

4. Dolzhanskii A. 24 preliudii i fugi D. Shostakovicha. / A. Dolzhanskii. – L. : Sovetskii kompozitor, 1970. – 260 s.
5. Zaderatskyi V. U rozvytok zhanru / Vsevolod Zaderatskyi // Muzyka. – 1980. – № 5. – S. 5–7.
6. Kachynskiy T. Rozmovy z Vitoldom Liutoslavskym / T. Kachynskiy ; pereklad M. Kushnira. – Lviv : Spolom, 2002. – 150 s.
7. Kopitsa M. My iz 60-kh / Marianna Kopitsa // Muzykal'naia akademiia. – 1992. – № 2. – S. 71–73.
8. Nazaikinskii E. Stil' i zhanr v muzyke/ E. Nazaikinskii. – M.: VLADOS, 2003. – 248 s.
9. Yusypei R. Kompozytor Valentyn Bibik [spohady suchasnykiv] / Roman Yusypei // Dzerkalo tyzhnia. – 2010. – 10 lypnia. – S. 14.

УДК 78.082.2:787.1.087.2

Яковчук Надія Данилівна,
старший викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського,
здобувач Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
e-mail: alexiaikov@yahoo.com

СОНАТА-ФАНТАЗІЯ ПАМ'ЯТІ А. П'ЯЦЦОЛИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО О. ЯКОВЧУКА: ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті вперше проаналізовано новий твір сучасного українського композитора О. Яковчука – Сонату-фантазію пам'яті А. П'яццолі для скрипки та фортепіано. Визначено органічність жанрового синтезу сонати і фантазії, розкрито виконавський потенціал художнього змісту. На прикладі використаного прийому стилізації наголошено важливість феномену полістилістики в авторському стилі митця.

Ключові слова: соната, фантазія, полістилістика, стилізація, О. Яковчук, камерний ансамбль, інтерпретація.

Яковчук Надежда Даниловна, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, соискатель Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины

Соната-фантазия памяти А. Пьяццолы для скрипки и фортепиано А. Яковчука: жанровые и стилевые особенности

В статье впервые дан анализ нового произведения современного украинского композитора А. Яковчука – Сонаты-фантазии памяти А. Пьяццолы для скрипки и фортепиано. Определена органичность жанрового синтеза сонаты и фантазии, раскрыт исполнительский потенциал художественного содержания. На примере использованного приёма стилизации подчёркнута важность феномена полистилистики в авторском стиле композитора.

Ключевые слова: соната, фантазия, полистилистика, стилизация, А. Яковчук, камерный ансамбль, интерпретация.

Jacobchuk Nadia, teacher of the chamber ensemble music chair of the National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky, scientific researcher of the M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine

Sonata-fantasy dedicated to the memory of A. Piazzolla for violin and piano by O. Jacobchuk: genre and style features

The new work of contemporary Ukrainian composer A. Jacobchuk – Sonata-fantasy dedicated to the memory of A. Piazzolla for violin and piano – has been analyzed in the article for the first time. There is defined organic synthesis of sonata and fantasy genre, and performing potential of artistic content is investigated too. Importance of poly-stylistics phenomenon in personal style of composer is emphasized on the example of stylization used in the work.

Key words: sonata, fantasy, poly-stylistics, stylization, O. Jacobchuk, chamber ensemble, interpretation.

Для української камерно-ансамблевої музики кінця ХХ – початку ХХІ століть характерною і водночас прикметною рисою є велика жанрова різноманітність. Ознаки та норми класичної сонатної форми значно змінюються. Набуло типовості явище синтезу двох жанрів в одній композиції – наприклад, поєднання сонати і фантазії. До такого жанрового міксту, окрім О. Яковчука, зверталися Л. Дума ("Соната-фантазія" для флейти і фортепіано, 1990), О. Козаренко ("Sonata quasi una fantasia" для скрипки та фортепіано, 1996), В. Мартинюк ("Соната-фантазія" для скрипки та фортепіано, 1999). Фантазійна спрямованість сонатного циклу, заявлена самими назвами композицій, цікава поєднанням стихійного і впорядкованого, імпровізаційного й логічно сформованого первнів, що відповідно несуть у своїй семантиці фантазія і соната.

Мета цієї статті – на основі аналізу музичного тексту твору виявити жанрово-стильову специфіку Сонати-фантазії пам'яті А. П'яццолі для скрипки та фортепіано О. Яковчука.

За визначенням К. Штрифанової, фантазія має два головні жанрові різновиди: з використанням запозиченого (чужого) матеріалу та на власній оригінальній основі. "Гнучкість жанру фантазії сприяє легкій спорідненості її з іншими жанрами" [11, 150], синтез з якими іноді впливає на назву композиції (вальс-фантазія, соната-фантазія, експромт-фантазія, квартет-фантазія), але може і не мати такої чіткої жанрової атрибуції.

В Україні жанр фантазії був поширеним у другій половині ХІХ – на початку ХХ століть. Існував єдиний її жанровий тип, заснований на двох контрастних фольклорних началах – ліричному і танцювальному (або маршовому) – на цій основі створювались численні композиції з введенням додаткових розділів. Серед таких творів – Українська фантазія "Віють вітри", фантазія "Українські вечори" П. Сокальського (про яку О. Шреєр-Ткаченко писала: "Фантазія для фортепіано "Українські вечори" є одним з перших зразків цього жанру в українській професійній музиці... В ній приваблює яскрава мелодійність, різноманітність фактури" [10, 297]). До цього ж періоду відносяться "Велика концертна фантазія на теми з опер М. Глінки" для скрипки та фортепіано Й. Витвицького, фантазія "На березі Десни" Г. Рачинського, фантазії Д. Січинського, С. Воробкевича, А. Голенковського, М. Вербицького, В. Пухальського. М. Лисенко у 1873 р. написав "Фантазію на дві українські теми" для скрипки

(або флейти) і фортепіано, довівши жанровий різновид "фантазія на теми" до класичної завершеності.

Революційні зміни в житті суспільства першої половини ХХ століття відтіснили жанр фантазії на другий план: в цей час була створена дуже незначна кількість таких композицій (Фантазія Я. Степового, 1910).

Починаючи з 1950-х рр., фантазія, як цілком життєздатний та сформований жанр, входить у період свого розквіту у творчості українських композиторів: з'являються "Концертна фантазія на теми опери "Тарас Бульба" М. Лисенка" А. Коломійця (1952), "Фантазія на сучасні російські й українські теми" М. Гозенпуда (1954), фантазії Р. Сімовича (1956), О. Киви (1974) та ін. К. Штрифанова підкреслює типову рису української фантазії – її симбіоз з іншими жанрами: Поєми-фантазії Д. Клебанова, Ю. Щуровського, К. Мяскова; Фантазія-капричіо А. Білошицького; Обробка-фантазія А. Мухи; Рапсодія-фантазія П. Полякова; Сюїта-фантазія В. Стегайлова. Більшість композицій написані у нетрадиційних формах – вільних, контрастно-складових або мішаних.

Важливим для фантазії є процесуальність, нерегламентований тип поєднання композиційної структури та засобів музичної мови. "Жанр фантазії завжди користується побутуючим синтетичним інтонаційним словником доби. Її роль – в інтегративній здібності та у комбінуванні мовних елементів" [11, 148]. Таким чином, завдяки своїм жанровим рисам, фантазія природно відкрита до новацій, зокрема полістилістики.

На думку В. Валькової, музична цитата (факти "чужого слова") – давнє мистецьке явище. Головною ж властивістю сучасного композиторського письма є толерантність у сприйнятті запозиченого цитованого матеріалу: "Полістилістика – це особлива форма стильового запозичення..., що передбачає конфліктне протистояння двох типів сприйняття: орієнтованого на несподіваність нового тексту та на впізнавання старого" [1, 61].

С. Шип, досліджуючи явище стилізації як художній прийом у сучасній українській музиці, виокремлює три його типи: історичний, який відтворює усталений, досконалий у своїй завершеності стиль; етнічний – з відчутною дистанцією між композиторським стилем та фольклорною природою музичного факту, який імітується; індивідуально-типологічний, в якому чуже авторське письмо є відстороненим від власної композиторської стильової спрямованості.

А. Шнітке свого часу зауважував, що велика кількість різноманітних прийомів полістилістики навіть не піддається класифікації, виокремлюючи два протилежні принципи використання "чужого" стилю: принцип цитування та принцип алюзії. Цікавим є погляд композитора на прийом цитування техніки чужого стилю: на його переконання, до нього належить і відтворення форми, ритміки, фактури музики XVII–XVIII ст. та більш ранніх періодів у творчості неокласиків (І. Стравинського, Д. Шостаковича, К. Орфа, К. Пендерецького та ін.).

Олександр Яковчук неодноразово застосовував у своїй музиці прийоми полістилістики. Композитор часто звертається до стилізації – згадаємо Симфонію № 3 "Відгомін дитинства" (1987) для мецо-сопрано, хору та симфонічного оркестру (сл. Ю. Сердюка). У II частині для характеристики фашистської навали автор використав слова німецького маршу "Deutschland, Deutschland über

alles", створивши власну музичну версію з оркестровкою, яка своєю прозорою жорсткістю і повною відсутністю тембрально м'яких хорових інтонацій змальовує жах війни. IV частина "Мати на день Перемоги" переносить у незабутню весну 1945 р. через імітацію хором звучання духового військового оркестру (цитування техніки чужого письма, за А. Шнітке). Увесь інтонаційний матеріал є авторським, оригінальним. О. Яковчук "застосовує нові для себе прийоми письма, які будуть властиві подальшій творчості. Ними стають стилізація (у даному випадку, жанру маршу – німецького і радянського) та сонористична поліпластовість, зумовлена одночасним звучанням контрастних музичних образів" [5, 158].

У Симфонії-реквіємі № 4 "Тридцять третій" (1990) для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру (сл. В. Юхимовича) художнє рішення III частини "Його називали ми батьком народів" здійснено у жанрі маршу – стилізації "оптимістичних" зразків радянської масової музики 1930-х років. 4-голосний склад мішаного хору, гармонія, типова для масових пісень даного періоду, нешира мажорна піднесеність, коротке розірване акцентування поетичного тексту відтворюють ілюзорну безхмарність тогочасних ідеалів. Цікавим є супровід хору – флейта *riccolo* і малий барабан (*tamburo militare*). Особливий сарказм відчувається в хоровому епізоді – подяці уряду за щасливе життя (скандування радянських лозунгів хором *parlando*).

Прийоми полістилістики О. Яковчук використовує і в жанрі камерної кантати. 2014 року була завершена робота над кантатою "Вишневий цвіт" для солістів і камерного оркестру (сл. І. Драча), у якій звучать – фрагментарно і повністю – теми пісень "Думи мої", "Заповіт", російської "Барині", українського гопака, а також алюзія на старовинний єгерський полковий марш. Кожна з тем, не зважаючи на їх різночлунність, з'являється як логічний результат всього попереднього розвитку матеріалу. Завдяки застосованому принципу кадрової драматургії вони стають невід'ємними від музичної тканини кантати.

Сонату-фантазію для скрипки та фортепіано (2010) О. Яковчук присвятив пам'яті Астора П'яццоли, всесвітньо відомого аргентинського композитора-акордеоніста (1921–1992), творця стилю "нового танго" (ісп. *tango nuevo*)¹. Яскравий мелодист, неперевершений імпровізатор-аранжувальник з бездоганним смаком, А. П'яццола отримав ґрунтовну композиторську освіту, навчаючись у Парижі в студії славетної Наді Буланже, котра і спрямувала його увагу на жанр танго. І хоча розквіт танго, його "золотий час" (1930–50-ті рр.) минув, молодий композитор вдихнув нове життя у музику аргентинського народного танцю залученням елементів джазу, ускладненої гармонії, дисонансів. Синтез танго і жанрів європейської музики привів до виникнення так званого нового стилю. Глибока самотність, оригінальність композицій аргентинського маестро привернула увагу О. Яковчука, стала поштовхом для українського митця увести яскраві інтонаційні та ритмічні елементи танго до своєї Сонати-фантазії.

Тричастинний сонатний цикл, сповнений щемної краси та суму, починається Вступом-монологом скрипки *solo*. Величні акорди *f arpeggiato g-moll* на витриманому тонічному устої рельєфно окреслюють тему, семантично споріднену з темою страждання, темою Хреста. Яскрава висхідна лінія мелодії підтовченими акордами-зсувами сягає кульмінації *ff* (т. 8) і, неначе втративши енергію руху, зривається стрімким *pizzicato* вниз. Увесь наступний розвиток ін-

тонаційного матеріалу цієї скрипкової медитації за своєю сутністю є поступовим і невблаганним завмиранням-зникненням. Як останній подих, звучить прозоре *arco pizzicato* на витриманій збільшеній кварті *diminuendo – f, mf, mp*.

Пауза (цілий такт) надає час для осмислення цієї рецитації-сповіді. Її напруженість продовжують хоральні акорди *es-moll mf* у низькому регістрі фортепіано, які вводять у тривожний, сповнений глибоких філософських роздумів, світ творця.

Динаміка розвитку мелодичної лінії наступного *solo* скрипки, інтонаційно спорідненого з першим монологом, блискавично зростає до *fff sul ponticello* у третій октаві. Низхідний рух *pizzicato* переростає у чітко визначену лінію *arco ordinario*, що вводить в експозиційний розділ I частини. У Вступі, який має виразно окреслену тричастинність (*solo* скрипки – *solo* фортепіано – *solo* скрипки), експонуються елементи інтонаційного словника усієї Сонати. Введення драматично напружених монологів підтверджує думку про характерність явища монологізму для сучасної камерно-інструментальної музики. Як справедливо зауважує Т. Омельченко, "монологізм (розгорнуті речитативні побудови, своєрідні сольні каденції інструментів ансамблю) стає могутнім виражальним драматургічним засобом – засобом створення глибокого, багатогранного, внутрішньо конфліктного образу" [6, 162].

Тема Головної партії готується семитактовою "передмовою" фортепіано, яка різко змінює попередній розвиток. Вже з першого такту вісімки у баса, не зважаючи на чотиридольну метричну структуру, створюють відчуття тридольності (таке групування є доволі незвичним) з акцентованими нижніми нотами, що сприймаються як джазові блукаючі басы. Інтонації Головної теми – яскраво-експресивної мелодичної лінії з чітким ритмічним рисунком і півтоновими поспівками (партія скрипки) – віддалено асоціюються з мелодикою творів А. П'яццолі. Високий регістр надає особливої виразності звучанню скрипки. Фортепіанні басы у низькому регістрі збагачуються терцевими ходами у партії правої руки. Об'ємність звучання музичної тканини зростає з проведенням зв'язуючої партії, викладеної у партії фортепіано акордами середнього регістру з короткими репліками у верхньому та нижньому регістрах. З'являється Побічна тема (скрипка). Викладена в першій октаві цілими та половинними тривалостями мелодія сприймається як гордий і незалежний образ людини-творця.

Розробка (*meno mosso*, ц. 9) починається скрипковим монологом. Оригінально розвивається матеріал Головної партії: відбувається перетворення півтонових поспівок у широкі розспіви теми, насиченої інтервалами сексти і септими. Перші дві фрази-медитації з обопільними зупинками на ферматах розвиваються у нову образну сферу з короткими репліками фортепіанної партії. Спочатку фортепіано лише доповнює яскраву мелодичну лінію скрипки, а з Темпо I (т. 3 ц. 11) в дуеті насичено і рівноправно, з охопленням великого простору – від контроктави до третьої октави – розгортається Побічна партія. Епізод *Piu mosso* містить оригінальну ритмоінтонаційну поспівку в нижньому регістрі фортепіано – саме вона дає поштовх до змін у Побічній темі. Енергійний хід скрипкового пасажу, що охоплює діапазон трьох октав, виокремлює початок драматургічно розвиненої Головної партії (зміни в динаміці, проведення в різних регістрах; відчутними є інтонаційні перегуки з мелодикою танго, як авторське сприйняття стихії танцю).

Репризний розділ є варіаційно зміненим. Головна партія з переходом до нижнього скрипкового регістру, своїм звучанням близького до людського голосу, насичується інтонаціями зітхання, навіть плачу (партія фортепіано). Кода починається жалісними заплачками скрипки (ц. 17), які відгукуються і в партії фортепіано; утверджується тоніка (g-moll, p).

II частина *Allegretto non troppo* – своєрідний сюрприз і для виконавців, і для слухачів, оскільки написана в улюбленому А. П'яццолою жанрі танго. У творах аргентинського маестро швидкі темпи змінювалися повільними; швидкоплинні епізоди зазвичай насичені ритмічними та характерними мелодичними зворотами, а у повільних розділах завжди звучать імпровізації романтично-ліричних настроїв, які виконував сам Маестро на бандонеоні. О. Яковчук створив власне танго, його композиція – своєрідна музична присвята А. П'яццолі.

Як слушно зауважує Н. Швець, "в стилізації діє установка автора на імітацію певної стильової моделі. Композитор тимчасово або протягом цілого твору пристосовує власне музичне мислення до особливостей чужого. Такий тип організації матеріалу, де відтворюється певний стиль як цілісний комплекс, умовно визначимо як точну стилізацію" [8, 12].

II частина Сонати починається з діалогу сольних реплік у партії скрипки та акордів *secco* партії фортепіано. Перемінний метр (4/4, 3/4), паузи, оригінальний динамічний план (від *p* через несподівані *crescendo*, *diminuendo*, що сприймаються як кінематографічний прийом чергування крупного та загально-го планів), пунктирний ритм, акцентуація сильних долей створюють атмосферу невимушеного музикування, імпровізаційності. Скрипкове *sul ponticello*, застосоване для проведення теми танго в регістрі другої октави, сприймається несподіваною тінню давно минулого часу. У ц. 23 тему танго підхоплює фортепіано, а в партії скрипки контрапунктично проводиться оригінальна тема мілонги (аргентинський танець, що вважається попередником танго), запозиченої з п'єси А. П'яццолі. Яскравий каденційний зворот, типовий для танго за ритмічним та гармонічним наповненням, веде до фінальних акордів *ff*. Таким чином, використавши прийом стилізації жанру танго як образу музики А. П'яццолі, О. Яковчук запропонував нове бачення сонатного циклу, драматургічним центром якого є середня частина.

III частина *Presto* має яскраві риси токатності. Таке втілення ідеї руху єднає її з Фіналом Сонати-рапсодії для віолончелі та фортепіано, з фортепіанними Прелюдією *in A*, Фугою *in C* О. Яковчука. Звичайно, у кожному з цих творів принцип токатності вирішується по-різному. У віолончельній Сонаті-рапсодії токатність є виявом невпинного механічного руху, який нестримною енергетикою наповнює музичний простір твору. Фортепіанна Прелюдія *in A* (з циклу "12 прелюдій та фуг", 1983) через токатний рух розкриває ідею блискучого концертного стилю, а тема триголосії Фуги *in C* (з того ж поліфонічного циклу) ідею токатності підносить на новий композиційний рівень, розвиваючи її поліфонічно (зазвичай, теми фуг рідко мають токатний характер).

Для токати, як відомо, "характерна вібрація дрібних нот, яка, пронизуючи тканину п'єси, вносить ... збуджуючу нестійкість та напруження... те, що ритмічна пульсація є остинатно розміреною, у швидкому темпі згладжує фактурні

та мелодичні зміни, надає звучанню єдності, цільності, зосередженості. Одноманітна і завжди трохи тривожна моторика – найперша ознака, за якою розпізнається токато" [3, 14].

Скрипкове solo, яким починається III частина, являє собою дуже активну рецитацію, побудовану на остінатних ритмах. Як зазначає Н. Кашкадамова, токато фактура створює особливі умови акцентуації. Рисунок токатої горизонталі з акцентованими вершинами та змінами напряму виявляється не заокругленим, а карколомно зміненим. "Такий спосіб акцентування у токатох пов'язаний з явищем повторності невеликих мелодичних зворотів, яке поряд з рівномірністю ритмічного рисунка і акцентністю є обов'язковою рисою токатої фактури" [3, 15]. Саме нерівномірною акцентністю (акцентами, що припадають на різні долі такту) створюється динамізація токатоного руху. На високому емоційному тонусі в партії скрипки виникає Головна тема I частини, викладена у ритмі танго (ц. 25, т. 5). Безупинність остінатного руху переходить до партії фортепіано (репетиційна техніка у темпі Presto є неабиякою піаністичною складністю).

Фактура насичена подвійними нотами у партії скрипки; своїми тріольними групуваннями, які підсилені токатоністю партії фортепіано, вони надають враження імпровізаційної невимушеності, характерної для виконавців музики запального танго. Sostenuto середнього розділу (ц. 28, т. 2) повертає сферу Головної теми I частини у розширенні, її змінено інтонаційно та гармонічно. Композитор застосовує прийом поліритмії між партіями скрипки та фортепіано. Яскрава монологічність скрипкових каденцій (у ц. 34, зокрема) надає рис концертності Сонати-фантазії.

Отже, проаналізований сонатний цикл поєднує в собі жанрові риси сонати і фантазії. Такий синтез розкриває нові формотворчі та композиційні можливості. Нетрадиційною є побудова сонатного циклу: Allegretto – Allegretto non troppo – Presto. Відсутність повільної середньої частини компенсується речитативними, структурно розвиненими каденціями учасників ансамблю і не руйнує загальної цілісності твору. Монологізм, як провідна тенденція камерної музики на сучасному етапі, є важливим композиційним засобом виразності в Сонаті-фантазії. Важливим та різноплановим є значення пауз: паузи, що розділяють монологи скрипки та фортепіано, тим самим розмежовують учасників діалогу I частини Сонати; паузи II частини – це паузи дихання, фонічної тиші, з якої виникає мелодія танго; паузи III частини – миті концентрованої енергії нестримного остінатного руху. Складність ансамблевої партитури полягає не у перезавантаженості нотним текстом, а в концентрованому викладі музичного інформаційного матеріалу, де класичні риси сонатного циклу є органічно сполученими з імпровізаційною стихією мелодики А. П'яццолі. Впровадження Олександром Яковчуком прийому стилізації збагачує художній зміст твору, формує драматургію сонатного циклу. Соната-фантазія репрезентує творчий стиль композитора, для якого є характерним яскравий мелодизм (в основі – українська народна інтонація), виразно окреслена форма твору, цілеспрямоване втілення драматургічної ідеї композиції, вишукана палітра динамічних нюансів, використання найрізноманітніших інструментальних прийомів гри.

Примітки

¹ Соната-фантазія (2010) завершує Сонатну тріаду, куди входять також Соната-поема для альту і фортепіано, Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано. Прем'єра відбулася у листопаді 2011 р. на концерті світових прем'єр камерних творів О. Яковчука в НМАУ ім. П. І. Чайковського (також прозвучали Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано та тріо "Місячне сяйво" для скрипки, віолончелі та фортепіано). Виконавці: Ніна Сиваченко (скрипка), Ольга Заяць (віолончель), Надія Яковчук (фортепіано).

Література

1. Валькова В. Тематические функции стилизованных цитат в произведениях советских композиторов / Вера Валькова // Советская музыка 70-80-х годов. Стил и стилизованные диалоги: сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. В. Валькова. – М., 1985. – Вып. 82. – С. 54–79.
2. Горюхина Н.О. Эволюция сонатной формы / Н.О. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – 310 с.
3. Кашкадамова Н. Про токатність у музиці радянських композиторів / Наталія Кашкадамова // Українське музикознавство: зб. наук. статей. – К., 1975. – Вип. 10. – С. 12–25.
4. Клинь В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клинь. – К. : Наукова думка, 1980. – 315 с.
5. Кушнірук О. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури / Ольга Кушнірук // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – 2013. – № 4. – С. 156–160.
6. Омельченко Т. Монологізм як провідна тенденція камерно-інструментальної музики ХХ ст. (на матеріалі сонат для скрипки і фортепіано сучасних українських композиторів) / Тетяна Омельченко // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 2009. – Вип. 30. – С.153–163.
7. Холопова В. А. Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарёва. – М. : Советский композитор, 1990. – 350 с.
8. Швець Н. До проблеми стилістичного синтезу / Наталія Швець // Музика. – 1980. – № 4. – С. 12–13.
9. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный приём в современной украинской музыке / Сергій Шип // Проблемы музыкальной культуры: сб. статей / Сост. Юдкин И. Н. – К. : Музична Україна, 1989. – Вып. 2. – С. 86–105.
10. Шреер-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики / О.Я. Шреер-Ткаченко. – К. : Музична Україна, 1969. – 586 с.
11. Штрифанова К. Жанр фантазії у творчості українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століття / Катерина Штрифанова // Українське музикознавство. – К., 2005. – Вип. 34. – С. 146–163.

References

1. Val'kova V. Tematicheskie funktsii stilevykh tsitat v proizvedeniakh sovetskikh kompozitorov / Vera Val'kova // Sovetskaia muzyka 70-80-kh godov. Stil' i stilevye dialogi: sb. nauchnykh trudov GMPI im. Gnesinykh / Otv. red. V. Val'kova. – M., 1985. – Vyp. 82. – S. 54–79.
2. Goriukhina N.O. Evoliutsiia sonatnoi formy / N.O. Goriukhina. – K. : Muzichna Ukraina, 1973. – 310 s.
3. Kashkadamova N. Pro tokatnist u muzytsi radianskykh kompozytoriv / Nataliia Kashkadamova // Ukrainse muzykoznavstvo: zb. nauk. statei. – K., 1975. – Vyp. 10. – S. 12–25.
4. Klyn V. Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977) / V. L. Klyn. – K. : Naukova dumka, 1980. – 315 s.

5. Kushniruk O. Symfonichniy dorobok O. Yakovchuka v postmodernomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury / Olha Kushniruk // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva. – 2013. – № 4. – S. 156–160.
6. Omelchenko T. Monolohizm yak providna tendentsiia kamerno-instrumentalnoi muzyky XX st. (na materialy sonat dlia skrypky i fortepiano suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv) / Tetiana Omelchenko // Kyivske muzykoznavstvo: zb. statei. – K., 2009. – Vyp. 30. – S.153–163.
7. Kholopova V. A. Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva / V. Kholopova, E. Chigareva. – M. : Sovetskii kompozitor, 1990. – 350 s.
8. Shvets N. Do problemy stylistychnoho syntezy / Nataliia Shvets // Muzyka. – 1980. – № 4. – S. 12–13.
9. Ship S. Stilizatsiia kak khudozhestvenno-vyrazitel'nyi priem v sovremennoi ukrainskoi muzyke / Sergii Ship // Problemy muzykal'noi kul'tury: sb. statei / Sost. Iudkin I. N. – K. : Muzichna Ukraïna, 1989. – Vyp. 2. – S. 86–105.
10. Shreier-Tkachenko O. Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky / O.Ya. Shreier-Tkachenko. – K. : Muzychna Ukraina, 1969. – 586 s.
11. Shtryfanova K. Zhanr fantazii u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX – XX stolittia / Kateryna Shtryfanova // Ukrainske muzykoznavstvo. – K., 2005. – Vyp. 34. – S. 146–163.

УДК 78.03

Чэнь Шань,
преподаватель педагогического института
Тайшаньского университета (КНР)
 e-mail: 54725040@qq.com

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ПЕСЕН И. БРАМСА (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ)

Статья посвящена жанровой специфике песен И. Брамса, составивших классику европейского камерно-вокального репертуара. Рассматриваются особенности индивидуально-композиторской концепции жанра песни в творчестве немецкого композитора, выявляются художественно-стилевые особенности сочинений И. Брамса в исполнительском аспекте.

Ключевые слова: песня, жанр, концепция жанра, немецкий стиль, вокальное исполнительство.

Чэнь Шань, *викладач педагогічного інституту Тайшаньського університету (КНР)*
Художньо-стильова специфіка пісень Й. Брамса (виконавські аспекти)

Стаття присвячена жанровій специфіці пісень Й. Брамса, що склали класику європейського камерно-вокального репертуару. Розглядаються особливості індивідуально-композиторської концепції жанру пісні у творчості німецького композитора, виявляються художньо-стильові особливості творів Й. Брамса у виконавському аспекті.

Ключові слова: пісня, жанр, концепція жанру, німецький стиль, вокальне виконавство.

Chen Schan, *lecturer of Pedagogical institute Taishan State University (China)*
Artistic and stylistic specificity of songs by Johannes Brahms (the performing aspect)

Article is devoted to the genre specificity of songs by Brahms, constituting the classics of European chamber vocal repertoire. The features of individual compositional