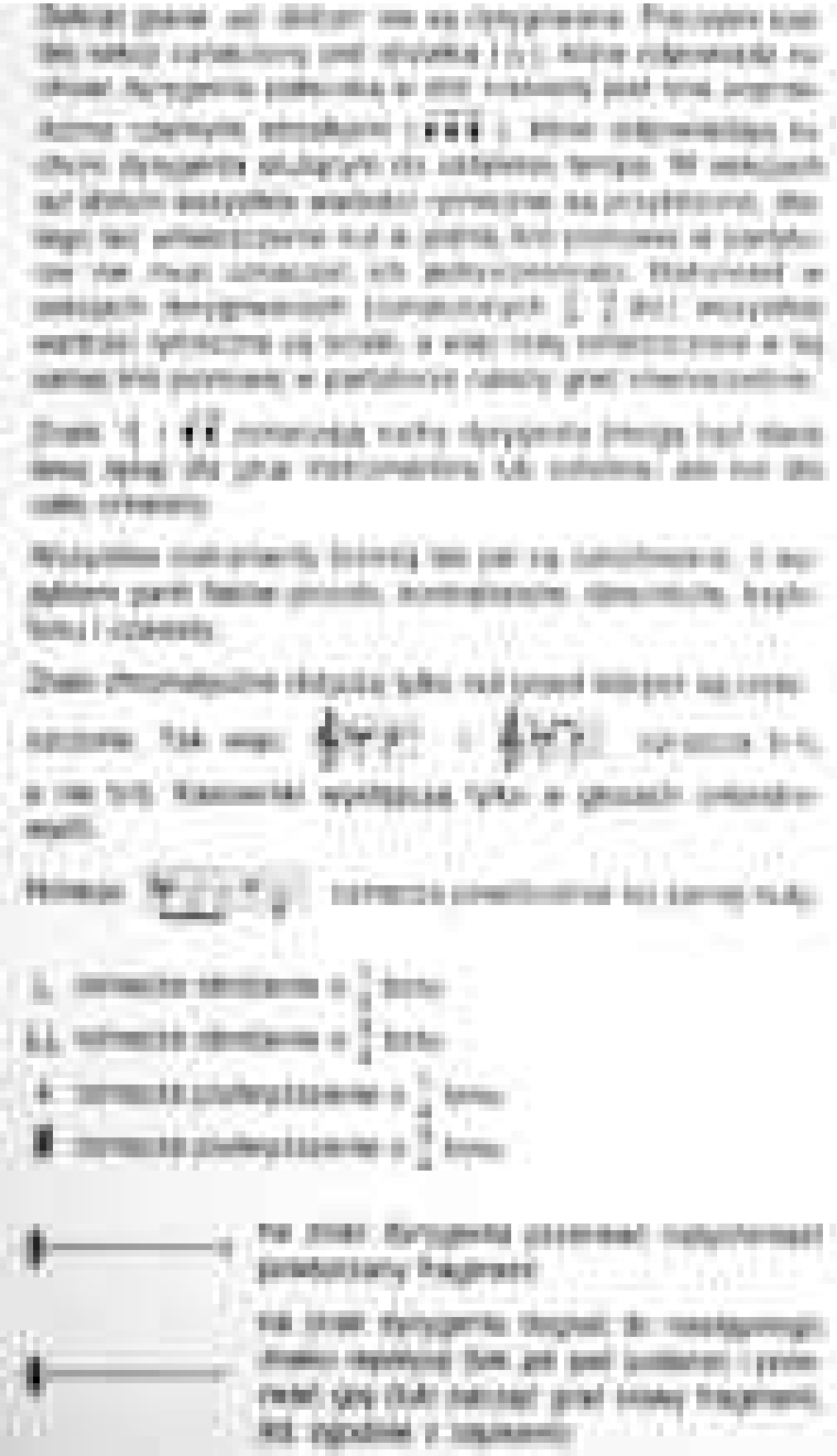
*Р. Твардовський. Концерт для скрипки та струнного оркестру (2006)*



*Приклад 3.2.4*

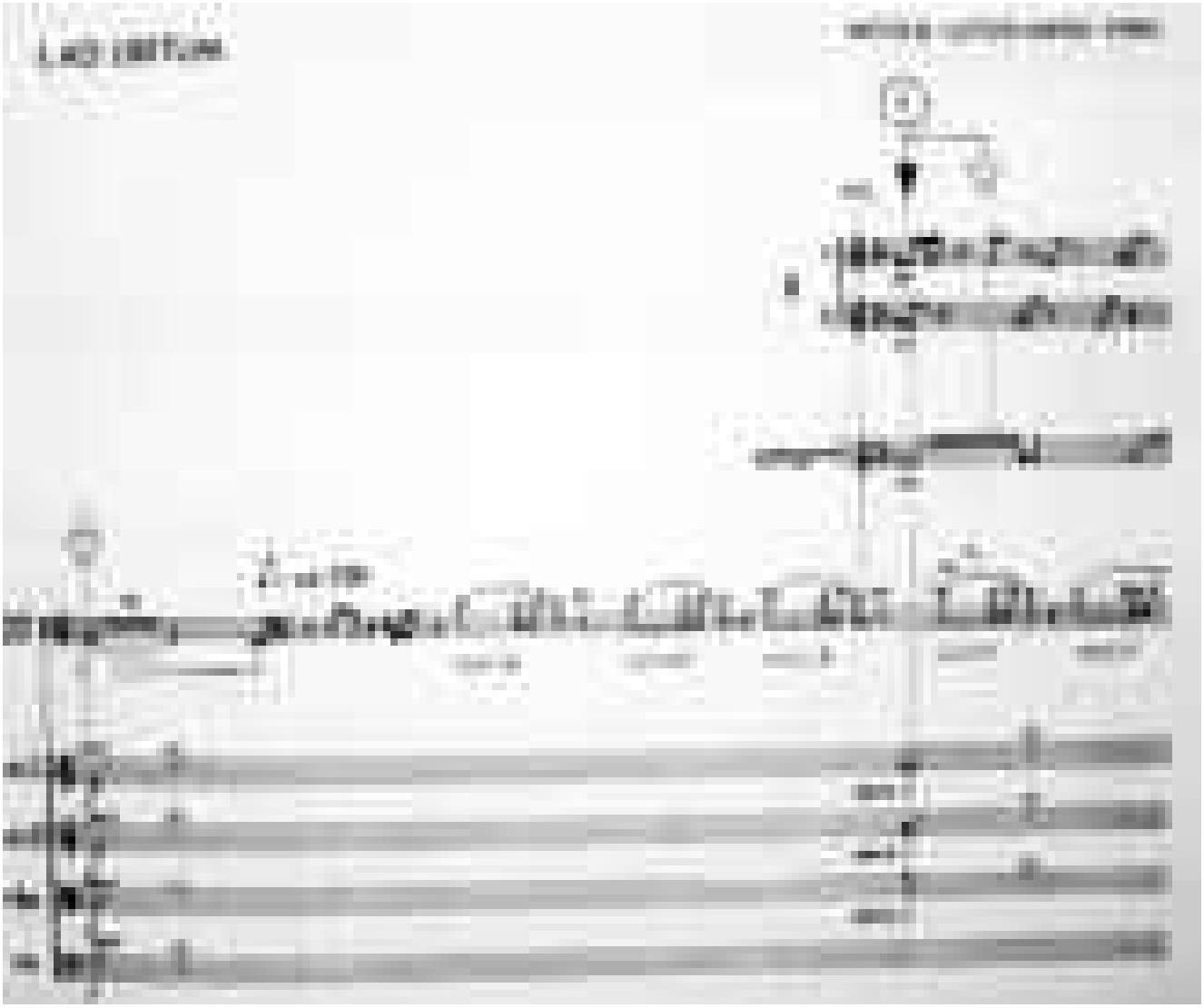
*В. Лютославський. «Ланцюг II». Діалог для скрипки з оркестром (1985)*

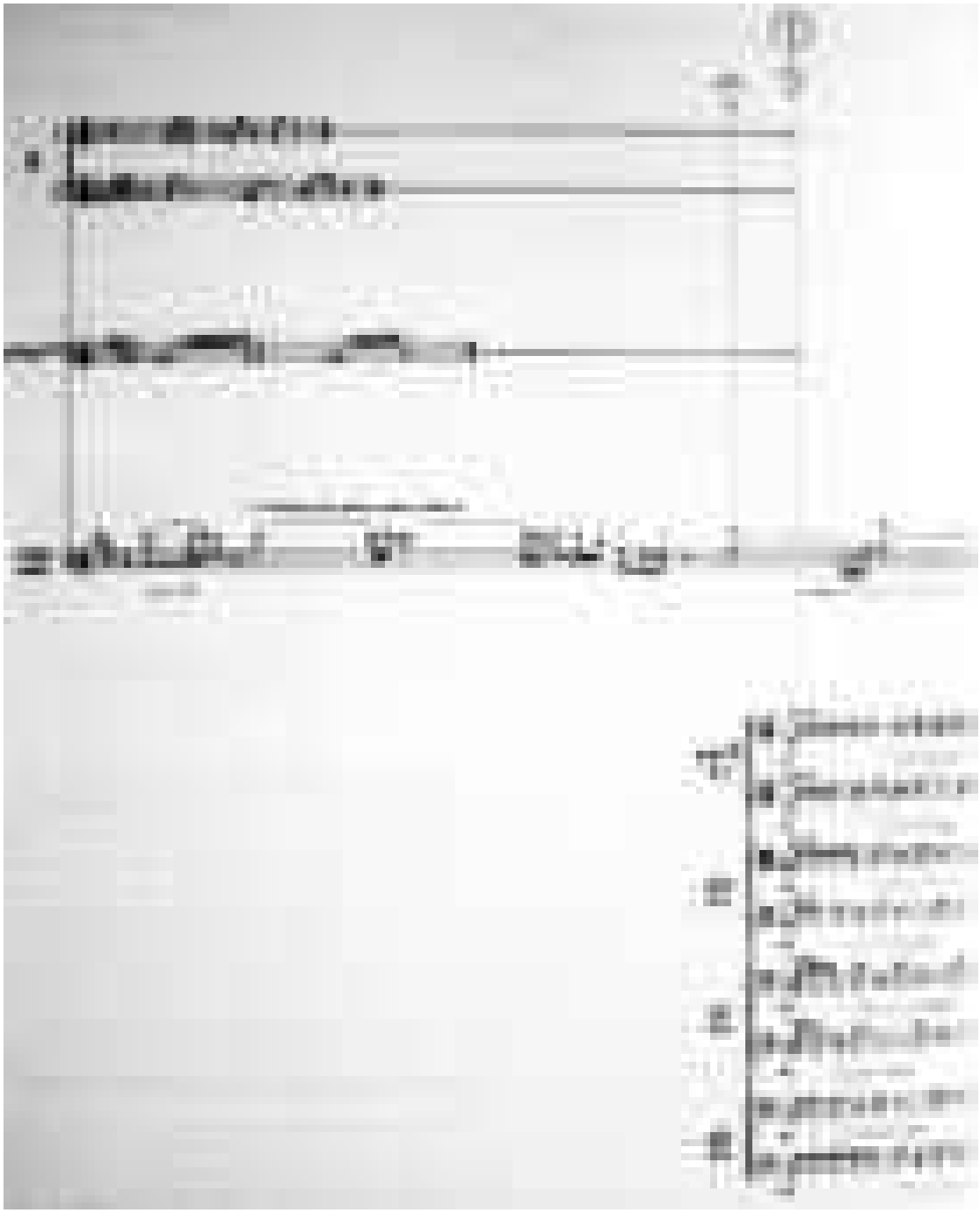
*Авторські вказівки*

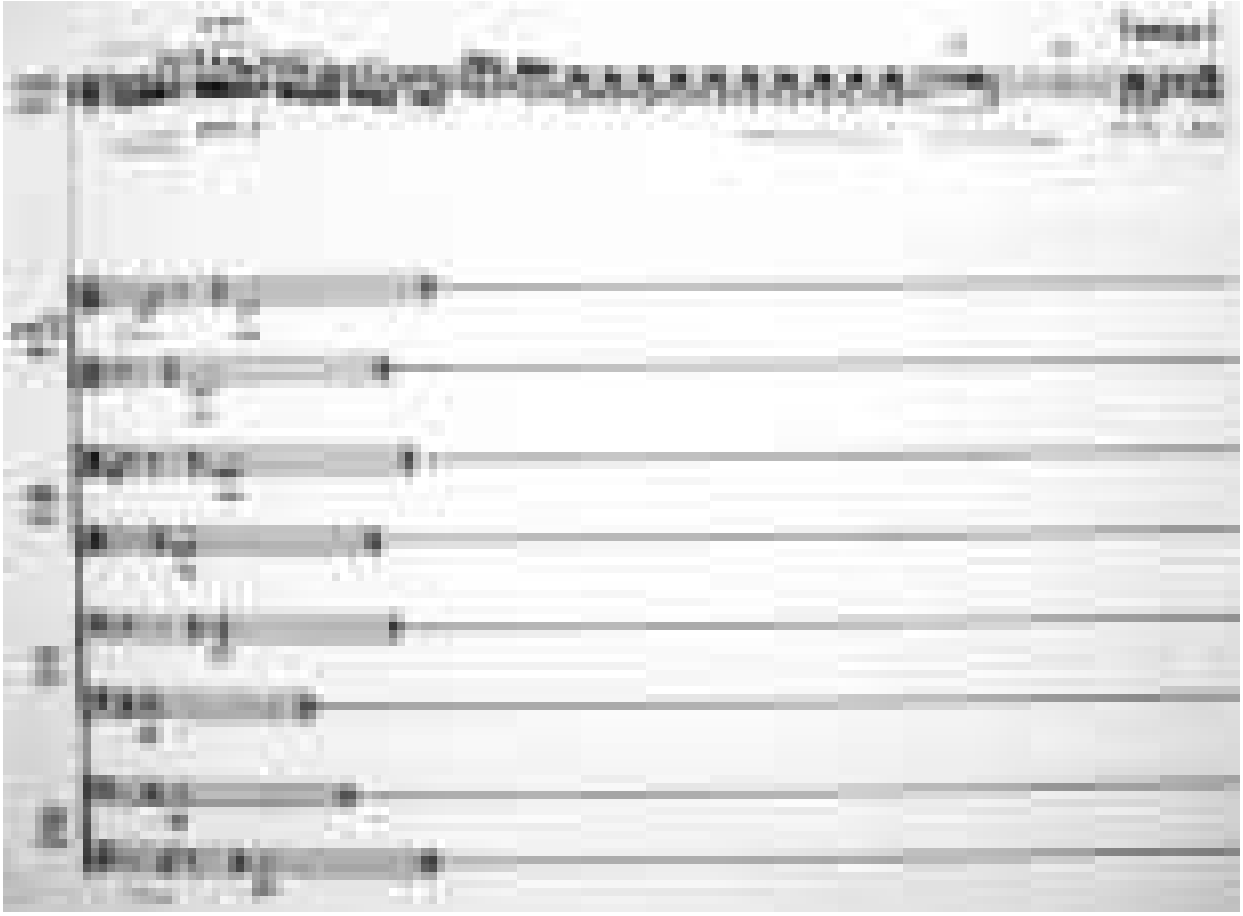


*Приклад 3.2.5*

*В. Лютославський. «Ланцюг II». Діалог для скрипки з оркестром (1985)*

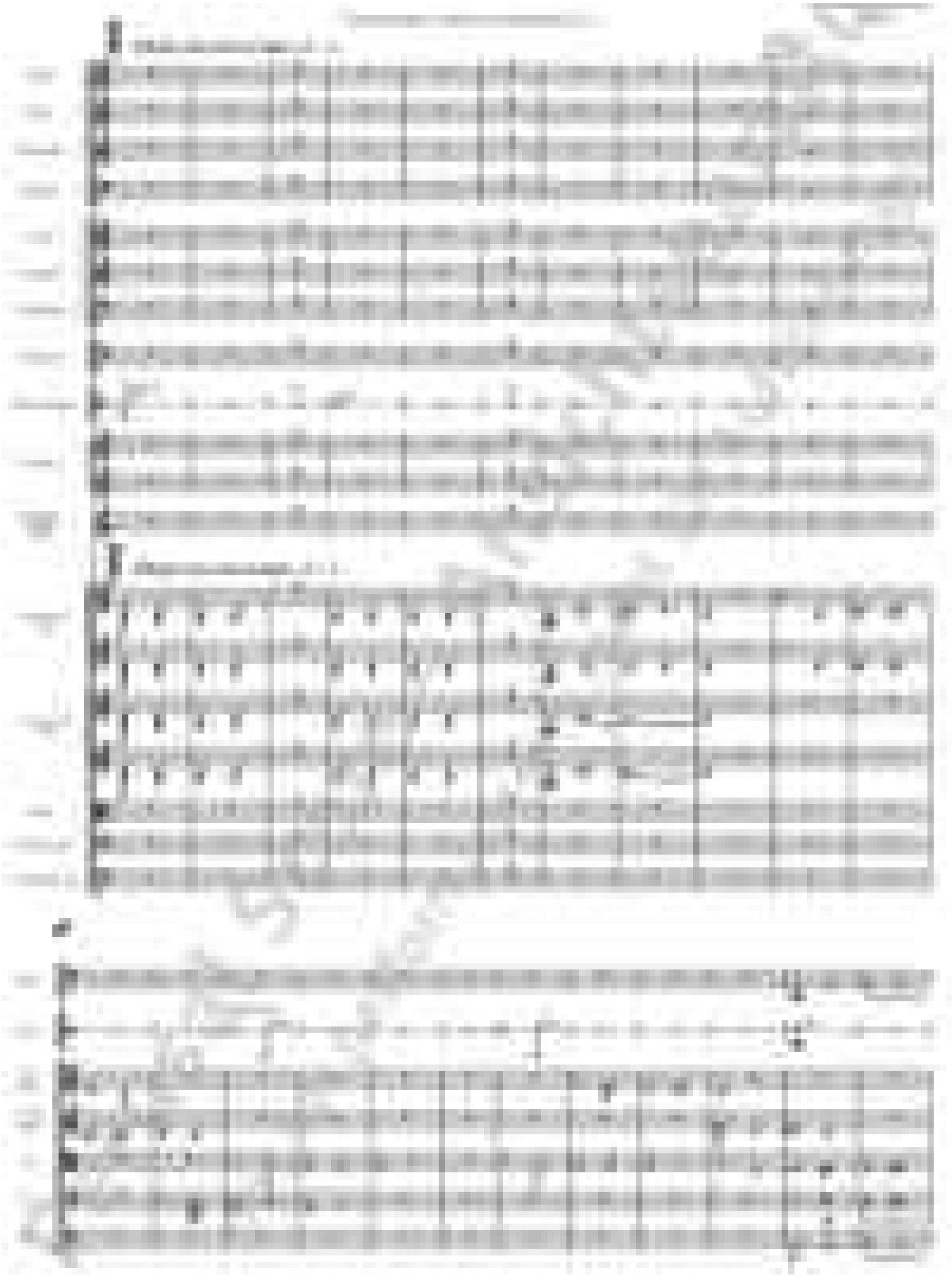


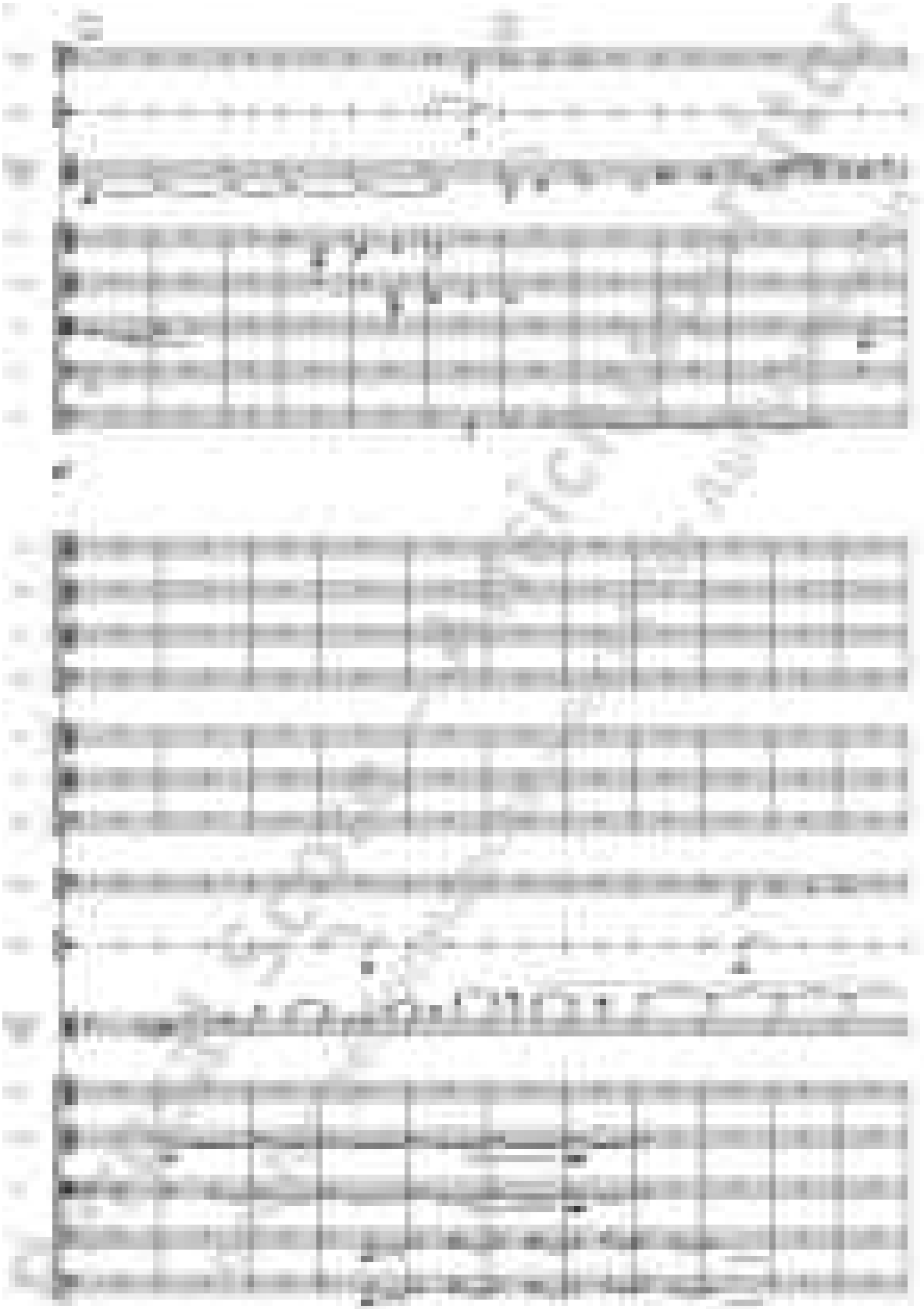




*Приклад 3.3.1*

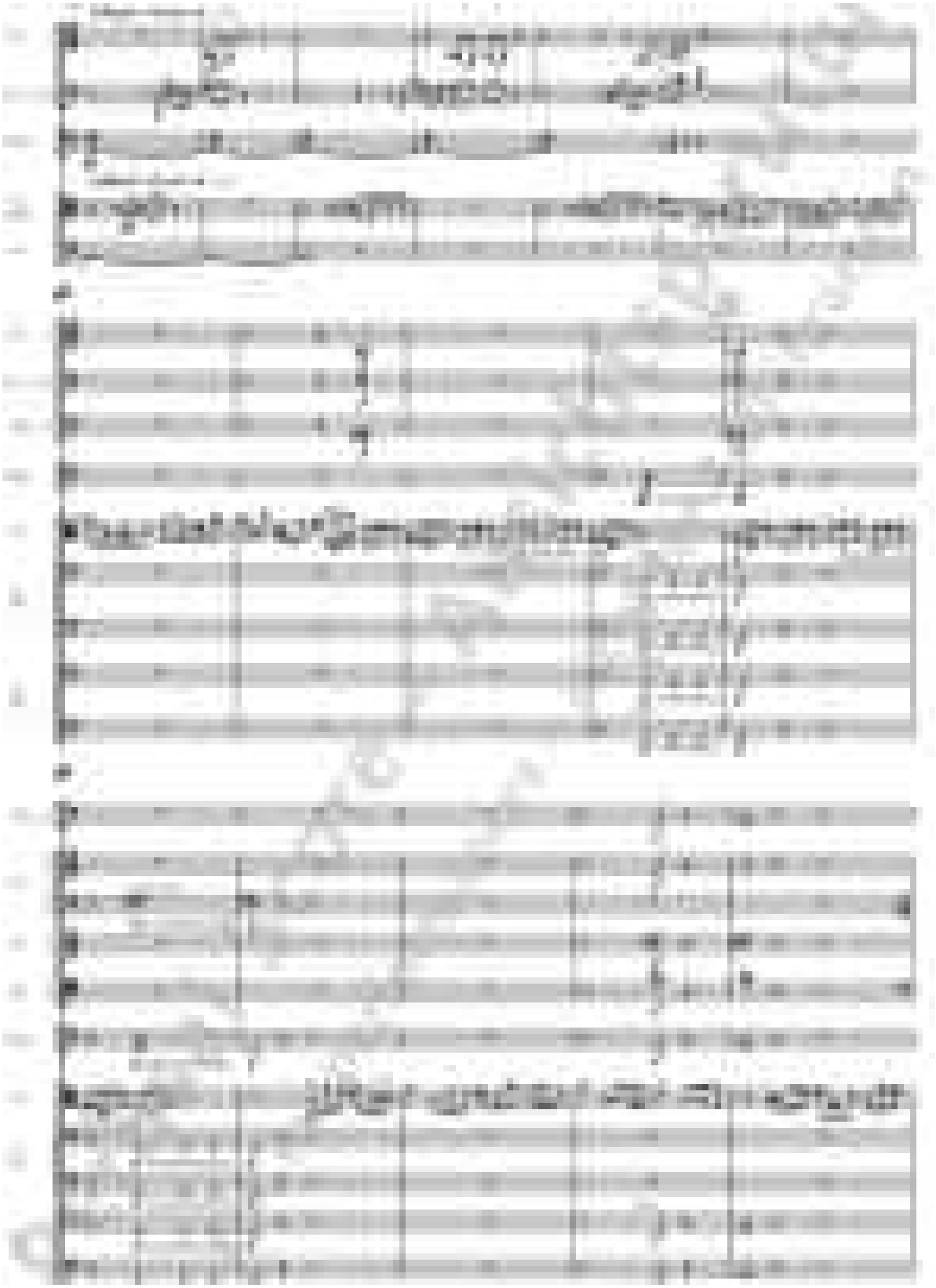
*К. Пендерецький. Другий концерт для скрипки з оркестром «Метоморфози» (1995). Пролог*





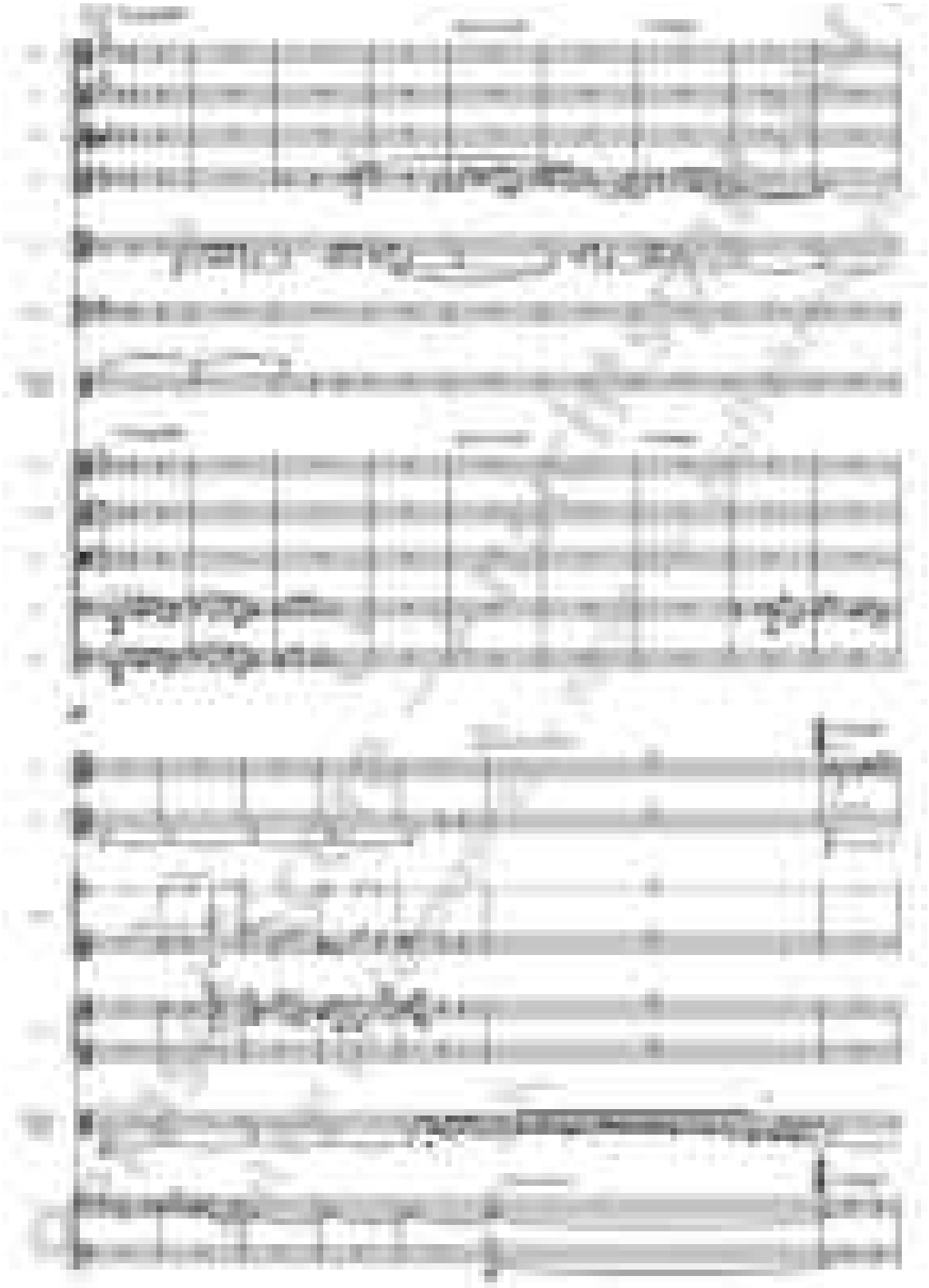
*Приклад 3.3.2*

*К. Пендерецький. Другий концерт для скрипки з оркестром «Метоморфози» (1995). Allegro vivace*



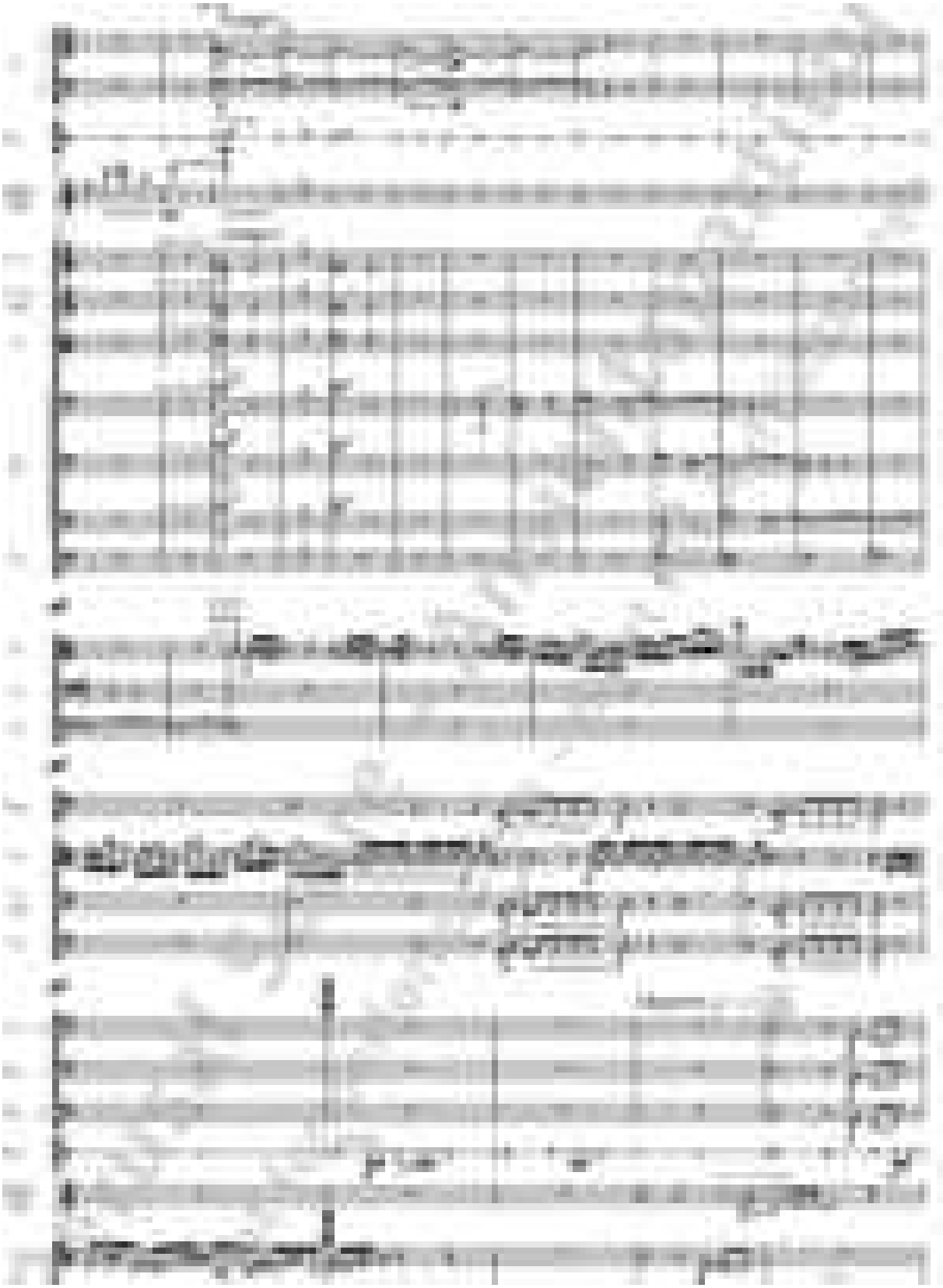
*Приклад 3.3.3*

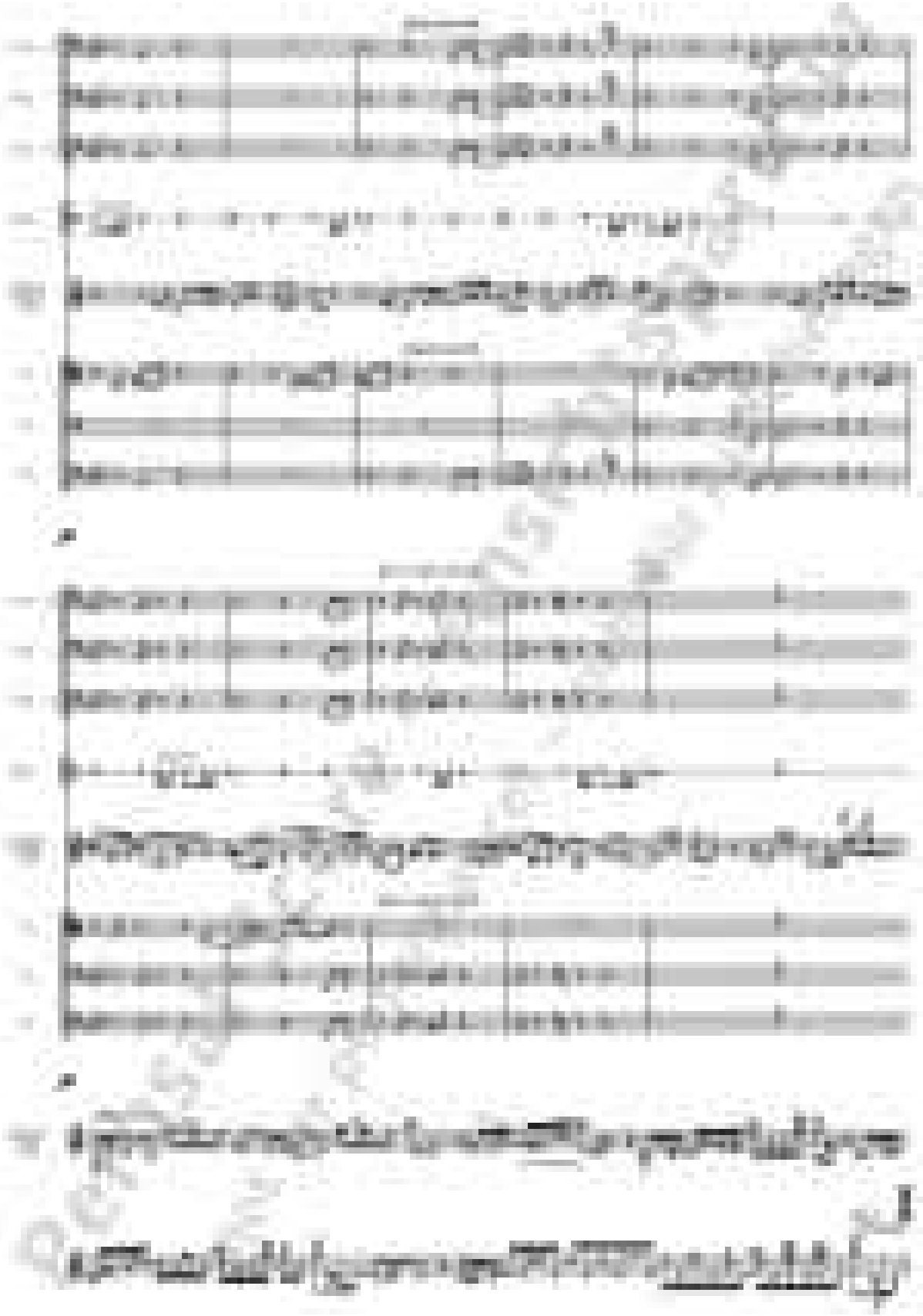
*К. Пендерецький. Другий концерт для скрипки з оркестром «Метоморфози» (1995). Tranquillo*



*Приклад 3.3.4*

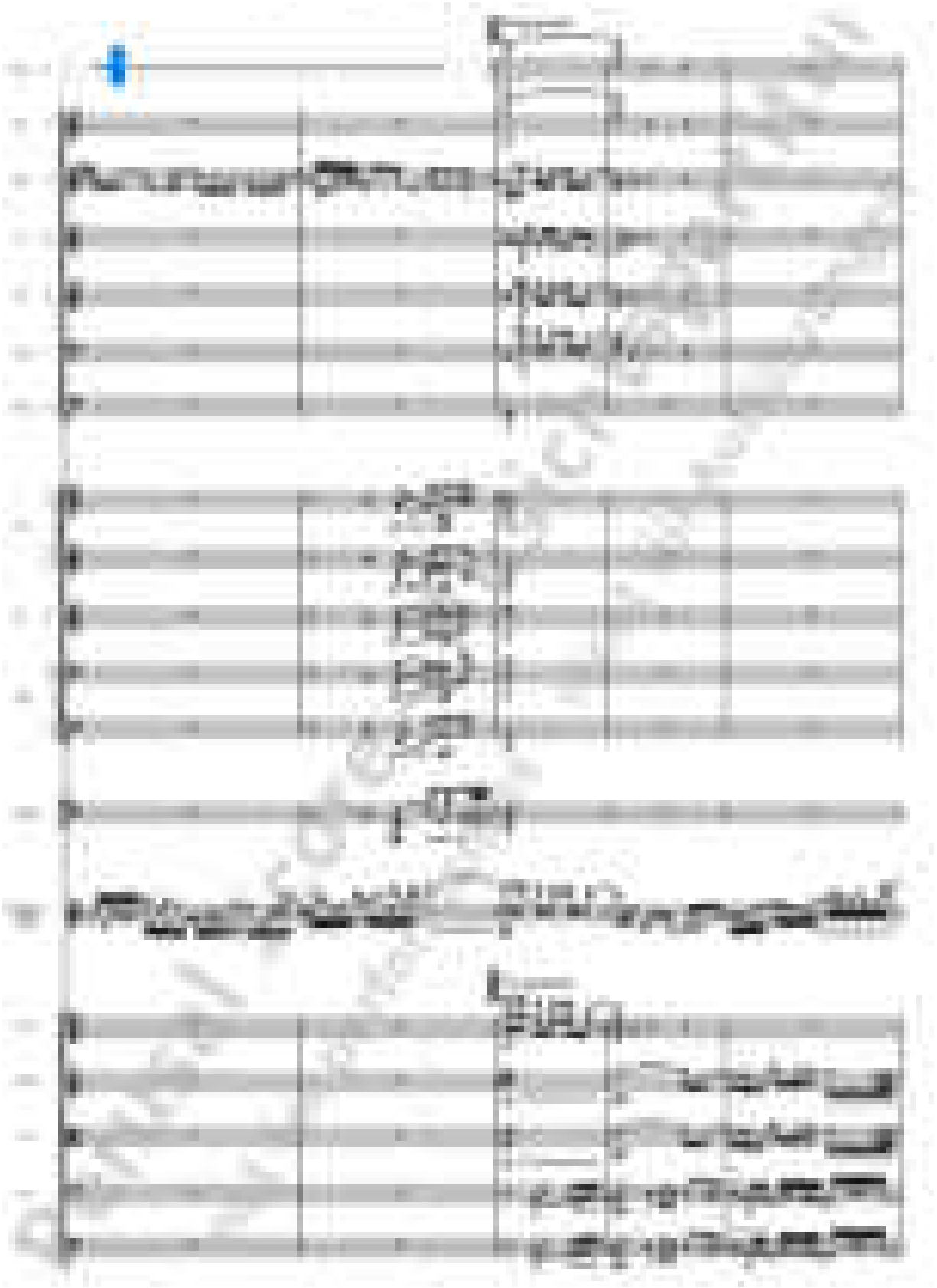
*К. Пендерецький. Другий концерт для скрипки з оркестром «Метоморфози» (1995). Allegretto-Allegro vivo*





*Приклад 3.3.5*

*К. Пендерецький. Другий концерт для скрипки з оркестром «Метоморфози» (1995). Largamente*



*Приклад 3.3.6*

*К. Пендерецький. Другий концерт для скрипки з оркестром «Метоморфози» (1995). Cadenza*

# Додаток Б.

# Список публікацій здобувача за темою дисертації

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

1. Самострокова Н. Концерт № 7 для скрипки з оркестром Ґражини Бацевіч. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 32. Музикознавчі студії : збірник статей.* Львів, 2014. С. 265–275.
2. Самострокова Н. Етнохарактерність у скрипковому концерті XX століття: твори *Ґражини Бацевіч* і Мирослава Скорика. *Spheres of Culture. Volume XIX.* Lublin, 2019. S. 188–195.
3. Самострокова Н. Метаморфози естетики концертності у скрипкових і подвійному концертах Кшиштофа Пендерецького. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 45. Музикознавчий універсум : збірник статей.* Львів, 2019. С. 279–289.
4. Самострокова Н. Національний етос польської музики у скрипкових концертах Кароля Шимановського. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрям : Мистецтвознавство. Вип. 34.* Рівне, 2020. С. 63–69. https://orcid.org/0000-0002-9285-1771
5. Самострокова Н. Етнохарактерні засади скрипкового концерту Мечислава Карловіча. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 46. Музикознавчий універсум : збірник статей.* Львів, 2020. С. 183–194.

*Інші публікації*

6. Самострокова Н. Скрипкові концерти К. Ліпінського. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії». Львів, 25–26 лютого 2015 року : тези.* Львів, 2015. С. 108–109.
7. Самострокова Н. Польський скрипковий концерт: витоки і історія».

*Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016»*, *24–26 лютого 2016 року : тези*. Львів, 2016. С. 136–137.

8. Самострокова Н. Другий скрипковий концерт «Метаморфози» Кшиштофа Пендерецького: концептосфера і драматургія. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5–6 березня 2020 року : тези*. Львів, 2020. С. 116–117.
9. Самострокова Н. Ліризм як етнохарактерна домінанта польського скрипкового концерту XX століття. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» : «Україна і світ: вектори музичної комунікації», 22–23 січня 2021 року : протоколи засідань*. Львів, 2021. С. 127–128.