

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

ЗАРАНСЬКИЙ ВОЛОДИМИР ІВАНОВИЧ

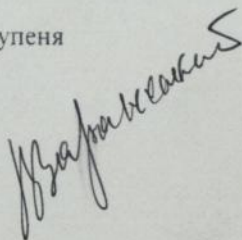
УДК 787.108.24 (477)

**УКРАЇНСЬКИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ.
ТЕНДЕНЦІЇ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ДИНАМІКИ**

Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ – 2001



Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі скрипки
імені М.В.Лисенка,
Міністерство культури та мистецтв України

Науковий керівник: *доктор мистецтвознавства
Терещенко Алла Костянтинівна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України,
провідний науковий співробітник*

Офіційні опоненти: *доктор мистецтвознавства, професор
Загайкевич Марія Петрівна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України,
провідний науковий співробітник-консультант*

*кандидат мистецтвознавства, професор
Гнатів Тамара Франківна,
Національна музична академія України
ім.П.І.Чайковського*

Провідна установа *Одеська державна консерваторія
ім.А.В.Нежданової*

Захист відбудеться 20 грудня 2001 р. об 11 годині на засіданні спеціалізованої
вченої ради Д 26. 227. 01 Інституту мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ-1, вул. Грушевського 4.

Автореферат розісланий 17. XII. 2001.

Вчений секретар
Спеціалізованої вченої ради

Микитенко

Микитенко О.

Загальна характеристика роботи

Сформувавшись в Україні в 20-і роки ХХ сторіччя скрипковий концерт пройшов значний еволюційний шлях. На сьогодні він є в авангарді експериментальних композиторських пошуків. Унікальність концепцій та індивідуальне трактування іманентних жанрових засад призвели до яскраво оригінальних художніх рішень. В творчості видатних майстрів – М.Скорика, В.Губаренка, Є.Станковича, Л.Колодуба, Ю.Іщенко, В.Зубицького, В.Камінського, О.Козаренка та інших – український скрипковий концерт подивляє художньою досконалістю, кардинальним переосмисленням традиційних композиційних структур, вибагливістю форм наслідування національних та загальноєвропейських традицій, вільним володінням сучасною композиторською технікою, мобільністю виконавських складів.

У 80-90-і роки минулого століття концерт втрачає типологічні ознаки, сформовані протягом попередніх епох. Свідоме заперечення його традиційної структури торкнулося практично усіх творів, що увійшли в фазу дестабілізації, міжжанрового синтезу. Асимілюючи жанровий потенціал симфонії, він перетворюється в розгорнуту масштабну форму втілення філософських концепцій. Концертність, як вияв різних типів взаємодії сольної-оркестрового звучання запозичує від симфонізму наскрізний розвиток і якісні зміни образності, що призводить до формування жанру нового типу.

Актуальність теми зумовлена:

- відсутністю комплексного дослідження еволюції українського скрипкового концерту впродовж усього періоду його існування – з 20-х років минулого сторіччя і по сьогоднішній день;
- необхідністю введення до наукового обігу значного емпіричного досвіду, що складається з великої кількості творів, зокрема, невідомих, або незаслужено забутих;
- інтенсивним розвитком українського скрипкового концерту в останній третині ХХ сторіччя, що проходить під знаком радикального оновлення жанру;
- нагальною потребою типологічної атрибуції жанру в умовах кардинальної перебудови концептуального та лексичного рівнів музичного мислення.

На усіх етапах еволюції жанр концерту не одержав належного висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Лише в межах монографічних праць, присвячених розгляду творчості окремих композиторів та в дослідженнях з історії української музики можна знайти спроби узагальнення і систематизації шляхів розвитку інструментальних творів, зокрема скрипкового концерту 20-70-х років. В останньому тридцятилітті інформація про нові зразки жанру міститься у фестивальних збірках, критичних статтях

та рецензіях на авторські концерти. Практично відсутня методична література з питань скрипкового виконавства.

Звернення до даної проблеми інспірується також відсутністю нотографічних видань більшості концертів, зокрема Ст.Людкевича, Л. та Ж.Колодуб, М.Скорика (Другий), О.Козаренка, В.Камінського, А.Гайденка, І.Мартона, В.Теличка, В.Зубицького, В.Рунчака та інших, з рукописами яких автор знайомився в композиторських архівах.

Предметом дослідження є еволюційний процес становлення та розвитку скрипкового концерту, що репрезентує національне художнє мислення, з властивими йому романтичними рефлексіями, емоційною піднесеністю, багатством барв тощо.

Матеріалом дисертації є український скрипковий концерт, як у своїх вершинних, так і в пересічних зразках, що мають важливе значення в педагогічному процесі. Загалом проаналізовано біля 50 творів, більшість з них вперше. Антологічні засади видалися найбільш оптимальними для створення якомога повнішої картини становлення і розвитку скрипкового концерту.

Мета роботи полягає у систематизації та узагальненні історичних фактів, пов'язаних з розвитком досліджуваного жанру за вісімдесят років його існування. Історико-хронологічне спрямування роботи дає можливість визначення провідних тенденцій жанрово-стильової динаміки українського скрипкового концерту.

Серед **конкретних завдань** головними є:

- виявити культурно-історичні передумови формування жанру скрипкового концерту в українській інструментальній традиції;
- простежити вплив суспільно-політичних та соціо-культурних процесів на становлення концертної інструментальної творчості в Україні;
- відтворити процес еволюції жанру, визначити його періодизацію, розглянути найбільш показові для кожного періоду твори;
- обґрунтувати основні напрямки розвитку українського скрипкового концерту, трансформацію його генотипних ознак;
- визначити роль скрипкового концерту в контексті стильових пошуків української композиторської та виконавської шкіл.

Теоретико-методологічну основу дисертації склали музикознавчі праці з проблем: музичного стилю (С.Скрєбкова, М.Михайлова, О.Козаренка); жанру (А.Сохора, О.Соколова, М.Арановського, М.Лобанової, М.Старчеус); драматургії (Є.Назайкінського, В.Бобровського, Т.Чернової, Б.Гецелева, В.Холопової); форми (В.Медушевського, В.Задерацького, Н.Кюрегян, Н.Рижкової); категорії концертності (Б.Асаф'єва, Л.Раабена, М.Тараканова, Ю.Хохлова, А.Ахмедходжаєвої).

Системний підхід, засади історизму та об'єктивності, аналіз типологічних змін зумовили можливість визначення стабільних та мобільних ознак українського скрипкового концерту на усіх етапах його еволюції.

Наукову новизну дисертації підтверджує передусім комплексний аналіз музичного матеріалу в означеному періоді, його класифікація, а також введення до музикознавчого обігу нових творів і деяких рекомендацій до їх інтерпретації. Вперше опрацьовується майже віковий шлях становлення і розвитку скрипкового концерту, з певної історичної дистанції критично оцінюється значний здобуток жанру, визначаються його вершинні явища.

Еволюційно-діахронічний ракурс дослідження є одним з найбільш ефективних в сучасному українському музикознавстві, сприяє усвідомленню художніх явищ в динаміці доцентрових та відцентрових стильових тенденцій, усталює відчуття загальноєвропейського історичного контексту і місце в ньому конкретних реалій української музичної культури.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її положень у вузівських курсах історії української музики, історії скрипкового мистецтва, семінарах з сучасної музики, аналізу музичних творів, а також у рекомендації невідомих творів до виконавської практики.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі скрипки Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка. Текст роботи обговорювався на спільному засіданні кафедр скрипки, історії музики та музичної україністики ЛДМА ім.М.Лисенка – Львів, 31 серпня 2001р.

Окремі теоретичні положення були узагальнені у виступах на наукових конференціях:

- IV Міжнародний конгрес українців. – Одеса, 1999р.
- Всеукраїнська науково-практична конференція “Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій”. – Київ, 2000р.;

Структура роботи. Дисертація обсягом 162 сторінок складається з вступу, п'яти розділів, висновків, списку літератури (220 позицій) та двох додатків (нотні приклади та список українських скрипкових концертів.).

Основний зміст дисертації

У **Вступі** обґрунтовано актуальність дослідження, сформульовано предмет, мету, завдання дослідження, подано огляд основної літератури з означеної теми. Визначено методологічну та теоретичну базу, розкрито наукову новизну, практичне значення роботи, наведено інформацію про апробацію результатів дисертації та публікації автора.

Розділ 1 “Деякі аспекти естетики концертності та теорії жанру концерту”.

У першому розділі з'ясовується поняття концертності, що об'єднує такі чинники, як умови побутування, соціальне і естетичне спрямування творчості,

виконавську майстерність, комунікативність тощо. Визначається філософський зміст цього поняття як досягнення естетичного задоволення через спільне ігрове дійство. Категорія концертності і відповідно жанр концерту співставляються з симфонізмом та симфонією, сонатністю та сонатою. Диференціюються поняття концертності та концертування: перше похідне від жанру з властивим йому віртуозно-блискучим інструменталізмом, друге – від музичної драматургії, що керується ідеєю демонстрації акту музикування як своєрідного звукового видовища.

Простежуються етапи еволюції концертуючого стилю і сольного інструментального концерту від епохи бароко до ХХ століття, визначаються та оцінюються численні модифікації жанру. Особливу увагу приділено романтичній епосі, позначеній бурхливим розквітом виконавства з акцентом на віртуозних можливостях інструменталіста. Панорамний погляд на концертну скрипкову спадщину ХІХ століття дозволяє визначити два типи концертів – сольньо-віртуозний, де роль оркестру незначна (Н.Паганіні, Л.Шпор, А.В'стан, Г.Венявський, К.Ліпінський) та симфонізований (П.Чайковський, Я.Сібеліус, Й.Брамс, М.Брух, О.Глазунов, Е.Елгар). Останній тип скрипкового концерту опинився в семантичному полі симфонії, успадкувавши тричастинну форму циклу та конкретне драматургічне навантаження кожної з частин. Водночас формується і тенденція створення одночастинної поемної форми – Восьмий концерт Л.Шпора, П'ятий А.В'стана, Концерт Г.Ернста.

Розглядаючи скрипковий концерт ХХ століття, констатуємо дивовижну багатогранність жанрових різновидів – циклічних та одночастинних, монументальних і камерних. Співвідношення солюючого інструменту і оркестру в більшості скрипкових концертів відбувається на засадах естетики камерно-ансамблевого музикування, відтворює ідею "violino principale". Величезного значення набувають елементи театральності, яскравої образної асоціативності, синтез концертності і симфонізму. В останню третину ХХ сторіччя європейський скрипковий концерт завойовує новий семантичний простір, засвоюючи багатий арсенал сонористичних та алеаторичних прийомів тощо.

Значний за часом (чотири століття) період активного побутування інструментального концерту засвідчує невичерпність його концептуального та виражального потенціалу, соціально-естетичну вартісність цього виду мистецької діяльності.

Розділ 2 "Передумови виникнення та формування скрипкового концерту в Україні".

Другий розділ дисертації присвячено періоду опанування структурно-семантичним інваріантом жанру, що обіймає 20-30-і роки. З'ясовуються причини відставання, порівняно з іншими європейськими школами, появи

національних зразків симфонізованої концертно-циклічної форми за участю солюючої скрипки. Обґрунтовуються факти доволі тривалого культивування хорової музики та пісенно-романсової лірики, а також відсутність систематичної практики філармонійних концертів, виконавського потенціалу тощо.

Закладена М.Лисенком “романтична домінанта національного стилю” (Ст.Людкевич) визначила поетику Скрипкового концерту В.Косенка, що започаткував новий жанровий напрямок. Поемна форма твору, віртуозна експресія партії скрипки апелюють до стилю раннього романтизму (Л.Шпор, Ф.Мендельсон-Бартольді, А.В’єтан).

Типово романтичним є початок Концерту, в якому відсутній оркестровий вступ, дія починається з кульмінації. Схвильовано-піднесений настрої панує в експозиційному розділі вільно трактованої сонатної форми. Масштабна розробка сприймається як самостійна частина хвилеподібної будови. Каденція скрипки solo постає як драматичний монолог на цілком новому тематичному матеріалі, однак, вона не зупиняє розвиток. Реприза динамічна. Масштабна жанрово-танцювальна кода виконує функцію фінальної частини умовного циклу. Тенденція “перемагання” інструменталізму вокальною розспівністю пояснюється слов’янською генезою стилю українського композитора. Серед безумовних досягнень автора першого українського скрипкового концерту – симфонічний рівень мислення, рельєфність тематизму, “крупний штрих” письма, гнучкість темпоритмічних зрушень.

На відміну від одностайності рапсодійності Концерту В.Косенка, у Скрипковому концерті В.Фемеліди використано тричастинність, з монотематичним об’єднанням усіх етапів циклічного руху і опорою на пізньоромантичний інтонаційний словник. Не дивлячись на наявність ряду оригінальних композиційно-драматургічних рішень, свіжість музичної мови, Скрипковий концерт В.Фемеліди не був надрукований ні за час короткого життя композитора, ні в майбутньому. Саме тому з національного скрипкового репертуару випала вельми важлива та естетично довершена ланка.

Констатуються негативні наслідки впливу панівної ідеологічної доктрини соціалістичного реалізму на композиторський процес, що призвело до фетишизації політичного звучання вокально-хорових та оперних жанрів, а в інструментальній музиці – до тотального спрощення, нормативності мислення, гальмування будь-яких спроб лексичного оновлення. За цих обставин помітною стає дещо прямолінійна орієнтація українського інструменталізму на фольклорні джерела, залучення до тематизму не лише інтонаційно-ритмічних особливостей народної творчості, але й розгорнутих цитат її пісенно-танцювальних зразків. Як приклад аналізується Перший скрипковий концерт П.Глушкова, де національна визначеність тематичного

матеріалу певною мірою компенсує схематизм тричастинного циклу та статику його драматургії. Інтонаційний зміст твору свідчить про знання композитором української народної пісні, прагнення об'єднати закони сонатності з законами варіантно-строфічного розвитку автентичного матеріалу. Музиканти справедливо назвали партитуру П.Глушкова концертом-піснею.

Стильові засади перших українських скрипкових концертів зумовлюють дві тенденції: доцентрова, що продовжує традицію епіко-жанрового інструменталізму М.Лисенка (П.Глушков) та відцентрова, інспірована західноєвропейськими та російськими стильовими орієнтирами (В.Косенко, В.Фемеліді).

Абсурдні гасла РАПМ'у стосовно художньої неповноцінності симфонії, сонати, концерту та культивування масових пісенних жанрів затримали розвиток крупних інструментальних форм. Підходи композиторів до осягнення іманентних ознак жанру ще були орієнтовані на традиції інструменталізму М.Глинки (фольклорно-цитатний тематизм, варіантно-варіаційний метод його розвитку) та О.Глазунова (одночастинна поемно-рапсодійна форма, лірико-епічний тип музичної драматургії тощо).

Розділ 3 “Стабілізація іманентних жанрових ознак українського скрипкового концерту”.

У третьому розділі розглядається творча практика 40-50-х років, коли жанр скрипкового концерту вступає в фазу активного і масового композиторського зацікавлення. Однак, ідеологічний тиск на мистецтво спонукає писати музику просту, доступну, сповнену радісних емоцій та ентузіазму, властивих добі повоєнної відбудови. Розвиток українського скрипкового концерту в спільному річизі радянської музики обумовив наслідування постромантичної стильової парадигми, здебільшого в російському варіанті.

З'являються концерти П.Глушкова (Другий), Ст.Людкевича, В.Гомоляки, Ю.Знацова, О.Зноско-Боровського, А.Мухи, Д.Клебанова, Г.Жуковського та інших. Стабілізується розпорошена під час воєнних подій виконавська база. Активно концертують українські скрипалі О.Горохов, О.Пархоменко, О.Деркач, Ю.Крих.

Формується жанровий феномен так званого “юнацького” концерту із властивою йому опорою на усталену циклічну схему, з типізованим семантичним змістом частин: енергійне сонатне allegro – пісня-романс – запальне танцювальне рондо. Цитування народних пісень прямолінійно вписується в класичну логіку побудови скрипкових концертів Н.Лалінського, О.Зноско-Боровського, О.Кравчука та інших авторів. Індивідуальність композиторських стилів свідомо нейтралізується, засоби вираження

спрощуються, що на думку творців, має посилити комунікативні функції музичного тексту. Загалом “юнацькі” концерти, що формально наближаються до сонатин для солюючого інструменту з фортепіанним акомпанементом, мають, переважно, педагогічне спрямування.

Національний скрипковий репертуар крупної форми у ці роки поповнюють масштабні, сповнені романтичного пафосу концерти Д.Клебанова та Г.Жуковського. Не відмовляючи цим авторам у професіоналізмі та неабиякому мелодичному обдаруванні, відзначається переобтяженість партитур маловиразним тематичним матеріалом. Відчувається також певне зловживання кантиленними ресурсами солюючої скрипки.

В лірико-драматичному за характером Концерті А.Мухи – піднесений емоційний тонус. Автор широко застосовує прийоми лейттемності, монотематизму, поліфонічної техніки, вдало використовує можливості скрипкової фактури. Пісенно-романсове амплу сольної партії вказує на романтичну генезу індивідуального стилю композитора. Особливо колоритно звучать подібні до вагнерівських “нескінчені” теми та складні модуляційні послідовності. Музика ліричного центру (II ч.) ніби виростає з побічної партії попередньої частини. Ясність, ширість мелодики, струнка форма – характерні особливості фіналу.

В історичній динаміці досліджуваного жанру новий якісний рівень демонструє Скрипковий концерт Ст.Людкевича, що в даній дисертаційній роботі детально аналізується вперше. Сповнену благородства та духовної краси образів партитуру вирізняє єдність та послідовність розвитку тематизму, чіткість викладу матеріалу, багата емоційна палітра, де переважають ліризм і романтична схвильованість. Драматургія тричастинного циклу народжується із взаємодії контрастних образних сфер – лірико-епічної і жанрової, хід музичних думок є напрочуд цілеспрямованим. Початковий зачин є вельми характерним для романтичної балади. Загалом, перша частина не містить гострих драматичних колізій та нерозв’язаних конфліктів. Друга – “Арієтта” – уособлює глибоке та цілісне сприйняття композитором оточуючого світу. Енергійне фінальне Рондо змальовує яскраво характеристичну жанрово-побутову картину. Порівняно з хоровими творами та симфонічними поемами композитора, в Концерті відсутній “фресковий” штрих письма, інтенсивний драматичний розвиток; замість них – скромна манера вислову, вишукані пастельні фарби, наспівність, “кантабільність” тематизму. В умінні знайти оригінальний підхід до втілення “вічних” почуттів, настроїв, переживань – яскрава індивідуальність видатного мистця. З огляду на ці риси Скрипковий концерт Ст.Людкевича оцінюється як етапне явище в еволюції жанру.

Більшість скрипкових концертів 40-50-х років знаходилась в зоні впливу російської та української інструментальної класики XIX століття. Порівняно з попереднім хронологічним періодом спостерігається процес деякої стагнації – повторного утвердження вже апробованих раніше естетичних засад, відсутність проявів якісного оновлення стилю. Концертна творчість українських композиторів даного періоду, що відтворила світлі емоції перемоги, стала підґрунтям, на якому формувалися альтернативні ознаки “шістдесятників”.

Розділ 4 “Взаємодія тенденцій уніфікації та дестабілізації жанру”.

У четвертому розділі простежуються соціально-історичні та естетичні передумови значного розширення діапазону стильових та композиційно-драматургічних варіантів українського скрипкового концерту в 60-70-х роках. В цей період істотно розвиваються міжнародні контакти. Музика класиків XX століття – Б.Бріттена, П.Гіндеміта, І.Стравинського, А.Берга, А.Шенберга та інших – стала духовно-культурним контекстом, що вплинув на спосіб мислення нової генерації українських композиторів. Якщо впродовж сорока років (від 20 до 60-х) розвиток скрипкового концерту в Україні відбувався в класично-романтичному річищі, переважно з орієнтацією на російські зразки, то в середині 60-х, вже маючи за плечима власний досвід, жанр вступає в стадію кардинальних змін. В полі зору стильових уподобань тепер знаходиться творчість С.Прокоф'єва та Д.Шостаковича. Вперше в історії національної традиції скрипковий концерт і кількісно, і за критеріями художньої значущості виходить на одне з провідних місць. З-під пера українських композиторів з'являється близько 30 творів – тобто вдвічі більше, ніж за 40 попередніх років. Передумови подібної статистики лежать у загальних закономірностях розвитку європейської музики другої половини XX сторіччя з властивою їй експансією концертності.

Широкий спектр різновидів концерту цих років демонструє різні за змістом, формою, завданнями опуси. Так, “Юнацькі” скрипкові концерти В.Борисова, Г.Фінаровського, В.Подвали, Ю.Знаткова продовжують розвиток національного педагогічного репертуару. Стилістику цих лаконічних творів визначає насамперед пісенно-танцювальний фольклор, що стає чи не єдиним джерелом тематизму. Цьому жанровому різновиду властиві панування піднесених оптимістичних настроїв, компактність будови, доступність, простота інтонаційної та ладогармонійної мови. Вільне володіння технічним арсеналом скрипки дозволяє сміливо залучати ці твори в училищні і навіть консерваторські програми, натомість брак індивідуалізації на всіх рівнях художнього цілого позбавляє можливості їх виконання з філармонійної концертної естради.

У Концертино для скрипки з оркестром, що репрезентують нову для української інструментальної традиції неокласицистську тенденцію (К.Шутенко, І.Ковач, А.Штогаренко, Л.Шукайло) вбачається свідоме відродження пропесу музикування як дозвілля-гри. Йдеться про актуалізацію таких стильових ознак європейського неокласицизму, як об'єктивність вислову, струнка форма, значна роль поліфонічних прийомів, ансамблева диференціація тембрів в межах невеликих оркестрових складів тощо. Рівноцінність солюючого інструменту і оркестру, порушення логічного чергування розвитку тематизму з імпровізаційними епізодами органічно поєднуються з некантиленною трактовкою солюючої скрипки. Відчувається заперечення властивої українському скрипковому концерту тотальної всепроникаючої вокальності.

Серед творів даної групи виділяється Концертино І.Ковача, відзначене на Міжнародному композиторському конкурсі ім.Г.Венявського в м.Познані. Здійснена автором заміна повнометражного симфонічного складу на невеликий компактний ансамбль солістів, жорстка дисонантна музична мова, графічна фактура свідчать про засвоєння деяких рис стилю камерно-інструментальної спадщини А.Шенберга, А.Берга, П.Гіндеміта. Натомість Концертино для скрипки та струнного оркестру Л.Шукайло ледь помітною іронічністю, віртуозністю ігрової поетики, театральністю співставлень різнопланових епізодів наближається до специфічної манери письма І.Стравинського. Соліст в даному опусі не є рефлексуючим героєм драматичної дії, його амплуа – це передусім майстерність оркестрового музиканта, який прагне всебічно продемонструвати свій інструмент.

Поруч з тенденцією експериментування, що простежується в скрипкових концертино, продовжує розвиток “великий” симфонізований концерт постромантичного спрямування. Монументальна декоративність скрипкових концертів В.Рождественського, Г.Майбороди, В.Кирейка, В.Філіпенка, А.Штогаренка апелює до стилю П.Чайковського та О.Глазунова, однак з іншою мірою драматизму, пристрасті та глибини переживань. Давалась ознаки “теорія безконфліктності”, що спонукала композиторів до суто зовнішнього зображення героїки і нівеляції психологізму в розкритті образів.

Властиве українській інструментальній традиції тяжіння до лірико-епічних мотивів викликає до життя послідовну опору на пісенно-романсові джерела. Водночас спостерігається поступовий відхід від усталеної схеми сонатно-симфонічного циклу, насичення її новим змістом. Драматургічний центр щораз частіше переноситься в повільні частини. Особливе місце серед творів даної групи посідає “Поєма-концерт” для скрипки з оркестром В.Філіпенка, яку можна розцінювати як відновлення жанрової моделі скрипкового концерту В.Косенка. Поємність виявляється в особливій

композиційній свободі, вільній зміні темпових градацій, злитті функцій сольного та оркестрового компонентів.

В дисертації простежуються причини жанрової дестабілізації скрипкового концерту, що проходить в річищі протидії академізованому романтизму і кристалізує спрямування жанру до камерного симфонізму за участю солюючої скрипки. Цю тенденцію розглянуто в процесі аналізу Першої і Другої камерних симфоній В.Губаренка, що за рівнем концептуальної значущості та формою поєднують ознаки симфонії і концерту. Відзначається прагнення композитора показати у цих творах не стільки суспільне буття свого сучасника, скільки його особисте світовідчуття, змалювати героя не так в дії, як в стані ліричної медитації. Органічність взаємодії симфонізму та концертності полягає в тому, що жодна з жанрових ознак не стає переважаючою. Композитору вдалося органічно поєднати дві художні системи, два абсолютно самостійні способи мислення.

Перша камерна симфонія В.Губаренка, окрім ознак концерту та симфонії, несе в собі риси одночастинної симфонічної поеми, балади, фантазії. Композиція вирізняється плавністю переходів між розділами, музичний розвиток є наскрізним при очевидній тенденції до відкритості форми. Цикл Другої камерної симфонії (2-ї ч.) демонструє глибокі зміни в індивідуальному стилі композитора. Зростає значущість мікроелементів музичної матерії – аж до семантичного навантаження окремого звуку.

Типологічні ознаки жанру порушуються також у двочастинних концертах В.Золотухіна та О.Канерштейна, що стилістично тяжіють до експресіонізму. Поруч з традиційними засобами композиторської техніки тут застосовуються елементи додекафонії та поліритмії, кластери, тембральні плями тощо. Скрипковий концерт О.Канерштейна розглядається як приклад радикального оновлення музичної мови. Художній зміст твору парадоксально об'єднує філософську рефлексію і гротеск. Оголений контраст між ними утворює своєрідну драматургію циклу, а тематизм опосередковано наближений до інтонаційно напруженої мелодики А.Шенберга.

Важливою віхою еволюційної динаміки українського скрипкового концерту став Перший концерт М.Скорика, де три частини – “Речитатив”, “Інтермеццо” і “Токата” – сприймаються як три енергетичні рівні загального руху. Образний зміст партитури об'єднує схвильовану речитатію, драматизм, епічність, феєричну танцювальність. В процесі аналізу твору підкреслюється авторське відтворення як фольклорної матерії дум, голосінь, так і автентичної манери народного виконавства. Відтак експресивно загострена виражальність “Речитативу” зумовлена інтонаційно-структурними закономірностями народної псалмодії.

В Концерті відсутня форма сонатного *allegro*, однак сонатна ідея дається звнаки на рівні засад тематичного розвитку, інтенсивності інтонаційних

перетворень симфонічної напруги. Токатна моторика, що стилізує барокові форми, загалом притаманна стилю композитора і викликає аналогії з інструменталізмом І.Стравинського (Скрипковий концерт D-dur) та Б.Бартока (Другий скрипковий концерт). Прагнення до концептуальної місткості, вагомості, завершеності кожної ланки циклу і, водночас, тяжіння до максимальної єдності цілого визначає оригінальність задуму Першого концерту М.Скорика. В цьому творі чи не вперше в межах української інструментальної традиції скрипка стає носієм основного семантичного навантаження, інспіратором драматургічного процесу.

60-70-і роки є перехідним періодом, свого роду межею, “золотим поділом” в загальній еволюції становлення і розвитку українського скрипкового концерту. Якщо протягом двох попередніх періодів зусилля українських композиторів цілком підкорювалися меті створення національного різновиду жанру, то 70-і роки дали багато перспектив на майбутнє. Істотно змінилася питома вага жанру, який, випередивши фортепіанний концерт, став на один шабель з симфонією.

Розділ 5 “Напрями трансформації жанрової парадигми скрипкового концерту”.

П'ятий розділ дисертаційного дослідження присвячено творчості 80-90-х років, де спостерігається поступовий відхід від іманентних ознак жанру. Сюди залучасмо:

- цезурно-циклічні багаточастинні концерти – І.Мартона, К.Домінчена, В.Камінського, О.Козаренка, Є.Станковича, В.Зубицького, Ж. та Л.Колодуб;
- цезурно-циклічні двочастинні концерти – Ю.Ішенка, Л.Колодуба (Подвійний), Б.Фроляк;
- безцезурно-наскрізні одностинні концерти – В.Птушкіна, В.Бібіка, М.Скорика, В.Теличка, А.Гайденка, В.Рунчака.

Художній потенціал жанру, який довго пов'язувався із сферою змагально-діалогічних співвідношень solo-tutti, у 80-90-і роки стає осередком втілення складних філософських задумів. Це докорінно змінило поетику концертності, розширило її концептуальні обрії, збагатило виражальні можливості. Прагнення суб'єктивного осмислення колізій дійсності, експансія ліричного світовідчуття визначили такі жанрові різновиди як концерт-монолог, концерт-медитація, концерт-сповідь, концерт-елегія, концерт-епітафія, концерт-реквієм: “Concerto doloroso” Ж.Колодуб, “Concerto lamentoso” А.Гайденка, два скрипкових концерти В.Балея. Катарсичні концепції цих творів, їх трагічна образність, драматургічна будова, що завершується згасаючими кодами, породжують в нових жанрово-стильових умовах аналогії з траурною месою. Варіантно-проростаюче мелодичне розгортання органічно поєднується з декламаційно-мовним тематизмом

партії скрипки solo. Сповільнений темпоритм, психологічна деталізація є, на перший погляд, несумісними із специфікою концерту як гри-змагання соліста й оркестру. Замість їхнього альтернативного протистояння тут виникає монолітна оркестрова тканина, де партія солюючого інструменту асоціюється з образом автора, його власним розумінням сенсу буття. Психологічно насичений, багатовимірний зміст, в якому рельєфно висвітлюються різні емоційні градації, призводить до втрати “історичної пам’яті” жанру (М.Бахтін), розмиває його специфіку.

Найбільш традиційний спосіб збереження жанрової парадигми українського скрипкового концерту демонструють твори, в яких оригінально, з врахуванням новітнього арсеналу композиторської техніки вирішується проблема “композитор – фольклор”. В партитурах І.Мартона, В.Камінського, О.Козаренка, В.Зубицького концертна змагальність збагачується виразовістю, що відтворює автентичну манеру інструментального музикування, а також ладо-гармонічні особливості фольклорної практики різних регіонів України. Згадані опуси можна віднести до типу театральних-характеристичних, їм властиві загострене відчуття локального колориту, широке звернення до імітацій звучання національного інструментарію, імпровізаційна свобода форми, барвистість оркестрової палітри. Крім того, ця група творів віддзеркалює такі риси сучасного композиторського мислення, як лаконізм, спонтанність, гранична індивідуалізація композиційно-драматургічної ідеї. Не дивлячись на цезурно-циклічний тип побудови цілого, окреме виконання частин є практично неможливим.

Нестандартністю оркестрового стилю вирізняється Скрипковий концерт О.Козаренка, що сприймається як своєрідний театр інструментальних звучань, налаштований на яскраву персоніфікацію тембрів. Композитор особливо цінує динамічну силу ритму, ретельно зважає композиційно-драматургічну ідею цілого. Логіці розвитку тематизму властива природня невпинність наскрізного руху, що передає невичерпність бурхливої енергії життя. Прийоми перемінної альтерації, постійна висотна зміна щаблів ладу, коротке “дихання” поспівок теми віддзеркалюють вплив найхарактерніших стильових рис В.Лютославського, Б.Бартока та І.Стравинського.

Важливим напрямком трансформації жанру, що, в основному, продовжує попередні надбання, є синтез симфонії і концерту. Симфонізм стає першоімпульсом наскрізного драматургічного становлення, а риси концертності привносять в художній простір відкрити емоційність, спонтанність висловлювань, імпровізаційність, мобільність оркестрових складів тощо. Група двочастинних концертів – Подвійний Л.Колодуба, Б.Фроляк, Ю.Іщенко відтворює процесуальність особливого типу, коли “музичні події утворюють деякий інтонаційно-тематичний сюжет,

детермінований не лише з боку причинно-наслідкових зв'язків, ... але і певним співвідношенням між початком і кінцем” (М.Арановський). Драматична сонатна концепція екстраполюється на макромасштабний рівень, в першій частині експонується теза, в другій – антитеза. Таким чином, образно-тематичне протиставлення виходить за межі сонатної структури і утворює релятивно-цезурний двочастинний цикл.

В дисертації підкреслюється унікальність Подвійного концерту Л.Колодуба. Наявність двох скрипок надає солюючим партіям особливий масштабності: тематичні лінії скрипок не індивідуалізовано, більше того, автор намагається всіляко підкреслити їх єдність, наближуючись до ефекту “реверберації”. Динамічний рельєф циклу окреслено доволі виразно: перша частина – розгорнутий вступ, свого роду прелюдія, друга – епіцентр драматичного розвитку, що завершується просвітленою кодою.

У 90-х роках тенденція розширення жанрових обріїв скрипкового концерту сягає свого апогею. Поетику Сьомої камерної симфонії для солюючої скрипки з оркестром Є.Станковича, що поєднує ознаки симфонії, програмної сюїти та концерту, слід розглядати в рідчизі стилістики концептуально складних інструментальних концертів Б.Тішенка, А.Шнітке, С.Губайдуліної. Новітність музичної мови перших двох ланок циклічного руху композитор співставляє з майстерною стилізацією бароко в фіналі. Авторські назви “Шлях і кроки”, “Декілька реплік” та “Якось в гостях у великого Вівальді” розцінюємо як відлуння барокової традиції конкретизації самостійних розділів великих інструментальних творів. Концепція твору об'єднує індивідуально-особистісне та загальнолюдське начала. Особливого значення набуває використання програмності: в перших двох частинах – екстрамузичної, в другій – інтрамузичної, що конкретизує задум за допомогою самої музики, її історико-стильових прообразів.

Композиційні контури одночастинних концертів В.Піушкіна, В.Бібіка, В.Теличка, М.Скорика, А.Гайдена позбавлені жорсткої регламентації, а внутрішній динамізм виявляє себе у зовні стриманому драматургічному темпоритмі. Медитативне самозаглиблення, витонченість психологічного нюансування, філософський задум роблять цілком переконливим визначення цих творів як концертів-монологів. Зростає прагнення до інтелектуальної місткості задумів і водночас до емоційної відкритості.

Відзеркаленням тенденції “нового ліризму” є Другий скрипковий концерт М.Скорика. Засади поємності припускають багатотемність, об'єднану наскрізною інтонаційною ідеєю. Пасторально-буколічні епізоди чергуються з філософськими коментарями, хоральна просвітленість змінюється сповідально-довірливою нотою. Найекспресивніші тембровозвукові можливості скрипки розкриваються в каденції, потрактованої як речитатив – типову рису стилю М.Скорика.

Показовим для даної групи творів є “Concerto lamentoso” А.Гайдена. Герой гостротрагедійних колізій – страждаючий, збентежений, рефлексуючий – усвідомлює швидкоплинність усього земного, теперішнього і ефемерність майбутнього. Сповільнений темпоритм дозволяє сконцентрувати увагу на витончених психологічних нюансах. Зовнішня статика розвитку надає особливої значущості кожному новому нюансу єдиного психологічного настрою. Три автономних тембрових плани, на які розшаровується партитура (скрипка solo, фортепіано, струнний оркестр) створюють звуковий образ надзвичайно своєрідного колориту. Оскільки музика відтворює різні стадії розвитку наскрізного почуття скорботи, їх послідовність умовно конкретизується через підзаголовки: “Епітафія”, “Спогад”, “Протест”, “Траурний хід”, “Молитва”, “Прощання”, “Lamentoso”.

Властиве європейській інструментальній музиці 90-х років тяжіння до гостросуб’єктивного типу емоцій – ознаки наслідування деяких рис пізнього стилю Д.Шостаковича. Цей вплив впізнається у філософській медитативності та інтонаційній експресії тематизму, граничній деталізації виразової палітри. Взаємини скрипки і оркестру демонструють співіснування двох тенденцій:

- 1) граничне протистояння, що нерідко набуває характеру конфліктності;
- 2) відродження деяких рис стилю бароко, зокрема, принципу ансамблевості, коли солюючий інструмент часом стає рівноцінним учасником колективного музикування.

Симптоматичним є особливе ставлення до сольної каденції, що може бути відсутньою, або мати значне навантаження, бути найважливішою ланкою розвитку загального задуму, його кульмінаційним центром.

У дисертації обґрунтовується лінія генетичної спадкоємності одночастинного концерту і романтичної симфонічної поеми, прослідковуються ознаки впливу на українську композиторську практику традицій австро-німецької симфонічної школи, зокрема, творчості Ф.Шуберта, А.Брукнера, Г.Малера, А.Шенберга.

Урізноманітнення форм концертного життя та поява широкого кола концертуючих скрипалів України (Б.Которович, О.Криса, Л.Шутко, Ю.Мазуркевич, Я.Рівняк, А.Баженов і молодих – А.Савицька, О.Шургот, А.Пилатюк) стали основою для динамічного розвитку національного репертуару. Все це істотно поживило творчий процес та прискорило інтеграцію скрипкового мистецтва України в світову музичну культуру.

У **Висновках** узагальнено результати проведеного дослідження.

Шляхи становлення скрипкового концерту в Україні пов’язані з ХХ сторіччям. Панорама еволюції жанру від перших зразків до творів, написаних в кінці другого тисячоліття – тривалий процес, що умовно поділяється на чотири, приблизно однакових у часі періоди.

У 20-30-х роках, позначених активним виявом національного самопізнання та самоутвердження, з'являються перші зразки українського скрипкового концерту (В.Косенко, П.Глушков та В.Фемеліди), що демонструють схильність до ретроспективного, дещо академізованого відтворення класико-романтичних традицій. Цитування фольклорних піснених і танцювальних мелодій органічно узгоджується з нормативними засадами побудови класичної сонатної схеми, а також функційною ясністю, діатонізмом ладо-гармонічного строю. Визначаючи рівень професіоналізму та статус концертуючого музиканта в проекції на українське скрипкове мистецтво, констатуємо факт відсутності національної виконавської бази європейського рівня та обмеженість репертуару.

40-50-і роки засвідчують кількісне збагачення та стабілізацію жанру. Переживаючи жорсткий ідеологічний тиск, український скрипковий концерт демонструє стильові тенденції доцентрового характеру, безпосередньо наслідуючи оптимістичний пафос українського та російського епіко-жанрового симфонізму XIX – початку XX століття. Стандартність та прогнозованість способу мислення вирізняє групу так званих “юнацьких” концертів. Скромність художніх потреб та спрощеність музичної мови ряду творів дають підстави говорити про відсутність динамізуючих факторів розвитку жанру, про симптоми застою і стагнації. Як виняток в загальному процесі зазначеного періоду постає Скрипковий концерт Ст.Людкевича, де виразно накреслюється пошукова тенденція, що започатковує позицію вільного, незаангажованого ставлення до жанрово-семантичного інваріанту.

Композиторські пошуки 60-70-х років демонструють діалектичне поєднання тенденцій уніфікації та докорінного оновлення всіх параметрів скрипкового концерту. Твори, написані в цей період, об'єднує властива українській художній ментальності романтична атмосфера. В середині 60-х років продовжує розвиток різновид “юнацького” концерту в звичних умовах традиційного концертного змагання і постійного лідерства соліста на тлі супроводжуючої партії оркестру. Прослідковується також неокласицистська тенденція, репрезентована лаконічними концертино. В 70-х роках розпочинається процес дестабілізації циклічної структури жанру. Поряд із традиційною тричастинністю з'являються двочастинні та одностинні форми вільної фазової будови. Вокалізація інтонування, значне прагнення “співати” на інструменті замінюють декламаційність, загострене сонористичне відчуття тембрової палітри солюючої скрипки.

Твори двадцятиліття, що завершує минуле сторіччя, переконливо засвідчують універсалізм поетики концертності, ознаки якої проникають і в симфонію, і в камерний ансамбль, і в музично-сценічні та хорові опуси. Істотно зростають концептуальні можливості жанру: змагально-ігрові, гедоністичного характеру рішення змінюють філософсько-трагедійні,

сповнені психологічної деталізації та інтелектуального аналізу. В річищі цієї метаморфози відбувається синтез скрипкового концерту з камерною симфонією. Виразно окреслені тенденції ліризації та драматизації породжують нові жанрові різновиди: одночастинні концерти-монологи, концерти-ламентации, концерти-реквієми тощо. Очевидну перевагу одночастинності над релятивно-цезурною циклічністю зумовлюють:

- властиве музиці останньої третини ХХ століття прагнення до концентрованої форми висловлювання;
- максимальна індивідуалізація, неповторність композиційної будови як ознака нетрадиційного підходу до вирішення художніх завдань;
- жанрова амбівалентність скрипкового концерту, спрямованого в історичній перспективі до симфонічних форм, зокрема, до симфонічної поеми.

Зазначається, що в європейській музиці 30-40-х років ХХ сторіччя інструментальну “драму крику” представляють твори А.Берга та А.Шенберга, естетику яких продовжено і переосмислено К.Пендеревським, А.Шнітке, Б.Тіщенко, Г.Баншиковим, С.Губайдуліною та іншими. Гранична концентрація трагедійно-екзальтованих настроїв, безупинний зріст напруги, постійна кульмінаційність українських скрипкових концертів, написаних впродовж останнього двадцятиліття також вказують на експресіоністичні джерела.

Дослідження скрипкових концертів дає підстави констатувати унікальність, неповторність творчих задумів та активні композиторські пошуки нових засобів втілення складних, психологічно заглиблених концепцій. Успадкувавши європейські традиції, вітчизняний скрипковий концерт поповнив їх вагомими національними здобутками.

Процес художнього збагачення не припиняється. На порозі третього тисячоліття народжуються твори, що відкривають нові обрії. Відбулася прем'єра Третього скрипкового концерту М.Скорика, завершив роботу над Другим концертом “Різдвям” В.Камінський, розпочав komponувати Перший скрипковий концерт Ю.Ланюк.

Дисертаційне дослідження не вичерпує усіх аспектів жанрово-стильової динаміки українського скрипкового концерту за 80-річний період. На часі потреба вивчення проблем виконавства, систематизації виразово-технічного арсеналу сучасних прийомів скрипкової гри, подальшого пошуку неопублікованих нотних матеріалів, що зберігаються у власних архівах авторів в Україні та поза її межами і т.ін.

Додаток А містить нотні приклади аналізованих творів.

Додаток Б – список українських скрипкових концертів.

Основні теоретичні положення дисертації відображені в наступних публікаціях:

1. Традиції і новаторство в українському скрипковому концерті. // Наукові записки. Серія мистецтвознавство. Періодичне видання 2(3) 1999. – Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. – С.27-30.
2. Тенденції жанрової динаміки українського скрипкового концерту 70-х років ХХ століття. // Наукові записки. Серія мистецтвознавство. Періодичне видання 2(7) 2001. – Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. – С.32-35.
3. Традиції і новаторство в скрипкових концертах Мирослава Скорика. (До проблеми розвитку жанру). // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск VI. Част. друга: Зб. наук. праць. – К., 2001. – С. 64-70.
4. З історії Львівського скрипкового виконавства. //Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. Вип. 13. – К. 1999. – С.67-73.
5. Концерти для скрипки з оркестром. //Наукові збірки ЛДМА ім.М.Лисенка. Вип. 1. Мирослав Скорик. – Львів. 1999. (У співавторстві з Н.Пославською).
6. Український скрипковий концерт в контексті духовних надбань нації. // Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Том 14. – К. 1999. – С.478-482.
7. Український скрипковий концерт у педагогічному репертуарі музичних навчальних закладів. // “Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій”. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К. 2000 р. – С 86-87;
8. З історії скрипкового виконавства. // IV Міжнародний конгрес українців. “Мистецтвознавство”. Книга 2. Доповіді та повідомлення. – Одеса-Київ. 2001 р. – С.424-432.

* * *

Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – музичне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України, Київ, 2001.

Дисертація присвячена вивченню українського скрипкового концерту, його формуванню, еволюції та сучасних тенденцій розвитку. У роботі

здійснено екскурс в теорію і історію жанру скрипкового концерту, що розглядається як багатоскладове, системне явище. У відповідності з провідними естетичними вимогами сучасності подано періодизацію розвитку українського скрипкового концерту від початку 20-х до кінця 90-х років ХХ століття, прослідковано шляхи формування національного різновиду жанру, розпочатого В.Косенком і завершеного М.Скориком, О.Козаренком, В.Бібіком, Є.Станковичем та іншими композиторами.

Період 80-90-х розглядається як якісно новий етап еволюції жанру, пов'язаний з докорінним переглядом його поетики та структурного інваріанту, зокрема, в одночастинних концертах лірико-медитативного спрямування.

Ключові слова: скрипковий концерт, концертно, концертність, інструменталізм, жанр, жанровий синтез.

* * *

Заранский В.И. Украинский скрипичный концерт. Тенденции жанрово-стилевой динамики. – Рукопись

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – музыкальное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им.М.Ф.Рильского НАН Украины, Киев, 2001.

Диссертация посвящена изучению украинского скрипичного концерта, его формирования, эволюции и современных тенденций развития. В работе осуществлён экскурс в теорию и историю жанра скрипичного концерта, который рассматривается как многоаспектное, системное явление. В соответствии с эстетическими требованиями современности предлагается периодизация развития украинского скрипичного концерта от начала 20-х до конца 90-х годов ХХ века, прослеживаются пути формирования национальной разновидности жанра, начатого В.Косенко и завершённого М.Скориком, А.Козаренко, В.Бибиком, Е.Станковичем и другими композиторами.

Скрипичные концерты написанные в период 20-30-х годов, за исключением произведения В.Косенко, демонстрируют тяготение к ретроспективному отображению классико-романтических традиций, а также к функциональной ясности, к диатонизму ладо-гармонического строя. Цитирование фольклорных песенных и танцевальных мелодий не противоречит нормативным принципам построения классической сонатной схемы. Констатируется отсутствие национальной исполнительской школы европейского уровня, ограниченность репертуара.

40-50-е годы предстают как период обогащения и стабилизации жанра, который развивается центростремительно, наследуя оптимистический пафос украинского и русского эпико-жанрового симфонизма ХІХ – начала ХХ века.

Скромность художественных запросов и упрощённость музыкального языка ряда т.н. “юношеских” концертов дают основания говорить о симптомах застоя и стагнации. Как исключение рассматривается Скрипичный концерт Ст.Людкевича, который намечает альтернативную тенденцию творческого, созидательного отношения к жанрово-семантическому инварианту.

Хронологический этап 60-70-х годов демонстрирует диалектический синтез тенденций унификации и всестороннего обновления параметров скрипичного концерта. Продолжает развиваться линия “юношеского” концерта. Неоклассицистская тенденция представлена лаконичными камерными концертино (А.Штогаренко, И.Ковач, К.Шутенко, Л.Шукайло). Процесс жанровой дестабилизации инспирировал появление двухчастных (В.Золотухин, А.Канерштейн, В.Губаренко – Вторая камерная симфония) и одночастных форм свободной стадияльной структуры (В.Филиппенко, В.Губаренко – Первая камерная симфония).

Произведения, написанные украинскими композиторами в последнее двадцатилетие XX столетия, убедительно свидетельствуют об универсализме поэтики концертности. Существенно обогащаются концептуальные возможности жанра; состязательно-игровые моменты уступают место философско-трагедийным замыслам, наполненным психологической детализацией и интеллектуального анализа. В русле этой метаморфозы происходит синтез скрипичного концерта с камерной симфонией. Тенденции лиризации и драматизации вызывают к жизни новые жанровые разновидности: концерты-монологи, концерты-ламентации, концерты-реквиемы (Ж.Колодуб – Concerto-doloroso, А.Гайденко – Concerto-lamentoso).

Период 80-90-х годов рассматривается как кульминационный этап эволюции жанра, связанный с глубокой переоценкой поэтики жанра, трансформацией его структурного инварианта, в частности, в одночастных концертах лирико-медитативной направленности (В.Птушкин, В.Бибик, В.Теличко, М.Скорик).

Ключевые слова: скрипичный концерт, концертино, концертность, инструментализм, жанр, жанровый синтез.

* * *

Zaranskyi V.I. Ukrainian violin concert. Tendencies in genre and stylistic dynamics. Manuscript.

The dissertation for a scientific degree of the candidate (Ph.D.) of art sciences, speciality 17.00.03 – musical art. – M.T.Rilskij Institute of art, folklore and ethnology NAS of Ukraine, Kyiv, 2001.

The dissertation studies Ukrainian violin concert, its formation, evolution and modern trends of development. An insight into the theory and history of the genre of violin concert is carried out in the work. It is considered as a many-sided,

systemic phenomenon. According to leading modern aesthetic demands, periodization of Ukrainian violin concert since early 20s to late 90s in the XXth century has been put forward. Ways of formation of the national variety in this genre are traced, starting with V.Kosenko to M.Skoryk, A.Kozarenko, V.Bibik, E.Stankovych and others.

Violin concert written in 20s-30s, excluding works by V.Kosenko, reveal bias to retrospective reflection of classical and romantic traditions, functional clarity, diatonism in key harmonic pitch. Citing of folklore, in both songs and dances, does not contradict the construction norms of classical sonata. We can state the absence of national performing school of European level, limited repertoire.

The period of 40s-50s is that of enriching and stabilizing the genre which develops centripetally, inheriting the optimistic passion of Ukrainian and Russian epoch symphonism of the XIXth - beginning of the XXth centuries. Limited artistic world and simplified musical language of the so-called "juvenile" concerts give grounds to speak about symptoms of standstill and stagnation. An exclusion is the violin concert by S.Lyudkevych, which outlines an alternative tendency of creative attitude to the semantic invariant of the genre.

Chronological stage of 60s-70s demonstrates dialectical synthesis of unifying tendencies and global regeneration of all parameters in violin concert. The trend of "juvenile" concert continues to develop. Neoclassical trend is represented by laconic chamber concertinos of A.Shtogarenko, I.Kovach, K.Shutenko, L.Shukailo. The process of genre destabilization inspired the appearance of two-part (V.Zolotukhin, A.Kanershtein, V.Gubarenko – the second chamber symphony) and one-part forms of free stage structure (V.Filipenko, V.Gubarenko – the first chamber symphony).

The works written by Ukrainian composers in the last two decades of the XXth century clearly testify to the universal poetic in concerts. Conceptual possibilities of the genre are considerably enriched; competitive-performing motions give way to philosophical and tragic ones, full of psychological details and intellectual analysis. In terms of this change the synthesis of violin concert and chamber symphony takes place. The trends of dramatization and lirization cause to life new genre varieties: concerts-monologues, concerts-laments, concerts-requiems (Zh.Kolodub – Concerto-doloroso, A.Haidenko – Concerto-lamentoso).

The period of 80s-90s is considered as a culmination in the evolution of the genre which is connected with the deep re-evaluation of the poetic of the genre, transformation of its structural invariant, especially in one-part concerts of lyrical and meditative purpose (V. Ptushkin, V.Bibik, V.Telychko, M.Skoryk).

Key words: violin concert, concertino, concertizability, instrumentalism, genre, genre synthesis.

Підписано до друку 06.11.2001 р. Формат 60x90/16
Папір друк. Ум. друк. арк. 1.
Наклад 120 прим. Зам. № 367.

Надруковано видавничим центром
Львівського національного університету імені Івана Франка
79002, м. Львів, вул. Дорошенка, 41.

452161

АВ 50.066

ПЕР...

МИСТ