

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені А.В. НЕЖДАНОВОЇ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

МАРКІВ Кирило Михайлович

УДК .....

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ О. СТАНКА  
В КОНТЕКСТІ ОДЕСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ МАРКІВ Кирило Михайлович

Творчий керівник:

Зима Людмила Вікторівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант:

Зима Людмила Вікторівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеса – 2022

## АНОТАЦІЯ

*Марків Кирило Михайлович. Універсалізм творчої постаті Олександра Станка в контексті одеської музичної школи.* – Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України. Одеса, 2022.

Творчий мистецький проєкт напрямлений на поповнення науково-історичних досліджень в історії скрипкового виконавства м. Одеси, а саме, на вивчення феномену універсалізму Олександра Олександровича Станка, скрипаля-соліста, видатного педагога, діяча, композитора, багаторічного завідувача кафедрою струнних інструментів ОНМА ім.А.Нежданової, скрипкову школу і метод якого наслідує в другому поколінні сам позивач.

Поєднання творчої та наукової складових розкривається через висвітлення актуальних рис діяльності музичних митців сьогоденної епохи, в якій універсальність стає необхідною рисою.

Творча складова проєкту представлена різноманітними концертними програмами різних жанрів. Так були проведені цикли концертів з Одеським національним філармонійним оркестром в Римо-Католицькому Соборі «Ода Незламності», в якому відбулись концертні виступи К. Марківа як соліста та диригента. В програмі твори Й. Гайдна, Ф. Дев'єна, Б. Бартока, М. Лисенка (травень, червень 2022 року). 30 травня у Малій залі Одеської філармонії імені Д. Ойстраха в рамках творчого мистецького проєкту К. Марківим представлений концерт музики одеських композиторів «Три одеські сонати», де прозвучали Сонати для скрипки і фортепіано композиторів двох поколінь – Я. Фрейдліна, А. Томльонової, О. Красотова, а також концертна лірична п'єса Олександра Станка «Імпровізація» (партія фортепіано - Тетяна Моторна). 1-го липня

2022 року у Великій залі Одеської філармонії імені Давида Ойстраха в рамках циклу «Ода Незламності» з Національним симфонічним оркестром прозвучав Подвійний концерт для скрипки та гобою Й. С. Баха. У липні 2022 року у іншому циклі філармонійних концертів «Вічне та класичне», були виконані багато сольних творів для скрипки та твори для скрипки у супроводі органу. 25-го листопада 2022 року у великій залі Одеської обласної філармонії ім Д. Ойстраха у виконанні К. Марківа була представлена прем'єра в Одесі - твір для скрипки з оркестром «Буча. Lacrimosa» кийвської композиторки Вікторії Польової. Таким чином творча складова проекту презентує універсальність музичної діяльності позивача в наслідуванні універсальності творчої постаті Олександра Олександровича Станка, свого визначного старшого попередника в музичному родоводі.

В науковому обґрунтуванні досліджується феномен універсальності творчої особистості Олександра Станка з розглядом його різнобічної діяльності та творчості в простеженні історичних зв'язків чеської та української скрипкових шкіл на тлі загальнокультурних процесів м. Одеси та України в цілому. Таким чином науковим завданням дисертації є також виявлення джерел методики викладання, педагогічних засобів, наслідувальність традицій, зокрема, чеських скрипалів, узагальнення уявлень про композиторський доробок митця, приналежність його до авторів традиціоналістського складу. Наукова новизна дослідження позначається тим, що вперше предметом спеціальної уваги стають різні грані творчості Олександра Станка – виконавця, педагога, блискучого методиста, композитора у їх сукупності в контексті історії одеської та української музичної культури. Зібрано, проаналізовано, науково осмислено і введено в ужиток українського музикознавства масив історичного, наукового, біографічного, фактологічного і музичного матеріалу, що стосується значного представника українського музичного

мистецтва і розкриває його багатогранну творчу діяльність в контексті проблеми універсалізму особистості.

У Розділі I «Скрипкове мистецтво в Україні та його особливості в Одесі в другій половині XIX – першій половині XX століть» проаналізовані народна та професійна традиція гри на скрипці в Україні. Визначені історичні витоки та роль чеських музикантів у розвитку одеської скрипкової школи, окремий підрозділ присвячений наслідуванню традицій виконавцями та педагогами в розвитку музичної школи Одеси.

Розділ II присвячений педагогічній діяльності Олександра Олександровича Станка в річищі загальнокультурного процесу XX століття. Два його підрозділи досліджують сам феномен універсальної творчої особистості та вплив на наступні покоління скрипалів, виконавців, педагогів, музичних діячів, а також викладацьку, методичну та наукову діяльність Олександра Олександровича та роки його керування кафедрою струнних інструментів в Одеській Національній музичній Академії ім. А. Нежданової.

Найбільш розвинутим видається Розділ III, в якому аналізується різнонаправлена композиторська спадщина Олександра Станка на тлі одеської композиторської школи середини XX століття в протиставленні авангарду та традиціоналізму, скрипкове мистецтво у виконавській та композиторській авторській творчості XX століття. Окрім підрозділів, присвячених окремим концертним п'єсам О.Станка, виокремлюється підрозділ присвячений збіркам етюдів та скрипкових вправ як стимулу у розвитку віртуозності в художньому потенціалі скрипки. В цих збірках, особливо у «25-ти етюдах на українські теми» О.Станко предстає справжнім майстром педагогіки мудро поєднуючи технічні прийоми гри з мелодійним чуттям, направленим у глибини національного фольклору та вправами на композицію.

Особистість музиканта широкого профілю – універсального митця – це відповідь на виклики сучасної дійсності ХХІ століття, що вимагає переосмислення традиційних уявлень про професію музиканта, її місце і роль в суспільстві. Таким чином творча постать О.Станка представляється сьогодні і предметом дослідження феномену і взірцем для наслідування кращих надбань минулого покоління музикантів. Соціальний запит, зацікавленість суспільства в широко освічених фахівцях такого плану дає підставу для більш пильного і глибокого наукового дослідження розглянутої проблеми і пошуку нових педагогічних технологій для її ефективного вирішення.

*Ключові слова:* універсалізм особистості, одеська скрипкова школа, О. Станко, чеська скрипкова школа, український композитор, педагог, виконавець.

## ANNOTATION

*Markiv Kyrylo Mikhailovich*. Universalism of O. Stanko's creative figure in the context of the Odessa music school. – Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the Doctor of Arts degree (specialty 025 – Musical Art, field of knowledge 02 – Culture and Art). Odessa, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odessa, 2022.

The creative art project is aimed at replenishing scientific and historical research in the history of violin performance in Odessa, namely, to study the phenomenon of universalism of Olexander Olexandrovich Stanko, violinist-soloist, outstanding teacher, figure, composer, long-term head of the Department of stringed instruments of the Onma named after A. Nezhdanova, the violin school and method of which the plaintiff himself imitates in the second generation.

The combination of creative and scientific components is revealed through highlighting the actual features of the activities of musical artists of the present era, in which universality becomes a necessary feature. The creative component of the project is represented by a variety of concert programs of various genres.

Thus, cycles of concerts were held with the Odessa National Philharmonic Orchestra in the Roman Catholic Cathedral «Ode to invincibility», where concert performances were held as a soloist and conductor. The program includes works by J. Haydn, F. Devien, B. Bartok, M. Lysenko (May, June 2022). On July 1, 2022, a Double Concerto for Violin and oboe by J. S. Bach was performed in the Great Hall of the Odessa Philharmonic named after David Oistrakh as part of the cycle «Ode to invincibility» with the National Symphony Orchestra. In July 2022, in another series of Philharmonic concerts «Eternal and Classical», many solo works for violin and works for violin accompanied by organ were performed. On November 25, 2022, in the Great Hall of the Odessa

regional Philharmonic, a work «Bucha. Lacrimosa» with the orchestra of the Kiev composer Victoria Polevaya was thrown in, and on November 28, in the Small Hall of the Odessa Philharmonic named after D. Oistrakh, as part of a solo creative project, a concert of music by Odessa composers «Three Odessa Sonatas» was presented, where sonatas for violin and piano were performed by composers of two generations – J. Freidlin, A. Tomlonova, O. Krasotov, as well as Olexander Stanko's concert lyrical piece «Improvisation» (piano part – Tetiana Motorna). Thus, the creative component of the project presents the universality of the plaintiff's musical activity in imitation of the universality of the creative figure of Olexander Olexandrovich Stanko, his outstanding senior predecessor in the musical pedigree.

The scientific substantiation examines the phenomenon of universality of the creative personality of Olexander Stanko with consideration of his versatile activities and creativity in tracing the historical connections of the Czech and Ukrainian violin schools against the background of general cultural processes in Odessa and Ukraine as a whole. Thus, the scientific task of the dissertation is also to identify the sources of teaching methods, pedagogical tools, and imitative traditions, in particular, Czech violinists. Generalization of ideas about the composer's heritage, his belonging to the authors of the Traditionalist composition.

The scientific novelty of the study is reflected in the fact that for the first time the subject of special attention is various facets of the work of Olexander Stanko – performer, teacher, composer in their totality in the context of the history of Odessa and Ukrainian musical culture. An array of historical, scientific, biographical, factual and musical material concerning a significant representative of Ukrainian musical art and revealing its multifaceted creative activity in the context of the problem of personality universalism has been collected, analyzed, scientifically meaningful and put into use in Ukrainian musicology.

Section I «Violin art in Ukraine and its features in Odessa in the second half of the XIX – first half of the XX centuries» analyzes the folk and professional tradition of playing the violin in Ukraine. The historical origins and role of Czech musicians in the development of the Odessa violin school are determined, and a separate division is dedicated to imitating traditions by performers and teachers in the development of the Odessa music school.

Section II is devoted to the pedagogical activity of Olexander Olexandrovich Stanko in the course of the general cultural process of the twentieth century. Two of its divisions study the phenomenon of universal creative personality and influence on subsequent generations of violinists, performers, teachers, musical figures, as well as the teaching and scientific activities of Olexander Olexandrovich and the years of his management of the Department of stringed instruments at the Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova.

The most developed is Section III, which analyzes the multidirectional compositional heritage of Olexander Stanko against the background of the Odessa composing School of the mid-twentieth century in contrast to the avant-garde and traditionalism, violin art in the performance and compositional author's work of the twentieth century. In addition to the subsections devoted to individual concert pieces by O. Stanko, there is a subsection dedicated to collections of etudes and violin exercises as an incentive for the development of virtuosity in the artistic potential of the violin in these collections, especially in the «25 Etudes on Ukrainian themes» by O. Stanko. Composer appears as a true master wisely combining the technical techniques of the game with a melodic flair directed into the depths of national folklore and exercises for composition.

The personality of a broad musician – a universal artist – is a response to the challenges of modern reality of the XXI century, which requires rethinking traditional ideas about the profession of a musician, its place and role in society. Thus, the creative figure of O. Stanko is today both the subject of research of the



phenomenon and a role model for the best achievements of the past generation of musicians. The social demand, the public's interest in widely educated specialists of such a plan gives grounds for a closer and deeper scientific study of the problem under consideration and the search for new pedagogical technologies for its effective solution.

*Keywords:* universalism of personality, Odessa violin school, O. Stanko, Czech violin school, Ukrainian composer, teacher, performer.

**Публікації, в яких висвітлені  
основні наукові результати дисертації**

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Марків К. Актуальні техніки письма у скрипкових сонатах одеських композиторів кінця ХХ століття. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук». Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 49. Т. 2. С. 17-22.
2. Марків К. Феномен Універсальності творчої особистості Олександра Станка як історична ознака.

*Опубліковані праці апробаційного характеру, тези*

1. Марків К. Двадцять п'ять етюдів для скрипки на українські теми Олександра Станка у контексті традицій чесько-української скрипкової школи. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність: Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується: тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (7–9 травня 2022 р., м. Одеса). Одеса: Астропринт, 2022. С. 131-133.
2. Марків К. Скрипкові сонати Я. Фрейдліна та О. Томльонової в контексті одеської композиторської школи. Тези Міжнародної науково-творчої конференції (25–26 вересня, 2022 р., м. Одеса). Одеса: Астропринт, 2022. С. 58–60.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В ОДЕСІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ .....	19
1.1. Народна та професійна традиція гри на скрипці в Україні.....	19
1.2. Представники чеської скрипкової школи та їх роль у вихованні музикантів Одеси.....	26
1.3. Наслідувальність традицій виконавцями та педагогами одеської скрипкової школи.....	35
Висновки до Розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2 ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ О. СТАНКА В РІЧИЦІ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	41
2.1. Феномен універсальної творчої особистості та вплив на наступні покоління скрипалів, виконавців, педагогів.....	41
2.2. Викладацька та наукова діяльність, роки керування кафедрою струнних інструментів в музичній академії .....	50
Висновки до Розділу 2 .....	55
РОЗДІЛ 3 КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА СТАНКА	

НА	ТЛІ	ОДЕСЬКОЇ	КОМПОЗИТОРСЬКОЇ	
ШКОЛИ.....				55
3.1.	Становлення одеської композиторської школи в ХХ столітті, протиставлення	авангарду	та	
традиціоналізму.....				55
3.2.	Скрипкове мистецтво у виконавській та композиторській авторській творчості ХХ століття.....			59
3.3.	Етюди як стимул розвитку віртуозності в художньому потенціалі скрипки.....			73
3.4.	Фантазія	на	авторські	
теми.....				78
3.5.	«Поема» для скрипки, вібрафона.....	камерного оркестру та		
				84
Висновки	до	Розділу	3	
.....				87
ВИСНОВКИ .....				87
СПИСОК		ВИКОРИСТАНИХ	ДЖЕРЕЛ	
.....				91

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Поглиблене вивчення українського музичного мистецтва з останньої третини ХІХ століття, що почалося ще в першій половині ХХ століття, активно триває і тепер. На сьогодні вивчено творчість як найвеличніших діячів епохи, так і багатьох менш прославлених музикантів «другого ряду». Дослідження вчених неухильно розширюють галузь знань про вітчизняну музичну культуру цього часу, що, безперечно, пов'язано з пошуками національної самобутності мистецтва, підготовленої тривалим розвитком народної художньої традиції, яка протягом багатьох століть панувала в українському культурному суспільному побуті.

Скрипкове мистецтво мало величезне значення для розвитку всього музичного життя України останньої третини ХІХ століття – першій половині ХХ століття та надалі. У ньому повніше, ніж в інших видах інструментальної культури, відбилися основні тенденції музично-історичного розвитку країни. У сольній концертній практиці скрипки належала провідна роль; скрипкова педагогіка була важливою ланкою в процесі становлення музичної освіти, музично-методичної думки в цілому; були створені скрипкові твори, в яких відбилися своєрідні риси, характерні для описуваної епохи.

Наявність видатної творчої особистості, випередження інших видів інструментального виконавства, співзвуччя ідеалам часу робить скрипкове мистецтво значущою віхою в музичній культурі України ХХ століття. Саме в скрипковому мистецтві одеської музичної школи другої половини ХХ-го століття в осередку інших відомих музикантів-струнників Одеси – (А. Зисерман, М. Гринберг, Л. Лемберський, Ф. Макстман, В. Мордкович, В.Пронін та ін.) висунулася значна, авторитетна особистість – трохи молодший сучасник – Олександр Олександрович Станко. Проте в роботах, присвячених українському мистецтву цього періоду, діяльність митця не

розглядалася як самостійне явище в сукупності своїх основних напрямків – виконавства, композиторської творчості і педагогіки, в якому переломилися основні тенденції епохи.

Скрипкове виконавство, композиторська спадщина, особливі методики навчання гри на скрипці, будучи важливою складовою музичної культури України в минулому столітті, сьогодні вивчені далеко не повно. Великі праці, присвячені тим чи іншим явищам українського скрипкового мистецтва XIX–XX століття потребують порівняння, зіставлення старих і нових даних, глибокого аналітичного вивчення. Цим зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: **«Універсалізм творчої постаті О. Станка в контексті одеської музичної школи»**.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри оркестрових струнних інструментів та оперно-симфонічного диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової і відповідає темі № \_\_ «» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2020–2022 роки.

**Науковим завданням** дисертації є розгляд універсалізму діяльності О. Станка на історичному тлі загальнокультурних процесів м. Одеси та України в цілому. Також виявлення джерел методики викладання, педагогічних засобів, наслідувальність різновекторних традицій, та, зокрема, історично найбільш впливової - чеської скрипкової школи. Узагальнення уявлень про композиторський доробок митця, приналежність до авторів традиціоналістського складу.

**Мета дослідження** – виявити ознаки та прояви універсалізму у професійній діяльності О. Станка.

Відповідно до мети дослідження передбачено вирішення наступних **завдань**:

– визначити вплив європейських, в тому числі чеських, виконавських традицій на формування скрипкового мистецтва в Україні;

– виявити особливості національної скрипкової методики в стадії її зародження в порівнянні з найбільш відомими в цей час трактатами європейських педагогів, які висвітлюють питання методики навчання гри на скрипці;

– окреслити загальні та індивідуальні риси становлення скрипкової «школи» в Одесі;

– визначити роль і значення універсальної особистості в просторі українського музичного мистецтва;

– дослідити втілення феномену універсалізму творчої особистості на прикладі значного музичного діяча України О. Станка;

– охарактеризувати найбільш актуальні для української скрипкової музики ХХ століття жанри: виявити основні закономірності їх виникнення, розкрити специфіку їх стилістики, форми, визначити принципи драматургічного розвитку.

**Об'єкт дослідження** – універсалізм як мистецький феномен музичної культури ХХ століття.

**Предмет дослідження** – прояви феномену універсалізму у постаті О. Станка як виконавця, педагога, композитора.

**Хронологічні межі дослідження** – охоплюють період від 50-х рр. ХІХ ст. до 10-х рр. ХХІ століття. Нижня межа обумовлена періодом формування української скрипкової школи, верхня – роками життя та діяльності О. Станка.

**Методи дослідження.** В основі методології дослідження лежить синтез наукових підходів, що об'єднує джерелознавчий, загальноестетичний, історико-стильовий методи. У дисертації застосовано засоби контекстуального, музично-теоретичного, інтонаційного, порівняльного аналізу.

**Наукова новизна** роботи позначається тим, що *вперше*:

– предметом спеціальної уваги стають різні грані творчості О. Станка – виконавця, педагога, композитора;

– зібрано, проаналізовано, науково осмислено і введено в ужиток українського музикознавства масив історичного, наукового, біографічного, фактологічного і музичного матеріалу, що стосується видатного представника українського музичного мистецтва і розкриває його багатогранну творчу діяльність в контексті проблеми універсалізму особистості;

– обґрунтовано використання підходу до цілісного осмислення діяльності майстра українського музичного мистецтва культурно-історичними та сучасними реаліями країни.

*Уточнено:*

– чинні підходи до вивчення феномена універсалізму відповідно до музичної сучасності України;

– специфіку феномену універсалізму особистості в українському культурному просторі, аргументовану менталітетом нації та історико-соціальними реаліями країни;

– особливості багатовекторної діяльності О. Станка, який зробив великий внесок у становлення і розвиток професійного музичного мистецтва в країні, теоретично обґрунтовані з позицій проблематики універсалізму творчої особистості.

*Поглиблено:*

– в українському, і в цілому мистецтвознавстві, поняття універсалізму творчої особистості й специфіку його заломлення в просторі вітчизняної музичної культури;

– поняття про форми та стиль скрипкових творів О. Станка, встановлені змістовні особливості циклів етюдів, «Поєми», «Фантазії»;



– особливості української скрипкової педагогіки того часу, а також розкриті питання музичної освіти.

*Набуло подальшого розвитку:*

– систематизування історичних даних про стилістичне вибудовування Одеської скрипкової школи;

– наслідувальність традиціоналістських принципів О. Станком в композиторській творчості, виокремлення національних знаків в розглянутих творах.

**Практична цінність.** Матеріали роботи можуть бути використані в навчальних курсах історії української музики, історії та теорії скрипкового виконавства, а також привернути увагу музикантів-виконавців і педагогів. Цінність дисертаційного дослідження також полягає в тому, що результати і висновки, використана методологія вивчення феномена універсалізму творчої особистості в широкому соціокультурному контексті істотні і важливі для аналогічних досліджень. Матеріали роботи представляють ґрунтовну базу для подальшої розробки розглянутої в ній ідеї не тільки на матеріалі музичного континууму України, а й інших країн.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі мистецтвознавства. Висновки та положення, що мають наукову новизну ґрунтуються на результатах, отриманих автором у процесі дослідження самостійно.

**Апробація** результатів дисертаційного дослідження здійснювалася дисертантом у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародна науково-творча Інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність» (Одеса 2021, 2022); Міжнародна науково-творча конференція Захід-Схід: «Культура і Сучасність» (Одеса, 2021).

**Публікації.** Основні положення дисертації відбито у 2 публікаціях. Серед них – 2 статті опубліковано в наукових фахових виданнях України. Окремо є публікації тез у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура й обсяг** дисертації обумовлені метою й завданнями дослідження, складається із вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків і списку використаних джерел (217 найменувань). Загальний обсяг роботи становить сторінки 91, із яких 72 с. – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В ОДЕСІ З КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

### 1.1. Народна та професійна традиція гри на скрипці в Україні

Українська музика на початковому етапі формування невіддільна від музичної культури Київської Русі. Як самостійна гілка східно-слов'янської музики, вона означилася наприкінці ХІІІ – початку ХІV століть, витримала вплив білоруської, угорської, молдавської, румунської, чеської, словацької музики (в Західних регіонах країни).

Як зазначається в музичній енциклопедії - традиційний стародавній український ансамбль народних інструментів з участю скрипки «Троїсті музики» – українською «потрійний», примножений склад, був популярним в Україні, Білорусі та сусідніх територіях. З'явилися у ХVІІ столітті, склад та кількість учасників може варіюватися: скрипка з бубном (або великим барабаном), з басолею (або контрабасом), з цимбалами, іноді гармонікою, бубном та іншими. Ансамбль супроводжував спів, танці, святкову ходу, обряди та ін. [95, с. 553].

Цікавим є той факт, що розквіт «Троїстих музик» в Україні збігається за часом з підйомом «Тріо-сонати» в Італії, в якій також значна роль відводиться скрипці (дуету скрипок) та струнним інструментам. Тріо-соната – (іт. *Sonate per due stromenti e basso-continuo*; нім. *Triosonate*) – один з провідних жанрів європейської камерно-інструментальної музики ХVІІ–ХVІІІ століть, попередник класичної сонати. До середини ХVІІ століття у вжитку були *canzona*, *sonata*, *sinfonia* (С. Росі, М. Перрі). Назва «тріо-соната» утворилася у зв'язку з виконавським складом, який вмщував три партії: 2 інструменти середньої та високої теситури (наприклад, скрипки) та *basso continuo* (наприклад, віола да гамба, клавесин чи орган).

В середині XVII століття в творчості Б. Мартіні, Дж. Легренци та ін. відбулося розділення тріо-сонати на церковну (*sonata da chiesa*) та камерну (*sonata da camera*). Остання розвивалася в творчості А. Кореллі, Вівальді, Дж. Тореллі, Г. Перселла, Ф. Куперена, Д. Букстехуде та ін. [95, с. 553].

Як бачимо, варіант тріо-сонати (*sonata da camera*) містив в собі світський, сюїтний варіант циклу, танцювальний характер музики якого був очевидний. Но це була музика для прослуховування. «Троїсті музики» грали, в основному, прикладну музику, хоча в Україні з'явився свій, призначений для слухання жанр, котрий мав безпосередній зв'язок з церковною традицією – думи та думки. Їх аналог має також польська культура, звідки й прийшла назва з 1830-х років цього жанру: «Термін «Думка» (як зменшувальна форма від терміна дума) виник у Польщі в XVIII ст. стосовно до невеликих лірико-епічних творів типу балади. ...У першій половині XIX ст. деякі польські та українські поети (В. Залеський, О. Беловський, О. Мелетинський, Т. Шевченко) називали Думками свої елегійні вірші з сільського життя (думка Шевченко «Нащо мені чорні брова») ...» [35, с. 329].

Показово те, що Україна «Козацької добі», XV-XVI ст., будучи в складі Ягеллонської Польщі, була відкрита до кельтсько-галльських впливів, але ж християнські філіди-барди [126, с.29] хрестили Русь і зіграли величезну роль в будівництві Православної церкви за посередництвом св. Кирила (див. про його діяльність в Києві [120, с. 1], також [120, с. 142]; про роль Кирила в польській традиції свідчать польські легенди [210, с.5–12] і безпосередньо визначили відмінні риси Православного богослужіння з дзвоном [120, с. 143]).

Порівняння поведінкових показників філідів-бардів та українських кобзарів-лірників-бандуристів свідчить про принциповий зв'язок цих традицій і духовної обумовленості (спокутне мандрівництво, жебрацтво) і бриттсько-кельтської, і українсько-польської версій.

У роботі українського дослідника знаходимо: «Кобзар – український народний співак (часто сліпий), який акомпанує собі на кобзі (бандурі). Кобзарі висловлювали у своїх творах духовні та соціальні сподівання трудового народу, в першу чергу селянства. Вони оспівували в думах і піснях героїв народної боротьби з іноземними загарбниками, події різних епох. Високого розквіту мистецтво кобзарів досягло в XVI–XVII ст., в період боротьби українського народу за національну незалежність...» [24, с. 210].

Спів кобзарів-лірників з інструментальним супроводом, що містив стилістичну спадкоємність до старовізантійського Афонського співу з дорійським ладом, з «енгармонізмами» ходів на збільшену секунду та ін. утворював інструментально-вокальний цикл, сюїтно-сонатний за серйозністю думного вкраплення в ряд виконуваних інших п'єс-пісень. Наша паралель до церковної тріо-сонати думного українського жанру, тоді як «камерна» – світська соната-сюїта досить легко співвідноситься з репертуаром «троїстих музик», – вільна, але підкріплена реаліями спілкування ягеллонської Польщі-України з Італією і Францією, причому, з можливою ініціативою вироблення ідеї циклу (ясно, що «троїчність» голосів підказана християнською символікою Трійці) саме у вітчизняних краях, як і зародження інструменту скрипки.

Історичні долі України також переплелися з Валахією-Молдовою, Румунією, в яких скрипкова майстерність леутарів, що славилася в Європі від XIII століття представляли особливу гілку серйозної світської музики, що обслуговувала царських осіб і приближених до них, які в православних державах були і главами церкви.

Узагальнюючи зібрані матеріали з історії скрипки та за місцем її в культурному бутті України фіксуємо наступне:

1) розквіт «Троїстих музик» збігається за часом з підйомом скрипкової сонати (тріо-сонати) в Італії;

2) народна традиція скрипкової гри зберігала зв'язок не тільки з побутовими установками більш ранніх епох, а й загально церковним духовним мистецтвом, яке було в православній Візантії як музика при дворі володарів колишньої глави церкви, це стосувалося Молдавії, де скрипкова гра набула значення «народного професіоналізму», тобто професіоналізму з усної традиції.

Для України є значущою творчість скрипаля і композитора Івана Євстафійовича Хандошкіна (1747–1804) [95, с. 596]. Багатьма композиторами-виконавцями робилися спроби опанувати велику форму, яка стала предтечею українського сольного скрипкового концерту, а саме форму інструментальних варіацій або пісень з варіаціями. Відомий факт, що у Івана Хандошкіна таких «пісень з варіаціями» було написано понад п'ятдесят [190, с. 90]. У цих творах отримали своєрідне заломлення принципи народнопісенної куплетності, вперше проявилися особливості національного скрипкового стилю, заснованого на широкій наспівності народної пісні. Надалі лірико-елегійний склад інструментальної кантилени, створений І. Хандошкіним, досяг свого вищого розвитку у творчості

П. І. Чайковського, українське коріння якого очевидне.

Творчість Івана Хандошкіна стала чудовим виходом накопиченого концертного досвіду. Привертає до себе увагу той факт, що базою для концертного жанру у Хандошкіна виступили цикли «пісень з варіаціями», серед яких були і українські мелодії. До нашого часу дійшов тільки один його концерт для альту, але свого часу композитор славився як «найкращий автор концертів» [161, с. 113]. Сучасники ставили його твори в цьому жанрі в один ряд з творами класичних композиторів [161, с. 113].

У Концерті для альту Хандошкіна поєднуються характерні особливості форм передкласичного і класичного концерту. Струнний склад інструментального ансамблю і відсутність в першій частині форми

сонатного *allegro* – риси, характерні для італійської барокової традиції. Обмеження інструментального ансамблю роллю акомпанементу, а також те, що тема фінального рондо доручена солюючому інструменту, – особливості властиві бароково-симфонічного концерту.

Три частини концерту написані стисло і лаконічно. Дві з них дають жанрові картини (середня повільна частина «Канцона» і фінал «Полювання»). Фактура концерту, прозора і витончена, розкриває виразні й технічні можливості альту з незвичайного, нового боку, підкреслюючи легкість, легкість. Протягом всієї першої частини концерта, так само як і в фіналі, Хандошкін широко використовує дрібну пасажну «перлинову» техніку. В цьому відношенні концерт – один з найважчих творів альтової літератури. Нез'ясовна краса криється в другій частині концерту – «Канцоні». Душевна серцева мелодія глибоко національна. Звучання альту нагадує тут людський голос. Враження романсовості посилюється своєрідним супроводом оркестру. Мелодійний стиль канцони став зразком для інших тогочасних композиторів.

Барокові моменти І. Хандошкіна симптоматичні для його українських коренів. Українська лінія міцно пов'язана з оригінальними бароковими установками, які звертали музикантів до досвіду італійської школи, відсунутої з авансцени в ХІХ столітті німецькими і французькими майстрами. Першість І. Хандошкіна в створенні національного скрипкового концерту для всіх є фактом незаперечним. Але, настільки ж суттєвим моментом є чуйність даного автора на українсько-барокові елементи, які створюють «анахронізми-італьянізми» в його творчості.

В кінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. з'являються перші симфонічні твори (Є. Ванжура та ін.); в першій половині ХІХ століття симфонічні та камерно-інструментальні твори створюються І. Вітовським, О. Галенковським, П. Селецьким, І. та А. Лизогубами. У 1880 році

відкрилася перша на Україні консерваторія у Львові (на рівні середнього навчального закладу).

Концертну і музично-просвітницьку діяльність проводили відділення РМТ: в Києві – з 1863; Харкові – з 1871; Одесі – з 1884 (при них були створені музичні училища, на базі яких засновані консерваторії в Києві та Одесі в 1913 р., в Харкові в 1917 р.), Полтаві – з 1899. Почали працювати постійні оперні трупи (Київ – 1867, Харків – 1880, Одеса – 1887).

Симфонічна творчість широко пропагувалася диригентом А. Ахшарумовим. Діяльність аматорських і відкриття професійних театрів (Київ – 1803, Одеса – 1810), в яких ставилися музично-сценічні твори на національні сюжети, відіграли важливу роль у створенні перших українських опер: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1863) та ін.

У західних областях України успішно працювали композитор М. Вербицький (п'єси з музикою типу зінгшпіля, симфонічні та хорові твори, пісні та ін.), І. Воробкевич (п'єси з музикою, хори, пісні, інструментальні п'єси та ін.), Г. Матюк (хори та ін.).

Основоположним для розвитку української професійної музики стала різнобічна діяльність М. В. Лисенка (1842–1912). Він навчався у 1867–1869 рр. в Лейпцигській (в Е. Ф. Ріхтера – композиція, К. Рейнеке – фортепіано) і в 1874–1876 рр. в Петербурзькій (у Н. А. Римського-Корсакова – інструментування) консерваторіях. Виступав як піаніст-соліст та ансамбліст, а також як хоровий диригент у Петербурзі, Москві, Києві. Організував хор Київського університету (1864), український хор у Петербурзі (1874–1876), музично-драматичну школу (1904; з 1918 – музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенко) та музичне товариство «Боян» у Києві.

Бувши основоположником української національної композиторської школи, Лисенко сприяв становленню української опери.



У його творчості представлені різні оперні жанри: героїчна народна драма «Тарас Бульба» (за М. В. Гоголем), лірико-побутова опера «Наталка-Полтавка», опера-сатира «Енеїда» (обидві за І.П. Котляревським), дитяча опера «Зима і Весна». Значним внеском в українську музику став цикл вокальних і хорових творів «Музика до «Кобзаря» Т.Г. Шевченка. М. Лисенко вперше в українській музиці звернувся до ряду інструментальних жанрів. Серед його найкращих творів: Симфонічна фантазія «Українська козак-шумка», «Українська сюїта», «Героїчне скерцо», 2 українські рапсодії для фортепіано, «Українська рапсодія для скрипки з фортепіано», романси, ансамблі, хори, в тому числі на слова І.Франка та Л. Українки. Важливе місце в українській музиці займають його обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано (близько 300), для хору понад 200 пісень фольклору України та інших слов'янських народів.

Праці М. Лисенка – це важливий етап у розвитку української музичної фольклористики. Широке визнання отримала творчість М. Лисенка після Жовтневої революції 1917 р. Ім'я М. Лисенка присвоєно Харківському театру опери та балету, Львівській консерваторії, Колонному залу Київської філармонії, Київській спеціальній музичній школі. У Києві відкритий музей М. Лисенка (1980) [95, с. 313].

Одеські композитори в ХІХ столітті в особі П. Сокальського, П. Ніщинського, на початку ХХ століття В. Малишевського та ін. писали в тому числі для скрипки (Малишевський – скрипаль за виконавською музичною освітою). Активною була скрипкова «Польська Колонія» в Одесі, яка в особі Е.Млинарського (що фігурував тут у 1890–ті роки як учень Л. Ауера [95, с. 348]), а згодом його учня в Одесі П. Коханського заявляла зв'язок з мистецтвом Варшави і польської школи в цілому. А також Г. Л. Фрімана, який працював в Одесі в 1889-91 рр. [112, с. 17].

Еміль Млинарський (1870–1935) – польський диригент, скрипаль, композитор, педагог. Учень А. Лядова (композиція). Грав в оркестрі РМО і

квартеті Л. Ауера в Петербурзі, в 1893–1897 викладав у музичному училищі РМО в Одесі (серед учнів: П. Коханський і Л. Любошиць). За час перебування в Одесі не тільки викладав, а й брав активну участь у різноманітних музичних зборах. На зборах симфонічної музики Е. Млинарський солював з оркестром, де в його виконанні пролунали такі твори: М. Брух концерт №1 g-moll [115, с.19]; Л. Бетховен, концерт D-dur [116, с. 41]. Також неодноразово брав участь у зборах камерної музики, де грав в самих різноманітних складах з педагогами і вихованцями Одеського училища. Таким чином, в 1896 році сформувався квартет викладачів у складі: Е. Млинарський (1 скрипка), А. Фідельман (2 скрипка), Й. Карбулька (альт), О. Вульфюс (віолончель). Через деякий час їх назвали квартетом РМО. За час 1896-1897 учбового року в їх виконанні прозвучали твори Й. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса та ін. [117, с. 29–35].

У 1899–1903 і 1919–1929 р. Е. Млинарський – головний диригент «Театра Вельки». У 1907 і 1919–1922 р. – директор і професор консерваторії у Варшаві, один із засновників і головний диригент Варшавської філармонії (1901–1905). Е. Млинарський також був організатором фестивалів польської музики в Парижі (1903, 1925), працював як диригент у Лондоні, Філадельфії (1929–1931р., викладав у інституті Кертіс), багато гастролював. Е.Млинарський є також автором симфонії «Полонія» (1910), 2-х скрипкових концертів (1897, 1917) та інших творів [95, с. 348].

Творець однієї з найвпливовіших скрипкових шкіл в Одесі вже в ХХ столітті, Петро Соломонович Столярський, в кінці ХІХ століття був прийнятий в музичні кола як вихованець варшавського скрипаля і педагога – С. Барцевича (1858–1929), який своєю чергою був учнем О. Контського, Ф. Лауба, І. Гржималі (по скрипці), займався у П. І. Чайковського (з композиції).

С. Барцевич – видатний представник польського скрипкового мистецтва, майстер кантилени. Виступав в ансамблі з А. Міхаловським (ф-но) та А. Вержбиловичем (віолончель). З 1877 р. концертував в багатьох країнах Європи. У 1889 організував струнний «Квартет Консерваторіум». З 1893 р. – диригент «Театра Вельки» у Варшаві, з 1885 професор (в 1910–1919) директор музичного інституту у Варшаві. Серед учнів – М. Карлович, автор транскрипцій для скрипки та фортепіано польських композиторів [95, с. 56].

## **1.2 Представники чеської скрипкової школи та їх роль у вихованні музикантів Одеси.**

Спочатку минулого століття кращі музиканти світу перебували в Одесі, Харкові та Києві. В позицій представників Одеської скрипкової школи поєднуються інтернаціональні контакти різних тенденцій світового мистецтва, але в якості базових естетичних критеріїв розглядалися ті, які заявлялися художніми авторитетами Б. Яворським, Б. Асаф'євим і виходили з розуміння музики як вираження душі народу і нації. Проте робота над технічною оснащеністю учнів у майстрів скрипкових справ Одеси проводилася і проводиться з установкою на високий рівень її розвитку та з повагою до ідейно змістовного моменту авторського твору.

Можна провести паралелі між українською та франко-бельгійською скрипковою культурою. Критерії подання характеру самих взаємозв'язків виробляються в сфері контактів виконавство – творчість – педагогіка. На прикладі взаємоперетину ракурсів діяльності великих представників української та франко-бельгійської шкіл стає правомірним вивчення механізмів даних контактів на увазі не тільки їх різнобічності, а й комплементарності художніх проявів, що є темою окремого вивчення. Можна згадати першопрохідницьку діяльність А. В'єтана. Виступаючи з концертами в Харкові, Одесі, він одним з перших ввів в публічне

виконання квартетів (та інших камерних жанрів), а також організував просвітницькі концерти. У ХХ столітті зближенню двох культур сприяють міжнародні конкурси, зокрема, імені королеви Єлизавети (спочатку імені Ізаї) в Брюсселі. Лідером першого став у 1937 році Д. Ойстрах, для якого перемога в Бельгії виявилася початком сходження на міжнародний виконавський Олімп. Його син Ігор і онук Валерій посіли почесні місця серед професури бельгійської Королівської консерваторії в Брюсселі.

Необхідною умовою розвитку будь-якої музично-педагогічної школи є спадкоємний взаємозв'язок поколінь, завдяки якому традиції можуть вдосконалюватися. Передача музично-творчого досвіду від вчителя до учня по ланцюгу такої спадкоємності з часом утворює школу багатогранної цілісності. Школа – це не тільки індивідуальний педагогічний досвід відомого діяча, накопичений протягом значного періоду часу, а й досвід наступності педагогічної майстерності від покоління до покоління. Подібно до живого організму, школа здатна до зростання, оновлення і, нарешті, до зміни і перетворення її внутрішньої структури. У створенні такої скрипкової школи в Одесі особливу роль історично зіграла діяльність чеських музикантів.

В українській столиці довго викладав Отакар Шевчик – один з найвідоміших скрипкових педагогів Європи, а Ярослав Коціан, крім іншого, зайняв місце педагога в Одесі (у 1907 р. на запрошення Франтішека Ступки він служив в Одеському училищі і очолював струнний квартет). Працювали там і багато інших педагогів-струнників з Чехії. Отакар Шевчик, який любив говорити: «Спершу навчися чисто грати гаму, а потім будеш їсти цукерки», був викладачем багатьох, в тому числі Петра Соломоновича Столярського, що став згодом одним з найвидатніших скрипкових педагогів ХХ століття. До слова, деякі вважають, що вислів про цукерки належить саме Столярському, інші, що він запозичив його у свого чеського вчителя. Перша у світі дитяча музична школа-інтернат для

особливо обдарованих дітей, яка з'явилася в Одесі, була названа ім'ям цього професора. Столярський, говорячи про цю «фабрику талантів», так і жартував – «школа імені мене». У зоряному списку його учнів такі імена як Давид Ойстрах, Єлизавета Гілельс, Натан Мільштейн, Борис Гольдштейн і багато інших.

Слід зазначити, що чеські музиканти, взагалі, залишили глибокий слід в Україні. І українська скрипкова школа як така своїм становленням зобов'язана, в тому числі, і чеським скрипалям, які стали її співзасновниками – вони впливали на українських учнів, які пішли по їх стопах. Знайдені в архівах матеріали стали також свідченням того, наскільки численною в минулому столітті була Чеська діаспора в Україні. В Одесі, наприклад, чехи в той час заснували свій музичний гурток. Чеських музикантів там було багато, одним з них був Карбулька. Ще один видатний чеський музикант Йозеф Пршибік (Йосип Прибик), зайняв в 1893 або 1894 році посаду музичного керівника і головного диригента першого в Одесі театру. Чехи, можна сказати, стали складовою частиною історії української культури.

Відомим учнем А. Бенневіца був Отакар Шевчик (1852–1934). Він особливо відомий своєю викладацькою діяльністю. Першу музичну освіту він отримав від свого батька. Останній навчив його співати, а також грати на фортепіано і скрипці. За допомогою матеріального забезпечення від благодійника Фердинанда Фламмінгера мрія Отакара збулася, і він був прийнятий в Празьку консерваторію в клас А. Бенневіца. Після закінчення консерваторії він отримав посаду концертмейстера в оперному театрі Зальцбурга. Завдяки його успішним сольним концертам у Відні та Празі, тодішній диригент театру Б. Сметана запропонував йому посаду концертмейстера в оркестрі, на яку він погодився всього на кілька місяців, оскільки йому вже запропонували ангажемент у Віденській комічній опері.

Однак навіть там це тривало недовго, тому що опера збанкрутувала за кілька місяців.

Екзистенційні проблеми змусили О. Шевчика обіймати посаду професора скрипки в Київській консерваторії. Крім педагогічної діяльності, Шевчик протягом 15 років працював у Київському музичному середовищі як соліст і камерний виконавець. Величезне бажання повернутися в рідну Чехію врешті-решт привело його до пропозиції стати викладачем скрипки в Празькій консерваторії, яку він відразу ж сприйняв. У Празькій консерваторії Отакар Шевчик почав застосовувати теоретичні та практичні основи, які він створив під час своєї викладацької діяльності в Україні. Спочатку революційним педагогічним методам Шевчика не довіряв ніхто з професорського складу. Тільки завдяки досягненням своїх учнів він отримав суспільне визнання в Чеській Республіці. Згодом О. Шевчик був призначений завідувачем кафедри скрипки вищої школи Празької консерваторії. Слідом за Шевчиком до Праги стали з'їжджатися велика кількість студентів з-за кордону. На батьківщині його педагогічне мистецтво ніколи не користувалося такою повагою, як за кордоном.

З самого початку своєї педагогічної діяльності О. Шевчик вніс зміни в практику викладання гри на скрипці. Його намір полягав у тому, щоб створити нові методи навчання, за допомогою яких він міг би якомога швидше виховати навіть із середніх скрипалів відмінних гравців, які досконало володіли б своїм інструментом. Шевчик вважав, що тільки завдяки технічній майстерності скрипаль може ідеально передати музичний зміст твору. Він також сприяв викладанню інтенсивної камерної та оркестрової гри. Його досягнення, які він отримав за час своєї педагогічної діяльності, поширювалися з незворотною швидкістю. Згодом йому запропонували вигідні посади професора скрипки в Австрії, Англії і навіть США. Отакара Шевчика як педагога цінували не тільки за його методичні здібності, а й за його власну скрипкову віртуозність, яку він зміг

зберегти до глибокої старості. У віці 80-ти років він оселився в Пісеке і продовжував присвячувати себе письменництву, написанню пісень і викладанню своєї улюбленої скрипки до самої своєї смерті [216, с. 121–127].

При створенні своїх методик О.Шевчик виходив з простого принципу поступового збільшення технічної складності. Мета полягала в тому, щоб прискорити і поліпшити техніку гри до такого рівня, щоб скрипалі могли впоратися з будь-якими технічними проблемами в грі. Він змінив свою звичну для викладання позу, де спочатку змістив положення великого пальця лівої руки на грифі скрипки. Це полегшило переміщення лівої руки в потрібне положення. Він також навчив своїх учнів переміщати «гусячий хват» ближче до плеча і глибше вставляти лікоть під грифом скрипки, що повинно було дозволити їм краще рухати всіма пальцями лівої руки.

Положення великого пальця правої руки при утриманні струни змінювалося таким чином, що скрипаль домігся розслаблення ліктя і більш спокійного тону при роботі зі струною. Як засвідчують чеські музичні дослідники, О. Шевчик ввів у гру на скрипці напівтонову систему, засновану на формуванні напівтонових інтервалів з рівних ударів по всіх струнах [214, с. 35–36.]. Він рекомендував своїм учням вивчати композицію невеликими частинами, спочатку тільки в інтонаційній вправі довгих тонів без ритму, потім з ритмом, який поступово прискорювався. Тільки на останньому етапі вправи скрипаль повинен присвятити себе динамічній і речитативній стороні композиції.

У педагогічному керівництві Отакар Шевчик робив акцент на індивідуальності учня. На основі детального спостереження він помічав недоліки учня і згодом розробляв відповідні вправи для їх усунення, над якими учень також міг працювати самостійно. Унікальність О.Шевчика полягала в тому, що він міг одночасно навчати своїх учнів різним типам

технік. Під час технічних вправ він строго стежив за точною інтонацією і ритмом [214, с. 35–36.]. Для досягнення успіху в навчальному процесі основною вимогою Шевчика були старанність і сумлінність учня. Це підтверджує основне правило, про яке О. Шевчик часто нагадував своїм учням: «Якщо ви не можете зіграти перші дві ноти, не грайте третю» [216, с. 132].

Свою педагогічну спадщину О.Шевчик залишив у масштабній праці з 26 опусів. Перший опус, який був опублікований під назвою школа скрипкової техніки, присвячений вдосконаленню техніки лівої руки і її вільному руху по грифу. Вправи біли записані в чотири блокноти.

У шести робочих зошитах Другого опусу «Школи струнної техніки» Шевчик створив різні технічні вправи для техніки гри на струнах правої руки. Опус номер три, 40 варіацій в легкому стилі, є свого роду доповненням до попереднього опусу. Він служить для тренування легкості правої руки.

Початковим наміром «Скрипкової школи для початківців» (ор. 6) було якомога краще підготувати скрипалів до вступних іспитів до консерваторії. Передбачалося усунути їх недоліки та вдосконалити техніку гри. Автор створив у семи робочих зошитах різні вправи для орієнтації на грифі з першої по п'яту позицію. Книга мелодій тісно пов'язана з цим опусом. Як підготовчі вправи до вищезгаданого першого опусу включені численні твори Шевчика, такі як «підготовка до вправ на трелі» (ор.7), «перемикання позицій» (ор. 8) і «Школа інтонації» (ор. 11). Твори з 12 по 15, що складаються з вправ, арпеджіо, акордів і флажолетів, входять в «Школу віртуозів».

Наступні опуси Шевчика являють собою аналітичні та концертні дослідження найскладніших концертів зі скрипкової літератури. До них, безсумнівно, відносяться Концерт для скрипки з оркестром d-moll Венявського (ор.17), Концерт для скрипки з оркестром D-dur Брамса



(op.18), Концерт для скрипки з оркестром D-dur Паганіні (op. 20) і Концерт для скрипки з оркестром e-moll Мендельсона (op. 21). Було неймовірно, наскільки детально О. Шевчик зміг проаналізувати проблему віртуозної гри на скрипці.

Учень Шевчика, Ярослав Коціан (1883–1950), також був скрипалем зі світовим ім'ям. З раннього віку його привчив до гри на скрипці його батько Юліус. Навчаючи свого сина та інших юних скрипалів, він виходив з власної методики, яка була опублікована в пресі під назвою «Основи ігри на скрипці» [201, с. 40–41]. Методологія Я. Коціана вважається введенням до педагогічної праці О. Шевчика. Описує основи гри поступово для менш обдарованих учнів і самоучок. В ході занять в школі також роз'яснюється теорія музики. На додаток до технічних вправ, школа пропонує численні народні пісні та дуеті, тріо як доповнення.

13-тирічний Ярослав був прийнятий в консерваторію в клас Отакара Шевчика, якому він відразу сподобався. Коціан виділявся серед однолітків своєю артистичною індивідуальністю. Відмінна музикальність і благородство підкорили глядачів в країні і за кордоном. В Італії він відзначився грою на інструменті знаменитого Нікколо Паганіні, виготовленому скрипалем Джузеппе Гварнері дель Гесом. На додаток до своєї концертної діяльності Коціан також викладав в Одеській консерваторії, а потім у Празькій консерваторії, де він працював спочатку асистентом професора Отакара Шевчика, а потім професором скрипкової школи.

Сам Отакар Шевчик називав Коціана серед сучасних віртуозів і педагогів найкращим знавцем скрипкової літератури. Їх співпраця була ідеальною. Педагогічну спадщину Шевчика Коціан збагатив своїм особливим виразом. Завдяки своїй здатності майстерно виконувати всі твори Шевчика, Коціан зміг глибоко розвинути принципи свого вчителя. Він вклав свою оригінальність в метод наставника і тим самим надихнув

молоде покоління на розвиток скрипкового мистецтва. Коціян виховав близько 50 скрипалів. Скрипаль також вивчав композицію у відомого композитора-романтика Антоніна Дворжака. Це знайшло відбиття в його невеликих скрипкових творах, з яких найбільш відомими є Серенади, Думки, гуморески та мелодії [216, с. 142–148].

Для розвитку мистецтва, перш за все по лінії виконавства, школи (загальнонаціональні та індивідуальні) відіграють визначальну роль. Саме школи забезпечують взаємозв'язок причетних до них художників і артистів, через те, що базуються на спільності творчих принципів. Сама індивідуальність тієї чи іншої школи завжди заявляла про себе як провідний фактор музично-виконавської культури.

Історія скрипкового мистецтва кожної національної школи зберігає імена скрипалів, в діяльності яких жива виконавська традиція поєдналася з практичними результатами у сферах виконавства та педагогіки. Нерідко тут відбувалося і створення прогресивних методик.

Поняття «школа» не має однозначного визначення. Їм можуть позначатися як різного роду посібники для навчання гри на скрипці, так і згуртування учнів навколо окремої особистості. Нас цікавить поняття «школи» з позиції виконавської, педагогічної традиції. Визначення цього терміна досить складне і багатогранне і охоплює чимале коло питань, проблем як методико-педагогічних, так і виконавських. Починаючи з другої половини ХХ століття в музичному мистецтві багатьох країн, як ближнього, так і далекого закордоння, можна відзначити небувалий підйом виконавства на різних інструментах, і у зв'язку з цим бурхливий розвиток національних виконавських шкіл.

Вже на початку скрипкових класів Одеської консерваторії виразно позначався вплив чеських музичних традицій, що переломлюються і розвиваються протягом наступного періоду. Професор Одеської консерваторії Й. Перман (1871–1934) був вихованцем відомого професора

Празької консерваторії О. Шевчика. Він працював в Одесі близько сорока років (1897–1934), виховавши чималу кількість висококваліфікованих скрипалів, серед яких професори Одеської консерваторії Ф. Макстман, Л. Лемберський, М. Грінберг, які продовжили і розвинули традиції свого вчителя протягом багатьох років.

Бувши одним з перших професорів Одеської консерваторії з дня її заснування, Й. Перман, подібно своєму земляку, професору Московської консерваторії Й. Гржималі, був відзначений почесним званням «Заслужений професор». Професор Ф. Ступка (1879–1965) був також випускником О. Шевчика по Празькій консерваторії, працював в Одесі з 1901 по 1919 рр., а потім повернувся до себе на батьківщину, в Чехословаччину. З 1913 р. він був професором Одеської консерваторії, виховав відомих скрипалів: Я. Гордона, Й. Ройзмана, Л. Ортенберга, І. Віланда, Д. Карпиловського, які згодом емігрували за кордон. Вихованець Ф. Ступки, професор Д. Лекгер, протягом багатьох років культивував і розвивав традиції вчителя в стінах Львівської консерваторії.

Й. Карбулька (1866–1920) був також, як Перман і Ступка, вихованцем Празької консерваторії, закінчивши її по класу професора А. Бенневіца, у якого свого часу навчався О. Шевчик. Карбулька викладав в Одеському музичному училищі з 1896 по 1905 рр., потім переїхав до Миколаєва, ще став педагогом і директором Миколаївського музичного училища. В Одеській консерваторії Й. Карбулька не викладав, проте його вихованець П. Столярський гідно продовжив традиції свого вчителя: Столярський в 1900 році закінчив Одеське музичне училище по класу Карбульки. Сам П. Столярський почав вчитися грі на скрипці пізно: тільки до 15–ти років він став займатися приватно у Варшаві у С. Барцевіча (учня чеських скрипалів Ф. Лауба і І. Гржималі). Паралельно з навчанням П. Столярський став займатися педагогічною практикою і в 1911 р. отримав офіційний дозвіл від дирекції музичного училища на відкриття своєї

приватної школи. Захопленість в заняттях з дітьми, вміння знаходити талановитих учнів, формувати при цьому хорошу технічну базу перевіреними методами чеської скрипкової школи з досяганням позитивних результатів.

### **1.3. Наслідувальність традицій виконавцями та педагогами одеської скрипкової школи**

Тепло зустрів П.Столярського професор Й. Перман, який часто допомагав йому в педагогічних шуканнях. Як неодноразово розповідала вихованка Й. Пермана професор Ф. Макстман, П. Столярський чуйно прислухався до всіх професійних порад Й. Пермана, нерідко приводив до нього на консультації своїх учнів, гра яких піддавалася детальному аналізу професора. Отже, якщо Й. Перман виховав професорів Одеської консерваторії Ф. Макстман, Л. Лемберського і М. Гринберга, оснащених методикою викладання – Празької скрипкової школи, то Й. Карбулька в цих традиціях сформував музикально-педагогічне мислення П. Столярського.

Не слід, звичайно, уявляти собі цей процес взаємодії чеської і вітчизняної шкіл односторонньо: в наявності був і зворотний зв'язок у вигляді впливу на чеських майстрів української музики. Відомий інтерес музикантів-чехів до досягнень споріднених слов'янських культур. Так, широко популярним в Одесі був «чеський квартет» у складі Я. Коціана, Ф. Ступки, Й. Пермана, Л. Зеленки. Квартет виступав не тільки в Одесі, але і в Києві, Житомирі. Відповідного впливу зазнала і спільна робота з українськими музикантами. Вихователь Пермана Шевчик досить багато працював у Київському музичному училищі (1875–1892), де в спілкуванні з українськими музикантами, безсумнівно, почерпнув для себе чимало цінного.

Тепер вже із впевненістю можна казати, що початок становлення одеської скрипкової школи відбувся наприкінці XIX століття, коли три чеських скрипалі Й. Перман, Ф. Ступка, Й. Карбулька заклали міцні основи скрипкової педагогіки міста. Надалі, завдяки спадкоємному педагогічному взаємозв'язку, музично-творчі традиції цих педагогів не тільки передавалися, а й розвивалися. Одним з перших педагогів, який продовжив і розвивали ці традиції, була вихованка професора Й. Пермана Фаїна Юхимівна Макстман.

Це була талановита скрипалька, яка часто виступала як з сольними концертами, так і в супроводі симфонічного оркестру. Її гри були притаманні великий скрипковий звук, широта і масштабність виконання, майстерне володіння різноманітними штрихами смичка і великий арсенал різних «фарб» скрипкового тону. Як педагог вона вміла знайти до кожного учня індивідуальний підхід, завжди розкривала в грі свого вихованця кращі риси його художнього обдарування.

Професор Московської державної консерваторії Я. Зак, бувши головою Державної екзаменаційної комісії в Одеській консерваторії в 1949 році, писав: «Ф. Ю. Макстман вміє виховати у своїх студентів: чудову майстерність, музичну чуйність, виконавську волю і високі естрадно-артистичні властивості. Робота Ф. Ю. Макстман є гідним продовженням традицій Одеської консерваторії» (з матеріалів особової справи Ф. Макстман в архіві ОГК). Ректор Одеської консерваторії професор К. Ф. Данькевич зазначав: «Робота Ф. Ю. Макстман характеризується постійним вдосконаленням методу викладання, гарячою любов'ю до своєї справи, великою вимогливістю до себе та учнів. За роки своєї роботи Макстман виростила цілу групу яскравих скрипалів» (там же, архів ОГК) [153].

Серед вихованців Ф. Макстман: лауреати міжнародних конкурсів О. Каверзнева, Р. Цивіна, М. Славутська, Я. Каплан, Л. Каца, М. Міксон, Є. Улицька, І. Чемейський, Є. Вельхеор, А. Візіна, А. Зіссерман,

Д. Шиндарева, О. Станко, М. Ройзман та багатьох інших. Ф. Макстман напрочуд поєднувала високу професійну вимогливість з добротою і чуйністю, їй чужі були самозамилування і заздрість.

У своїй педагогічній роботі Ф. Макстман першорядну увагу приділяла єдності музичного та технічного виховання своїх студентів. На її уроках можна було спостерігати стійку рівновагу між роботою з розвитку техніки і музично-художнім вихованням. Працюючи над будь-яким технічним матеріалом, студент повинен був ясно усвідомлювати художню мету, заради якої проводиться технічна підготовка. Це була творча основа педагогічного методу професора Макстман. Задля вироблення у студента того чи іншого технічного засобу вона часто зверталася до етюдів Р. Крейцера, Я. Донта, П. Гавіньє, Г. Венявського, до каприсів Н. Паганіні. Вона вважала, що якщо більшість цих етюдів пройдені належним чином, то виконавський апарат скрипаля безсумнівно знаходить надійність та витривалість [153].

Дуже влучно та точно описує педагогічні принципи свого вчителя Олександр Станко. Зі статті «Професор Одеської консерваторії Ф. Макстман» [153] ми маємо уявлення про особливу увагу до роботи над штрихом *detache*. Це сприяло творчим прагненням до відтворення в скрипковій кантилені ораторської виразності звучання, художніх складових музики з концертної естради. Це не означало, зрозуміло, що масштабність гри застосовувалася у всьому. Макстман вміла домагатися в грі студента граціозності, витонченості, тонкощі нюансування за допомогою «дрібного» штрихування.

Скрупульозне ставлення до чистоти звуковисотної інтонації, прищеплене Макстман її вчителем Й. Перманом, стало одним з найважливіших якостей її педагогічної майстерності. Вона була далека від виховання слуху студента в орієнтирах тільки темперованої побудови, завжди звертала увагу на неоднаковість звуковисотності енгармонічно

рівних звуків темперованої системи. Тож гра її студентів завжди відрізнялася ладовою загостреністю, що визначало яскраву виразність мелодійного малюнку.

Про наслідувальність педагогічних традицій говорить Г. Лаптева у своїй статті «Деякі технологічні аспекти одеської скрипкової школи (з досвіду професорів Й. Пермана, Ф. Макстман, О. Станко)» [75]. Вказівки професора Станка, сприйняті в основі своїй від його вчителів Й. Пермана і Ф. Макстман, завжди чітко виходили з установки: «Техніка для музики, а не музика для техніки». Неодноразово роз'яснювалося вихованцям, що техніка - це не абстрактний «набір прийомів», а засоби, за допомогою яких виявляється художньо-образна суть творів [75].

Вихованці Й. Пермана – професора Одеської консерваторії Ф. Максгман, Л. Лемберський, М. Грінберг – неухильно дотримувалися методичних настанов чеської школи, одночасно привносячи в роботу багато нового. Це справедливо і стосовно методів професора Столярського, учні якого завжди грали поглиблено. Навіть етюди, які проходилися в класі, повинні були бути доведеними до високого ступеня технічної і мистецької досконалості.

Отже, визначальними ознаками спадкоємності Празької та Одеської скрипкових шкіл є скрупульозна робота над технічним апаратом виконавця, при суворому підпорядкуванні її вирішенню завдань художнього виконання. Друга визначальна риса, яка простежується в грі чеських скрипалів і виявилася переданою їх вітчизняним послідовникам, – це сердечна емоційність виконання, теплота тону, широка слов'янська наспівність. Прикладом цього може служити гра видатного чеського скрипаля Франтішека Ондржічека, який поєднував у своєму виконавському мистецтві щиросердну емоційність і виразність інтерпретації з яскравою віртуозною майстерністю. Особливу увагу до емоційного інтонування сприйняла одеська скрипкова школа.

Третьою характерною рисою, що об'єднала празьку і одеську скрипкові школи, є прагнення до краси і сили тону, а також широкий, розмашистий рух смичка. Ці якості гри випускників Празької консерваторії неодноразово відзначалися в пресі багатьма рецензентами. Всі названі якості звуку чеських скрипалів повною мірою культивувалися педагогами одеської скрипкової школи. Повноту звуку і широту рухів смичка виховував основоположник Одеської скрипкової школи Й. Перман і його учні Ф. Макстман, Л. Лемберський, М. Гринберг. Так, наприклад, однією з особливостей педагогічного стилю Ф. Макстман було прагнення до масштабності виконання, яку вона цілком успадкувала від свого вчителя, який добивався при виконанні великих скрипкових творів широти звучання.

Четвертою рисою в наслідуванні взаємозв'язку обох зазначених скрипкових шкіл є скрупульозне відношення до чистоти звуковисотної інтонації як до одного з головних компонентів музичної мови. Ретельне ставлення до чистоти звуковисотної інтонації характерно і для педагогічного методу професора Й. Пермана і всієї його школи. Він завжди підкреслював, що без чистоти звуковисотної інтонації найвитонченіша виразність не може справити належного враження. Наполегливо працюючи з учнем над чистотою тонів і полутонів, Й. Перман при цьому наполегливо домагався виявлення в грі ладових тяжінь. Він часто закликав учня уважно прислухатися до звуковисотної різниці, між до-дієз і ре-бемолем або ж фа-дієз і соль-бемолем, завдяки чому весь виконуваний пасаж набував справжньої виразності.

Можна вказати ще на п'яту характерну рису, яка притаманна празькій скрипковій школі, сприйняту їх послідовниками в нашій Вітчизні. Це велика увага до ритмічної злагодженості виконання, що виробляється практикою ансамблю. Грою в унісон скрипалів захоплювалися Перман і



Макстман, широкого розмаху ця форма музикування набула і в класі Столярського.

### **Висновки до Розділу I**

Узагальнюючи сказане, відзначаємо:

- 1) висунення в Україні, в тому числі на півдні, в Одесі авторів-композиторів, які зверталися до даного інструменту, а також впевнене формування самостійної скрипкової школи;
- 2) відмічені характерні риси наслідувального зв'язку Празької та Одеської скрипкової шкіл не вичерпують, звичайно, повної картини цих взаємин. Педагогічні та творчі установки празьких майстрів стали зразками скрипкового мистецтва, які були покладені в основу Одеської скрипкової педагогіки;
- 3) величезна роль основоположників скрипкової школи Одеси Й. Перман та І. Карбульки. Подальший розвиток і переосмислення закладених ними традицій з плином часу приносило педагогам Одеси все нові і нові успіхи. Плідна творча робота професорів Одеської консерваторії зумовила вагомий внесок цієї традиції у вітчизняне мистецтво.

## **РОЗДІЛ 2 ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ О. СТАНКА В РІЧИЦІ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ СТОЛІТТЯ**

### **2.1 Феномен універсальної творчої особистості та вплив на наступні покоління скрипалів, виконавців, педагогів**

Феномен суміщення різних видів творчої діяльності не новий і має глибоке коріння. Композитор-виконавець – один з найбільш поширених типів музичної діяльності. Існує чимало досліджень творчості видатних творців і виконавців минулого таких, як Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Брамс, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Шуман, К. Дебюссі. Однак феномен універсалізму творчості, суміщення письменництва і

виконавства, а також дослідницької, педагогічної та організаторської діяльності композиторів вивчений недостатньо.

У контексті нашого дослідження універсалізм трактується як прояв широти і багатогранності таланту музиканта, множинності та культурної об'ємності його творчих інтересів і прагнень. Універсалізм корениться в природі художньої діяльності. Цілісне розуміння цього феномена пов'язане з широким колом проблем з таких областей, як музичний професіоналізм (усних традицій і письмовий), творчий процес музиканта, психологія і соціологія музики.

Нерідкий для українських музикантів універсалізм творчої особистості обумовлений не тільки традиціями західної культури, в якій зустрічається суміщення видів музичної діяльності, але й національними цінностями з їх специфікою етнічного мислення, глибоким зв'язком з усними професійними традиціями, для яких типовий синкретизм творчості.

Вивчення універсальності як однієї з сутнісних характеристик особистості, як важливої умови досягнення нею гармонійності і продуктивності взаємовідносин з суспільством, становить важливу точку докладання сил сучасної гуманітаристики. Значущість звернення до цієї проблеми в цій роботі визначається світовими процесами інтеграції національних культур, глобалізації, прогресу у всіх областях знання, що передбачає пильний дослідницький погляд на формування всебічно рухомої, мобільної людини, здатної до здійснення різних видів діяльності.

Тенденція до своєрідної «поліфункціональності» особистості притаманна багатьом музикантам України. Розвиток цієї ментально і історично обумовленої якості особистості в українській культурі стимулюється і сучасними реаліями країни, в яких зростає необхідність цілісної і багатогранної участі людини в обраній ним професії. Назване багато в чому пояснює розквіт української музичної культури в наші дні,

найвищий рівень виконавців і колективів країни, композиторські та наукові успіхи, світове визнання.

До животрепетних наукових проблем відносяться аспекти взаємозв'язку особистості і епохи, специфіки універсалізму в українській традиції. Освітлення у визначеному ракурсі творчості видатних діячів музичного мистецтва відповідає сучасним вимогам музикознавства і – ширше – гуманітарного знання в цілому, сприяє розвитку міждисциплінарних зв'язків.

Універсалізм творчої особистості – складний феномен, здавна є об'єктом уваги біографів великих людей (в тому числі композиторів, виконавців, музикознавців) минулого і сьогодення. Він має на увазі як різнобічність і всеосяжність знань, умінь, навичок в різних галузях науки, мистецтва, культури, так і багатоаспектну компетентність в якій-небудь одній сфері. Універсальна особистість і час, в якій вона творить, взаємозалежні. Діяльність універсальних особистостей може розглядатися як двигун прогресу в науці, мистецтві, суспільстві, що визначає вигляд епохи. Водночас і сама епоха служить необхідним середовищем для розквіту багатьох здібностей особистості. Абрис цієї тези простежується в інтерпретації універсалізму в різні історичні епохи.

Проблема універсалізму творчої особистості становить поки ще більшу лауну у світовій науці. Як правило, це якість відзначається біографами геніїв як службовий, але аж ніяк не самостійний аспект. Разом з тим, існують праці, в яких універсалізму особистості відводиться гідне місце: в дисертаціях В. Батанова [8], Р. Варнави [13], О. Кригіної [72], монографіях Т. Жарких [40], А. Мартинюка [86], О. Юрченко [184], Ю. Чекана [166] та інших. Враховуючи значну зацікавленість проблематикою особистості в цілому (Н. Савицька [139], М. Черкашина-Губаренко [169], О. Зінькевич [46], І. Драч [33], Л. Шаповалова [173],

С. Тишко [157], Л. Кияновська [60], В. Редя [135], М. Ржевська [136], Г. Карась [56], Т. Гусарчук [26].

Сумарний досвід осмислення різних авторських інтенцій в сенсі термінології і матеріалу, що міститься в словникових і довідкових виданнях, дозволяє нам вивести визначальні положення розглядуваного феномену: універсалізм має на увазі різнобічність (багатосторонність, всебічність), всеосяжність знань, умінь, навичок. Разом з тим, універсалізм особистості незводимий до об'єднання різних знань або ж до енциклопедизму ерудита. Найбільш обґрунтованим буде виглядати принцип поділу універсальних особистостей за спрямованістю їх діяльності або в різні, іноді навіть не пов'язані між собою сфери, або в яку-небудь одну, але в якій вони проявляють себе всебічно.

Універсалізм особистості знаходиться в неодмінному зв'язку з синонімічно названим явищем у філософії та культурі. Базова для філософського універсалізму ідея цілісності цього світу і, значить, цілісності знання про нього лежить і в підставах розглянутого нами феномена універсалізму особистості як частини цього світу.

Стародавні греки розуміли універсалізм як неодмінну властивість гармонійно розвиненої особистості. Такий стан речей визначався філософською доктриною універсалізму, принципи якої присутні в поглядах досократиків, неоплатоніків, інших філософських шкіл. Немає нічого дивного в тому, що універсальність світогляду древніх втілювалася в видатних прикладах Платона й Арістотеля.

В середні віки поняття універсалізму забарвлюється новими нюансами, згідно з менталітетом і світоглядом часу. Як відомо, в основі середньовічного універсалізму – ідея Бога як першопричини, як носія універсального, загального початку. Цілісність світосприйняття обумовлює нерозривну єдність усіх галузей знання – науки, філософії, естетичної думки. Хрестоматійними прикладами такого роду виступають

праці Фоми Аквінського «Сума істини католицької віри проти язичників» і «Сума теології» і багато інших «Суми (або склепіння) знань», народжені середньовічним універсалізмом.

Епоха Відродження повертає з глибини століть в дійсність універсалізм античності. Уявлення про світ, як про єдине ціле постулюється думкою, справою і досягненнями великих особистостей, що ставили перед собою грандіозні завдання. Різноманіття творінь і помислів відрізняє не людей, але титанів епохи, серед яких Леонардо да Вінчі і Мікеланджело, Франческо Петрарка, Альбрехт Дюрер, Ніколо Макіавеллі, Микола Коперник, Микола Кузанський, Галілео Галілей і багато інших, в чийх працях і шедеврах закарбувався універсум як нескінченне ієрархічно організоване ціле.

Природничий вектор епохи Просвітництва, розвиток математики, механіки, природознавства в цілому продукують подальше збагачення категорії універсалізму новими гранями. Серед особистостей, які підготували і проілюстрували універсалізм Просвітництва, назвемо французького математика, фізика, філософа і теолога, теоретика музики М. Мерсенна, німецького математика, астронома, механіка і оптика Й. Кеплера і німецького математика, фізика, теоретика музики, єгиптолога, філолога А. Кірхера.

Світогляд того часу обумовив багатовекторність творчої діяльності видатних представників XVII століття, можна було б позначити як «гармонію світобудови» – кожен з названих вище діячів вважав її основою свого погляду на таємниці Всесвіту.

Важливе місце в історії розглянутого нами питання займає епоха романтизму. Головний пафос і фундаментальне підґрунтя філософії, естетики та художньої практики романтизму – «захопленість ідеєю захисту універсальності людської особистості». Він породжує і проголошує універсальність особистості як норму творчості, в просторі якого

універсальні генії Гофмана, Вебера, Шумана, Вагнера є, як відомо, аж ніяк не єдиними, але показовими прикладами.

XX століття, мабуть, менш ніж будь-який інший, можна розглядати через призму якогось генерального світоглядного вектора: численні приставки «полі-» і «нео-» характеризують філософію і культуру недавно минулого століття. Зрозуміло, і універсалізм також відчуває на собі характерні для століття тенденції множинності і демонструє кілька варіантів, які, розрізняючись в нюансах, постулюють наступну основоположну ідею світу. Універсум розуміється як нескінченне впорядковане ціле, система, частини якої являють собою менші світи і визначається шляхом дедукції з основних властивостей універсуму.

Дослідники постмодерну визначають теперішній час як час відкритості, змішання і розмивання меж, де важлива роль синкретизму розкривається як перетворювальний фактор, але синкретизм епохи постмодерна позбавлений тієї органічної пов'язаності, яка була властива синкретизму первісності. Синкретизм первісної епохи являв собою органічну, але все ж стихійну нерозчленованість. Синкретизм ж постмодерну, навпаки, являє собою усвідомлене «мікшування» різнорідних культурних феноменів. Феномен синкретизму історичний, він змінюється в ході історії і безпосередньо залежить від рівня розвитку людського індивіда. Так, змішання стилів, жанрів і напрямків в сучасному мистецтві часто виявляється продуктом добре продуманого художнього задуму.

На наш погляд, необхідно філософське осмислення сучасного синкретизму в культурі і мистецтві для того, щоб виявити тенденції до подальшої універсалізації людського індивіда. Шляхом розгляду синкретичних тенденцій первісної художньої культури простежимо становлення примітивної універсальності людської сутності, яка історично

змінюється наступною епохою – епохою диференціації, як в мистецтві, так і в уявленнях про людину.

Сучасна художня культура демонструє нам явні тенденції до синтезу мистецтв, використовуючи для цього всі можливі технічні засоби. Відповідно до нашої гіпотези ці тенденції пов'язані зі становленням нового етапу людської універсальності. Невичерпний фонд можливостей закладений у відомих нам формах матерії (фізичної, хімічної, біологічної). Однак матеріальній природі не вистачає тимчасових масштабів і речовинно-енергетичних ресурсів для реалізації скільки-небудь значущої частки цих можливостей. «Реалізувати нереалізоване» виявляється здатним тільки людина як універсально розвинена істота, що з'єднує в собі здатність до пізнання і перетворення світу. На прикладі того, як розвиваються засоби трудової діяльності людини, наочно видно, як людина «розкриває» природу, реалізуючи всі потаємні можливості. Опановування людиною силами природи відбувається за логікою розвитку основних форм матерії, і це становить основу реалізації універсальної людської сутності.

Проблема універсалізації людської сутності в процесі історичного розвитку розглядається К. Марксом і Ф. Енгельсом. У ряді своїх творів вони підкреслюють, що універсальність людської сутності закладена в здатності свідомості до активного перетворення середовища. Виробляє природа людини здатна всю природу перетворити в своє неорганічне тіло, таким чином, виділившись з неї [85]. У П. Тейяр де Шардена ми знаходимо думку, що універсалізація досягається шляхом розширення людського пізнання і об'єднання людей [156].

Історія, що демонструє нам динамічну картину трансформації людини, в цілому закономірно рухається шляхом пізнання сил природи і підпорядкування їх своїм цілям. У зв'язку з цим універсальність людської особистості розуміється як духовно-практична діяльність у ставленні до

світу. «У процесі цієї дії він підноситься над індивідуальними потребами і перетворює світ як родова істота. Залежно від того, на якому рівні розвитку знаходиться людський інтелект, можна говорити про той чи інший рівень суспільного розвитку і рівень свободи в способі перетворення дійсності» [156]. За Гегелем, вільно людина може діяти, якщо тільки він діє згідно з логікою предмета, оскільки дії суб'єкта повинні бути обумовлені законами об'єкта. З вище наведеної цитати можна зробити також висновок, що справжня свобода полягає в тому, що пізнана необхідність дозволяє нам приймати рішення вільно і творчо. Сьогодні ми спостерігаємо безпрецедентний розвиток людини, який проєктується в сучасних технологіях, а також мистецтві.

Вчені, які коли-небудь займалися цим питанням, цілком природно розглядають найтісніший і взаємозалежний зв'язок між особистістю і часом. Названі два феномени визначають один одного – особистість виступає як причиною, так і наслідком епохи; своєю чергою епоха стає для особистості як фактором її розвитку, так і результатом діяльності особистості.

Порубіжжя кінця XIX століття – першої половини XX століття демонструє нам справжній розквіт скрипкової культури в Україні. Множиться число виконавських колективів; скрипалі, віолончелісти, завойовують високі нагороди на найпрестижніших конкурсах, що свідчить про світове визнання не тільки виконавської школи, а й педагогічної, що акумулювала і розвила найпередові методики викладання.

Такий стан справ багато в чому пояснюється феноменом універсалізму творчої особистості, що відрізняв багатьох діячів тодішньої музичної України та Одеси зокрема. Універсалізм особистості можна інтерпретувати як різнобічність, всеохопність знань, умінь, навичок, так і «поліфункціональність» особистості в якійсь одній сфері. У різні історичні



епохи людство народжувало безліч універсальних геніїв, чия масштабна діяльність служила двигуном прогресу в науці, мистецтві, соціумі.

Універсалізм особистості в просторі української культури – феномен, швидше, закономірний, ніж унікальний. Історико-соціальні умови, ментальність нації визначають необхідність вдосконалення особистості у всіх можливих сферах. Подібними буттєвими, філософськими і релігійними установками пояснюються різнобічні професійні та особистісні якості музичних діячів України. Серед тих, хто своїми універсальними талантами зміг підняти композиторську творчість, музичну освіту і педагогіку, виконавство і науку в рідній країні на дуже високий рівень – М. Вериковський, П. Козицький, В. Барвінський, Б.Лятошинський, О. Козаренко і багато інших музикантів.

О. Шевчик, Я. Коціян яскраво уособлюють собою феномен універсалізму творчої особистості серед чеських музикантів-скрипалів. Об'єднуючи в собі різні іпостасі всередині обраної професії музиканта, кожен з них зміг заявити про себе як про видатного виконавця, оригінального композитора, талановитого педагога, талановитого організатора і керівника.

Творчість можна розглядати у вузькому і широкому сенсі. Творчість в широкому сенсі являє собою творчий початок людського буття і виступає як основна здатність людини розумної. У вузькому сенсі під творчістю розуміється певний вид діяльності, спрямований на створення нових культурних цінностей.

У філософії проблема творчості особистості пов'язана з вивченням універсальних творчих настанов буття людини і обмежується розглядом творчості в єдності людської сутності та умов її реалізації. Тому визначення творчості містить в собі як головного елемента «способу самобуття людини». Такий підхід до визначення творчості не новий, його

сповідував в рамках релігійно-філософської парадигми М. Бердяєва, який стверджував, що творчість (в його тексті «геніальність») невикорінена з людського життя, і тому проникає в усі її сфери. Звідси геніальність є цілісна якість людської особистості, а не особливий (спеціальний) дар: «геніальною може бути любов чоловіка до жінки, матері до дитини, турбота про ближніх, геніальною може бути внутрішня інтуїція людей, що не виражається ні в яких геніальним може бути мука над питанням про сенс життя і шукання правди життя».

Здавалося б, на противагу М. Бердяєву творчий універсалізм імпліцитно повинен містити в собі розуміння творчості у вузькому сенсі. Тим часом це не так. По-перше, універсальну творчість не можна обмежити рамками будь-якого з чинних видів творчості; по-друге, дослідження творчого універсалізму передбачає його цілісне осягнення, що поєднує в собі аналіз наукового і художнього видів творчої діяльності, а також розгляд сенсу і сутності творчості як особливого людського дару.

## **2.2. Викладацька та наукова діяльність О. Станка, роки керування кафедрою струнних інструментів в музичній академії**

Яскравим представником Одеської скрипкової школи, що усвідомлює себе спадкоємцем Й. Пермана є О. Станко, скрипаль–виконавець, він створював твори для скрипки, орієнтуючись на віртуозні можливості самого себе, як виконавця, і своїх підопічних (учнів школи ім. проф. П. С. Столярського та студентів муз. училища і консерваторії), викладач, методист, організатор, музичний дослідник, мислитель, творча людина.

О. Станко народився в 1927 році в Одесі. З 1935 р. навчався в Одеській музичній школі ім. проф. П. С. Столярського. У 1944 р. вступив

до Одеської консерваторії в клас скрипки професора Ф. Е. Макстман. Після закінчення консерваторії, в 1949 році, виступав з сольними концертами в Одесі, Києві, Москві, Кишиневі, Полтаві, Миколаєві, Херсоні, Ужгороді, Чернівцях та інших містах України, а також у Фінляндії.

З 1949 по 1952 рр. працював педагогом по класу скрипки в Одеському музичному училищі ім. К. Данькевича та спеціальній музичній школі ім проф. П. С. Столярського. З 1951 року – в Одеській консерваторії імені А. В. Нежданової як педагог по класу скрипки. Протягом п'ятнадцяти років був завідувачем кафедри струнних інструментів (1974–1979; 1994–2004).

У 1964 році затверджений у вченому званні доцента, у 1991 р. – у званні професора на кафедрі струнних інструментів. В 1986 р. захистив кандидатську дисертацію на тему «Виконавський апарат скрипаля як система формування в процесі навчання» тоді в Ленінградській державній консерваторії ім. Н. А. Римського-Корсакова. У 1991 році О. Станко було надано почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України». З 1992 року – член Спілки композиторів України. За роки роботи в консерваторії виховав понад 100 скрипалів, які успішно продовжують свій творчий шлях на Україні та закордоном.

Серед його композиторської спадщини певна кількість різноманітних концертних творів для скрипки, а також кілька зошитів етюдів для дітей різного віку, дитячі п'єси для скрипки з фортепіано, скрипкові ансамблі різної складності, твори для струнного квартету, приблизно сто етюдів та вправ для скрипки на різні види техніки.

Аналізуючи «технічну методу» О.Станка слід зазначити, що на рубежі XVII-XVIII широке поширення практики скрипкового музикування у всіх шарах європейського суспільства і, відповідно, підвищеної уваги до виховання навичок гри на інструменті, обумовило потребу у

спеціалізованих скрипкових підручниках. Найбільш значні з навчальних посібників не обмежувалися пропозицією шляхів формування ігрової техніки за допомогою вивчення спеціалізованих рухово-ігрових формул, мелодійних фігурацій і пасажів. Традиція систематизації естетичних і виконавських принципів, сприйнята від вільного мистецтва, в скрипковій педагогіці починає проявлятися у вигляді «метод», «трактатів», «шкіл» і т. д. переважно у XVIII ст. І хоча список друкованих «шкіл» цього часу досить великий (Д. Плейфорд – 1684, Г. Муффат – 1698, М. - П. Монтеклер – 1711, П. Дюпон – 1718, М. Коррет – 1738, 1782, Л'аббе – 1761, Е.-П. Брижон – 1763, М. Лелейн – 1774), вони ще не відбивають педагогічний процес досить цілісно. Найбільш значними педагогічними працями XVIII століття, які вплинули на розвиток всього європейського скрипкового мистецтва, стали «Школи» Ф. Джемініані (1731), Л. Моцарта (1756), Б. Кампаньолі (1797).

В «Школі» Фр. Джемініані (1751) процес освоєння компонентів виконавської техніки пов'язаний з «теорією афектів» – відбиттям образних уявлень. Автор апелює до відчуття, прагне максимально «змусикалити» інструктивний матеріал. У «Школі» Б. Кампаньолі (1797) деталізовано опрацювання початкового етапу навчання, що реалізує єдність технічного і музичного розвитку. Втілення принципів поступовості і послідовності розвитку ігрових навичок, наочності навчання, спільно-розділеного музикування, що багато в чому послужило прикладом для творців скрипкових підручників надалі.

У скрипкових підручниках XIX століття виконавська техніка розглядалася переважно як сукупність рухових засобів і навичок, які можуть формуватися поза зв'язком з художньо-образним мисленням виконавця. Вельми показова в цьому відношенні «Школа» Байо-Крейцера-Роде (1802), в якій спроба дати конкретну методику виховання скрипаля зведена до розвитку в учня «фізичних якостей», необхідних для

впевненого опановування «механізмом гри». Лише після цього, стверджували автори, можна переходити до вивчення художніх творів. Виводячи завдання художнього розвитку за межі початкового етапу навчання, вони протиставили власним установкам на виховання художника-інтерпретатора з глибокою і широкою музичною культурою, яскравим індивідуальним стилем виконання. Пріоритет технологічної складової (в процесі навчання провідна роль відводилася посиленому руховому тренажу при висхідній деталізації технічних дій) характерний для ряду навчальних посібників не тільки XIX (яскравий приклад – «Школа» О. Шевчика), але і XX століття. Творча діяльність видатних педагогів рубежу XIX–XX століть Ж. Массара, І. Йоахіма, Л. Ауера та інших сприяла появі плеяди найяскравіших музикантів, дала новий імпульс розвитку скрипкової педагогіки.

З-поміж інших педагогічні принципи О. Станка виділялися поступовим наближенням до реалізації окремих елементів інноваційних моделей навчання, що спираються на визнання особистісних властивостей людини. Втілення основ розвитку і саморозвитку особистості в навчальному процесі стає можливим, коли:

- використовувані в навчальному матеріалі методи і засоби сприяють входженню соціокультурного досвіду в контекст життєвої сфери вихованця;

- діалог виступає як шлях формування особистісного досвіду;

- особистість учня розвивається, творячи власний світ за допомогою ігрової думки-дії, рефлексії, смислотворчості.

Поглибленню уявлень про це сприяють ідеї синергетики, що реалізуються у відкритій моделі освіти. Осмислення освітнього процесу як спів-розуміння, спів-творчості при проникненні в суть досліджуваного дозволяє бачити нотний підручник посередником, що створює умови смислотворчої навчальної діяльності. Вирішальну роль відіграє реалізація

в навчальному процесі синергетичної парадигми: діалогічність, малий резонансний вплив педагога, нелінійна побудова процесу навчання, ефект «випадання в хаос» («розгойдування системи», що сприяє виникненню ланцюгових процесів динамічної самоорганізації). У світлі цих принципів музичний матеріал як ніякий інший здатний найбільшою мірою активізувати вплив на образно-асоціативні, підсвідомі структури особистості, відкриваючи тим самим нові можливості самореалізації учня. Виховання юних музикантів здійснюється завдяки створенню змістовно родючої атмосфери, суть навчання трансформується: воно перетворюється в художньо-творчу діяльність.

Матеріалізація пошукових, творчих, розвивальних методів, які залучають до процесу навчання всі особистісні ресурси учня, повинна поєднуватися зі специфікою організації процесу навчання скрипаля. Відповідно до сучасних уявлень про формування основ скрипкового виконавства виділяють три базових конструктивних блоки (орієнтаційно-мотиваційний, операційно – технологічний, інтерпретаційно-творчий) системи-цілісності, в згорнутому вигляді об'єднують різнопланові елементи.

Названі методи навчання органічні для розвитку музично-виконавського (художньо-образного) мислення учнів за допомогою феномена синестезії (відчуття, психоемоційного підключення суб'єктивних образів до актуальних для людини сенсів) на шляху до образного сприйняття явищ і станів, які передає музика. Багатьом музичним, в тому числі і інструктивним, творам властива пряма і непряма образотворчість («картинність», «мальовничість»). Утворювані під впливом реально звучить або чутний внутрішнім слухом музики асоціації служать основою для розвитку художньо-емоційного сприйняття учнів і сприяють осмисленню полімодальних якостей звуку.

Виявлення артикуляційних характеристик відповідно до поетичної ритміки, динамікою розвитку образу як психофізичний акт найтоншими нитками (на підсвідомому рівні) пов'язано з руховою моторикою. У поєднанні зі сприйняттям звукообразних характеристик можна цілеспрямовано (за допомогою малого резонансного впливу педагога) формувати в учнів адекватне уявлення про специфіку скрипкового звуковидобування. Це досить важлива передумова опановування виразних і технологічних засобів виконання.

Окрім цього можемо також говорити про використання імітаційно-рольових методів та ігрових форм навчання, що є важливими елементом комплексного підходу до виховання юного скрипаля з позиції синергетики. Розглядаються специфічні форми педагогічного впливу, спрямованого на пробудження емоціональної чуйності дитини (прослуховування музичних творів та ігрова «участь у виконанні»); збагачення його свідомості музикальними образами; розвиток метроритмічного почуття та ладових слухових уявлень; освоєння на цій основі елементів нотної грамоти, загальних правил постановки рук і пальців, найпростіших рухових навичок. Ефективно при підготовці учня до виконання на інструменті сольфеджування з одночасною імітацією гри на скрипці. Подібний підхід має особливе значення: в грі створюються проблемні ситуації, що вимагають пошуку, ініціативи, творчості.

## **Висновки до Розділу II**

Резюмуючи викладений матеріал можна зробити такі висновки:

1) одним з головних критеріїв професійної майстерності музиканта служив універсалізм особистості, розуміється як сукупність різних професійних якостей, які дозволяють їй повноцінно реалізувати

себе в різних сферах діяльності – творчій, суспільно-просвітницькій, педагогічній, виконавській, музикознавчій;

2) універсалізм – значуща якість особистості музиканта, що дозволяє йому освоїти варіативний, багатофункціональний характер музичної діяльності. З загальнонаукової точки зору універсалізм трактується як комплекс здібностей, знань і умінь, які забезпечують необхідну просторову і тимчасову мобільність особистості відповідно до вимог постійно рухливих науково-технічних і соціальних перетворень у сучасному світі;

3) універсальність особистості О. Станка надавала йому професійної мобільності, яка дозволила швидко перемикатися з одного виду діяльності на інший, поєднувати виконання різних функцій, раціонально розподіляти наявні ресурси; він мав здатність варіативно змінювати хід і зміст педагогічної діяльності, різнобічно проявляючи себе в ній.

## **РОЗДІЛ III. КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА О. СТАНКА НА ТЛІ ОДЕСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ**

### **3.1. Становлення одеської композиторської школи в ХХ столітті, протиставлення авангарду та традиціоналізму**

Одеса багата талантами, а також навчальними закладами, серед яких одне з найдостойніших місць займає Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. З закладом безпосередньо пов'язано становлення і розвиток одеської композиторської школи.

ОНМА ім. А. В. Нежданової за років свого існування пройшла знаменний шлях всесвітньо визнаних музикальних досягнень, продемонструвавши культурному світу не тільки плеяду яскравих виконавців-зірок, а й створення талановитих музично-педагогічних шкіл. За сьогоднішніми успіхами і досягненнями стоїть безперервна творча



робота протягом десятиліть відданих своїй справі музикантів-педагогів академії та їх учнів.

Одеська консерваторія, сьогодні музична академія, була створена на базі Одеського музичного училища і відкрита 8 вересня 1913 р. на пожертви голови дирекції Одеського відділення ІРМО В. А. Орлова та інших членів відділення. Директором був призначений В. І. Малишевський, який до цього очолював Одеське музичне училище [103].

Першими викладачами консерваторії були педагоги, які працювали в Одеському музичному училищі. Навесні 1916 р. відбувся перший випуск – закінчили 16 піаністів і 12 вокалістів; наступного року дипломи отримали 46 випускників. У важкі післяреволюційні роки Одеська консерваторія не переривала роботу. Вона витримала усі складності, пов'язані з реорганізацією, експериментами в області музикальної педагогіки, з класовим підходом до зарахування студентів. В результаті, структура учбового закладу неодноразово змінювалася. Так, в 1923 р. консерваторія розділилася на інститут і технікум, а в 1925 р. стала музично-драматичним інститутом (Муздрами) з двома факультетами – музичним і театральним (при Інституті залишився функціонувати технікум). У 1927 р. інституту було присвоєно ім'я Л. Бетховена. Пізніше при Муздрамі відкрила музтрудшкола-семирічка ім. А. Глазунова, а з 1930 р. – робітфак. У 1934 р. театральний факультет відокремився від інституту, і вузу було повернуто статус консерваторії.

У роки Великої Вітчизняної війни більшість викладачів і студентів Одеської консерваторії пішли на фронт, виступали з концертами у складі фронтових бригад. Чимало талановитих музикантів загинуло в битвах в окупованому румунами місті. Педагоги, які не встигли евакуюватися, зуміли зберегти частину майна вузу і організувати заняття.

Після звільнення Одеси, восени 1944 р. в Одеській консерваторії почало відроджуватися творче життя. Велику роль у відновленні навчального процесу і самої будівлі (під час окупації в приміщенні консерваторії була німецька комендатура, а заняття проводилися в напівзруйнованому будинку школи імені П. С. Столярського) зіграв талановитий, всебічно обдарований музикант і здібний організатор Костянтин Федорович Данькевич. У роки роботи К. Данькевича на посаді ректора, в 1950 р. Одеській консерваторії було присвоєно ім'я видатної співачки А. В. Нежданової. Потім, з приходом на пост ректора З. Д. Орфєєва зроблений був крок в пошук зв'язків зі спадщиною В. Малишевського, в тому числі проявилися ретро-модерністські установки у творчості Орфєєва-композитора. У тому числі це «Веснянка» для скрипки з фортепіано – в стилі «м'якого неофльклоризму» М. Леонтовича.

Значних успіхів у післявоєнний період досягли педагоги інших спеціальностей. Кафедру струнних інструментів очолював учень П. Столярського – В. З. Мордкович, який успадкував методи викладання свого вчителя. Випускниками класу В. Мордковича були відомі скрипалі, лауреати міжнародних конкурсів О. Бучинська, С. Снітковський, Р. Файн та ін. У ці роки на кафедрі працювала учениця професора Й. Пермана Ф. Макстмен, серед випускників якої були лауреати міжнародного конкурсу О. Каверзньєва та О. Станко. Вихованцями професора Й. Пермана були також і такі відомі музиканти як скрипаль Л. Лемберський і альтист М. Грінберг, що стали викладачами консерваторії. Клас віолончелі вів доцент Л. Вайнер. У післявоєнний період в роботі оперного класу брали участь: диригент і Народний артист України М. Покровський; Заслужений діяч мистецтв України, професор О. Клімов.

З 1964 по 1965 рр. в Одеській консерваторії працював видатний музикант і педагог Леонід Соломонович Перельман (до 1964 р. був

викладачем та директором Другої музичної школи ім. А. Глазунова), вихованцями якого були Лихолата, Неженцева, Алфьорова (мати композитора О. Красотова).

У 1984 р. ректором Одеської консерваторії став М. Л. Огренич – видатний співак, Народний артист України, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, Почесний громадянин Одеси. 15 років його керівництва стали періодом великих успіхів Одеської консерваторії на світовому рівні.

1980-ті рр. – час творчої зрілості цілої плеяди одеських композиторів, вихованих в класах О. Красотова, І. Асеєва, Т. Сидоренко-Малюкової. Виділяємо школу О. Красотова (К. Цепколенко та ін), яка оновила базисність авангардно-модерністських устремлінь стилю творчості, надихали музичну Одесу на початку століття.

У 1987 р. завідувачем кафедри струнних інструментів став професор, кандидат мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України, член Спілки композиторів України О. О. Станко. Серед його вихованців такі відомі музиканти як: дипломант Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського Г. Кнеллер, лавреат Міжнародного конкурсу в Італії Я. Ревуцький, лавреати міжнародних конкурсів та Всеукраїнського конкурсу ім. М. Лисенка О. Соколовська та О. Соболева, Народний артист Туркменії Г. Неймарк.

У 2000 р. ректором консерваторії був обраний доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук Вищої школи України, член-кореспондент Академії мистецтв України О. В. Сокол. Починаючи з цього часу творчий та науковий потенціал вишу значно зріс: створено наукову аспірантуру, спеціалізовану раду із захисту кандидатських дисертацій, організовано видавничий центр, здійснюється перспективний план наукової роботи.

Значною віхою в історії Одеської консерваторії, підвищенням її престижу стало рішення Кабінету Міністрів України від 23.08.2002 р. «Про перейменування в Одеську державну музичну академію імені А. В. Нежданової».

### **3.2 Скрипкове мистецтво у виконавській та композиторській авторській творчості ХХ століття**

В силу історичних обставин інструментальна музика в Україні стала інтенсивно розвиватися тільки в ХХ столітті, посунувши оперу та інші вокальні жанри. Такі метаморфози національного мислення неодноразово виявляє історія (порівняй: вокальність музики Польщі до ХІХ століття у професійній сфері та інструментаріум К. Курпінського, М. Огінського, М. Шимановської, Ф. Шопена та ін. у ХІХ ст.). Відповідно, і скрипковий концерт виявився паралеллю до розвитку української симфонії.

На початку ХХ століття ініціативою М. Лисенка була організована музична школа в Києві (1904 р.), а з 1918 – музично-драматичний інститут імені М. Лисенка. Послідовниками творчих засад Лисенка стали М. Аркас (опера «Катерина», 1891), В. Сокальський (Симфонія, 1892), Б. Підгорецький (опера «Купальська Іскра», 1901), М. Колачевський («Українська симфонія», 1876), М. Леонтович, Я. Лопатинський, С. Людкевич, О. Нижанківський, І. Рачинський (симфонія і камерно-інструментальні твори), Д. Січинський, П. Сениця (2 симфонії – 1905 і 1911), К. Стеценко, Я. Степовий.

Широкого розповсюдження набуває хоровий рух, утворюються хорові товариства «Горбан» (1870) і «Боян» (1891). У 1903 р. відкрито Вищий музичний інститут (з 1912 р. імені М. Лисенка) у Львові. Після Жовтневої революції 1917 р. активно розвивається музичне життя України. Значний внесок у сучасне мистецтво внесли Композитори, діяльність яких почалася в дожовтневий час – М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко та ін., а також видатні сучасні музиканти Ф. Блуменфельд, Р.

Глієр, Л. Собінов, Б. Яворський та ін. Утворюється театр музичної драми в Києві (1919), театри опери та балету в Харкові (1925), Києві та Одесі (обидва – 1926), Полтаві (1928), Вінниці (1929), Дніпропетровську (1931), Донецьку (1941), хорові, симфонічні та камерно-інструментальні колективи. У 1932 р. організований Союз композиторів УРСР. У 1939 р. західноукраїнські землі були возз'єднані з Радянською Україною. На території Радянської України свою діяльність продовжили композитори В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, С. Людкевич, Р. Сімович, А. Солтіс та ін., фольклорист Ф. Колесса та ін. [95].

Починаючи з 1920-х рр. закладаються основи сучасного українського оперного жанру у творчості Б. Яновського, В. Фемеліди, О. Чишка, К. Данькевича, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тица, Є. Юцевича. Помітним явищем стала опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» (1930). У роки Великої Вітчизняної війни (1941-1945) з'являються опери на історичні сюжети, співзвучні подіям, що відбуваються, в тому числі «Льодове побоїще» Г. Таранова (1942). Перебуваючи в евакуації, Українські композитори створили ряд творів на основі національного фольклору народів СРСР, внесли свій внесок і в інші національні культури (Ф. Козицький, Ю. Мейтус, А. Зноско-Боровський та ін.). У воєнні роки опери на різну тематику написали А. Білаш, В. Губаренко, Г. Жуковський, М. Кармінський, В. Кирейко, Д. Клебанов, Г. Майборода, Ю. Мейтус та ін.

Перші сучасні українські балети з'являються в 1930-х рр., їх автори – Б. Яновський, В. Фемеліди, М. Верітковський, В. Нахабін. «Лілея» К. Данькевича (1939) зайняла міцне місце в Національному репертуарі. Серед балетів кінця 40–80-х рр. виділяються твори М. Скорульського, А. Свечнікова, В. Кирейко, Л. Дичко, М. Скорика, В. Губаренко. Є. Станковича.

Перші сучасні українські оперети написані О. Рябовим («Сорочинський ярмарок», 1936). Серед авторів оперет також А. Білаш, В. Рільїн, В. Лукашов, О. Сандлер, А. Філіппенко, Я. Цегляр. У вокально-симфонічних творах розвиваються традиції М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценко. Серед творів «Урочиста кантата» Б. Лятошинського (1939), кантата-симфонія «Україна моя» (1943), ораторія «Дорогами жовтня» (1977) А. Штогаренка. В. числі авторів які створили твори в цьому жанрі, – В. Бібік, М. Вериковський, К. Домінчен, І. Драго, М. Дремлюга, Г. Жуковський, Є. Зубцов, І. Карабиць, Г. Ляшенко, Г. Майборода, Л. Ревуцький, Р. Сімович, М. Скорик, В. Філіппенко, Я. Цегляр.

Перші зразки жанру інструментального концерту: концерти для фортепіано з оркестром написали: Л. Ревуцький, В. Косенко, М. Скорульський, Г. Жуковський, Б. Лятошинський, А. Штогаренко, І. Карабиць, М. Скорик. Саме для скрипки: П. Глушков, Д. Клебанов, А. Штогаренко, М. Скорик, Г. Майборода; для віолончелі: В. Губаренко, М. Скорик, Є. Станкевич.

Перші значні твори вокальної та інструментальної камерної музики були створені В. Косенком, Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким. Камерні симфонії створили Л. Дичко, І. Карабиць, О. Ківа, Л. Колодуб, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Шамо, А. Штогаренко.

Пануючий у музичному мистецтві інструментальний жанр – український сольний скрипковий концерт пройшов своєрідний шлях розвитку. Попри те, що скрипка на Україні була улюблена і затребувана як серед народних музикантів, так і в аристократичних колах, сольний скрипковий концерт – як жанр – оформився на Україні тільки в радянський (після 1917 р.) час. Цей історичний факт можна пояснити кількома обставинами. По-перше, сольний інструментальний концерт, взагалі, і, відповідно, сольний скрипковий концерт, зокрема, належить виключно до жанру професійної музики.

В історії українського сольного скрипкового концерту безапеляційно творцем жанру нікого не називають хоча, якщо слідувати хронології творення сольного скрипкового концерту в Україні, таким є В. Косенко. Він написав свій єдиний концерт ля мінор для скрипки і симфонічного оркестру в 1919 р. Достеменно про цей концерт відомо те, що існує він в рукописі, складається з трьох частин: *Moderate assai*, *Legato*, *Allegro*. Відомо лише, що в 1927 р.в. Косенко переробив концерт в двочастинну сонату (*Allegro*, *Andantino semplice*) для скрипки і фортепіано, яка була видана в Києві в 1932 р. [32, с. 109]

Зазначене жанрове перетворення симптоматично: автор йде від класико-романтичної тричастинної структури, яка органічна для скрипкового концертного жанру і перетворює в «неоренесансну» двофазну структуру. Так виявляються помірно-символічні стилістичні установки В. Косенка, який відмовився від видання свого юнацького твору в цьому роді.

Трохи більше відомостей скрипковий концерт П. Глушкова, написаний в 1937 р. Примітно, що композитор спробував (наскільки це відомо, першим в історії української музики) створити концерт, заснований на українському фольклорі [163, с. 57]. У музиці концерту використані справжні народні українські пісні «Тихо, тихо, Дунай» – як головна партія першої частини і «Зелена лісинонька» – як побічна партія першої частини. І хоча, за словами Хохлова [163, с. 57] втілення народних мелодій часом не завжди органічно, не завжди вистачає майстерності поєднати авторське і народне, спроба створити національний скрипковий концерт, безумовно, заслуговує уваги і поваги. Крім перерахованих вище концертів до Великої Вітчизняної війни був створений ще тільки один концерт для скрипки з оркестром композитором Д. Клебановим (1939 р.) [148, с. 91].

У період війни (1941–1945 рр.) в Україні жанр скрипкового концерту був непопулярним. Зі зрозумілих причин перевага була віддана патріотичній пісні. Після перемоги у Великій Вітчизняній війні в Україні надзвичайний підйом культурного життя, що добродібно позначилося і на розвиток жанру скрипкового концерту.

Наводжу хронологію створення скрипкових концертів в Україні з 1945 по 1977 рр. : 1945 р. – С. Людкевич, 1947 р. – В. Рождественський, 1949 р. – В. Гомоляка, Ю. Знатоков, 1951 р. – Д. Клебанов, А. Зноско-Боровський, 1952 р. – Ю. Знатоков, 1953 р. – І. Польський, 1955 р. – Ю. Знатоков, А. Зноско-Боровський, 1960 р. – А. Караманов, 1964 р. – А. Караманов, 1965 р. – В. Золотухін, 1966 р. – І. Ковач, 1967 р. – В. Кирейко, В. Подвала, 1969 р. – А. Штогаренко, М. Скорик, 1970 р. – В. Філіппенко, Ю. Іщенко, 1973 р. – А. Штогаренко, 1975 р. – А. Зуєв, 1977 р. – М. Скорик.

Перераховані вище дані при всій стислості навколо імен визнаних корифеїв української музики, дозволяють помітити щось стилістично показове. Так українськими композиторами наполегливо розробляється Національна тема, здійснюється адаптація сформованої в Європі форми сольного скрипкового концерту до вітчизняних традицій українського мистецтва. Яскравим прикладом тут може послужити скрипковий Концерт Станіслава Людкевича (1945 р.), представника Львівської композиторської школи, традиції якої базуються на своєрідності музично-поетичних звичаїв Карпатського регіону, гуцульського, бойківського та лемківського фольклору [123, с. 6].

Також очевидно і те, що український скрипковий концерт, в умовах Радянського Союзу, де дружба народів проголошена була основним державним принципом, активно вбирав різнонаціональні елементи. Наприклад, у 2-й частині скрипкового Концерту №2 одеського композитора Ю. Знатокова використана з дитинства відома всім



скрипалям білоруська народна пісня «Перепілонька», а свій перший концерт для скрипки з оркестром композитор створив на теми грузинських народних мелодій [47, с. 22].

Крім того, цікавим явищем 50-х років стає створення двох нових типів інструментального концерту, один з яких можна умовно назвати «святковим», а інший «молодіжним». Засновником «святкового» концерту став вірменський композитор А. Хачатурян. Його талановитий скрипковий концерт, виконаний вперше 16 листопада 1941 р. у виконанні Д. Ойстраха, став непересічною подією радянського мистецтва [126, с. 158]. Музика концерту відрізняється соковитою яскравістю, рельєфністю і зримою конкретністю святкових сцен, ліричних і танцювальних образів. Центральні музичні образи твору безпосередньо служать реалізації теми народного щастя [163, с. 85], теми всіх трьох частин концерту, попри виразність і різноманітність не «конфліктують» між собою. Композитор як би розгортає перед слухачем картину життя, як цілого народу, так і окремої особистості, повну добродійної праці, особистих переживань і абсолютної впевненості в завтрашньому дні. Такий тип святкового, ошатного, драматичного концерту фактично відроджував барокову концерт-симфонію, наближаючись до секуляризованих джерел славлінності духовного концерту.

По стопах вірменського композитора пішов український композитор Ю. Знатоков. Його перший скрипковий концерт (1949) написаний в тій же манері, що і концерт А. Хачатуряна. Музика концерту побудована на народних мелодіях Грузії. Могутнє звучання оркестру в поєднанні з ніжними звуками скрипки утворюють враження потужної життєствердної сили, бадьорості та оптимізму [47, с. 22]. Концерт 3-частинний. Форма його класична: I ч. – сонатне АLEGRO, II ч. – пісня Арія, III ч. – рондо. Правда, в порівнянні з Концертом А. Хачатуряна, Концерт Ю. Знатокова компактніше і доступніше з технічного погляду для юного соліста.

Родоначальником «молодіжного» концерту став Д. Кабалевський. Свій скрипковий Концерт (1948) він присвятив радянській молоді. Сенс цієї посвяти полягав не тільки в тому, що він призначався для виконання молодими, ще не цілком сформованими в технічному відношенні скрипалями, а й в образності музики [163, с. 127]. Загальний тонус концерту світлий, життєрадісний і оптимістичний. Теми концерту «дихають» свіжістю та природністю юності. Дуже схожий на концерт Д. Кабалевського за тематизмом і образністю скрипковий Концерт №3 Ю. Знатокова (1955 г.). Так само як і в музиці, старшого побратима, в концерті Ю. Знатокова панує почуття радості. Музичні зразки концерту сповнені бадьорості, стрімкості та енергії молодості. Зустрічаються в концерті і ліричні епізоди. Але вони рідкісні, і тільки підкреслюють основний настрій музики. Основні теми носять пісенний або танцювальний характер і часто передають стан веселої, галасливої гри – властивої як дітям, так і підліткам.

Слід, в тому числі відзначити той факт, що українська композиторська школа розвивається співзвучно з художніми тенденціями, що мали місце в країні в цілому. На думку ректора Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенко Пилатюка І. М. [123, с. 7], періодизація новітніх напрямів мистецтва в Радянському (а значить і українському суспільстві) виглядає так:

1960-ті роки – розвиток реставрованих (неокласичних) течій і неофольклоризму;

1970-ті роки – синтез авангардних технік, розвиток електроакустичної музики джазу, зачатки полістилістики, якою характеризується музика наступних десятиліть;

1980-ті роки – постмодернізм. На думку П.Пилатюка, особливістю українського постмодернізму є опора на фольклор, який виявляє здатність

перевтілюватися в новому історичному контексті, у зв'язку з новими історичними реаліями.

І. Пілатюк стверджує також, що в українській культурі прояви вищеперелічених тенденцій виступають не хронологічно, а індивідуально, своєрідно заломлюючись у творчість кожного композитора [Пілатюк, с. 7]. Наведена І. Пілатюком періодизація може бути прийнята в контексті «випереджаючого авангарду» в Україні, який купірував чистоту прояву авангардизму, як такого. Показовою є тут творчість відомого українського композитора М. Скорика. П'ять його скрипкових концертів були написані протягом сорока років і проходять по різних стильових етапах: неофольклоризм, неокласицизм, постмодернізм.

Перший концерт (1969 р.) яскраво ілюструє неофольклоризм, як концепцію автора, яка проявилася у використанні темброво-сонористичних ефектів [123, с. 9]. Цікавим є той факт, що перший скрипковий концерт для М. Скорика був не тільки твором у загальному композиторському здобутку, але був створений композитором для конкретного виконавця, а саме, чудового українського скрипаля Олега Криси.

Другий концерт (1985) також створювався для Олега Криси. Концерт був написаний на замовлення диригента симфонічного оркестру Лас-Вегаса Вірки Балея і призначався, в першу чергу для американської аудиторії, що не могло не позначитися на формуванні образної концепції твору [123, с. 9]. За формою – це одночастинна поема (улюблений жанр композитора в останні роки), яка містила в собі всі необхідні елементи цілісної, щільної інтонаційними подіями інструментальної драми. Музика відрізняється яскравістю, емоційною свободою, «грою «демократичними моделями» – аж до «естетизації банальності» [там же]. Це вже не неофольклоризм першого концерту, а, скоріше, помірний неокласицизм початку ХХ століття.

У 1991 році суспільні зміни суттєво перевернули життя і свідомість нашого народу. Ці події яскраво відбилися на творчості представників усіх видів мистецтв. Дух часу позначився на творчості М.Скорика. Три останніх його скрипкових концерти (2001 р., 2002 р. і 2004 р.) істотно відрізняються від перших двох. Зрілий стиль композитора проявився в них з властивим багатом звершень кінця 1990-х – початку 2000-х рр. різноманіттям сенсів. Попри їх ефектність, вони вимагають вдумливого розуміння всіх «скритих змістів» образно-філософської концепції [123, с. 9]. Ці концерти, на думку І. Пилатюка [123, с. 10], було б доречніше назвати концертами-симфоніями. Це обумовлено і самою природою музичної інтонації, і типом розвитку, і принципами зіставлення епізодів і прихованої під ефектною віртуозною «оболонкою» глибиною образно-філософської концепції. Це – концерти-поєми, в яких герой-поет гостро реагує на стрімкі та різноманітні (не завжди сприятливі) зміни навколишнього його життя. Наявний неоромантизм з його знаками-символами, своєрідно застосованими в кожному з концертів. Однак композитор не обмежується виключно неоромантичною (або постромантичною) естетико-стильовою установкою. Неоромантизм прекрасно уживається в тематизмі концертів з алюзіями на інші стилі, перш за все бароковий і класичний. Така різноманітність стильових установок дозволяє говорити про постмодерністську спрямованість пошуків композитора. І разом з тим неоромантична мінімалістська лінія початку ХХ століття відсуває концерти цього автора на положення академічного базису сучасної творчості.

Поряд зі Скориком яскравий внесок у розвиток жанру скрипкового концерту вніс український симфоніст Є. Станкович. Цей відомий автор, як і М. Скорик (учень Б. Лятошинського), звернувся до жанру скрипкового концерту в апогеї своєї слави і майстерності. Свій перший концерт для скрипки він називає «Концерт-поєма» (2004 р.). Стиль композитора

вельми своєрідний. Музикознавці відносять його творчість до нової фольклорної хвилі. Але це, можливо, не зовсім вірно. Композитор ставиться до фольклору не як до засобу втілення того чи іншого зразка. Для нього це форма існування, життєвий атрибут.

Крім фольклору в музиці, як першого, так і другого (2006 р.) концертів органічно використовуються елементи додекафонії, алеаторики, але блискуче використання перерахованих вище технік ніде не перетворюється на самодостатню мету, а все підпорядковується вищій меті – розкриттю художнього задуму.

Позитивним моментом є те, що скрипкові концерти Є. Станковича, також як і його вчителя по класу композиції М. Скорика популярні і виконуються. Наприклад, Концерт № 2 Є. Станковича чудово виконав Дмитро Ткаченко та Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України (диригент В. Сіренко) 2 жовтня 2007 р. на авторському вечорі композитора.

Всі п'ять скрипкових концертів М. Скорика також популярні. Вони не тільки успішно виконуються, а й мають конкретних адресатів:

- Концерт №1 (1969) замислювався для творчої індивідуальності Олега Щура;
- Концерт № 2 (1989) також розрахований на Олега Щура і американську аудиторію, бо писався на замовлення симфонічного диригента Лас-Вегаса Вірки Балая;
- Концерт № 3 був присвячений українському скрипалю Юрію Харенку;
- Концерт № 4 для друга юнацьких років композитора, відомого скрипаля з США Юрія Мазуркевича;
- Концерт №5 – українському скрипалю Олегу Крисі [123, с. 8].

Твори одеського композитора Ю. Знатокова для скрипки особливо значущі в жанровій якості концерту для скрипки з оркестром: вони

популярні, їх грають, вони цікаві спрямованістю на юних виконавців. Вони містять очевидні труднощі технічного і виразно-драматургічного порядку, проте концептуально вони найвищою мірою імпонують ідеї молодості – їх тонус радісний, пронизаний тими славильними мотивами, які визначають духовний генезис жанру-концерту [47, с. 22].

Концертів у Ю. Знатокова для скрипки з оркестром – три, в нашому розпорядженні Перший та третій (1950 і 1964 рр.).

Ю. Знатоков присвятив свій перший скрипковий концерт А. Хачатуряну, свідомо адаптувавши віртуозну героїку славлення життя можливостям юних скрипалів. Всі три частини в дусі Моцарта пронизані танцювальними ритмами: формули полонезу проглядаються в першій частині, в тому ж плані задана початкова тема головної партії сонатної форми. Ця ж пластика танцювальності має виходи на польську музику і творчість Шопена. Зв'язок з полонезною правильністю проступає і в побічній партії і повідомляє вищенаведене екстатичне наповнення гімнічного звучання музики.

Друга частина *Andante cantabile* зроблена у вигляді вальсу-балади. Тут повторено той самий ладовий ефект, який відрізняв першу частину «освітленого» мінорного ладу, тоді як наприкінці однойменного мажору, але ще більш ніж у першій частині підкресленого вібрацією однойменних тональностей – змінність великої та малої терцій, як джазове «детонування» в акордовій структурі.

Третя частина також наповнена танцювальними рухами. Ремарка автора *Allegro scherzando* вказує на поєднання у фіналі ознак 2-х частин симфонічного циклу – скерцо і фіналу. Ритмічна основа третьої частини фігура *soltarello* – італійського жанру зі стрибками. Фінал стверджує сферу *C-dur*, але, знову-таки даний мажорний лад містить «вкраплення» оборотів і мелодики з однойменного мінору. Виконавець повинен бути досить підготовлений (зазвичай цей концерт виконують учні старших ланок

середньої школи), оскільки досить високі темпи першої і третьої частин, охоплення різних позицій припускають вибудованість апарату і концертної манери взагалі.

Автор в першій частині йде від заявленої віденськими класиками подвійної експозиції, соліст входить у звучання вже на 10-му такті композиції, в цьому плані Ю. Знатоков скористався досвідом Н. Паганіні, який діалогізував відповідно до симфонічної театральності XIX ст. облігатну італійську традицію А. Вівальді та Д. Віотті. Полонезна головна партія поступово вводиться в партію соліста, надаючи повноту образу в музиці. Зв'язуюча партія чітко виділена фактурно, оскільки полонезна основа розкривається і зберігається в оркестрі, а соліст реалізує накладені фігурації, створюючи наслідування брязканню струнних, акомпанує оді, гімну в старовинній епічній традиції. Побічна партія динамічно протистоїть головній партії: вона явно більш камерна, фактура компактніша, проте гімнічний її характер наявний. Композитор створив пульсуючу педаль у супроводі теми – мелодійного образу соліста, змінність великої та малої терцій у мелодії соліста (в акордиці це вібрація діатонічної та збільшеної квінти, що нагадує Скрибінівську цілотонність (45 такт).

Розділ розробки (від 90-го такту) відзначений поверненням матеріалу головної партії, тональність *E<sub>s</sub>*, базовою акордовою структурою стає великий нонакорд. Фактурна широта викладу, тирати і пасажі спрямовані вгору (риторичний анабазис) органічно призводить до каденції, де прелюдіювання соліста переводить туттєве напруження в обережний початок репризи на піано. Перехід від каденції, як кінця розробки до репризи відзначений Вагнеровим запозиченням переміщення трелей, як вібрація напруження. І в цьому плані Ю. Знатоков оригінально вирішив перехід від розробки до репризи в умовах «тихої» кульмінації, оскільки

вказані трелі соліста створюють певне напружене вираження, але без динамічного підйому.

У ряду одеських композиторів, крім концертів Ю. Знатокова, в репертуарі виконавців знаходить визнання і скрипковий концерт О. Томльонової. Цей концерт-симфонія тричастинний за формою, монотематичний і відбиває пошуки гармонії в нескінченному процесі перевтілення форм-змістів. Вперше він прозвучав на авторському вечорі композитора в 1998 р., виконавці: Одеський національний симфонічний оркестр (диригент Заслужений діяч мистецтв А. Блінов) і Наталія Литвинова (скрипка). Цікаво, що сам жанр концерту-симфонії звернений до барокового принципу нерозділеного симфонічного і концертного заради повноти закарбування ідеї узгодження різного.

Третій скрипковий концерт Ю. Знатокова містить присвячення: «Молоді Радянської України», тобто це Національна локалізація молодіжних концертів, про яку йшла мова вище. Така посвята ще більше ніж у першому концерті активізує гімнічно-славильне середовище звучної музики, життєво-буттєво і художньо-традиційно пов'язану з дзвіницею. Звуками радісного передзвону пронизана перша частина і в цьому ж плані вирішена третя. У скрипковій партії відповідних частин багато стакато і спікато, мотивних «стрибків» фразування. Відома скрипкова кантилена широкого дихання стримано показана в другій ліричній частині і не утворює нарочито розгорнутих побудов в ліричних розділах крайніх частин (тобто в побічних партіях). Таким чином, Концерт виявляється доступним для технічних можливостей юних музикантів. І разом з тим різноманітність штрихів, насиченість пасажів, виразна мажорна гармонія в I-му і фінальному Allegro створюють умови для прояву професійної оснащеності.

Третій концерт Ю. Знатокова яскравим оригінальним твором, в якому як би підкреслено «колажовані» – «знаки радості» вітчизняної



музики: дзвонівість, двогармонійність (по сполученнях мажору і цілотонності), ліричність мелодійних виходів і т.д. Концерт формально написаний в діатонічних зіставленнях тематизму соліста і оркестру, проте переважає зв'язок з довіденським і романтичним (Мендельсонівським) типом концерту, в якому голос соліста практично «не сходить зі сцени» звукового уявлення тем-образів.

У сукупності музики концерту Ю. Знатокова демонструє творче втілення традиціоналістської естетики, яку за бажанням, можна пов'язувати зі скомпрометованою в подальшому передперебудовною компанією з післявоєнною офіційною «теорією безконфліктності». Однак, щирість висловлювання, талановитість, втілення радості, але доречно залучені елементи модерністської палітри (мінікластери, двомажорність, виблискування танго і т. д.) свідчать про самостійність і впевненість прийнятого авторського шляху. Гідним продовжувачем Ю. Знатокова можна вважати О. Станка, який уособлює стійкість художнього іміджу музичної Одеси в чуйності на актуальні явища світового мистецтва.

Підбивши підсумки сказаного, констатуємо ряд позицій.

По-перше, вкоріненість українського національного мистецтва в специфіці українського бароко XVII–XVIII ст. виразно простежується протягом століть і яскраво виявляється в небарокових періодах XX – початку XX ст.

По-друге, властиве українському мистецтву в цілому тяжіння до стилістики бароко і романтизму обумовлює уникнення в наявних зразках українських сольних скрипкових концертів проявів драматичного симфонізму і демонстративної театральності образів-антитез.

По-третє, при суттєвості дотиків фольклору в тематизмі, сукупний вигляд українського сольного скрипкового концерту вирішується не стільки в річищі фольклоризму, скільки в типологічній зверненості до жанру концерту-симфонії славільного типу, змістовними, опорними

моментами якої виступає єдиний витік Європейського професіоналізму – духовна гімнова музика, яка так чи інакше виявляється в інструментальних проєкціях концертності.

По-четверте, історичний генезис єдності протослав'янської й протороманської культур своєрідно створить аналогії італійському вокалу «українського бельканто», що отримало своєрідне продовження в переплетеності структур-образів українського концерту з італійськими стимулами скрипкової ігрової виразності.

### **3.3 Етюди як стимул розвитку віртуозності в художньому потенціалі скрипки**

Процес розвитку інструктивно-художніх творів для скрипки – етюдів і каприсів, що почався в XVII ст., – і триває по теперішній час. Оскільки для сучасної виконавської практики характерне активне використання творів різних епох і стилістичних напрямків, від музикантів вимагається володіння багатобарвною палітрою виконавської техніки. Її виховання значною мірою залежить і від раціонального використання спеціалізованого інструктивно-художнього матеріалу. Сьогодні ця сфера скрипкової педагогіки багато в чому спирається на емпіричну практику. Осмислення динаміки історичного розвитку етюдів і каприсів дозволяє систематизувати та диференціювати їх різновиди, сприяє виявленню шляхів раціоналізації та інтенсифікації процесу виховання скрипаля, створює передумови наукового обґрунтування процесу формування виконавської техніки, а також відкриває нові аспекти використання етюдів і каприсів у виконавській практиці.

В XIX столітті процесу навчання скрипаля відбувався на основі загальнодидактичних принципів і відповідно до особливостей фізіології рухово-ігрового апарату, що отримало подальший розвиток в XX столітті. Особливого успіху на цьому шляху – як у формуванні принципів і методів

виховання скрипаля, так і в створенні комплексу музично-інструктивного матеріалу (в тому числі і етюдів) – досягла українська скрипкова школа. Найбільш яскраво це проявилось в педагогіці початкового навчання Скрипаля, яка в перші десятиліття століття ще базувалася на навчальних посібниках Берію, Мазаса, Баганця, Альбрехта, Гофмана, етюдах Мартса, Герінга та інших авторів ХІХ століття. Але в умовах нового часу цей дидактичний матеріал вже не повною мірою відповідав вимогам, які пред'являлися музичною практикою.

Вже на початку століття в рамках індивідуальних методик робляться спроби створення циклів етюдів, що мають на меті послідовний комплексний розвиток ігрових навичок скрипаля. У 1930-і рр. осмислення досягнень української скрипкової педагогіки і досвіду емпіричної педагогіки минулого, пошук найбільш раціональних шляхів виховання музикантів на основі досягнень фізіології, психології, загальної педагогіки призводять до створення науки про навчання музикантів.

В області скрипкового етюдів найбільші досягнення виразно позначилися до початку другої половини століття. Саме в цей час з'являється велика кількість навчальних посібників, створених відповідно до основних загальнодидактичних принципів систематичності і послідовності навчання, вікової доступності, єдності художнього і технічного розвитку і т.д. як правило, ці навчальні посібники були оформлені у вигляді циклів етюдів або «шкіл», в яких етюди, займаючи значне місце, використовувалися в комплексі з іншим дидактичним матеріалом.

У ХХ столітті на розвиток вітчизняного скрипкового етюдів вплинули і деякі стилістичні тенденції сучасного інструментального виконавства. Необхідність відбиття такого складного образного змісту сучасних творів (часто тривалих за часом звучання) зажадала і виховання відповідних якостей у виконавців. З цією метою стали використовуватися

так звані довгі етюди, призначені для виховання витримки, витривалості в подоланні труднощів різного виду на великому протязі.

Серед найцікавіших такого роду збірок останньої третини ХХ століття в жанрі етюдів можна назвати «Двадцять етюдів для двох скрипок» О. Станка (1977). Інтерес викликає не тільки саме звернення до дидактичного засобу спільного музикування учня і педагога, цікавий і мелодійний матеріал, і самобутній методичний підхід до виховання виконавських навичок. Збірник призначений для учнів молодших класів і складається з чотирьох розділів. Перший розділ присвячений роботі над звуковидобуванням в нотах великої тривалості і вихованню навички сприйняття метроритмічної пульсації через зіставлення тривалостей в партіях двох інструментів, що дозволяє відчувати в русі музики живу ритмічну і гармонійну пульсацію.

В етюдах другого розділу для виховання навичок виконання нот з крапкою послідовно застосовується принцип фактурного дімінування. Розумінню молодших школярів виявляється більш доступна ритмічна пульсація великих часток в цілій ноті з точкою, ніж аналогічна пульсація восьмих в чверті з точкою, що зазвичай зустрічається в шкільній практиці. На підставі набутого досвіду при грі великими тривалостями маленький скрипаль краще сприймає відчуття ритмічної пульсації і в щільних тривалостях.

Вихованню навичок виконання різноманітних ритмічних угруповань (тріолей, синкоп, поліметричних угруповань) присвячені два кінцеві розділи збірника. Розвиток цих навичок відбувається послідовно, на основі вже набутого досвіду.

В етюдах широко використовуються проходять і допоміжні звуки, затримання, відхилення, зіставлення тональностей. Хоча вони зазвичай залишаються в межах кола тональностей першого ступеня споріднення,

проте, хроматизація мелодійної лінії нерідко викликає асоціації з блюзовими тонами.

Збірка скрипкових етюдів Олександра Станка «Двадцять п'ять етюдів для скрипки на українські теми» (видана у 1962 році). представляється найбільш важливим та повноцінним прикладом, який демонструє універсальність і глибину педагогічних музичних устремлень Олександра Станка як видатного педагога.

Збірка поділена на дві частини, перші десять двоголосних етюдних п'єс для вивчення п'яти позицій виконуються з вчителем, який грає підголосок до основної мелодії народної пісні, тим самим утворюючи високе музикування на перших кроках опанування технікою гри на скрипці. Наступні п'ятнадцять етюдів (на переходи в позиції через відкриті струни) складені як автентична тема народної пісні та авторська імпровізація на ній.

Залишаючи осторонь інструктивні цілі, що постають перед скрипалями-початківцями та шляхи їх вирішення в даних «Двадцяти п'яти етюдах...», представляються цікавими художньо-творчі завдання які виникають як би другим та третім змістовними пластами, але набувають імперативності та багатовимірності в процесі опанування образу кожного народного наспіву в його ладовій своєрідності і, далі, в роботі над імпровізацією. Це такий вдало знайдений прийом педагога-композитора що універсально поєднує складний інструктивний процес опанування технічними прийомами гри на скрипці на матеріалі української народної пісні з предметним уроком композиції-імпровізації, що було притаманне багатьом прогресивним музичним школам у ХХ столітті, які засновували музичне виховання на національному фольклорі, таким як школа музичного виховання Д. Кабалевського, Карла Орфа, Бели Бартока, Бенджаміна Бріттена та ін.

Методична продуманість, органічне включення дидактичної складової деяких характерних елементів сучасної музичної мови (перш за все ритмічних), українського музичного фольклору, привабливість мелодики слов'янського типу – все це робить етюди О. Станка цінним виховним засобом.

Висновки. Розвиток скрипкового етюдів в ХХ столітті характеризується поєднанням ряду паралельно триваючих процесів. З одного боку, індивідуальність педагогічних і виконавських установок залишається визначальним елементом у створенні інструктивних творів. У той же час, спираючись на об'єктивність законів фізіології, психології, педагогіки та ін., музична педагогіка вносить серйозні корективи в організацію процесу виховання музиканта, що стимулюють цілеспрямований відбір дидактичних і виразних засобів в етюдах.

З іншого боку, активне впровадження в практику нової музичної лексики різних стилістичних напрямків (що включає переосмислення досягнень попередніх епох) викликає необхідність закріплення її і в інструктивному матеріалі. У цьому процесі можна відзначити дві основні тенденції. Перш за все, триває вдосконалення способів вивчення виконавських і композиційних засобів виразності, що становлять основу музичної мови класичної і романтичної епох. Інша тенденція пов'язана з активним впровадженням в художню практику ХХ століття творів, що використовують нові, вельми далекі від традиційних, часом навіть суперечать природі інструменту і виконавського апарату, засоби виразності. Це, перш за все, ускладнена ритміка, музична лексика, сприйнята з різних національних культур, нові інтонаційні системи, створені композиторами, сонорні засоби.

У ХХ столітті триває активна робота зі створення етюдів для різних етапів виховання скрипаля. Особливу роль в цьому процесі зіграла українська скрипкова педагогіка, яка на основі блискучих виконавських і

педагогічних досягнень, а також впровадження в широку педагогічну практику наукових досягнень фізіології, психології та загальної педагогіки прийшла до створення самобутньої, методично обґрунтованої цілісної системи виховання скрипаля.

В рамках цієї системи була виконана особливо велика робота по створенню інструктивно-художніх творів для раннього етапу навчання. Однією з найбільш важливих її особливостей стала тенденція опановування технології скрипкового виконавства на матеріалі елементів національної музичної мови. В авторських збірниках етюдів Олександра Станка знайшли відображення і особливості різних напрямків української скрипкової школи, і індивідуальність авторів у підході до проблем навчання

Одним їх найважливіших якостей цих етюдів стало втілення найпростіших ігрових елементів в мініатюрних за масштабом, але цілісних художніх образах. Таким чином, у вітчизняній скрипковій педагогіці отримали реалізацію основні напрямки розвитку етюдів в ХХ століття: а) опановування музичної лексики нового часу; б) диференціація етюдів відповідно за психофізичними віковими особливостями учнів в) диференціація етюдів за тематичною ознакою.

#### **3.4. «Українська Фантазія» О. Станка**

«Українська Фантазія» Олександром Олександровичем Станком була створена в 60-ті рр., узагальнивши досягнення попереднього періоду. В роботі О. Маркової [83, с. 39–48], у зв'язку з творчістю Ю. Малишева виокремлені предмети мислення п'ятидесятників, які перші підняли молодіжну експансію в світовому соціумі, в тому числі якщо в українській радянській музиці показовий був офіційний фольклоризм в традиціях М. Лисенка і А. Штогаренко, тоді як саме в 50-ті ініціативою в Україні М. Скорика, В. Губи та ін. стверджувався неофольклоризм в

композиторській творчості. Специфіка цього останнього, чуйність до архаїчних покликів, поновили «Тіні забутих предків». Водночас неофольклоризм реанімує залишкові, тому не цілком збережені елементи культури предків, які висувають інтелектуальний пошук, експериментальний тонус в створюваних реконструкціях первинного, тим самим активно підключаючи до фольклоризму передавангардні технічні сили.

Фантазія – (грец. – уява) – інструментальний (рідше вокальний) жанр, що характеризується свободою побудови, відходом від прийнятих композиційних схем. За походженням фантазія сходиться до традицій виконавської імпровізації XVI-XVII ст. у першій половині XVII ст. фантазії були близькі до ричеркару, канцони, капріччо. Пізніше для фантазії характерно чергування розділів поліфонічного і гомофонного складу. У XVIII ст. поширення фантазія отримала в сфері клавірної і органної творчості (фантазії для органа Й. С. Баха, для клавикорда К. Ф. Е. Баха, для фортепіано В. А. Моцарта). Фантазії зазвичай виконували функції вступних частин в циклічних формах і мали характер прелюдії (Партита №3 a-moll для клавіру, органна «Фантазія і fuga» g-moll Й. С. Баха, Фантазія c-moll В. А. Моцарта та ін.).

Особливою увагою користувався жанр фантазії у композиторів-романтиків, які синтезували в ньому елементи різних музичних форм і жанрів. Фантазії для фортепіано «Блукач» Ф. Шуберта, f-moll Ф. Шопена, C-dur Р. Шумана являють собою вільно трактовані циклічні або сонатні форми; Фантазія для фортепіано Ф. Ліста на теми з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта трактується як віртуозні концертні п'єси, тематичний матеріал яких піддається вільному варіаційному розвитку. Іноді в фантазії романтиків мається на увазі будь-яка програма. Водночас великого поширення набули Симфонічна фантазія і близькі до фантазії жанри (парафраза, рапсодія, симфонічна поема). Зберігаючи основні



композиційні принципи (імпровізаційність, варіаційність, синтез різних форм, програмність), до жанра фантазії звертаються композитори ХХ ст. (Фантазія для скрипки і фортепіано А. Шенберга, Фантазія-бурлеск для фортепіано О. Мессіана) [95, с. 570].

Олександр Станко, створюючи фантазію для скрипки з фортепіано, скористався типологічними мотивами, звично асоційованими з українською національною ідеєю в музиці, однак при цьому композитор вільно підключає фонічні, інтервально-ладові ознаки в музиці 50-х рр., які асоціювалися з актуальним архаїчним комплексом.

«Українська Фантазія» починається унісонним викладом поспівки, звично асоційованим з думними мелодіями, з оборотами зі збільшеною секундою, які, як свідчить сучасна фольклористика і практика церковного православного співу сьогодення, про зв'язки з ранньохристиянською традицією гімнотворення афонських ченців, що успадковували від музичного Ренесансу IV ст. засіб давньогрецького енгармонізму [72, с. 40]. Композитор, аж ніяк не цитатно відтворює мотив «шкодує» бандурно-кобзарського репертуару, викладаючи його у вигляді унісону в нижніх регістрах фортепіано, в цілому, у вигляді «мотиву кільця», тобто фігури «Богоспоминая» (в ті часи, коли писався твір, розробки риторики і символіки були неприйнятні у професіоналів, але композиторський інстинкт автора, досить точно налаштував на головний образ служіння українських лицарів - козаків).

О. Станко скористався засобом лейтвисотності, як мелодійний хід на початку фантазії, складають компонент мелодії, самостійної по джерелах жанрово-сюжетного прояву. З огляду на те, що цих лейтвисотностей 3 і вони визначають не тільки мелодійні послідовності, але і вертикаль, то тим самим вибудовується «мінісерійна» структура. Відповідно гармонічна вертикаль наповнюється кварто-квінтовими пустотами та секундовимим кластерами, обумовленими трикомпонентною лейтвисотною фігурою.

Автор, в традиціях староправославного співу створює початок «Української Фантазії» з опорою на низькі регістри (басіння – знак староцерковної російської традиції), але при цьому, він вибудовує тематично закінчений чотиритакт, унісонне викладення якого створює аналогії з початком поліфонічної фугірованої форми професійної музики (пор. унісон на початку П'ятої симфонії Л. Бетховена, початок і ін.) і підтвердженням цієї асоційованості з поліфонічною серйозністю викладу (наявність поліфонної структури і знак церковної сонати в старовинній музиці). Композитор, в наступних звучаннях від 5-го такту демонструє контрапунктичне і підголосково-гетерофонний виклад оборотів теми і як продовження цього серйозного тонузу звучання на басу вступає прелюдійна скрипка.

Нагадуємо, що прелюдуювання, як високий знак, співвіднесений з італійсько-німецькою фігурованістю, становить спеціальну лінію французького мистецтва. Помітною ознакою концертів А. В'єтана є помірний, а то і повільний темп перших частин, а це ж тип інструментальних творів К. Дебюссі.

В «Українській Фантазії» О. Станко явно орієнтується на французький вплив у музиці, показовий для аристократичного шару культури. У цьому плані відтворює той тип прелюдійної фактури на початок поемної композиції, який представлений у закінченому вигляді в «Поемі» Е. Шоссона. У Е. Шоссона початкова інтонація є низьким звучанням, що відповідає християнській установці, яка зберігається в тому числі в мистецтві румунських православних леутарів.

О. Станко, спираючись на вказаний лейтвисотний комплекс з секундою, широко вводить хроматизми в гармонічну тканину, яка насичує думний елемент (об'єктивно є дітищем XV–XVI ст.), зв'язком з фонічними засобами показу глибокої давнини. Не забуваємо, що етимологічний сенс слова «дума», що зберігається в польській мові, що утримує

старослов'янські джерела, тому й староруські кореневі структури, вказує на «гордість», «честь». За змістом належності думного епосу в культурі православного українського лицарства, це дійсно емблема гордості і честі нації.

Adagio Фантазії О. Станка розчиняє в прелюдії типу каденції думний зачин першої теми. Другий розділ *Andante Cantabile* в основній тональності d. У цьому розділі представлений варіант теми Adagio і контрапунктів до її розвитку. У фактурі *Andante Cantabile* О. Станко вочевидь використовує ефекти гімноспівного звучання.

Темповий і жанровий контраст вносить третій розділ *Tranquillo* в *Adir.* Самостійний пісенно-тематичний матеріал цього розділу, явно близький до побутової лірики, підготовлений в завершенні 2-го розділу (в 51-58-му тактах). Модуляція в тональність домінанти створює поштовх для терцевих тональних зіставлень (F-dur 66 такт). Вільною каденцією є перехід до *Rit. Mosso* (з 99 по 103 такти), в якому мелодійне фігурування основної тризвучного мотиву «проростає» в токатний фрагмент d-moll, контрапунктом до якого стає тема *Andante cantabile*. Тим самим перші три розділи цим репризним поверненням є збитими в єдину структуру, тоді як четвертий розділ *Allergro* та *non troppo* в загальній масі звучання є розгорнутою кодою. У цьому останньому (в 208-му такті) повертаються токатні побудови кінця третього розділу, але в самостійному тематичному сенсі.

Тема четвертого розділу являє собою типову формулу козачка, тобто лицарського сольного танцю, що демонструє в елегантній формі бойову достойність носія цього мистецтва. Скрипкова партія в своєму роді апробує віртуозну героїку танцювального руху, використовуючи стрибки, які створюють в мелодії приховану поліфонію, що змінюється гетерофонією

Резюмуюче сказане, знаходимо в «Українській Фантазії» О. Станка ознаки сонати-сюїти старовинного типу, наближеного до французької традиції парних сполучень: повільно, швидше, стримано, швидко, що відкривається прелюдією з каденцією. Помітно, що перший розділ Фантазії можна зіставляти з першою частиною Четвертого концерту А. В'єтана.

«Скерцо» О. Станка (італ. Scherzo, дослівно – жарт). Нагадуємо, що в XVI–XVII ст. це позначення музичного твору, головним чином канцонет на жартівливі тексти (одноголосних і багатоголосних) і різних інструментальних п'єс, наприклад Scherzi musicali Монтеверді (1607), Agie, scherzi, canconette, madrigali Брунеллі (кн. 1–3, 1613–1616). Пізніше скерцо стало однією з частин інструментальної сюїти (партити № 3 і №6 для клавіру Й. С. Баха). З кінця XVIII ст. скерцо – одна з частин (зазвичай 3-тя) сонатно-симфонічного циклу, поступово зайняла місце менуету [95, с. 502].

«Скерцо» для скрипки та фортепіано О. Станко апробоване включенням п'єси у видання всесоюзного видавництва за 1979 р. У творі зроблена корекція на стильові показники другої половини XX ст. – в дусі «помірного авангарду» української музики 1960-70-х рр. Цей зв'язок з модерністськими тенденціями стилю музики XX ст. продиктував у композитора використання ефекту складної тоніки, як з'єднання тональних і серійних показників в техніці. Так, вихідним тонічним комплексом виступає нонакорд в тональності *e* і цей же терцевий комплекс від *D* відзначає середній розділ тріо. На закінчення п'єси композитор показує неповний варіант тризвуку від *e*, завдяки структурі якого посекундова тирата, перед останнім акордом на терції і сексті, усвідомлюється як відгомін терцевих ланцюгів вертикалі нонакордів заявлених спочатку 1-го і 2-го розділів: (cis)-e-g-h-(dis).

Композитор використовує септакордну терцевість імпресіоністських гармоній, але в жорсткій, колючій агогії, співвідносній з експресіоністським ігноруванням природного тембру-штриха: скрипкова класика кантиленного звучання тут замінена суцільним стакато та з'єднанням мінімотивів, що особливо підкреслено ударними кидками партії фортепіано. Кантилена виявляється в середньому розділі: тут панує ліричне гімнічне звучання, але мелодія рухається по тонах акордових терцевих ланцюгів, показаних по вертикалі (це і є уніфікація в дусі серійності, мелодійного і гармонійного принципів).

Для скрипаля надзвичайно вирашною, є театралізована контрастність фактури 1-го і 2-го розділів, тим більше що і те й інше направлено на динамічне *crescendo*. Тільки в першому розділі це здійснено від *mf*, а в середньому розділі розворот істотний від *p* до насиченої фактури, передбачає повноцінне *Forте*. За цим же динамічним принципом побудований третій репризний розділ, в якому є деяке розширення структури вихідного розділу, всіляко укрупнює логіку показу *Fortissimo* в завершенні Скерцо. Надзвичайно імпозантно і обґрунтовано звучать паралелізми септим в скрипковій партії (67–68 такти) в момент кульмінаційного напруження, тоді як динамічне і фактурне «видалення» в останніх чотирьох тактах демонструє інверсійне стиснення тем в секундові групи.

Засоби скрипкової гри різноманітні і разом з тим зручні, вони дозволяють органічно накопичувати яскравість і силу звучання в кульмінаціях, коли як полегшена токкатність скрипкового стакато дозволяє демонструвати моторику, яка ще від XVII ст., поряд з кантиленою, є специфікою скрипкового звучання.

### **3.5. «Поєма» для скрипки, камерного оркестру та вібрафона**

«Поема» О. Станко написана в жанрі (франц. Poeme), який висунувся в романтичну добу, означає інструментальну п'єсу лірико-драматичного або лірико-оповідного характеру, що відрізняється свободою побудови. Зазвичай пишеться для фортепіано або якого-небудь струнно-смичкового інструменту з супроводженням форттепіано (Поема для скрипки з фортепіано Фібіха), часом і з оркестровим супровідом (Поема для скрипки з фортепіано Е. Шоссона).

Жанр поеми в ХІХ столітті переживає різкий зсув: якщо в доромантичній поемі головні теми були присвячені різним аспектам буття, вираження авторської позиції мінімалізувалося, що підкреслювало епічний спосіб тексту, то в романтичній поемі відбувається суб'єктивізація оповідання, і автор стає активним учасником мистецьких подій. Ступінь його участі може бути різною – від окремих коментарів до повного самовираження. В результаті поема перетворюється в ліричний жанр, вона тяжіє до монологу, до сповіді. Те, що раніше належало сфері особистих переживань, наприклад, любовні почуття, тепер набуває глобальний, узагальнений характер.

Оновлення жанру, посилення в ньому ліричної складової сприяло його синтезу з музичним мистецтвом. Творець музичної симфонічної поеми стає Ф. Ліст, який вводить цю назву в остаточний варіант «Тассо» на початку 1854 року. У поемах Ліста концентруються характерні романтичні концепції, пов'язані з пошуком сенсу життя, з місцем художника в долях людства.

«Поема» О. Станка для скрипки з фортепіано була створена в 1995 р., коли очевидною стала хвиля поставангарда, яка реанімувала романтичні та і постромантичні образи кінця попереднього століття. Цим поставангардним стилічним штрихом є введення вібрафона, інструменту, що становить м'яку аналогію електроінструментам 20-30-х рр. типу Терменвокса, а також електроорганним інструментам другої половини ХХ

ст. Ці останні в творчості О. Мессіана, в складі рок ансамблів, демонстрували технічно безмірну міць звучання, тоді як О. Станко привніс включенням вібрафона в оркестровий склад барвисту крихкість, яка відтінила декламаційну кантилену скрипкової партії.

Загальний план побудови, трактування тематизму скрипки абсолютно співвідносний з поемою для скрипки і оркестру Е. Шоссона. Перш за все, зазначена співвідносність утворюється з'єднанням повільного прелюдійного першого розділу і подальшого Allegro, що володіє сонатно-поемними композиційними показниками. Привертає до себе увагу рух у низьких регістрів на початку твору (див. вище цей засіб стосовно «Української фантазії» композитора), таке устремління від глибин басового регістра відверто пов'язувалося з міфологічним архетипічним чином у Р. Вагнера «Рейн» на початку першої опери-тетралогії, як уособлення «світової річки». Вступне соло скрипки (цифра 1) в короткій фразі відтворює цей тип анабазис, який був розгорнутий в темпі Adagio в першому чотиритакті поеми. Такого роду зачин виписаний за моделлю Е. Шоссона, як уже зазначалося вище, і наповнений підтримкою псалмодуючих акордів струнних (12-20 такти). Контрапунктом до партії скрипки соло виступає звучання вібрафона, який своїм делікатним тембром підтримує ліричну кантилену звучання скрипки.

Темпові помежування в єдності з тонально-жанрової самостійністю теми розділу Animato, дозволяють оцінити драматургічну функцію цього розділу, як побічну партію сонатних відносин поемної форми, тобто з поєднанням функцій середньої частини циклу. Каденція скрипки закріплює цю мелодично-образну самостійність вище вказаного розділу. Реприза Tempo I утворює quasi finale цілого, оскільки тут відтворені темпові коливання Adagio і Allegro, імітуючи вступну структуру першого десятитакту. Ці темпово-жанрові зміни в репризі створюють аналогію до поемної сонатності розділів, включаючи Animato, хоча сама тема Animato

не відтворюється, але пунктирні педалі створюють ефект виблискування розділу *Animato* (пор. 51 і 127–135 такти). Одночасно ці пунктири натякають на фактуру першого такту поеми. Отже, твори О. Станка демонструють ту м'яку реактивність на модерністські тенденції в музиці ХХ ст., які спостерігаються у традиціоналіста американця С. Барбера, деяких європейських митців та композиторів України.

Виконана систематизація історичних даних, про стилістичне вибудовування Одеської скрипкової школи, виявляє послідовний зв'язок з художнім світом Одеси, який ще на світанку ХХ ст. чітко задавав діалог традиціоналістів і модерністів, прихильників академічної музичної системи і тих, хто атакував академізм і академічну стабільність. Осередком усвідомленого, постійно збагачуваного обізнаністю в сфері музичного мистецтва була творчість В. Малишевського.

Протягом ХХ ст. ці дві тенденції минулого століття («Музика для всіх», «музика для загалу»), як і взагалі у світі, мала свої переваги та нюанси.

У 1950-ті рр. вступило покоління композиторів, які вимежовувалися у просуваннях до авангарда одних і збереженні до традицій інших. Серед останніх талановиті майстри Ю. Знатоков і О. Станко, які збагатили скрипкову культуру України. Аналіз скрипкових концертів Ю.Знатокова показав, що йому властива та стильова гнучкість молодіжної музики, яка склалася в двадцятиріччя після 1945 р., і в якій оригінальний ліризм обдарування склав неоромантичний-неокласичний стильовий ракурс.

### **Висновки до Розділу III**

Таким чином:

1) Одеська скрипкова школа утвердилась в інтенсивній взаємодії з формуванням композиторської школи Одеси, що ввібрала польсько-чесько-українську культурну генетику, збагачену інтернаціональним



професійним досвідом і висунула своїх лідерів в ХХ столітті, в тому числі це спадкоємці Е. Млинарського, Й. Пермана, Й. Карбульки – видатні скрипалі-педагоги

П. Столярський, Ф. Макстман, В. Мордкович, О. Станко;

2) сутність символістсько-експресіоністського внеску в стилістику скрипалів початку ХХ століття (П. Коханський – К. Шимановський), при тому, що від скрипаля і композитора В. Малишевського натхненна була лінія академізованого романтизму, надзвичайно стійкого в музиці Одеси й України аж до середини ХХ століття;

3) виражений характер двоїчності традиціоналізму – модерну/авангарду в професійному мистецтві Одеси і в скрипковій сфері творчості, починаючи від 1970-х рр.

## **ВИСНОВКИ**

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки:

1. В процесі становлення української скрипкової школи, яке активно триває з кінця ХІХ століття – протягом ХХ століття, лежить творчість європейських, в тому числі чеських, професійних скрипалів, які переломили народні витоки співочої культури, а також – кращі досягнення зарубіжного інструментального виконавства та педагогіки. В цей період історії вітчизняного скрипкового мистецтва до співпраці були залучені видатні музиканти всього світу, встановилися міцні зв'язки із зарубіжними музикантами, що надзвичайно сприяло створенню професійної системи навчання.

2. Дослідження динаміки розвитку професійного скрипкового виконавства Україні в другій половині ХХ – початку ХХІ століть дозволило представити об'ємне бачення основних виконавських тенденцій в сучасній вітчизняній скрипковій школі, а також проблем її розвитку в

історичній ретроспективі. Поряд з французькою, бельгійською, польською та угорською скрипковими школами, з другої половини XIX і в XX столітті на вітчизняну скрипкову школу значно впливають також чеські професійні музиканти – Й. Перман, Ф. Ступка та Й. Карбулька.

3. Окреслені загальні та індивідуальні риси становлення скрипкової «школи» в Одесі. П. Столярський заклав традицію раннього професійного розвитку скрипалів, став батьком-засновником спеціалізованих музичних шкіл в країні. Поєднуючи системність чеської школи, індивідуальний підхід в роботі з учнями, що включає розвиток захопленості творчістю, потреби до пошуку та ініціативи, а також серйозну роботу над інтерпретацією. З-поміж інших педагогічні принципи О. Станка виділялися поступовим наближенням до реалізації окремих елементів інноваційних моделей навчання, що спираються на визнання особистісних властивостей людини.

4. Особистість музиканта широкого профілю – це відповідь на виклики сучасної дійсності XXI століття, що вимагає переосмислення традиційних уявлень про професію музиканта, її місце і роль в суспільстві. Це, разом з тим, повернення до концептуальних основ вітчизняного музичного освіти, осмислення його досвіду з точки зору нових соціально економічних умов, в яких сформований образ музиканта-професіонала знаходить нову мотивацію, нові прогресивні риси і якості. У їх числі – універсальність, широка ерудиція, професійна мобільність, прагнення до розширення професійних і культурних інтересів, гнучкість мислення, вимогливість до себе, здатність до саморозвитку і самовдосконалення. Соціальний запит, зацікавленість суспільства в широко освічених фахівцях такого плану дає підставу для більш пильної і глибокого наукового дослідження розглянутої проблеми і пошуку нових педагогічних технологій для її ефективного вирішення.

5. У всі часи такі універсальні особистості як Олександр Станко були двигунами музично-історичного процесу, носіями ідей епохи. Потреба в таких музикантах-універсалах, які б були своєрідним «лакмусовим папером» свого часу і віддано служили мистецтву, як і раніше актуальна і в наші дні. Виконавець, педагог, музичний дослідник, композитор, суспільний діяч, творець з широкими інтересами у мистецтві. Його багатогранна діяльність охоплювала широкий спектр музичного мистецтва і знайшла своє відображення в багаторічній педагогічній роботі, великій кількості наукових праць, композиторських опусів.

6. Творчість О. Станка виділилася від 50-х до 60-х рр. з підкресленими рисами європоцентризму і м'якими ознаками полістилістики, яку спостерігаємо в той же період у С. Барбера, польської скрипальки і композитора Г. Бацевич та ін. Об'єктивно проаналізовані твори О. Станка («Українська Фантазія», «Скерцо», «Поєма») стверджують помірну неокласичну установку, що дозволила їм увійти в неромантичні лінії поставангарду 1970–90-х рр.

Стилістичні критерії оцінки значущості композиторів істотні з урахуванням конкретики прояву національної ідеї. У художньому мистецтві в цілому в ХХ ст. особливого сенсу набула вірність романтизму, в антиромантичній ХХ ст. безумовно, про антиромантизм найбільш розповсюджувались представники модерну і авангарду, однак, за підсумками минулого століття у інших представників «нової молоді» знаходимо масу романтичних посилянь. Модерністська лінія в Україні представлена творчістю Б. Лятошинського. Символом кінематографічного авангарду України став О. Довженко, проте в його методі яскраво простежується символічно-романтична спрямованість.

Через сказане романтичний струмінь у творчості О. Станка виокремлюємо як національний знак, хоча жоден з авторів не мали прямого відношення до фольклоризму («Українська фантазія» О. Станка

швидше виняток, ніж закономірність). Творчість одеських традиціоналістів засвідчила академічний статус Одеської скрипкової школи, тим більше показовий, що становлення і сучасне її буття складається в напруженому діалозі з авторами традиціоналістського типу. Музика О. Станка незмінно виконувана, значить, має безсумнівне майбутнє в професійній творчості скрипалів нового століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Киев: Музична Україна, 1974. 163 с.
2. Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 18 с.
3. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007. 16 с.
4. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 16 с.
5. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1963. 354 с.
6. Архімович Л., Грицюк Н., Грисенко Л. Історія української радянської музики: навч. посібник. Київ: Музична Україна, 1990. 296 с.
7. Асафьев Б. Избранные труды. Москва: АН СССР, 1954. Т. 2. 384 с.
8. Батанов В. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст., диссертация кандидата искусствоведения (Одесса: ОНМА им. А.В. Неждановой, 2016).
9. Бердяев Н. А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики. Москва: Республика, 1993. С. 19–252.
10. Берфорд Т. Николо Паганини. Стилиеве истоки творчествa. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 480 с.

11. Богданов В. «Фантазія на дві українські народні теми» для флейти і фортепіано М. Лисенка. Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 274-282.
12. Булат Т. Микола Лисенко. Київ: Муз. Україна, 1973. 106 с.
13. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського), дисертація кандидата мистецтвознавства (Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2017).
14. Василенко-Несіна Н., Паньків Л. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики. Наук. часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. Вип. 9 (14). С. 21–24. (Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти).
15. Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. Київ: Бюлетень ВАК України, 1999. 40 с.
16. Волощук Ю. Спецкурс «Українське скрипкове мистецтво»: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ: Гостинець, 2002. 83 с.
17. Гапеева Т. Художній світ каприсів Паганіні в аспекті скрипкової техніки. Наук. асамблеї: матеріали магістр. читань, 19–21 квітня 2006 р. Харків, 2006. С. 127-134.
18. Гаргай О. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець XIX – 70-ті роки XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
19. Гордійчук М., Калениченко А., Клиш В. Інструментальні концерти. Історія української музики. Київ: Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917-1941). С. 286-307.

20. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1969. 180 с.
21. Григорьев В. Генрик Венявский. Москва: Музыка, 1966. 118 с.
22. Григорьев В. Играет Леонид Коган. Советская музыка. 1964. № 11. С. 99.
23. Григорьев В. Леонид Коган. Москва: Музыка, 1975. 177 с.
24. Губарев В. История Украины: Универсальный иллюстрированный справочник. Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2008. 210 с.
25. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наук. думка, 1967. 244 с.
26. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох (Ніжин: Лисенко М.М., НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2017).
27. Дагилайская Э. Чешские музыканты в Одессе. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. Москва: Музыка, 1969. С. 343-353.
28. Двадцать четыре каприса для скрипки соло Н. Паганини. URL : <https://musicseasons.org/nikkolo-paganini-dvadcat-chetyre-kaprisa-dlya-skripki-solo> (дата звернення: 02.02.2021).
29. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 pp.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 19 с.
30. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 16 с.
31. Довгань П. Типологічні моделі української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття. Наукові записки. Київ: Тернопіль, 2009. № 2 (21). С. 75–80.
32. Довженко В. Косенко В. С., Київ: Мистецтво, 1951. 124 с.

33. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності (Суми: СДПУ ім. А.С. Макаренка, 2002).
34. Друскін М. О западноевропейской музыке XX века. Москва: Сов. композитор, 1973. 270 с.
35. Дума. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т.2. Москва, 1974. с. 329.
36. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко: Життя і діяльність. 2-ге вид. Київ: Муз. Україна, 1968. 119 с.
37. Єфіменко М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів XX століття. Музикознавчі студії – 2016: міжнар. наук. конф. молодих науковців, 24–26 лютого 2016 р.: зб. тез. Львів, 2016. С. 65–66.
38. Єфіменко М. С. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів XIX–XXI століть. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: Музикознавчий універсум: зб. наук. ст. Львів. 2017. Вип. 40. С. 158–169.
39. Єфіменко М. С. Специфіка виконавського звукотворення у «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка (на прикладі інтерпретації Л. Шутко та автора). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Композиційно-драматургічна організація музичного твору: зб. наук. ст. Київ. 2017. Вип. 118. С. 11-23.
40. Жарких Т. «Роèmes pour Mi» як втілення творчого універсалу О. Мессіана (Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2018).
41. Заранський В. Українська скрипкова концертна мініатюра. Наукові записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Київ, 2009. № 2 (21). С. 33–40.



- 42.Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанровостильової динаміки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
- 43.Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ, 2013. 448 с.
- 44.Зінків І. Камерно-інструментальні ансамблі Миколи Лисенка. Камерноінструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. наук. ст. Львів, 2010. Вип. 24. С. 122–128.
- 45.Зінків І. Фільц Б. Камерно-інструментальна музика. Історія української музики: у 6 т. Київ: ІМФЕ, 2009. Т. 2. С. 358-433.
- 46.Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича (Ужгород: Лира, 2002).
- 47.Знатокова В. Торжество любви. Одесса: КП\_ОГТ, 2006. 158 с.
- 48.Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття. Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 24–31 березня 1995 р. Київ, 1995. С. 26-28.
- 49.Іванова І. Олег Безбородько: «В академічній музиці має бути наставник». URL: <http://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-v-akademichnij-muzytsi-majebuty-nastavnyk/> (дата звернення: 11.10.2021).
- 50.Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. URL: <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення: 04.06.2022).
- 51.Изаи Э. Анри Вьетан – мой учитель. Музыкальное исполнительство: сб. ст. Москва, 1973. Вып. 8. С. 189–238.
- 52.Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2018. 216 с.
- 53.История русов. Сочинение Георгия Конискаго Архиепископа Блорускаго. Москва: В университетской Топографіи, 1846. 260 с.

- 54.Калениченко А. Камерно-інструментальні ансамблі. Історія української музики: у 6 т. Київ: Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917 – 1941). С. 265-286.
- 55.Камінський В. Ісидор Вимер. Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2005. Т. 4. С. 405.
- 56.Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття (Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012).
- 57.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с.
- 58.Кашкадамова Н. Олександр Козаренко. Енциклопедія сучасної України. Київ, 2013. Т. 13. С. 625–626.
- 59.Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століть: навч. посіб. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
- 60.Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець (Львів: Сполом, 2008).
- 61.Клин В. Жанровые разновидности эпоса украинской фортепианной музыки. Музыкальный современник: сб. ст. Москва, 1987. С. 242-264.
- 62.Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ: Наук. думка, 1980. 314 с.
- 63.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. Москва: Музыка, 1976. 367 с.
- 64.Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної мови: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 19 с.
- 65.Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мист-ва. Київ, 2001. 35 с.

66. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна, 1947. 64 с.
67. Копиця М. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність, Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського, 113 (2015): 24-37.
68. Корній Л. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття: монографія. Київ: Муз. Україна, 2018. 364 с.
69. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2014. 592 с.
70. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Муз. Україна, 1971. 159 с.
71. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ: Муз. Україна, 1983. 158 с.
72. Кригін О. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи, автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства (Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2015).
73. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 1998. 18 с.
74. Лапсюк В. Развитие скрипичного искусства на Украине (до 1917 г.): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984. 26 с.
75. Лаптева А., Швец. С. Некоторые типологические аспекты одесской скрипичной школы (из опыта профессоров И. Пермана, Ф. Макстман, А. Станко). Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. Одесса: ООО «Гранд-Одесса», 1998. С. 104-107.
76. Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. Родовід. 1995. № 2. С. 15–19.

- 77.Ляхіна Т. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 18 с.
- 78.Ляхіна Т. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2014. 249 с.
- 79.Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці ХІХ століття. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 82. С. 69–78.
- 80.Ляхіна Т. Фантазія Франца Шуберта С-dur для скрипки та фортепіано: особливості тематизму та композиційної структури. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. наук. ст. Львів, 2010. Вип. 24. С. 345–357.
- 81.Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва: Гос. муз. изд-во, 1960. 466 с.
- 82.Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 50 с.
- 83.Маркова Е. Ю. В. Малышев в контексте творческих предпочтений поколения 1940-х-1950-х годов. Научный вiсник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дiм, 2010. С. 39-48.
- 84.Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в музыке. Проблемы современности: культура, искусство, педагогика. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв та культури, 2008. С.187-197.
- 85.Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. Москва: Госполитиздат, 1956. 689 с.
- 86.Мартинюк А. Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича, Педагогічна освіта: теорія і практика 13 (2013): 308-313.

- 87.Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів: монографія. Вінниця: Нова Книга, 2012. 464 с.
- 88.Мациевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. 24 с.
- 89.Мацоян С., Могилевская Л. Александр Станко: история кафедры оркестровых струнных инструментов и оперно-симфонического дирижирования ОНМА им. А. Неждановой. URL: [http://odma.edu.ua/rus/about/history/orkestr\\_operniy](http://odma.edu.ua/rus/about/history/orkestr_operniy) (дата звернення: 11.09.2022).
- 90.Медушевский В. Фантазия в культуре и в музыке. Музыка. Культура. Человек: сборник. Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 44–56.
- 91.Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 16 с.
- 92.Миронова Н. Скрипкова транскрипція та її інтерпретація у композиторській і виконавській практиці (на прикладі творів О. Безбородька). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С. 408-424.
- 93.Моргунова Т. Стильові трансформації камерно-ансамблевої музики О. Яковчука. Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: зб. ст. всеукр. наук.-практ. конф. з міжнародною участю (7–8 груд. 2017 р.). Суми, 2018. С. 127-135.
- 94.Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ: Музична Україна, 1994. 157 с.
- 95.Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1991.

96. Мурадян Г. Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kul'tury: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu, 2015. 26 s.
97. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 18 с.
98. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Муз. Україна, 2004. 352 с.
99. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки ХХ века: автореф. дисс. ... канд. искусствovedeniya. Rostov-na-Donu, 2009. 22 с.
100. Нестеров С. Фантазия для скрипки соло 1980 – 1990-х годов в контексте истории жанра. Южно-Российский музыкальный альманах: сб. ст. Ростов-на-Дону, 2016. №4 (25). С. 61–66.
101. Ніколенко О. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 18 с.
102. Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
103. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.  
URL: <https://odma.edu.ua/>
104. Однолькіна М. С. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 109–120.

105. Однолькіна М. С. Історичний розвиток жанру фантазії. Музикознавчі студії: всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців, 12–13 лютого 2014 р.: зб. тез. Львів, 2014. С. 61-62.
106. Однолькіна М. С. Жанр фантазії в творчості А. Шенберга (на прикладі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47). Музикознавчі студії: всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців, 25-26 лютого 2015 р.: зб. тез. Львів, 2015. С. 93-94.
107. Однолькіна М. С. Сильові межі Фантазії для скрипки з акомпанементом фортепіано ор. 47 А. Шенберга. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: Музикознавчі студії: зб. наук. ст. Львів, 2015. Вип. 35. С. 126-138.
108. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Москва: Музыка, 1978, 288 с.
109. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Муз. Україна, 2003. 510 с.
110. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму): автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2008. 20 с.
111. Оношко И. Virtuoznost' как фактор становления и развития фортепианного искусства: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Минск, 2015. 28 с.
112. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1889 по 1 сентября 1890. Одесса: типография «Одесского листка», 1891. 17 с.
113. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1890 по 1 сентября 1891. Одесса: типография «Одесского листка», 1891. 8 с.
114. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1891 по 1 сентября 1892. Одесса: типография «Одесского вестника», 1893. 14 с.

115. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1894 по 1 сентября 1895. Одесса: типография «Одесскаго листка», 1896. 19-20 с.
116. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1895 по 1 сентября 1897. Одесса: типография «Одесскаго листка», 1898. 32 с.
117. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1896 по 1 сентября 1897. Одесса: типография «Одесскаго листка», 1898. 32 с.
118. Отчет одесского отделения РМО с 1 сентября 1897 по 1 сентября 1898. Одесса: типография «Одесскаго листка», 1898. 32 с.
119. Павлишин С. Композитори-лірики. Музика. 1993. № 3. С. 3-4.
120. Перевезенцев С. Великая судьба. Москва: Белый город, 2006. 704 с.
121. Пилатюк И. Скрипичное творчество Мирослава Скорика в социокультурном контексте второй половины XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Львов, Издательский центр ЛГМА имени Н. В. Лысенко, 2004. 16 с.
122. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини XX – початку XXI ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 18 с.
123. Пилатюк Н. Скрипкова транскрипція у сфері камерного музикування (проблема методології аналізу). Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів, 2015. С. 249–258. (Наук. збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка; вип. 34).
124. Погода О. Утілення філософсько-поетичних концепцій уяви у фортепіанних фантазіях В. А. Моцарта. Культура України: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2007. Вип. 20. С. 156-163.



125. Погода О. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
126. Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская консерватория им. М. И. Глинки, 194. 143с.
127. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва: Гос. муз. изд-во, 1954. 384 с.
128. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва: Музыка, 1979. 327 с.
129. Психологический словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. 640 с.
130. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Москва–Ленинград: Музыка, 1967. 312 с.
131. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Ленинград: Музыка, 1969. 262 с.
132. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Ленинград: Музыка, 1978. 199 с.
133. Раабен Л. Скрипка. Москва: Гос. муз. изд-во, 1963. 96 с.
134. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення першоджерел. Київ: Муз. Україна, 2003. 320 с.
135. Редя В. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века (Киев: НАКККиМ, 2010).
136. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи (Київ: Автограф, 2005).
137. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: к 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ. Одесса: Астропринт, 2013. 328 с.

138. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XIX – XX століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.
139. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 38 с.
140. Савицька Н. Пізній композиторський стиль – досвід дефініції. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 98. С.325-339.
141. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості (Львів: Сполом, 2008).
142. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст.: автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2002. 20 с.
143. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення: моногр. навч. Харків: Основа, 2002. 400 с.
144. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ: Муз. Україна, 2015. 744 с.
145. Соколовський Ю. Фразування у виконавському процесі. Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір: міжнар. наук.-практ. конф., 9 грудня 2016 р.: зб. тез. Львів, 2016. С. 21-23.
146. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962. 48 с.
147. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
148. Союз композиторов Украины. Справочник. Киев: Музична Україна, 1978. 264 с.

149. Станко А. Динамика развития исполнительского аппарата скрипача на различных этапах обучения. Вопросы теории и истории смычкового исполнительства. Ленинград: ЛОЛГК, 1985.
150. Станко А. Двадцать этюдов для двух скрипок. Москва: Сов. композитор, 1977.
151. Станко А. Исполнительский аппарат скрипача как система, формируемая в процессе обучения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Ленинград, 1985. 17 с.
152. Станко А. Проблема формирования исполнительского аппарата в теории и практике скрипичной педагогики. Одесса: [б. и.], 1985. 53 л.; 30 см.
153. Станко А. Профессор Одесской консерватории Ф. Макстман. Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. Одесса: ООО «Гранд-Одесса», 1998. С. 101-104.
154. Сташевський А. Фантазія на теми українських народних пісень і танців Миколи Різоля як зразок перших професійних творів на народній основі у вітчизняній оригінальній музиці для баяна. Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2011. Вип. 2. С. 68-72.
155. Сучасні композитори України: довід. сучасних комп. України. Вип. 1. Одеса: Асоціація Нова музика, 2002. 112 с.
156. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Москва: Прогресс, 1965. 239 с.
157. Тышко С. Проблемы национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков (Киев: КГК им. П.И. Чайковского, 1993).
158. Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников. Русская книга о Бахе. Москва, 1986. С. 249-266.

159. Философский словарь. 4-е изд. Москва: Политиздат, 1981. 445 с.
160. Хиль Е. Цикличность фортепианных концертов Д.Д. Шостаковича в преемственности к концертным сочинениям П. И. Чайковского. Маг. работа. Одесса, 2010. 62 с.
161. Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоευропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. Кн.1. Одесса: Астропринт, 2006. 162 с.
162. Холопов Ю. Форма музыкальная. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 875-906.
163. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. Москва: Музгиз, 1956. 232 с.
164. Царева Е. Стил ь музыкальный. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 281-289.
165. Цзя Ши. Предпосылки и направления развития фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX столетия: дисс. ... д-ра искусствования: 17.00.03. Одесса, 2013. 167 с.
166. Чекан Ю. Євген Савчук, доступ 19.12.2021, <http://www.dumkacapella.com.ua/evhen-savchuk>; idem, Інтонацийний образ світу (Київ: Логос, 2009).
167. Черкаський Л. Музичні інструменти українського народу. Київ: БалтіяДрук, 2007. 72 с.
168. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 246 с.
169. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу, Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського 44 (2006): 46-56.

170. Чистякова Н. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990 – 2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2018. 254 с.
171. Чуріков В. Методіка навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. Київ: Музична Україна, 1997. 72 с.
172. Чурилова Б. Поема О. Жука. Музика. 1980. № 4. С. 9.
173. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве (Харьков: Скорпион, 2007).
174. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Musica humana*: зб. ст. Львів, 2005. Вип. 10. С. 360–365.
175. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
176. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики. Київ: Муз. Україна, 1969. 586 с.
177. Штрифанова К. Жанр фантазії у творчості українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століття. *Українське музикознавство* Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 34. С. 146-163.
178. Штрифанова К. Зародження інструментальної фантазії в першій половині ХVІ століття. Музичне і театральне мистецтво України в дослідження молодих мистецтвознавців: матеріали всеукр. наук.-тв. конф. студентів та аспірантів 19–20 березня 2002 р. Харків, 2002. С. 44-46.
179. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. В. 2. Т. 1. Москва: Музыка, 1975. 407 с.

180. Щеголева Е. Жанр музыкальной фантазии: истоки и параллели. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 64. С. 125-135.
181. Щеголева Е. Жанр фантазии в творчестве Ф. Шуберта на примере Фантазии для скрипки и фортепиано C-dur op. 159. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі: зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 29. С. 97-107.
182. Щеголева А. Романтическая инструментальная фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана: пути становления жанра: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 2011. 204 с.
183. Щьоголева О. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 18 с.
184. Юрченко О. Універсалізм творчої особистості Тараса Барана, Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка 32 (2014): 98-109.
185. Ядловська З. Українське скрипкове мистецтво 60 – 80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 19 с.
186. Яковчук Н. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанровостильовий аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 224 с.
187. Яковчук Н. Соната-фантазія пам'яті А. П'яццоли для скрипки та фортепіано О. Яковчука: жанрові та стильові особливості. Мистецтвознавчі записки Notes on art criticism: зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 27. С. 159–168.
188. Ямпольский И. Блестящий успех Л. Когана. Советская музыка, 1959. № 7. С. 145.

189. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. 380 с.
190. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: очерки и материалы. Москва: Гос. муз. изд-во, 1951. 516 с.
191. Ящук А. Деякі аспекти інтерпретації образно-жанрової сфери «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка. Музикознавчі студії: зб. наук. пр. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 387-393.
192. Appadurai. The Cultural Study Reader. NY: 1999. P. 220 - 230.
193. Boetticher W., Reimann M., Kahl W. und andere. Fantasie. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. München, 1989. Bd 3. P. 1762-1800.
194. Budis R. Slavní čeští houslisté. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, 194 s.
195. Collins P. The stylus phantasticus and free keyboard music of the North German baroque. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005. 229 p.
196. DeLong K. J. V. Voříšek and the Fantasy. Janáček and Czech Music: Studies in Czech music: proceedings of the international conference (Saint Louis). NY, 1995. P. 191-215.
197. Featherstone M. Consumer Culture and Postmodernism. 1994. 164 p.
198. Field C., Helm E., Drabkin W. Fantasia. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford, 2001. Vol. 8. P. 545-558.
199. Hnilicka A. Portréty starých českých mistrů hudebních. Praha: Fr. Borový, 1922. 112 s.
200. Hubert C. H. P. Fantasia. Grove's dictionary of music and musicians: in 5 vol. London, 1906. Vol. II. P. 6-7.

201. Janko L. České houslové školy. 1. vyd., Praha: Akademie muzických umění, 2003. 177 s.
202. Klima S. Josef Slavík (1806-1833): život a dílo velkého českého houslisty. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1956, 159 s.
203. Lev V. Josef Slavík. Praha: Orbis, 1948, 30 s.
204. Marak J., Nopp V. Housle. 3. vyd., Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. 382 s.
205. Marak J. Denní studia: gymnastická cvičení pro levou ruku ku zesílení svalů prstových a docílení neodvislosti prstů jakož i pro denní rozehrávání se. Praha: M.Urbánek, 1919, 23 s.
206. Micka J. Hra na housle: technika- výraz- didaktika. 1.vyd., Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1957, 294 s.
207. Odnolkina M. Violin Fantasia by I. Vymer as an adaptation of a wedding ceremony. Central Asian Journal of Art Studies T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Kazakhstan, Almaty, 2019. №1. P. 58-63.
208. Pazdera J. Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry. 1. vyd., Praha: Akademie muzických umění, Hudební fakulta, katedra strunných nástrojů, 2007, 381 s.
209. Robertson R. Globalization: Social Theory and Global Culture, 1994. 211 p.
210. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM, 1969. 543 s
211. Šich B. František Ondříček: český houslista. 1. vyd., Praha: Supraphon, 1970, 386 s.
212. Stowell R. Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries: Cambridge musical texts and monographs. by Cambridge University Press. 1985. 428 p.



213. Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni. Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg – 1874 bis 1951. Berlin, 1976. S. 56-57.
214. Vymetal J. Otakar Ševčík a jeho houslová methoda. Praha: M.Urbánek, 1904. 63 s.
215. Yefimenko M. Adaptation of the romantic violin virtuosity in fantasias for the violin in the 20th century (on the example of the quasi-fantasia "Nicolo" for the violin and piano by G. Dmitriev). Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 2. С. 119–124.
216. Židek F. Čeští houslisté tři století. 1. vyd., Praha: Panton, 1979, 350 s.
217. Židek F. Přehledné dějiny českého houslového umění. Vyškov na Moravě: F. Obzina, 1940, 142 s.