

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

**СКРИПКОВІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-
ПОСЛІДОВНИКІВ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: СПЕЦИФІКА ОБРАЗНО-
СИМВОЛІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Здобувача ступеня доктора мистецтв
кафедри скрипки

Кісюка Назарія Павловича

Творчий керівник:

Пилатюк Ігор Михайлович

Народний артист України,

Академік НАМУ,

доктор філософії, професор

Науковий консультант:

Пилатюк Назарій Ігорович

Народний артист України,

кандидат мистецтвознавства,

професор

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Тема 1. Скрипкова Соната Б. Лятошинського в контексті композиторської естетики митця.....	4
Тема 2. Соната для скрипки соло Л. Грабовського в яскравій експозиції алегоричних образів.....	7
Тема 3. Синтезований комплекс образів у «Ліричних сценах» І. Карабиця.....	12
Тема 4. Часопростір у скрипкових творах Є. Станковича: «Українська поема» та «Дотик ангела».....	17
Тема 5. Специфіка інтерпретації «Pastoralen» для скрипки та фортепіано В. Сильвестрова.....	22
Тема 6. Особливості виконання скрипкової партії у циклі «Веснянки» Л. Дичко.....	28
ВИСНОВКИ.....	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	34

ВСТУП

Курс присвячено вивченню образно-стильових, драматургічних та виконавських особливостей скрипкової спадщини композиторів-послідовників школи Б. Лятошинського. У рамках дисципліни молоді музиканти-виконавці матимуть нагоду ознайомитись із широкою палітрою скрипкових творів, що репрезентують національні традиції, естетичні пошуки, стильовий розвиток та синтез художніх ідей композиторських задумів. Навчальний курс висвітлює основні різновиди скрипкових творів сольного та камерно-інструментального зразка композиторів-послідовників школи Б. Лятошинського, зокрема, самого Бориса Лятошинського, Леоніда Грабовського, Івана Карабиця, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та Лесі Дичко.

Аналіз стилістично-образних рис обраних творів дає можливість розкрити глибину художньої мови та індивідуальні особливості кожного автора. Ключовою метою курсу є формування у виконавців розуміння образно-символічних особливостей скрипкових творів ХХ століття, розвиток аналітичного мислення та способів інтерпретації, а також розширення знань про історичний контекст позиціонування маловідомих творів. Зокрема, увагу приділено виконавській складовій та опрацюванню інтерпретаційних труднощів, відтак пошуку нових підходів до виконання українських скрипкових творів. Курс розкриває значення мало-виконуваних скрипкових творів ХХ століття як мистецького явища, яке не лише відображає багатство національної музичної культури, а й заслуговує на активну популяризацію як в Україні так і за її межами. Музиканти матимуть змогу глибше осягнути музичну драматургію творів, вивчити стильові риси притаманні кожному з полотен, а також застосувати здобуті знання у власній виконавській практиці. Структура спеціального курсу «Скрипкові твори українських композиторів-

послідовників Б. Лятошинського: специфіка образно-символічної інтерпретації» налічує шість тем, висновки та список використаних джерел.

Тема 1. Скрипкова Соната Б. Лятошинського в контексті композиторської естетики митця

Аналіз спадщини Б. Лятошинського дозволяє стверджувати, що уже в ранній камерно-інструментальній творчості були присутні елементи символізму, а в аспекті даного мистецького проєкту – їх тлумачимо як складові топосів. Загалом, поняття «камерності» доволі часто асоціюється з особистою інтимною стороною творчості будь-якого автора, адже, у жанрах такого гатунку вдається максимально висловити індивідуальне бачення, переживання, відчуття. 1920-ті роки відносяться до ранніх робіт композитора і дуже вдало експонують інтимну спадщину митця.

Завдяки камерно-інструментальній музиці завжди зручніше встановити емоційний зв'язок між автором та слухачем, звісно, посередництвом виконавця. Відповідно, дана творчість Б. Лятошинського дозволяє митцю проявити себе максимально щиро та відкрито. Серед ранніх творів камерного зразка постає скрипкова Соната оп. 19, котру композитор написав у 31 рік.

Доволі слушним постає бачення поняття символу, яке умовно можна перенести на Сонату Б. Лятошинського. Вона просякнута нетиповою для композицій інших авторів того часу нервозністю, імпульсивністю, тим станом, коли людина перебуває «на межі». Умовно, відчувається глибоко-емоційний текст композитора до слухача, сповнений, болу, відчаю, супротиву проти несправедливості, і символіка в даному аспекті відіграє чи не найголовнішу роль. Б. Лятошинський – відвертий симфоніст і насичує цими рисами свій камерний твір. Головними атрибутами у ньому постають тематизм, широта діапазону як соліста – так і супроводу (прямі асоціації з потенціалом оркестру), а про симфонізм, присутній в Сонаті, свідчить емоційна масштабність твору.

Тричастинна будова твору свідчить про дотримання класичних норм (що походять ще від періоду творчості віденських класиків у контексті сонатно-симфонічного циклу – Н. К.), проте, це, фактично, єдиний елемент від сонати цієї музичної доби. Наскрізне симфонічне мислення композитора слід вбачати у виконанні всіх частин аттаса, а також – перетіканні образності і символів, монотематизму з однієї частини – в іншу. Музична мова твору наближена до атональності, незважаючи на присутність акордів терцієвої структури. Ладова логіка – також відсутня, хоча, акорди дуже вдало горизонтально поєднуються та вертикально нашаровуються.

Перша частина написана по типу форми *Сонатного Allegro*, але автор не пише заключної партії, ймовірно, через інтенсивність драматургічного розвитку та активного переходу музичного дійства в Другу частину. Розпочинається твір одразу з викладення основної напружено-емоційної, не позбавленої декламаційності, теми. Єдиний акорд у партії фортепіано – і соліст розпочинає свій монологічний текст. Уся частина будується, фактично, на двох доповнюючих один одного однотипних пластах: перший – це метро-ритмічна фігура четверть з крапкою – восьма – тріоль з поєднанням восьмої, восьмої з крапкою та шістнадцятої. Другим пластом є насичена щільна акордова фактура супроводу.

Музична мова цієї теми – складна, модерна, типова західним новаційним гармонічним баченням, музична тканина при кожному багаточерговому його проведенні на різній звуковисоті – дуже насичена з яскраво забарвленою вертикаллю. Увесь розділ сповнений динамічних підйомів та спадів, охоплюючи весь скрипковий діапазон. Основними виконавськими складнощами постає складна метро-ритміка, синкопованість, часті альтерації та, безумовно – передача образного змісту. Дещо відмінною позиціонована побічна партія, що розпочинається з епізоду *Meno mosso*, хоча, метро-ритмічна основа, хоч і в оберненому вигляді, фрагментарно, апелює до головної партії.

У **розробці** та **репризі** ще більше насичена акордова фактура. Проведення теми в соліста або подвійними нотам, або інтервалами та в октавному викладі, в ритмічному збільшенні – головну партію, у той час, як побічна отримує ще більш розмиті часо-просторові рамки – темп сповільнюється, тривалості використані ще довші, ліги забезпечують максимальну цілісність фраз і розчинення у часі та просторі.

Незважаючи на свою інтонаційну та метро-ритмічну подібність до тематичного матеріалу Першої частини, *Друга*, ніби й продовжує розвиток окресленого лейт-символічного зерна Сонати, але, в перспективі отримує абсолютно новий, непередбачуваний традиційною музичною логікою, розвиток.

Для вирішення абстрагованого стану Б. Лятошинський використовує цілий комплекс музично-виразових засобів, а саме: повторювані лаконічні вузькоамбітусні мотиви з використанням дубль-штриха (коли нота ділиться на половину її тривалості) в динаміці *pp*, тривалий час в низькій теситурі, з подальшим переходом до середнього діапазону. Тріольність не зникає в цьому епізоді ні при сольному виконанні скрипалем, ні при сольному епізоді фортепіано.

Третя частина, Allegro molto risoluto, розпочинається в такому ж трагічно-психологічному настрої, як і Перша, завдяки чому можна провести образно-символічну арку. Партію соліста композитор насичує акордовим викладом, частими акцентами, переважно, на повторюваних нотах, тріольність, як основа усієї Сонати – також не зникає.

Особливими засобами виразності у фіналі є: продубльована тема октавами у партії соліста, поява імпульсивної стакатної ритміки, інтенсивний, монотонно-драматичний виклад у партії фортепіано, часті переклички між солістом та супроводом на «підвищених емоціях». Технічні складнощі у даній частині для соліста – не лише дубль-штрих, а й подвійні ноти, піцикато,

складні акорди широкого розташування на стакато, часта зміна метрики, динаміки, образне насичення та постійний розвиток. Загалом варто підсумувати, що «Соната для скрипки» Б. Лятошинського – це дуже дієвий, активний, симфонізований твір».

Тема 2. Соната для скрипки соло Л. Грабовського в яскравій експозиції алегоричних образів

Леонід Грабовський (р. н. 1935) - автор вокально-хорової, симфонічної, камерно-інструментальної спадщини, активно підтримує творчі взаємини з представниками «Київського авангарду», незважаючи на поважний вік та різні теперішні бачення і трактування музичної композиторської стилістики. Розглядаючи твір, Соната для скрипки соло, - композиція 1959 року. Доволі нечасто українська музична спадщина може експонувати твори жанру Соната для скрипки соло, зважаючи на той факт, що в цілому вітчизняне музичне мистецтво тривалий час перебувало під тиском та переслідуваннями влади. Поруч з тим, митці завжди прагнули висловитись в камерній манері та створювали композиції в жанрі мініатюр або сонат з супроводом. Такі твори знаходимо у спадщині С. Людкевича, С. Борткевича, В. Косенка та інших.

У 50-их роках минулого століття Л. Грабовському вдається познайомитись з жанром Сонати для скрипки соло, а також – з творчістю нововіденців та імпресіоністів. Як не парадоксально, в Україні Соната композитора була видана однією з перших в розгляданому жанрі, а в історії написання автору допомагав студент з його консерваторського курсу, Л. Вогман. Варто зазначити, що прозвучав твір лише через вісім років завдяки Марку Дікерману, випускнику консерваторії, на екзаменаційному виступі, хоча і з аплікатурною редакцією.

Твір написано в традиційній тричастинній формі і розпочинається **Перша частина** – у сонатній, Побічна партія розпочинається з висхідної інтонації на форте. Протягом цілої частини автор використовує комплекс нетипових для

жанру Сонати ремарок, ось як *deciso* (рішуче), *ardito* (масивно), *eroico* (героїчно), *febrilmente* (гарячково), що в комплексі зі штрихами маркато, пульсуючою ритмікою та піцicato формує апеляції до жанру маршу.

Звісно, виконання сольним інструментом в сонатному жанрі маршу, як такого – не є типовим для скрипкового репертуару (зважаючи на масивність, потужність, гучність – марші характерні для колективу інструментів, зокрема, духових – Н. К.), саме тому, в даному контексті виникає відчуття алегорії, коли до образу скрипки, ніжної витонченої, навіть, драматичної, автор експонує маршовість, як таку. Необхідно зазначити, що в даному аналізованому зразку автор використовує трансформацію канонів, створюючи новий жанровий зразок та наповнюючи його іншою, нетиповою символікою. В результаті чого, головна партія Першої частини Сонати формує глибокі алегоричні змісти.

Л. Грабовський дуже зосереджено підійшов до експозиції скрипки у творі, зокрема, в уже на початку втілює безліч різних скрипкових штихів, вміло та вдало їх поєднуючи, таким чином, в алегоричному плані, демонструє усю варіабельність та барвистість в негативному контексті владних проявів та їхню дію на українського митця.

Побічна партія наділена відмінним характером, метро-ритмікою та штрихами. Вона – неспокійна, виконується на *pp*, можна охарактеризувати, що це тема «сумніву та неспокою». Автор застосовує хвилеподібні рухи з погрупованих шістнадцятих, що містять секундові інтонації, часті повтори, велику кількість знаків альтерації. Побічна партія – це очікування чогось потужного, негативного та пригнічуючого. В середині теми відбувається зміна динаміки в бік *fortissimo*, виконавського штриха на *sul ponticello*, загального настрою і фактурного викладу – у бік тривоги та очікування.

У заключній темі автор використовує матеріал з головної партії, застосовуючи елементи поліфонії, а саме – інверсію. В цілому, варто свідчити, що в Першій частині, все ж, наявні риси маршовості, зокрема, повторювані

широкі інтервали в швидкому темпі формують уявлення про крокування, чітка акцентуація, синкопованість – частково відповідають метро-ритміці жанру, проте, хвилеподібні рухи в чергуванні з трелями – імітують «сольні епізоди флейти» в умовному марші, а «кружляння» на широкі інтервали в штриху стакато – виконавство групи мідних духових. Тобто, Л. Грабовський в гротескному варіанті у Сонаті для скрипки соло експонує партії різних духових інструментів в контексті виконання маршу.

Майстерність композитора не зупиняється на імітації виконавства духових – автор використовує елементи фактури зі скрипкових Каприсів Н. Паганіні. До прикладу, у епізоді з тремоло у верхньому голосі між двома нотами різної висоти і стриманому нижньому голосі. Авторське бачення цього технічно складного моменту запозичене у творі окресленого жанру Ор. 1 No. 6. Хронологічно наступний музичний матеріал також формує стилістичні апеляції до іншого Капрису великого скрипаля, зокрема, Ор. 1 No. 1. Тобто, повертаючи уяву до того факту, що Соната є все ж, скрипковою. В даному епізоді автор наслідує технічно складний елемент з, фактично, методичних художніх творів великого композитора і скрипаля, з котрим його розділяє більш, ніж півторастолітня музична історія. Таким чином, Л. Грабовський прагне продемонструвати виконавський потенціал інструменту скрипка, та представив елементи Капрису Н. Паганіні в новому, переосмисленому та сучасному амплуа. Цей епізод є досить складним для виконання, адже, тридцять другі ноти в швидкому темпі, з правильним розподіленням смичка, динаміки, загального «дихання» пасажів, а також, прихованими підголосками – комплекс складнощів для професійного скрипкового виконавства.

В репризі автор викладає головну партію в октавному збільшенні, що підкреслює «велич» умовного маршу, і жанр, в оригінальному вигляді достойний, поважний, гордий – перетворюється за допомогою застосованого гротеску (акорди піцкато, трелі у високій теситурі з періодичним

чергуванням згрупованих тридцять других тривалостей, арпеджіато, дубль штрих) – у «маршову пародію».

Другій частині автор надає програмної назви, що є досить нетиповим, адже, програмність як така, в первинному своєму існуванні в романтичну музичну добу передбачала цілковиту приналежність усього твору, а не обраних його частин. Назва «*Маленька серенада*» також засвідчує про використання жанровості у середній частині Сонати соло. В цілому, від жанру ліричної італійсько-іспанської пісні закоханого (а саме таким постає первинне походження жанру – Н. К.) у викладенні теми варто назвати лише повільний темп, приглушену динаміку та ліризм. Проте, дисонуючі інтервали, зокрема, збільшені кварта, зменшені квінти, секундові інтонації, некласичне їх поєднання, атональність, в котрій прослуховуються, водночас і мажорні, і мінорні характеристики, формує уявлення, що автор вдається до втілення «*алегоричного жанру*».

Про наявність алегорії, як провідного елементу в композиторському письмі Л. Грабовського засвідчує і розробковий епізод, окреслений автором ремаркою *bizzaro*. Цей середній розділ за жанровими характеристиками дуже нагадує скерцо – граційність, паузованість, скатні елементи, піцicato в лівій руці та загальний характер при відсутності чіткої тональності і, навіть, ладу – це також відмінний від попереднього жанру зразок, проте, робота з музичним матеріалом, драматургією та образно-символічними елементами дозволяє стверджувати наявність в змісті даної теми алегорії.

Фінал, *Vivace* розпочинається в імпульсивно-тривожному характері, контрастна всередині, основна тема наділена внутрішньою гіпертрофованою динамікою, здається ніби людина б'ється в істерії, сама з себе сміючись і плачучи зі свого горя. Такі образи формуються завдяки різноманітному виконавському комплексу засобів музичної виразності, часто змінній фактурі, чергуваннях і повторах, застосуванні сучасних виконавських скрипкових технік: піцicato, арко, тремоло, флажолети, в поєднанні з частою

паузованістю, різкими змінами метро-ритміки, використанням широких діапазонних стрибків, альтераціям, різким змінам динаміки – усе це відображає біль і хаос в образному змісті.

Починаючи від ремарки *elevato* автор експонує ліричну протяжну мелодію, яка нагадує *романтичну українську сумну пісню*: навіть, в тотальній атональності прослідковуються риси мінорного ладу. Вона звучить як своєрідна втома людини від всього, що відбувається навколо неї.

Доволі неочікувано автор підходить до жанрового трактування одного з епізодів Третьої частини: Л. Грабовський відверто транслює своє бачення *григоріанського хоралу*. Цей лаконічний епізод складається з двох речень, а, отже, періоду повторної будови, наділений характерною хоральною метрикою з довгих тривалостей, іноді, навіть, логікою акордових розв'язань згідно класичної гармонії. Про хоральність як рису цього епізоду свідчать і «прозорі» акорди широкого розташування, своєрідне потактове «крокування», приховане голосоведення та витримана емоційність, в дечому, навіть, духовність.

Скрипалеві в цьому епізоді варто «на мить» переосмислити підхід до інтерпретації сучасного музичного матеріалу композитора-модерніста та поринути в атмосферу середньовічної епохи, максимально відображаючи її стилістику. Одразу ж після «*хоралу*» композитор представляє новий, вартісний уваги в контексті символізму топосів, епізод, що також апелює до стилістики Н. Паганіні: це технічно складний уривок, з незручною аплікатурою, широкого діапазону та повторюваними інтервалами. Тут також варто застосувати апеляції до попередніх століть.

Наприкінці твору автор проводить основу, «маршову» тему а також – ліричну, наспівну. Останні такти Л. Грабовський, ніби, наділяє функцією каденції: тут він повною мірою демонструє весь скрипковий потенціал, задіяний у творі, переважно, технічно-яскравого характеру, як тріолі,

глісандуючі епізоди, швидкі арпеджовані пасажі з шістнадцятих, октавні та секстові проведення тем, тремоло, активні динамічні зміни, тощо. Соната демонструє яскраві авторські риси стилістики композитора, незважаючи на приналежність до раннього періоду творчості.

Тема 3. Синтезований комплекс образів у «Ліричних сценах» І.

Карабиця

Іван Федорович Карабиць (1945-2002), продовжувач композиторських традицій свого вчителя, Б. Лятошинського. Одним з яскравих зразків камерно-інструментального жанру І. Карабиця, вартий уваги з контексту образно-символічного змісту, є чотиричастинний цикл для скрипки та фортепіано «*Ліричні сцени*». Цикл «Ліричні сцени» складають чотири частини, серед яких дві крайні постають дієво-активними, а дві середні – помірними та врівноваженими. Якщо порівняти з традиційними жанрами сонатно-симфонічного циклу (квартетом, сонатою, симфонією і концертом – Н. К.), то ця камерна композиція за своїми розмірами наближається до масштабних жанрів, а за протяжністю – до менших.

Камерно-інструментальний твір І. Карабиця доцільно тлумачити сольним зразком скрипкового твору у супроводі фортепіано та в якості дуету, в котрому кожна інструментальна партія наділена автором своїм образно-символічним значенням та філософським трактуванням. Обґрунтування цієї думки зумовлене насиченням повноцінними сенсами і партії соліста-скрипаля, і супроводу, який виконує не лише акомпануючу роль, а й також передає основні символічні ідеї автора, закладені в циклічному творі.

Moderato capriccioso відкриває цикл основною темою в партії супроводу, і після двох тактів лаконічних паузованих інтонацій – вступає солююча скрипка. Первинне враження про мелодичну скрипкову лінію – ніби вона відсутня, апелюючи до традиційних партій, але основна музична фраза, повсякчас просякнута хроматизмами та перервана частими паузами, тут

присутня. Автор проводить тему два рази, при тому, що у другому варіанті вже експоновано інший «інтонаційно-емоційний рівень».

Незважаючи на ремарку композитора *capriccioso*, у цьому первинному варіанті першої теми зосереджено, лише стакатність у партії соліста й супроводу, паузованість та нервозність – як тлумачення капрису «трансформованого зразка». Поруч з тим, загальний настрій основної теми, що відкриває цикл і одразу подається усією своєю потужністю, формує неспокій, тривогу, нерозуміння зовнішніх процесів та результату – авангардна техніка і відсутність тональності чітко експонує прихильність у цьому творі до провідної течії 60-70-их років, «київського авангарду». В технічно-виконавському плані перша тема складає ряд труднощів, серед яких – змінна метрика, некласичне представлення долей, часті альтерації, відсутність «класичної» підтримки супроводу. В образному плані цю тему необхідно глибоко осмислити, пропустити усю тонку емоцію крізь єство виконавця задля розуміння і правильного відтворення.

Після короткого «дихання» автор представляє лаконічну другу тему. Її умовно можна назвати ліричною, в порівнянні з першою темою. Вона постає контрастною по відношенню до основної, а в жанровому еквіваленті наближена до *ліричної протяжної пісні*. Відсутність прямих аналогій з оригінальним фольклорним джерелом «забезпечує» партія супроводу: у той час, коли соліст виконує тривалу, лінійну мелодію, вибудовує фрази, лігує мотиви – партія фортепіано, ніби, абстрагована від спільного художнього образу і виконує абсолютно відмінний тематичний матеріал жвавішого характеру, попри відсутність яскраво виділеного тематизму. В інтерпретації другої теми скрипалеві необхідно дослуховувати закінчення фраз, особливо, в низькому діапазоні, вибудовувати логічні лінії, переймаючись емоційним викладом.

Подальший розвиток обидвох тем композитор формує у лаконічному амплуа, проте, посилює їх образно-емоційне наповнення. Зокрема, для

демонстрації першої теми автор використовує дубль штрих та дрібніші тривалості, надаючи темі більшої тривожності, похмурості. Другу, наспівну тему, автор експонує на дві октави вище, ніби показуючи, що відбулось з тією ліричною піснею в майбутньому – це велична, всепоглинаюча «прірва», котра вбила усе живе та духовне.

Andante rubato, Другу частину скрипкового циклу, уже характеризує вільне трактування тематичного матеріалу в повільному темпі. Вона розпочинається з короткого вступу фортепіано – початковий пасаж композитор вкладає в ірраціональну групу тривалостей (дана група буде використана кількаразово протягом цілої частини – Н. К.). Основний образний символ цього фортепіанного пасажу в контексті другої частини циклу – лавина, неконтрольована потужність.

У наступних репліках соліста автор уособлює постійні питання без отриманої відповіді, а основні образи формує, використовуючи високу скрипкову теситуру, поступеневий рух, вузькі дисонанси без ладової опори. І. Карабиць у цій частині «Ліричних сцен» створює символ людського плачу, використовуючи страждання, сльози, психічно-істеричні емоції. Тут, же присутні символи «втечі» від зовнішньої ситуації. Ремарка *rubato* вказує не лише про відносно вільний характер інтерпретації, а й про тотальну нестійкість, «розхитаність» емоцій, подій, явищ, їх непередбачуваний розвиток.

Партія соліста у другій частині циклу є превалюючою, коли фортепіанний супровід наділений «педальними» звучаннями, паузованістю. В цілому, образ соліста уособлює в собі людину з характерним емоційним станом, психологічними реакціями та поведінковими нормами. Фортепіанний супровід в розгляданій частині – це ілюстратор трагічних подій, фон і тло, на якому функціонує особистість. Інтерпретаційні труднощі другої частини – це використання автором згаданих ірраціональних груп тривалостей; рубатний характер виконавства, що потребує повної узгодженості з супроводом;

наявність короткої каденції, в якій, черговий раз втілений основний образ, (а це типово для класичних каденцій, коли демонструється віртуозно-блискуча техніка скрипаля – Н. К.); «незручні» флажолети у високому діапазоні та піцикато.

Третя частина циклу, *Allegretto*, виконується attacca і розкриває той самий символічний зміст, проте, вміщений автором в іншому образі та із застосуванням нових музично-виразових засобів. Стакатні, легатні та епізоди з глісандо повністю насичують цю частину. Посередництвом штрихової варіабельності композитор прагне втілити символіку безконтрольності та необґрунтованості дій. Розпочинається основний виклад теми у соліста, в партію якого «переходять» стакатні сексти з другої частини. В синтезі з секундами та квартами, постійною зміною знаків альтерації та внутрішньо-тактовою динамікою уся демонстративна і тиха експресія попередніх двох частин отримує епізодичне символічне вирішення. Цей первинний скрипковий епізод також містить жанрові ознаки видозміненого *алегоричного скерцо* та капризу.

Скерцозність, примхливість, «мінорна граціозність», обережність – це основні образно-художні характеристики третьої частини. Її умовно можна назвати тричастинною, адже, подібним тематичним матеріалом у соліста вона починається і завершується, але у експозиції І. Карабиця – це нове трактування простої тричастинної форми.

В аспекті інтерпретації дуже важливим моментом в емоційно-образному сприйнятті виконавцем цієї частини – не експонувати скерцо в оригінальному його зразку: барвисте, грайливе, граціозне, адже, у даному музично-художньому випадку, це пародійне, спотворене скерцо – з болем, жалем, трагізмом, алегорією.

Фінальна частина, *Andante espressivo*, розпочинається в партії фортепіано з поліфонічного викладу, а саме, з елементів канонічної імітації. У розгляданому фрагменті автор звертається до бахівської тематики жанру *фуги*.

Надалі, після вступу соліста, тематичний матеріал супроводу набуває акордової структури. Прихована експресивність, заявлена в ремарці, розвивається поступово, частково нагадуючи символічний матеріал першої частини.

Партія фортепіано розпочинає фінальну частину з тривалого вступу, котрому притаманний завуальований і таємничий образ: цьому сприяє низький регістр інструменту та лаконічні інтонаційні тематичні фрагменти. Партія скрипки викладена майже через дві октави, у високій теситурі – одразу занурює в яскравий образний зміст Фіналу. Жанрова характеристика теми у соліста формує прямі аналогії з *ліричною, скорботною піснею-плачем* (зокрема, такі зразки були представлені в обрядовому фольклорі українського епосу – Н. К.) Починаючи з епізоду **Piu mosso** драматизм заключної частини циклу лише посилюється: нервозна тема в соліста містить постійну поліритмію, синкопованість, тріолі, квінтолі, дрібні тривалості, часті знаки альтерації, мінливу динаміку – усе це в сукупності з низькою скрипковою теситурою повертає до образного змісту абстрагованої тривоги.

Передостанні строфи циклу «Ліричні сцени» демонструють кульмінацію усього твору: секстолі, септолі, дрібні тривалості у вирі альтерацій в швидкому темпі та експресивній гучності – в соліста-скрипаля, синкоповані акордові комплекси максимального звучання – в підтримці супроводу. І. Карабиць досить неочікувано завершує твір на рр, витриманими довгими залігованими тривалостями – в акомпанементі, на фоні якого – такі ж витримані і заліговані «пусті» інтервали соліста, демонструючи фінал історії, спустошеність, порожнечу. Дуже доречним у цьому заключному зразку автор повертає емоційно зворушену увагу слухача з напруги у стан духовного прийняття.

Отже, цикл «Ліричні сцени» І. Карабиця експонує *нетиповий авангардний зразок камерно-інструментального твору, який складно вмістити в жанрово-структурні норми класичної доби* (адже, традиційно, будь-який тип

композиції різних епох ми порівнюємо, відштовхуючись від класичних норм – Н. К.). З одного боку, композиція наділена глибоким трагедійно-драматургічним змістом, вміщеним в чотири поєднані між собою логікою, частини. З іншого боку, романтизоване та ліризоване поєднання скрипки та фортепіано розбиває стереотипи та ототожнення виключно з названими характеристиками, демонструючи, таким чином, новий потенціал скрипки в технічному аспекті, комплексній взаємодії з фортепіано, так і в передачі образно-символічного змісту.

Тема 4. Часопростір у скрипкових творах Є. Станковича: «Українська поема» та «Дотик ангела»

Сучасне українське музикознавство постає багатим на дослідження творчої постаті *Євгена Федоровича Станковича (р. н. 1942)*. «Українська поема» яскраво представляє специфічні композиторсько-стилістичні риси Є. Станковича, а саме: *глибокий ідейний зміст, тяжіння до наповнення образів певною символічною концепцією, розкриття філософських проблем та оркестровим мисленням*. «Українська поема» належить до типу монументального жанру, одним з проявів чого постає її транскрибування для скрипки та камерного оркестру (через рік після оригінальної версії для скрипки та фортепіано – Н. К.) Важливим для образно-символічного аналізу твору є його позиціонування в якості завершальної композиції одного з творчих етапів митця – роботі у сфері камерно-інструментальної музики.

«Українська поема» - одночастинний твір вільної побудови з комплексу епізодів, наскрізної драматургії, образно-символічного розвитку та монотематичних елементів. Програмна назва не означає чітке фольклорне забарвлення твору, а, лише, опосередковано-символічне, засвідчуючи наявність центрального знакового образу – України. Основна тема означена

композитором лише ремаркою ***molto cantabile***. Перше емоційно-образне враження, яке вона справляє – це сумна пісня-монолог, сповідь, туга за щасливим життям. На її присутність вказує інтонаційна наспівність, мелодизм теми та органічний фортепіанний супровід, побудований на гармонії класичного зразка. Автор проводить тему двічі, вміщуючи її в класичний період повторної будови – увесь комплекс музично-виразових засобів натякає на стабільність, традиціоналізм музичного втілення типових образів. Проте, програмна назва спонукає апелювати саме до символу України, а відштовхуючись від мінорного та ліричного настрою теми – наділена сумом, роздумами, деяким жалкуванням про хороші часи. З іншого ракурсу – тема наділена наспівними інтонаціями та апелюванням до української ліричної пісні.

Зміни в основній темі у партії скрипки відбуваються в бік регістрового зниження, де скрипка звучить ще більш задумливо, подекуди, приречено. Змінюється і фактура фортепіанного супроводу: після розлогих арпеджійованих пасажів у інструменту в лівій руці розташувався октавний виклад в низькій теситурі, а в правій – трелі у високому регістрі в динаміці *pp*. Композитор використовує прийом «обміну регістрами», адже, теситурно, фортепіано охоплює найнижчий регістр, а скрипка – низький, що знаходиться, ніби, в обрамленні.

Наступний розділ поеми Є. Станкович позначає ремаркою ***Allegro non troppo***, де відбувається основний драматургічний конфлікт. В контексті цілої форми даний розділ виконує розробкову функцію і складається з чотирьох різнотипних епізодів, об'єднаних спільною семантичною ідеєю. Партія скрипки наділена двома різнотипними елементами. Якщо перший містить лаконічні трельовані мотиви, повторювані на різній висоті, як емоція, реакція на зовнішні події, то другий елемент – це чіткі метро-ритмічні фігурації однопланово погрупованих шістнадцятих, експонованих при наростаючій динаміці та кожен раз – у вищій теситурі

Подальший розвиток конфліктної драматургії автор поетапно, в емоційному наростанні експонує у наступних розділах Поеми. Тематичний матеріал в скрипаля динамізується, попередні «трелі страху» набувають уже героїчних обрисів, після цього, основну тему композитор викладає паралельними секстами, застосовуючи прийом ритмічного збільшення. Необхідно додати, що в процесі динамізації основної теми Є. Станкович проводить драматургічну роботу зі скрипковими штрихами: від легато, нон легато і стакато – автор переходить до деташе та маркато, часто вживає глісандо, що також важливо у формуванні цілісного змінного образу. Таке нове, героїзоване тематичне забарвлення на фоні продовжуючих наступальних пульсуючих інтонацій у партії фортепіано (викладення остинато октавами в лівій руці та дисонантними співзвуччями – у правій) створює образ протистояння головної героїні – України. Різка зміна скрипкової фактури та суворіший виклад розпочинає одразу Третій епізод, без жодної цезури, лише, позначаючи його ***marcato***. Повтори збільшених септім в окресленому штриху у партії скрипки та дисонуючі акорди низької теситури у фортепіано експонують ще більш грізне протистояння обидвох сфер: атаки та захисту.

Розгляданий епізод також містить два елементи, і в другому, кульмінаційному, ніби, проходить трансформація обидвох образів: скрипкові трелі уже наділені впевненістю та агресією, викладені в низхідному русі, а фортепіано з образу «агресивної всепоглинаючої машини» раптово демонструє інтонаційний матеріал теми в акордовому тріольному мотиві. Динаміка та загальний емоційний накал при цьому – незмінні, композитор лише на короткий проміжок часу дублює образність, довірену скрипці – у партію фортепіано.

Традиційно, без жодних цезур, Є. Станкович викладає ***Четвертий епізод*** з новим тематичним матеріалом, для скрипки – зі зміненою фактурою: тут з'являються крокуючі поступеневі акцентовані інтонації, як впевнена, амбітна хода. Динаміка епізоду поступово наростає, характер виконання *rubato*

оригінально komponується з чіткістю, пульсацією та акцентами. В заключному розділі умовної тричастинної форми Поєми, відділеною глибокою цезурою, автор викладає основну тему в партії скрипки, однак, вона уже отримала своєрідну трансформацію: виклад на дві октави вище, образ втомлений, але незломлений. Фортепіанна партія також дещо видозмінена фактурно, насичена тріолями, арпеджійованими акордами консонантного звучання на педалі.

Є. Станкович обирає доволі складний концептуальний план для втілення свого основного задуму, проте його вибір для розподілення образів між партією скрипки та партією фортепіано, використовуючи в контексті розвитку музичної думки – з їхнім драматургічним переосмисленням дозволяє продемонструвати *основний образно-символічний задум твору: експонування одвічної правди про перемогу Добра над Злом.*

Ще одним показовим твором композитора з точки зору його концептуальної ідеї в ракурсі образної символіки постає «**Angel's Touch**» («**Дотик янгола**».) Цей твір можна умовно назвати Одинадцятю камерною симфонією, зважаючи на той факт, що, першочергово митець створив камерний твір для скрипки та фортепіанного супроводу 2015 року, адресуючи його Соломії Івахів, а дещо пізніше, отримавши замовлення від Валерія Матюхіна – переробив його для соліста та камерного ансамблю. Саме «Київською камератою» з солісткою Богданою Півненко був здійснений запис для фонду українського радіо.

«Дотик янгола» насичений сучасними композиторськими техніками (елементами поліфонії, серійності) та фрагментами українського фольклору, а також – глибоким символічним змістом. В музичному аспекті, твір складається, фактично, з одного тематичного матеріалу, котрий, в процесі свого розвитку, зазнає змін емоційного та символічного характеру. Після двох тактів лаконічного вступу у партії фортепіано – вступає соліст. Автором позначена загальна ремарка **Rubato**, а характер викладу теми – *dolce*. Основну

тому автор проводить чотири рази, почасти, видозмінюючи її. Первинний виклад – це ліризована мінорна мелодія медитативного характеру, вона позбавлена стійких ступенів чи традиційних інтонаційних рухів: основним її лейт-зерном постає метро-ритмічний рух на терцію вниз та на збільшену кварту вгору, після чого, мелодія розвивається поступенево догори і на септіму донизу. Автор використовує велику кількість фермат.

Після двох варіабельних лаконічних проведень – *Piu mosso* та *Meno mosso*, які автор викладає на *ff* і *f* відповідно, Є. Станкович розташовує каденцію соліста (що типово для позиціонування каденції у жанрі класичного скрипкового концерту, то це її розміщення наприкінці Першої частини твору – Н. К.).

На відміну від каденції в її класичному розумінні, коли виконавець-скрипаль сольо демонструє свою блискучу виконавську майстерність та потенціал інструменту, Є. Станкович пропонує втілення цього двострофного епізоду скрипалю під акордовий супровід фортепіано. Слушно те, що в окремих тактах гармонічна підтримка будується на абсолютно класичних канонах гармонічного розвитку, і два інструменти звучать в злагодженні та милозвучному ансамблі. Сама по собі, каденція в партії соліста – згруповані в секстолі шістнадцяті, виконані, переважно, штрихом стакато, а останні дві секстолі – штрихом тенуто, це – низхідна мелодична альтерована лінія від високого до низького скрипкового діапазону, що символізує собою певний емоційний спуск.

Протягом усього твору композитор вміщує лаконічні епізоди – відхилення від основної теми. Такі моменти містять і масивнішу динаміку, дрібніші тривалості, імпровізаційного характеру фрази, що, повсякчас, то нарастають, то спадають. Їх умовно можна віднести до хвиль настрою, який варто розглядати в аспекті типового пережиття соціумом подій, що його оточують, а також – особистісних переживань кожної індивідуальної людини. Монотонний повторюваний супровід в партії фортепіано, на фоні котрого у

скрипаля розвивається скупа імпровізаційна мелодична лінія – цей комплекс свідчить про символіку безвиході, постійного нагадування про пережите, ніби вводить у стан прострації та медитативного пригнічення.

Тема 5. Специфіка інтерпретації «Pastoralen» для скрипки та фортепіано В. Сильвестрова

Одну з сучасних мистецьких гілок трансформації композиторського письма Б. Лятошинського представляє на сьогодні його учень та послідовник, відомий далеко за межами України, *Валентин Сильвестров (р. н. 1937)*. На сьогоднішній день, спадщина митця заповнила творчий простір другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ доби у вітчизняному та зарубіжному просторі, викликаючи абсолютно різнобічну реакцію.

Усю композиторську роботу автора варто умовно розділити на первинну *прихильність до авангардних течій та різноманітних експериментів в напрямку «нова простота»*. Серед усіх представників «київського авангарду» музика В. Сильвестрова отримує найбільшу затребуваність у слухацької аудиторії. Сам же митець, називає її «метамузика». Незважаючи на зовнішню простоту та лаконізм авторського вислову, твори композитора є досить складними для виконання, насамперед у плані нюансування, а ще більше – в передачі образно-символічного наповнення. Саме тому, велика кількість сучасних музикологів здійснюють спроби зануритись у глибинні смисли, закладені в ідейному змісті кожної композиції автора.

Досить новим твором у спадщині В. Сильвестрова на сьогодні постають «Пасторалі». Написані у 2020 році на замовлення Бетховенського будинку та фестивалю Odessa Classics, даний цикл український композитор присвячує Л. Бетховену та його Симфонії №6, програмна назва якої – «Пасторальна».

Цикл «Pastoralen» для скрипки та фортепіано складається з дев'яти мініатюр та розпочинається з цитування автором фрагменту Першої частини, Moderato з Симфонії №6 F-dur. Цей епіграф В. Сильвестров доручає виконати

соло скрипки, в дещо повільнішому темпі, аніж звучить масштабний твір віденського класика, проте, він підходить до цього досить творчо: спочатку тема викладається *pizzicato*, а далі – *arco*.

Перша мініатюра розпочинається в партії фортепіано із залігованих чистих квінт у правій та лівій руці, що формують «педальні звучання» прозорості, світла, ясності. Протягом цілої композиції основна тема кількаразово проводиться в партії скрипки при педальних інтонаціях фортепіано, а в окремих проведеннях – інструмент звучить в унісон. У творі яскраво прослуховується придворний танець *менуєт*. Цілком закономірно, що В. Сильвестров трактує танцювальний жанр в своєму, сучасному баченні, проте, метрика та характер старовинного французького танцю XVII століття на $\frac{3}{4}$ у композитора – повністю збережена. Основним завданням скрипаля в цій інтерпретації є відтворення стилістики того часу та якомога точніше передання епохи побутування танцю в сучасному баченні.

Друга мініатюра ***Allegro assai*** виконується *attaca*. У цій мініатюрі автор віддає данину романтичній стилістиці, зокрема, шопенівським вальсам. Про жанр вальсу у творі свідчить відповідна метрика $\frac{3}{8}$, фразування, яскрава тридольність, гармонічна підтримка, загальний «вальсовий настрій» і типова романтична гармонія, з традиційними зворотами та розв'язаннями. В. Сильвестров досить оригінально будує мініатюру, надаючи їй тричастинної форми, проте, середня частина, котра містить розвиток – є дуже тривалою, а третя, яка є повтором першої – це лише своєрідна «згадка». Серед виконавських труднощів скрипаля – втілення ідейної образності, витримка, фактично, усього твору в динаміці *pp* та *ppp*. Загалом, робота з динамічним планом у цьому зразку пасторалі є найскладнішим образним завданням.

У **Третій** пасторалі циклу композитор знову апелює до танцювального жанру, і в даному зразку – це *польська мазурка*. Розмір $\frac{3}{8}$, суцільна синкопованість з акцентом на другу та третю долі, примхливий стриманий ритм. В. Сильвестров оригінально підходить до викладення основної теми – її

він довіряє фортепіанному супроводу, у той час, як скрипка виконує акомпануючу роль. Надалі – інструменти міняються функцією. Композитор дуже органічно komponує різноманітні виконавські прийоми та штрихи у соліста, зокрема, це одинарне тремоло на різній звуковисоті з використанням вузької динамічної шкали: від *pp* до *p*, також – піцicato.

В. Сильвестров переносить слухача в той час, коли *мазурка* була на піку своєї популярності при дворах, а це – XVIII ст. (Н. К.), і уже в Ф. Шопена, в XIX добу – отримує авторське бачення. Середній розділ мініатюри насичений розвитком, ладовість змінюється з мажору на мінор. Інтонації набувають похмурого забарвлення: штрихи у соліста чергуються з піцicato та інтервальним тремоло, бас у лівій руці фортепіано витримується протягом кількох тактів, а інтонації правої руки дублюють соліста. Така прозора фактура в комплексі з охопленням широкого виконавського діапазону скрипки та фортепіано вводить у певний медитативний стан.

У Четвертій пасторалі відбувається образно-символічний тематичний синтез різних танців, а також елементів романсової лірики романтичного музичного періоду. Синкопи в основній темі скрипкової партії відсилають до стилістики мазурки, полонезу та вальсу. Автор досить часто змінює метрику з 6/8 на 9/8 і в зворотньому напрямку, але тридольність, все ж, залишається. Кружляючі інтонації, оспівування основних ступенів ладу, помірна динамічна шкала та консонантні співзвуччя перегукуються зі *стилістикою Ф. Шопена*. Основним завданням скрипаля в цій мініатюрі є відтворення образно-символічного змісту твору з дотриманням усіх авторських позначень, якими переповнений кожен такт.

У *П'ятій* мініатюрі композитор не змінює свого підходу в роботі з музичним матеріалом: твір насичений спокійною динамікою, ремарками *dolce*, превалюванням мелодично-танцювального начала. У цьому зразку автор досить оригінально викладає основну тему у фортепіано, у той час, як скрипаль виконує функцію акомпанементу на піцicato. Зокрема, цей штрих

переважає у всій пасторалі. Даний твір черговий раз підкреслює захоплення композитора чистими квінтами та чистими октавами, а також, їх затриманнями завдяки лігам та педалі.

Слід звернути увагу, що вперше в циклі у цій пасторалі композитором застосовано музично-тематичні повтори з використанням першої та другої вольти – це збільшує мініатюру вдвічі та надає їй характеристик простої двочастинної форми. Незважаючи на простоту мелодії, котра рухається, фактично, основними ступенями F-dur, її виконання на піццикато з фразуванням та умовними лігами викликає деякі складнощі у скрипаля. Сюди ж варто віднести тонкі динамічні зміни з *p* на *pp* та в зворотньому напрямку.

Шоста, масштабна пастораль, зосереджує в собі ще кілька нових музично-виразових, а, отже, і образно-символічних прийомів, використаних В. Сильвестровим для повноцінного розкриття основного ідейного задуму. Перш за все, це розширення форми традиційної мініатюри завдяки розробковій роботі з тематичним матеріалом (при відсутності фактичної репризи – Н. К.). Тема викладається в партії скрипки, а фортепіано виконує роль супроводу. Легка, повітряна, тридольна мелодія частково нагадує вальс, а завдяки стакатному штриху та коротким лігам – *мазурку*: так чи інакше, але автор продовжує в циклі звернення до танцювальних жанрів минулих епох.

Уся пастораль звучить максимально прозоро не лише завдяки витриманим октавам в лівій руці партії фортепіано, а й дублюванню мелодії скрипки – в правій руці супроводу. Використання композитором ремарки *ritenuto* майже щотакту, а також, загальний рубатний характер твору в комплексі з внутрішньо-тактовою динамікою і часто змінними штрихами в партії скрипаля – потребують пильної уваги виконавця в комплексі з передачею основної символічної ідеї. Використовуючи не лише свої звичні музично-виражальні засоби, як педалізація, тривалі ліги, помірна динаміка та врівноважений темп, світлі мажорні гармонії, композитор формує справжнє відчуття просторовості. Такого, почасти афективного, результату композитор

досягає за допомогою тематичних «вкраплень» на тлі педалізованих консонансних звучань у різних регістрах скрипки та фортепіано. Охоплюючи, таким чином, широкий діапазон звучання, митець провокує зануритися слухачеві у стан невагомості, польоту, психологічної свободи та медитації.

У *Сьомій* мініатюрі В. Сильвестров продовжує зберігати загальний характер прозорого, мелодизованого, мажорного настрою та емоційної статичності. Основну тему пасторалі викладає фортепіано, а скрипка, ніби й виконує роль супроводу, але в її гармонічній підтримці також вбачається певна мелодизованість. Важливим композиторським засобом, до якого вдається тут композитор – є наділення партії скрипки різнотипними барвистими штрихами: розпочинається твір із застосування тремоло на одній ноті протягом цілого першого епізоду; надалі митець комбінує мелодичний виклад із почерговим застосуванням тремоло та дубль-штриха, що створює ефект відлуння та відчуття простору.

Додають формування просторових відчуттів витримані звучання основних ступенів ладу, октав, чистих квінт та великих секст у партії фортепіано. В лаконічному розробковому епізоді скрипка виконує «прозорі» чисті інтервали на тенуто, тривалістю в один, два, та три такти. Для цього епізоду характерне використання композитором низького фортепіанного та скрипкового регістру, приглушена динаміка *p* та *pp*, заліговані ноти та використання дубль-штриха у соліста.

Передостання мініатюра пасторального циклу, *Восьма* – це, своєрідний комплекс-підсумок усіх медитативних станів «Pastorals». До «медитативних» засобів варто додати комбінування штриха у партії скрипки, а саме почерговість використання стакато та тенуто, *arco* та *pizzicato*; використання автором лаконічної тризвучної повторюваної поспівки в помірному темпі на фоні витриманої гармонії фортепіано; часту паузованість між фразами та реченнями, консонантних терцій у соліста, експонованих на тематичному зерні довгими залігованими тривалостями; перерозподіл тематичного

матеріалу від соліста до супроводу і навпаки; поєднання елементів скерцо, вальсу та ліричної пісні-романсу. Безумовно, цій темі також притаманні риси пасторальності, котрі, закономірно, можна віднайти в кожному зі зразків циклу, але в даному творі вони доволі органічно поєднані зі скерцозністю та медитативністю.

Заключна, *Дев'ята* пастораль – один з наймасштабніших зразків. **Moderato** відкриває двотактовий вступ у супроводу, на основі стійких ступенів G-dur в низькому регістрі інструменту. Виклад теми у скрипки проходить на pizzicato та рухається, фактично, основними ступенями ладу. Масштаб мініатюри композитор збільшує завдяки використанню репризи. Мелодична лінія викладається колоподібними або хвилеподібними елементами. Завдяки протяжному басу в лівій руці фортепіано та легкій, фрагментарній мелодії у високому й середньому регістрах скрипки у слухача постає символічний образ медитативного стану, повітряності, легкості й невагомості. В лаконічних епізодах з альтераціями та тремоло на одній ноті в скрипковій партії – пасторальний елемент фортепіанного викладу одразу повертає до основного образного стану. Наприкінці мініатюри автор розташовує мелодичну лінію по ступенях мінорного та зменшеного тризвуку і загальний емоційний настрій композиції дещо змінюється. Саме в цьому, заключному епізоді фінальної пасторалі, доречним буде вказати про наявність топосу «алегоричного жанру», що транслює пастораль як таку – у її частково видозміненому амплуа.

У підсумку, варто зазначити кілька спільних рис для більшості мініатюр циклу «Pastorals» В. Сильвестрова, зокрема, це:

- виконання творів attacca;
- завершення композицій на тривалій педалі у партії фортепіано;
- застосування відголосків теми або її лаконічного первинного проведення в манері «завмирання»;

- звернення до танцювальних жанрів минулих епох, зокрема, вальсу та мазурки, скерцо;
- наслідування фортепіанного письма та стилістики композиторської роботи з музичним матеріалом Ф. Шопена в сучасному його переосмисленні;
- переважання в циклі динаміки в межах *p*, *pp* та *mp*;
- загальна позитивна емоційна атмосфера циклу;
- застосування автором ремарок *dolce*, *leggero*, майже щотактове *ritenuto* в переважній частині творів;
- регулярне використання чистих квінт та чистих октав з їхнім подальшим залігуванням протягом кількох тактів або продовженням тривалості звучання завдяки використанню довгої педалі фортепіано;
- велика увага композитора на динамічний план твору в цілому та окремо в його складових частинах, переважання змінної динаміки всередині такту.

Тема 6. Особливості виконання скрипкової партії у циклі

«Веснянки» Л. Дичко

Леся Василівна Дичко (р. н. 1939) є відомою у всьому світі композиторкою, авторкою опер, балетів, потужної хорової спадщини, та, безумовно, камерних творів. Повсякчас, у дослідженнях музикознавців постать мисткині розкривається з ракурсу багатоплановості та багатовимірності її світоглядних орієнтирів. «Веснянки» ор. 12 представляють собою цикл варіацій з десяти п'єс, що відносяться до ранньої творчості композиторки. Зважаючи на той факт, що в спадщині мисткині домінує хорова

творчість, свій талант вона яскраво розкрила і в жанрі симфонії, опери, та, безумовно, в камерному.

Тему *Першої* мініатюри викладає скрипка соло – двічі проведена мелодія в інтонаційному та метро-ритмічному плані апелює до фольклорних веснянок та гаївок: яскрава, просвітлена тональність B-dur, колоподібний виклад з численними оспівуваннями основних ступенів, грайлива мелодика, лаконічне фразування, дрібні тривалості. На перший погляд, увесь твір буде викладено в традиційному жанрі весняної, радісної пісні, проте, вступ супроводу демонструє абсолютно протилежне.

Мелодія фортепіано викладає поступеневий рух «крокуючими» четвертними тривалостями, щоразу – це альтеровані звучання, зважаючи, що соліст шість разів проводить основний тематичний мотив, хоча, й з незначними змінами. В другому епізоді супровід стає максимально наближеним до стилістики веснянки – у партії фортепіано з'являються трелі, тремоло, в динаміці р. Для цієї веснянки характерна майже щотактова змінна метрики, що наділяє твір не лише характерними композиційними прийомами роботи композиторів-неофольклористів, а й оригінальним звучанням тієї пісні, котру виконували в період язичництва.

Другий твір варіаційного циклу виконується аттаса, і одразу, з перших нот, між солістом та супроводом звучить повна консонантна гармонія. Як і в Першому творі, тут соліст повторює тему, проте, лише двічі під акордовий супровід фортепіано. Мелодія у скрипки – ліризована, наспівного характеру, у високій теситурі, а фортепіанні пульсуючі одноманітні акорди нагадують шопенівський піанізм у його Прелюдії e-moll Op.28 №4.

В цілому, ці два твори є абсолютно відмінними у своєму смисловому навантаженні, проте, Л. Дичко звертається до характерного піанізму Ф. Шопена. Усю композицію автор розділяє на умовні дві частини, хоча, в партії соліста й містяться тематично-інтонаційні повтори – супровід дещо

ускладнюється рухливими акордами терцієвої будови, але, вони створюють лише консонантні звучання простору, світла, медитації. У цей час, в партії соліста авторка використовує елементи сучасних виконавських прийомів – глісандо та флажолети, витримує заліговані ноти у високій теситурі протягом п'яти тактів.

Третя веснянка є дуже лаконічною, максимально колористичною та образною. Це – безперервний пташиний «щебіт», викладений, спершу у партії скрипки, з використанням тремоло між двома нотами вузького розташування. У партії супроводу в цей час Л. Дичко вміщує лаконічну, грайливу тему веснянки, викладену шістнадцятими, з використанням примхливої метрики та акцентуації. Авторка переносить тематичний матеріал від соліста – до супроводу, і навпаки, створюючи, таким чином, яскраве просторове звучання.

Четверта веснянка також звучить аттаса, і в цьому творі Л. Дичко все глибше розкриває свій потенціал як представниця «нової фольклорної хвилі»: лаконічні варіації, невідділені одна від одної ремарками та цезурами авторка дуже майстерно орнаментально прикрашає.

Зокрема, перше проведення доручається фортепіано: грайлива, танцювальна, скерцозна тема викладається дрібними тривалостями, використано штрих стакато та кружляючі колоподібні інтонації, що в жанровому аспекті нагадують не лише веснянку, а й *українську коломийку*. У цей же час, партія соліста містить лаконічні мотиви на глісандо, утворені між двома нотами, розшарованими на відстані більше октави. Даний прийом можна ототожнювати з пташиним тьохканням.

П'яту, таку ж лаконічну веснянку, доволі складно визначити окремою композицією, адже, вона звучить одразу після Четвертої, в тій же тональності, інтонаційній сфері, і, навіть, тематичний матеріал обидвох подібних п'єс – перегукується. Виклад танцювальної теми проходить в соліста та в правій руці супроводу. Тремоло в лівій руці піаніста в інтервальних межах чистої квінти

формує чистий, просвітлений фон народного гуляння, свята, барвистої, заквітчаної весни. Перше проведення скрипки композиторка викладає *arco*, а далі застосовує *pizzicato* – у цей час фортепіано виконує гамоподібні пасажі. Це єдина веснянка, де композиторка використовує ремарку *ritenuto* – таким чином можна умовно провести чітку лінію розмежування між наступною веснянкою.

Унісонний виклад *Шостої* веснянки налаштовує на романтизований лад, адже лірична тема звучить і в скрипаля, і через дві октави – в обидвох руках фортепіано. Л. Дичко вдається до елементів явища музичної ремінісценції, а саме: проводить глісандуючий мотив наприкінці *П'ятої* веснянки, а потім застосовує його в Шостій. Перше варіативне проведення викладене у фортепіано на фоні акордового піцикато соліста – переважання чистих кварт та чистих квінт уособлює в собі певний стилістичний архаїзм.

Також, варто зазначити, що окреслені інтонації мисткиня застосовує для імітації звучання українських народних інструментів, ймовірно, гуцульської цитри.

Кардинально змінює атмосферу циклу запальна, танцювальна *Сьома* веснянка. (Див. *Приклад 53.*) Уже з перших нот харизматичний танець формує прямі асоціації з чоловічим народним жанром Гуцульщини – *арканом*. Ритміка, повторювані швидкі мотиви, чисті кварта та чисті квінти всередині акцентованих акордів, вузькоамбітусні повтори сусідніх звуків, швидкий темп, гучна динаміка, пульсуюча ритміка, розмір 2/4 – увесь комплекс музично-виражальних засобів вказує на апелювання до давнього історичного танцю карпатського регіону.

В аспекті виконавства скрипаль повинен володіти чіткою артикуляцією в швидкому темпі, дрібною пальцевою технікою, відчувати специфічну танцювальну метрику на рівні образності, грамотно відтворювати синкопи в ансамблі з супроводом, а в контексті варіаційного розвитку – чітко виконувати

дубль штрих, визвучити кожен флажолет, проартикулювати в швидкому темпі усі ноти дрібних тривалостей.

Восьма веснянка також виконується одразу без цезури, **Maestoso** звучить як своєрідний підсумок, гімн природі. Мініатюра наділена протилежним до усіх інших композицій циклу характером – вона масштабна, широка, розлога, святкова, урочиста.

Л. Дичко транслює свій талант «чути» кольори у цій веснянці найяскравішими колористичними інструментальними барвами. Поклоніння образам природи, зокрема, Весни, здійснюється завдяки широкорозспівній темі на ff у соліста, акордам широкого розташування в партії фортепіано на витриманому басу, тріольності, глибокому басу, продубльованій мелодичній лінії у скрипки на октаву вище.

Дев'ята веснянка – це, безперечно, *колискова*: мрійлива, спокійна, в приглушеній динаміці, викладена *dolcissimo* у високому скрипковому діапазоні із застосуванням тремоло. Партія фортепіано – також максимально ліризована завдяки гамоподібній мелодичній лінії в поєднанні з регістровим арпеджіато. Заключна, **Десята** мініатюра розпочинається з двох тактів у фортепіано, задаючи загальний темпоритм та характер мініатюри. Вступ соліста активними акцентованими акордами на слабкі долі такту експонує яскравий зразок синкопованого народного танцю в образі коломийки. Примхлива ритміка, стакато, безліч альтерованих акордів – це основні характеристики теми.

Цю першу активну та імпульсивну мелодію композиторка кількаразово чергує з лаконічним епізодом, де лише у партії фортепіано викладається коротка мелодична поступенева поспівка. По мірі розвитку, акорди в соліста набувають ще більшої гостроти завдяки додаванню глісандо, ніби, імітуючи гру на народних струнних інструментах. Завершується Десята веснянка і весь цикл масивним викладом акордів вузького розташування, на тремоло у

фортепіанній партії та мелодії, що дублює верхній голос – у скрипки. Це – також, своєрідний гімн Весні, перемозі та красі!

ВИСНОВКИ

Курс «Скрипкові твори українських композиторів-послідовників Б. Лятошинського: специфіка образно-символічної інтерпретації» має на меті глибоке вивчення унікального явища української музичної культури — рідко виконуваної скрипкової спадщини українських композиторів ХХ доби. Протягом окресленого століття зразки цих творів набули значного розвитку, ставши важливою складовою національного мистецтва.

У результаті опанування дисципліни учасники курсу:

- розширяють знання про історичний розвиток скрипкової музики українських композиторів ХХ доби та його зв'язок із культурними й соціальними контекстами епохи;
- ознайомляться з творчістю видатних українських композиторів — Бориса Лятошинського, Леоніда Грабовського, Івана Карабиця, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та Лесі Дичко — і осягнуть їхній внесок у розвиток української скрипкової спадщини;
- отримають аналітичні навички, необхідні для вивчення стильових і драматургічних особливостей скрипкових творів;
- зосередяться на виконавській інтерпретації, що передбачає аналіз технічних і образно-емоційних викликів, пошук індивідуального підходу до виконання та формування глибокого розуміння художньої мови композиторів.

Дисципліна акцентує увагу на взаємозв'язку між художніми образами творів, їх стилістикою та драматургічним наповненням, що сприятиме розвитку комплексного підходу до їх виконання. Здобуті знання й навички

молоді музиканти зможуть інтегрувати у власну виконавську практику. Курс підкреслює значущість та необхідність популяризації української скрипкової музики XX століття на національному та міжнародному рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базіна Н. Українська скрипкова соната у XX столітті (до проблеми оновлення музичної мови). *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 87. С. 41–52., с. 44].
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 1982. Вип.17. С. 82–91.
3. Кісюк Н. П. АСИМІЛЯТИВНІ ПРОЦЕСИ ТОПОСІВ З ФІЛОСОФСЬКОГО АСПЕКТУ В УКРАЇНО-МУЗИЧНИЙ. *Збірник наукових праць «SCIENTIA» за матеріалами V Міжнародної науково-теоретичної конференції «Modern vision of implementing innovations in scientific studies»* (14.02.2025, м. Марсель, Французька Республіка). Ст. 292-293.
4. Кісюк Н. П. ВЗАЄМОДІЯ МОЦАРТІВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ТА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНИХ ТОПОСІВ НА ПРИКЛАДІ «POST SCRIPTUM» В. СИЛЬВЕСТРОВА. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES*. Дрогобич, 2025. Том 2 випуск 84 ст. 53-59.
5. Кісюк Н. П. Композиторські «передбачення», втілені в образно-символічному змісті «Ліричних сцен» Івана Карабиця. *Науковий журнал «Мистецтвознавчі записки» Національної академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Том 24, №2, ст. 16-24.
6. Кісюк Н. П. МУЗИКОЗНАВЧІ ПЕРЕОРІЄНТИРИ: ЛЕОНІД ГРАБОВСЬКИЙ В АМПЛУА ПОМІРКОВАНОГО МОДЕРНІСТА.

Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Грааль науки». Вінниця, 2025. № 49 ст.1275-1277.

7. Кісюк Н. П. Топос «голосів природи» в трактуванні Є. Станковича на прикладі «Української поеми» для скрипки з оркестром. *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені С. Павлишин.* Львів, 7-10 квітня 2025р.
8. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 245 с.
9. Петрова О. «Українська поема» Є. Станковича: особливості авторського трактування жанру. *Музичне мистецтво і культура.* 2023. Випуск 37. Сс. 114-127. ISSN 2524–0447.
10. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 254 с.
11. Харитонova Д. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 296с.
12. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. *Українське музикознавство.* Київ: Муз. Україна, 1972. С. 103–118., с. 105.