

УДК 78.082.2:780.614.331.087.1]:78.071.1(477)«20»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-8>

Наталія КОЛЯДА,
orcid.org/0000-0002-3965-3549
аспірантка творчої аспірантури кафедри скрипки
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) koliada.natalka@gmail.com

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТ.: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ОСМИСЛЕННЯ ЖАНРУ

У статті розглянуто особливості сучасної сонати для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст. Метою даного дослідження є виявити стилеві особливості жанру сонати для скрипки соло в українській новітній музиці. Матеріалом для вивчення проблематики статті стали твори, написані в 2009–2021 роках: це соло-соната для скрипки з циклу «Музика Ерїха Занна» О. Войтенка, сюїта «Танці грудневої ночі» В. Вишинського та Соната для скрипки соло Р. Сокачик.

Мета дослідження спонукала звернутися до історичного контексту виокремлення жанру сонати для скрипки соло в самостійний жанр, що поступово став конкурувати з іншими видами в концертному репертуарі скрипалів. У зв'язку з цим стисло накреслені основні віхи історичного шляху розвитку сонати для скрипки соло від її зародження в творчості Г. фон Бібера та Т. Бальтацара, самостійного оформлення в сонатах і партитах Й. С. Баха та фантазіях Г. Телемана, та вихід на новий ступінь її розвитку (відродження) у ХХ ст. в опусах М. Регера, П. Хіндеміта, Е. Ізаї, Б. Бартока.

Методологія включає жанрово-стильовий аналіз, застосовані аналітичний, компаративний, інтерпретативний методи. Наукова новизна даного дослідження полягає в тому, що вибрані твори сучасних українських композиторів ще не вивчалися у заданому аспекті, а Соната Р. Сокачик є взагалі новим твором (написана 2021 р.), котрий ще не звучав на сцені. Також з композиторами були проведені дистанційні інтерв'ю, що стали ключем до висвітлення багатьох інтерпретаційних моментів. У процесі даного дослідження виявлено три вектори наслідування минулого композиторського досвіду жанру в новітній українській музиці: слідування за неокласичною традицією; використання досягнень ХХ ст. (відчуття скрипки як багатоголосого симфонічного оркестру, додекафонія як основа звуковисотної організації); власний експериментальний шлях, що ґрунтується на жанрово-стильовому синтезі. Спираючись на барокову традицію, а також досягнення в музичній спадщині ХХ ст., сучасні композитори експериментують з фактурою, текстурою інструменту, привносять нові засоби музичної виразності, співпрацюють з виконавцями для більш деталізованого підходу викладу нотного тексту.

Ключові слова: соната для скрипки соло, історія жанру соло-сонати для скрипки; українські композитори ХХІ ст., творчість Олексія Войтенка, творчість Віталія Вишинського, творчість Ренати Сокачик.

Nataliia KOLIADA,
orcid.org/0000-0002-3965-3549,
Creative Postgraduate Student of the Violin Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) koliada.natalka@gmail.com

SONATA FOR VIOLIN SOLO IN THE OEUVRE OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 21st: MODERN TENDENCIES OF THE GENRE

The article considers the features of a contemporary sonata for solo violin in the works of Ukrainian composers of the 21st century. The aim of this article is to identify the stylistic features of the Sonata for solo violin genre in modern Ukrainian music. The material for the study of the issues of the article became works written in 2009–2021. It is a sonata for solo violin from the cycle “The Music of Erich Zann” O. Voytenko, a suite “Dances of December night” V. Vyshynsky and “Sonata for solo violin” R. Sokachyk. The aim of the study engaged us to appeal to the historical context of the capitalization of the sonata for solo violin genre into an independent genre, which gradually began to compete with other types in the concrete repertoire of violinists. In connection with it, a concise statement of the historical development of the sonata for solo violin from its origin is represented in the works of H. von Biber and T. Balthazar, self-design in sonatas and partitas of J. S. Bach and the fantasias of G. Telemann, and entering to a new stage of its development (renaissance) in the 20th century in the opuses of M. Reger, P. Hindemith, E. Ysaye, and B. Bartok. The methodology includes genre and style analysis, analytical, comparative, interpretive methods are applied. The scientific novelty of this study is that the selected works of contemporary Ukrainian composers have not yet studied within the defined aspect, and Sonata R. Sokachyk is a completely new piece of music (written in 2021), which has never been sounded on the stage. Distance interviews were also conducted with composers, which became the key to highlighting many interpretive points. In the process of this

study, three vectors of imitation of the genre's past experience in the modern Ukrainian music were identified: following the neoclassical tradition; use of the achievements of the 20th century (feeling of the violin as a polyphonic symphonic orchestra, dodecaphony as the foundation for pitch organization); own experimental way based on genre-style synthesis. Relying on the Baroque tradition, as well as achievements in the musical heritage of the 20th century, modern composers experiment with the manner of execution, the instrument's tessitura, bring new means of musical expression, collaborate with performers for a more detailed approach to the presentation of the musical text.

Key words: *sonata for solo violin, the history of the genre of sonatas for solo violin; Ukrainian composers of the 21st century, the oeuvre of Oleksii Voytenko, the oeuvre of Vitalii Vyshynsky, the oeuvre of Renata Sokachyk.*

Постановка проблеми. В наш час скрипкова музика налічує велику кількість різноманітних ансамблевих жанрів. Паралельно з ними розвиваються сольні жанри, котрі дають можливість продемонструвати унікальність звучання скрипки, яка «не затінюється» іншими інструментами. Серед них особливе місце належить сонаті для скрипки соло, що оформилася в жанр у кінці XVI ст. Пройшовши цікавий шлях розвитку протягом XVII–XX ст., і сьогодні скрипкова соло-соната не втрачає своєї актуальності, в тому числі й у творчості сучасних українських композиторів. Для усвідомлення векторів розвитку цього жанру в новітній українській музиці актуальним є не тільки аналіз творів XXI ст., а й розуміння підґрунтя їх створення.

Для того, щоб уявити місце сонати для скрипки соло в сучасному музичному світі, матеріалом дослідження вибрано кілька різних за смисловою подачею і виконавською специфікою творів, написаних у XXI ст. Це соната для скрипки соло з циклу О. Войтенка «Музика Еріха Занна» (2009), сюїта для скрипки соло «Танці грудневої ночі» В. Вишинського (2013), Соната для скрипки соло Р. Сокачик (2021).

Аналіз досліджень. Історичний шлях розвитку жанру сонати для скрипки соло привертав увагу дослідників. Зокрема, в дисертаційній роботі С. Нестерова розглянуто еволюцію жанру сонати для скрипки соло в контексті пошуків XX ст. (Нестеров, 2009). У фокусі дотичних досліджень українських науковців соната для скрипки соло в аспекті барокової проекції цікавила О. Гретчин (Гретчин, 2010; 2012), а в світлі тенденцій XX ст. – О. Пірієва (Пірієв, 2021: 78–88).

Однак варто зауважити, що в даній статті запропоновані автором до розгляду твори сучасних українських композиторів – О. Войтенка, В. Вишинського та Р. Сокачик – поки що не потрапили до кола глибоких дослідницьких інтересів в українському музикознавстві. Зустрічаються лише поодинокі дослідження (наприклад, деякі сторони творчості О. Войтенка висвітлено в статті Є. Сіренко (Сіренко, 2018), а дотично твори В. Вишинського потрапили в об'єктив статей Н. Скворцової (Скворцова, 2017) та дисерта-

ційної роботи М. Рябоконевої (Рябоконева, 2016). Соната для скрипки соло Р. Сокачик є цілком новим твором, написаним у 2021 р. на прохання автора статті. Оскільки згаданий твір ще не звучав повністю, то його аналіз є особливо цікавим для виконавського та музикознавчого середовищ.

Можна вважати, що дане дослідження творів новітнього часу в Україні є спробою музикознавчого осмислення, що підкріплена особистим спілкуванням автора роботи з сучасними українськими композиторами¹. Це становить актуальність і наукову новизну даного дослідження.

Мета статті – розглянути сучасні сольні скрипкові сонати українських композиторів О. Войтенка, В. Вишинського, Р. Сокачик в контексті історичного розвитку цього жанру та виявити стильові особливості жанру сонати для скрипки соло, на які опираються українські композитори початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку з тим, що вивчення обраних творів сучасних українських композиторів потребує осмислення специфіки написання і виконання сонат для скрипки соло в музичній практиці попередніх століть, звернемося до зародження та еволюції цього жанру.

Колискою жанру сонати (від італ. *suonare* – звучати) стала Італія XVI ст. У той час вокальні твори називалися кантатами (від італ. *cantare* – співати), а сонатами було прийнято вважати різноманітні за формою інструментальні твори. Термін поступово еволюціонував, і з початку XVII ст. сонати почали поділяти на два різновиди: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна соната). Вперше такий розподіл можна зустріти в збірці «Кантати та церковні сонати для церкви» 1637 р. італійського композитора, органіста і скрипаля Тарквініо Мерулі (1595–1665 рр.) (Гретчин, 2010: 4).

Традиційно церковна соната – це чотирьохчастинний цикл різних за характером поліфонічних і гомофонних частин з визначеними для них темпами (повільний – швидкий – повільний – швидкий). Характерною особливістю такої сонати була «сер-

¹ Діалог з кожним композитором відбувався у вигляді дистанційного інтерв'ю.

йозність музики», яка створювалася тенденцією до збагачення і ускладнення музичної мови. Певною мірою це відбувалося завдяки появі в сонаті партії basso continuo (цифрованого басу), яка виконувалася на клавесині, органі або струнному інструменті. Ця партія супроводжуючого басу стала опорою для мелодичної лінії верхніх голосів сонат, які найчастіше належали скрипці. Якщо в церковній сонаті переважав поліфонічний тип викладу, то в камерній (*sonata da camera*) основою був гомофонно-гармонічний тип з опорою на танцювальні жанри. Традиційна камерна соната складалась з алеманди, куранти, сарабанди і жиги (інколи додавали інші танці). *Sonata da camera* з часом почала замінятися назвами «сюїта», «партита».

Важливо відмітити, що з ХVІ ст. починає оформлюватися такий жанр як тріо-соната, котрий у подальшому серйозно вплинув на розвиток сольної скрипкової гри. Частіше за все це був ансамбль з трьох музикантів (дві скрипки і basso continuo). Це не випадково, адже саме такий склад мали італійські народно-інструментальні ансамблі. До речі, як слушно підмітила О. Гретчин в своїй статті, в Україні теж існували подібні народні ансамблі, котрі мали назву «троїсті музики» (Гретчин, 2010: 4).

З часом у цьому ансамблі з трьох інструментів композитори почали наділяти все більшою віртуозністю партію першої скрипки. Цей процес виділення поступово перейшов у сонату для скрипки в супроводі тільки basso continuo. Згодом партія скрипки, збагачена яскравою образністю, насичена технічними прийомами, швидкими пасажами, подвійними нотами, акордами, що заміняли гармонічну функцію баса, відокремилася і зазвучала повноцінно в самостійному жанрі сонати для скрипки соло.

Форма сонати для скрипки соло зародилася у музиці бароко ХVІІ ст. в Австрії. Вперше цей жанр соло виокремлюється у творчості Генріха Ігнаца фон Бібера (1644–1704) (Петраш, 1984: 169). В його доробку знаходимо два цикли сонат: перший – «Rosary Sonatas (Mystery Sonatas)» – складається з 15 сонат і пасакалії (1675), а другий – з 8 сонат (1681). Особливістю згаданих циклів є те, що в цих сонатах частини сольної скрипки чергуються з частинами в супроводі basso continuo, і тільки пасакалія була написана виключно для скрипки соло. Цей цикл мав велике значення для подальшого розвитку скрипкової музики. Зокрема, А. Петраш прослідковує схожість пасакалії з Чаконою Й. С. Баха, а тема 15 сонати має інтонаційні зв'язки з темою 24 капрису Н. Паганіні (Петраш, 1984: 172–173).

Продовження розвитку жанру сонати для скрипки соло в останній чверті ХVІІ ст. – першій чверті ХVІІІ ст. відбувається у творчості І. П. Вестхофа (Сюїта для скрипки соло), Т. Бальтацара (окремі сонати для скрипки соло), Ф. Джемініані (цикл з 12 сонат для скрипки соло), І. Г. Пізенделя (соната для скрипки соло). А найвищого розвитку жанр сонати для скрипки соло досягає у творчості Й. С. Баха (1685–1750). Дослідники сходяться на тому, що саме в Баха соната для скрипки остаточно сформувалася як самостійний жанр з притаманною індивідуально підбраною концепцією. Як влучно підкреслює С. Нестеров в своїй дисертації: «Попередники вказали шлях, а Бах показав результат, зберігши найбільш суттєві їхні досягнення» (Нестеров, 2009: 23).

У 1720 р. Й. С. Бах написав «Шість скрипкових соло без акомпануючого басу». Структура циклу побудована так, що після кожної сонати (*sonata da chiesa*) звучить партита (*sonata da camera*). Сонати Баха перегукуються з сонатами попередників, однак на відміну від італійців, котрі трактували перші повільні частини сонат як вступ до швидких, у Баха ці частини є самостійними. Другі частини всіх сонат – це динамічні фуги, що стають центром циклу. Саме в творчості Й. С. Баха сформувалася fuga як частина в композиційній єдності сонатного циклу. Треті частини сонат циклу – ліричні центри, а четверті – мають типові швидкі темпи, секвенційний розвиток, повторюваність, однотипність фактури, але з присутніми засобами прихованої поліфонії. Ці фінали створюють ефект довершеного циклу із закінченим драматургічним розвитком.

Особливо в цьому циклі слід відмітити кінець другої партити, де після традиційних алеманди, куранти, сарабанди і жиги, з'являється Чакона з варіаціями. Тематизм Чакони, як і рух, пов'язаний з сарабандою. «Тридцять варіацій згруповано за принципом суміжності станів в дев'яти епізодах» (Друскин, 1982: 323). Чакона звучить настільки самодостатньо, що її часто виконують як повноцінний окремий твір.

Серед видатних митців епохи бароко почесне місце займає ще один представник німецької поліфонічної школи – Георг Філіпп Телеман (1681–1767). Його 12 фантазій для скрипки соло продовжують поліфонічну бахівську традицію, але на відміну від фактурно наповненого, широко декламаційного, глибинно-філософського стилю Баха, Телеман вибирає за основу тематизму простіші інтонаційно-ритмічні фрази, компактніші за об'ємом (Рабей, 1974: 18).

Й. С. Бах і Г. Ф. Телеман, будучи представниками однієї національної школи, підсумували

цілий етап розвитку поліфонії для скрипки соло, кожен по-своєму продемонструвавши притаманні індивідуальні риси особистої творчої манери.

З середини XVIII ст. у музичному світі починає втрачатися інтерес до поліфонічних жанрів. Можливо припустити, такий відхід був спровокований тим, що скрипка як інструмент зазнала суттєвих змін технічного плану (змінилася форма і довжина смичка, почали використовувати металеві струни замість жильних) (Струве, 1959: 248). Такі зміни дали поштовх до розвитку нових технічних прийомів, різновидів штрихів, освоєння високих позицій, нового стилю озвучення інструменту. Стрімкий розвиток демонстрації віртуозних можливостей скрипки породжує нові жанри (концерт, каприс, варіації, фантазії на теми з опер), котрі на деякий час витісняють зі світової арени сонату для скрипки соло.

Переломним моментом стосовно поліфонії став 1829 р., коли у Берліні під керівництвом Ф. Мендельсона вперше після смерті Баха були виконані «Страсті за Матвієм», що зазнали великого успіху. З цього часу все частіше в репертуарі виконавців почали з'являтися окремі частини сонат і партит Й. С. Баха. А також разом з такою увагою до сольної барокової музики у програми концертів XIX ст. стали включати зразки барочної музики, зокрема «Фолію» А. Кореллі, «Чакону» Т. Віталі та ін. Закономірно, що виконання таких поліфонічних творів поступово звернуло увагу тогочасних композиторів на застосування скрипки як багатоголосного інструменту. Повернення скрипки до її поліфонічних можливостей, розвиток скрипкової техніки, гра сучасним смичком, звільнення скрипалів від функції тримання інструменту лівою рукою (винахід подушечки, а на початку XX ст. і мостика) дозволило скрипалям на новому технологічному рівні, а також з оновленим оснащенням подивитися на можливості багатоголосся сольного інструменту. Розвинута на той час гармонічна мова, драматургічні та концепційні відкриття, що накопичилися за період романтизму в інших жанрах, знаходять відображення і в творах для скрипки соло.

Відродження філософського жанру сонати для скрипки соло відбулося на межі XIX–XX ст. Це сталося в творчості композитора німецької поліфонічної традиції Макса Регера (1873–1916). Протягом 1900–1915 рр. він написав 11 сонат для скрипки соло (два цикли: перший (ор. 42) складається з 4 сонат, другий (ор. 91) – з 7), 14 прелюдій і фуг (ор. 117 – 8; ор. 131a – 6), Чакону, прелюдії для скрипки соло.

Для стилю Регера разом з класичною традицією і блискучою віртуозністю XIX ст. характер-

ними є відчуття розширеного тонального плану, підвищена увага до хроматики та ускладнена фактура. Як вважає український дослідник камерно-інструментальної творчості М. Регера О. Пірієв, саме цикл ор. 131a є найбільш показовим для детального аналізу наслідування барокових традицій (Пірієв, 2021: 78).

Надалі розвиток сольної скрипкової сонати відбувався у творчості П. Хіндеміта, котрий створив власну систему композиції, особливістю якої була опора на хроматичну тональність. У своїх працях Хіндеміт дав науково-акустичне обґрунтування музичній гармонії як звуковисотній тонально-гармонічній 12-ти ступеневій хроматичній системі.

Протягом 1917–1924 рр. Хіндеміт створює цикл з чотирьох сольних сонат (ор. 31): дві з них були написані для скрипки, одна – для альтя і одна – для віолончелі. Сонати Хіндеміта продовжують лінію сонат Регера, розвиваючи ідеї бахівського циклу і, в той же час, накреслюють новий аспект розвитку жанру – портретність, ідею якої пізніше сформує Е. Ізаї в своєму циклі «Шість сонат для скрипки соло» ор. 27 (1923–1924). У ньому окрім художніх вимог емоційно-образного змісту, технічно Ізаї застосовує такі виконавські новації, як нехарактерні для вжитку скрипалів п'яти-шестизвучні дисонансні акорди, вільне використання модуляцій між тональностями, цілотною гамою і мікротони. Такий творчий підхід наповнив жанр сонати для скрипки соло в XX ст. новими, цікавими, по-сучасному віртуозними скрипковими прийомами.

Саме в циклах Регера, Хіндеміта та Ізаї соната для скрипки соло заново переживає відродження жанру. При цьому за наявності зв'язків з Бахом, посиланнями на барокову традицію, у творах цих композиторів цікаво переплітаються художні досягнення і виконавські знахідки XIX – першої чверті XX ст.

Наступний крок у розвитку цього жанру відбувся у 40-х рр. XX ст. У цей час з'являються сонати для скрипки соло таких композиторів як А. Онегер, С. Прокоф'єв, Б. Барток. Серед них особливо важливою для подальшого розвитку цього жанру є соната Б. Бартока. Це перший твір в історії розвитку музики, де сольний інструмент відчувається як повноцінний оркестр. Сонату можна вважати одним із найбільш технічних творів для скрипки, адже «Партія скрипки вражає густою акордовою фактурою, поліфонічною насиченістю, наявністю складних пасажів, стрибків, орнаментів, регістрових перекличок» (Нестьєв, 1969: 648).

Цикл складається з чотирьох частин. Відкривається *Tempo di ciaccona* в формі сонатного алегро, котра не поступається Чаконі Баха ні монументаль-

ністю, ні концептуальністю замислу, ні технічним втіленням. Різниця в тому, що Бах закриває Чаконою свою d-moll партиту, а Барток відкриває цією частиною сонату. Але хоральний склад, ритм сарабанди, періодична поява головної партії, варіанти її мотивів у побічній, інтонаційні зв'язки з темою бахівської Чақони і Адажіо g-moll, – все це відсилає нас до жанру чақони.

Друга частина – фуга – поліфонічний центр всього циклу. Унікальність цієї частини в тому, що на чотириструнному інструменті композитор вибудовує чотириголосну фугу з рисами сонатного алєгро (Нестеров, 2009: 135). До того ж, підкреслюючи поліфонію у фузі, композитор пропонує виконання голосів на різних струнах різними штрихами.

Риси сонатності присутні і в Третій частині – ліричному центрі – Мелодії, і в фіналі, що у формі рондо-сонати резюмує в своєрідному танці фурій всі попередні частини.

Барток поєднує типові форми бароко (церковна соната, чақона, партита, фуга), сонатно-симфонічного циклу з наскрізним розвитком зі стильовими процесами композиторської техніки ХХ ст. Цікаво відзначити, що з часів Бартока соната для скрипки соло здобула собі місце як специфічна, самодостатня категорія сольної музики. Після 1944 р. стали очевидними такі тенденції як прагнення до лінійної простоти, наявність екстремальних труднощів, а також автори все частіше починають експериментувати у сфері жанрово-стильового синтезу. Одні композитори продовжували наслідувати неокласичну традицію, деякі взяли сміливість і сучасність викладу матеріалу від Бартока, а інші взагалі йдуть абсолютно новими експериментальними шляхами. В новітній українській музиці також можна прослідкувати такі тенденції. Для цього розглянемо сонати для скрипки соло трьох сучасних українських композиторів: О. Войтенка, В. Вишинського, Р. Сокачик.

Цикл О. Войтенка² «Музика Еріха Занна» носить назву однойменного оповідання американського

письменника початку ХХ ст. Г. Лавкрафта, котрий писав у жанрах жахів та містики, поєднуючи їх в оригінальному стилі. Творчість Лавкрафта настільки унікальна, що його твори виділяють навіть в окремий «піджанр» – т. зв. «лавкрафтівські жахи». Герой оповідання Еріх Занн – німий старий музикант, котрий вдень працює з оркестром, а ночами грає на віолі музику дивного звучання. Композитор трактує персонажа оповідання як виконавця на струнних інструментах загалом, і це покладено в ідею створення циклу. Структурно цей цикл складається з прологу (квартет), сонати для контрабасу соло, сонати для віолончелі соло, інтерлюдії (для віолончелі та контрабасу), сонати для альту соло, інтерлюдії (для альту, віолончелі та контрабасу), сонати для скрипки соло, епілогу (квартет). Така модель циклу вже зустрічалася в творчості П. Хіндемита (ор. 31). Проте у О. Войтенка цикл включає сольні та ансамблеві інтермедії, а також обрамлений квартетними Прелюдією і Постлюдією.

Зупинимось саме на скрипковій сонаті. Як зазначає дослідниця Є. Сіренко, «композитор прагне, щоб його музика «вводила слухача в певний стан», «слухач повинен переживати яєсь занурення». Це свідчить про «медитативну», «психоделічну» спрямованість мистецтва О. Войтенка» (Сіренко, 2018: 5).

Соната одночастинна, але класична сонатна форма відсутня, хоча у викладі прослідковується експозиційність, розробковість та чітка дзеркальна реприза. Перший розділ – це Вступ, що складається з трьох реплік. Композитор вводить тематичний мотив, який з кожною наступною фразою розвивається, і намагається вийти за межі квінтового інтервалу в динаміці фортісимо. Три фрази починаються з чистої квінти на піанісимо, що символізує пустоту, «виникнення з нічого», і закінчується нею ж. Все виникає з нічого і зникає в нікуди. Другий розділ розпочинається з викладу головної теми, що характеризує Еріха Занна. Музика відсилає слухача до спогадів про опис цієї містичної мелодії, котру музикант грав щоночі. Перші 4 ноти (h-c-fis-g) теми – інтонаційне зерно, що буде покладене в основу всіх парних розділів розробки. Третій розділ – динамічні мотиви в динаміці фортісимо (ff), що нагадують за стилем бартоківську соло-сонату – плавно підводить нас до теми протяжних акордів четвертого розділу, в основі якої прослідковується ледве помітна тінь теми Чақони з партити Й. С. Баха.

Розробковій побудові притаманні рондальність та елементи варіаційності. Всі її непарні розділи (5, 7, 9) є вільними побудовами з елементами варіаційності, а парні (6, 8) – варіаціями в

² Олексій Войтенко (нар. 1981) – український композитор, музикознавець, викладач, музично-просвітницький діяч. Закінчив Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського у 2007 р. (клас проф. Ю. Я. Іщенко); у 2012 р. захистив кандидатську дисертацію (наук. кер. проф. Б. О. Сюта); з 2011 р. – член Спілки композиторів України; з 2012 р. – викладач кафедри теорії музики; лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького (2014). Одними з найбільш важливих творів є: «Tempus fugit...» (rev. 2013) для фортепіано і симфонічного оркестру, «Παράβασις» (rev. 2016) для скрипки, віолончелі, фортепіано, струнного оркестру і перкусії, «The Music of Erich Zann. Book for 4 strings» (2004–2018), «Unfinished Quartet» для двох скрипок, альту і віолончелі (2004, revised and extended 2018), «Elegia» (rev. 2009) для фортепіано, «The Possibility of an Island» для фортепіано і струнного оркестру, «Classical Symphony» для малого симфонічного оркестру (2018, revised 2020) [список наданий композитором на прохання автора даної статті].

основі з інтонаційним зерном теми першого розділу (характеристика Занна). «Розробка» в цілому демонструє слухові алюзії на бартоківську *Tempo di scaccona*, а деякі епізоди містять фактурну спорідненість з каприсами Паганіні. До речі, в оповіданні Лавкрафта персонаж грав музику саме з угорськими мотивами, котра відлякувала і втримувала загадкову «силу» за вікном. Цей містичний аспект в сонаті представлений через фактурні рудименти Каприсів Н. Паганіні: в 5-му розділі – 1-й каприс, в 7-му – перша варіація 24 капрису, в 9-му – 21-го, в 11-му – 6-й каприс.

Якщо слухач ознайомлений попередньо з текстом письменника, то він пригадає той містично-страшний вечір, де описується шалене звучання інструменту Занна і невідома таємнича «сила» за вікном. Зіткнення цих начал відбувається у 8-му розділі розробки, а боротьба двох начал є основою 9-го розділу, який є кульмінацією всієї сонати. Під час розвитку розробка набирає такої напруги, підбирається чотиризвуковими акордами до найвищої можливої на скрипці теситури, в динаміці фортісимо (*fff*)... і раптово композитор обриває її глухим акордом *pizz.*, що відтворює ефект передсмертного крику німого музиканта Занна.

У 10-му розділі, де починає розгортатися дзеркальна реприза, музика передає стан моменту оповідання, коли студент намагається зрозуміти що відбулося в кімнаті. Серед розсипаних листків, на котрих писав глухий музикант, він навпаки знаходить Занна, який вже холодним дограє на віолі свою мелодію... Ця мелодія в 11-му розділі розчиняється на тремоло. Тут прослідковується фактурна схожість з 6-м каприсом Паганіні, що створює атмосферу містики. У 12-му розділі – епілозі – мотив зі фраз Вступу нарешті виривається далеко за межі квінти, котра створювала «рамки» і «не відпускала» його. На фоні остинатної струни соль мелодична лінія на піанісимо підіймається на свою найвищу можливу вершину, де розчиняється у небутті.

Композитору справді вдалося створити «музичне оповідання», що концентрує увагу слухача на звучанні з перших реплік вступу, захоплює сміливістю використання прийомів скрипкової техніки в розробці та змушує зануритися у медитативно-містичний стан наприкінці твору.

О. Войтенко вдало маневрує різними прийомами фактури, підбирає засоби виразності, котрі дуже точно передають зміст оповідання Лавкрафта і створюють ефект «занурення в події тексту через музику». В середині циклу безліч тематичних перетинів, і окремі теми виходять за її межі. Наприклад, прослідковується тематичний

зв'язок скрипкової сонати з квартетним епілогом. А деякі теми зі скрипкової сонати покладені в основу музики до комп'ютерної гри, а також часто використовуються як музика до кінофільмів. Цикл «Музика Еріха Занна» є одним з найважливіших у творчості О. Войтенка, як зазначає сам композитор³.

Яскравим прикладом неокласичної традиції в українській музиці став твір «Танці грудневої ночі» Віталія Вишинського⁴. Загалом опуси для струнних інструментів, зокрема скрипки, в творчості цього українського композитора займають досить вагоме місце. Зокрема, в доробку автора є два твори для скрипки і фортепіано – «Forest» (2011), «GAGE» (2014), а також «Похорон мух» для скрипки та контрабасу соло в супроводі струнного оркестру (2013). Солююча скрипка представлена в таких творах як «Curved music in pizzicato motion», «Два ескізи», сюїта «Танці грудневої ночі» (2013). Жанр останнього диктує зупинитися на ньому детальніше. Твір написаний на замовлення відомого українського скрипаля Ореста Смовжа, котрий і заграє його прем'єру в грудні 2015 р.

Якщо звернутися до витоків, то сюїтою прийнято називати цикл з різних танців, що символізували різноманітні стани душі. Традиційними для сюїти були алеманда, куранта, сарабанда, жига. Ключовим тезисом у сюїті для скрипки соло В. Вишинського виступає гра на «несумісності», тобто фокус на поєднанні непоєднуваного. За епіграф композитор вибирає уривок з 5-ї дії комедії «Сон в літню ніч» В. Шекспіра. Дія відбувається в палаці в Афінах, після шлюбу Тезея та Іпполіти. Тезей питає Філострата (розпорядника на весіллі), чим же їх ще потішать в день весілля. Філострат віддає князеві список приготованих розваг, і Тезей обирає «Коротку п'єсу про Пірама й Тізбу», яка і трагічна, і весела, і коротка, і тривала водночас.

³ <https://culturalproject.org/journal/tpost/z2evvj3rm1-oleksi-voitenko-muzika-yak-dentichnst>

⁴ Віталій Вишинський (нар. 1983) – сучасний композитор, піаніст, лектор, музикознавець, викладач. Вищу освіту отримав в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського як піаніст (клас проф. М. С. Степаненка) та композитор (клас проф. Ю. Я. Іщенко). Стипендіат Міжнародного Вагнерівського товариства на відвідування вагнерівського фестивалю в м. Байройт (2005 р.). У 2012 р. захистив дисертацію (наук. кер. проф. Л. С. Неболюбова) Член Національної спілки композиторів України (2011). Лауреат державної премії імені Л.М. Ревуцького (2015). Найважливіші твори композитора: Кітч-музика для фортепіано (2000); Елегія для струнного оркестру і ф-но (2008); Танці грудневої ночі для скрипки соло (2013); Книга нонсенсу для голосу і різних складів (2012–2014); Додескаден для струнного оркестру, темп-блуків, бубона та там-таму (2012); Форест для скрипки і фортепіано (2011); Три пісні на вірші Мацуо Басьо для голосу, флейти, фортепіано, кларнету та дзвіночків (2008) [список наданий на прохання автора статті].

А як «знайти у цьому безглузді глузд» і донести його до слухача в тому варіанті, в якому хоче почути даний твір композитор – це вже завдання для виконавця. Надалі цей епіграф послужить своєрідною зав'язкою для багатьох майбутніх композиторських рішень. В уяві виникають своєрідні паралелі: В. Шекспір використовує у своїй комедії п'єсу з непоєднаними характеристиками («вона трагічна і весела, коротка і тривала»), і за повним жанровим визначенням В. Вишинського сюїта теж містить парадокс: «тривало-стисла п'єса для скрипки соло, сумна комедія сучасно-старовинна». У Шекспіра комедія носить назву «Сон в літню ніч», оскільки все, що відбувалося з героями відчувалося ними немов уві сні. У Вишинського «Танці грудневої ночі», бо в українській традиції саме в грудні молодь в старовину проводила вечорниці. Молоді неодружені хлопці і дівчата збиралися гуртом довгими зимовими вечорами, де могли спочатку виконувати певну роботу (прясти, шити, вишивати, лагодити щось), а у свята на вечорницях співали, залицялися, танцювали. Святкові вечорниці були прототипом сучасних дискотек. І хоч танці в сюїті для скрипки соло зовсім не диско, але чим не ще один цікавий парадокс?

Свою сюїту автор трактує як своєрідне «наукове дослідження» для інтерпретатора, оскільки в тексті є дуже багато приміток символічного підтексту, котрі скрипалю слід прочитати і розгадати. Коли ж виконавець віднаходить всі ключі для істинної інтерпретації, музика набуває вагомому змісту.

Цикл складається з чотирьох частин. Перед кожною частиною знаходимо т. зв. «результати» власного «дослідження» композитора про той чи інший танець. Адже, як зізнається сам В. Вишинський⁵, після задуму твору одразу почав детальний пошук інформації про особливості, характер, історичне походження кожного танцю. Ці текстові епіграфи (виконані, до слова, спеціальним бароковим шрифтом) підводять виконавця до характеру виконання, адже кожна з них дає ніби окрему підказку щодо того чи іншого епізоду, розповідає маленьку «історію».

Перша частина – *Gigue*. За традицією цей танець мав би закінчувати цикл, але В. Вишинський призначає йому роль відкривати свою сюїту. Історія розповідає нам, що в середньовіччі жигого називали струнний смичковий інструмент подібний до фіделя, а також, що раніше цей англійський танець танцювали на кораблях. Композитор наводить для розуміння характеру кілька цитат, серед

яких, наприклад, В. Шекспіра: «Жига, як сватання, – гаряче, бурхливе та примхливе»⁶. Темп *Vivo*, розмір $12/8$, який переходить спочатку в $6/8$, а потім у $3/4$, що створює ефект швидкого танцю в русі по колу. Написана в тричастинній формі, реприза (з такту 72) має підказку грати «Дико». Жига пронизана акцентами, *fr*, частою зміною динаміки, часом зовсім на декілька нот.

Друга частина – *Tempo di Menuetto* – йде *attacca*. Для менуету, зауважує композитор⁷, є дуже важливим вибір правильного (не занадто квапливого) темпу. На початку знову наведені цитати від В. Вишинського про менует: «найславніший із французьких придворних танців», – каже Н. Арнонкур; «Елегантна та шляхетна простота», – читаємо Ж.-Ж. Руссо. Вся частина виконується прийомом *pizz.* Автор позначає фрази пунктирними лігами, щоб прояснити виконавцю хід музичного мислення. Мелодична лінія має супровід у вигляді підголосків, подекуди акордів арпеджіато.

Третя частина – *Аллеранта* в розмірі $7/4$. Композитор вигадує нову назву, де половину бере від *Алеманди* на $4/4$ + $3/4$ половину від *Куранти*⁸. «Аллеманда в сюїті є як твердження з якого виростають наступні твердження», – Й. Вальтер. «Почуття або порух душі, які має передавати куранта – це солодка надія» (Й. Маттезон). За традиційною структурою сюїти *алеманда* мала б бути на першому місці, оскільки дає інтонаційний зачин циклу. Саме з цієї частини В. Вишинський починав роботу, і вона справді мала бути першою в циклі⁹. Але потім план композиційно перебудувався, і ми бачимо її третьою, об'єднаною з *курантою*. Як зазначає М. Рябоконева, «послідовність частин вказує на іронічне ставлення автора до традиції, найважливіші елементи якої є лише матеріалом для гри, перетасовування і змішування, як це відбувається в *Алеранті* – гібриді класичних *Алеманди* і *Куранти*» (Рябоконева, 2016: 159).

Четверта частина – «*Sarabanda: жалоба чи зваба?*». Якщо почати пошук інформації про *сарабанду*, то її характеризують дуже по-різному: від похоронного маршу до еротичного танцю. Очевидно композитор вирішив використати це собі на руку, і написав її в жанрі *quasi-варіацій*, де тема характеризується цитатою Вальтера «*Сарабанда* має серйозну мелодію». Перша варіація – це епізод, котрий містить наступну із цитат «з першої поло-

⁶ Тут і надалі наведені цитати з нот автора.

⁷ Інтерв'ю з композитором В. Вишинським.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

⁵ Інтерв'ю з композитором В. Вишинським.

вини XVII ст. її дико та невтомно танцювали при французькому та іспанському дворі» (Н. Арнонкур). Другу варіацію охарактеризовано цитатою з музичної енциклопедії: «танець виконували під акомпанемент кастаньєт і барабанів». Варіація 3 – «З плином часу вона ставала все більш поважною та урочистою» (Н. Арнонкур). Проте в Іспанії з часів Філіпа II вона була заборонена – виконавці сарабанди ризикували отримати покарання у вигляді кількарічного ув'язнення. (Н. Арнонкур). Остання варіація на $\frac{7}{16}$ – «Але попервах Сарабанда у Європі була відома як танцювальна пісня, сповнена розбещеної еротики» (Н. Арнонкур). Четверта частина найдовша за протяжністю, за тривалістю дорівнює трьом попереднім частинам разом. Тут згадується паралель з Партітою d-moll Баха, де Чакона є смисловим центром і переважає всі танці у творі. Традиційна Сарабанда – це трагічний епізод. Та в найсерйозніший п'єсі циклу, в найбільш «видному» місці автор розміщує 75 номер вірша з *Carmina Burana* мовою оригіналу¹⁰. Вірш налаштовує на атмосферу розбещеної еротики.

Останній епізод $\frac{6}{16}$ – музичною аркою виступає жига – все приходить до початку, все «закривається». «Це було логічним в тій нелогічності, що я пропонував», – коментує Віталій Вишинський¹¹. За епілог твору взята картина *Titania and Bottom with the Ass's Head* – 1796 – Jean Pierre Simon.

Під час розбору п'єси виконавець повинен самостійно вчитувати і впроваджувати підказки композитора в характер нотного тексту. Виконання цього циклу дійсно нагадує шлях наукового дослідження, коли процесу інтерпретації передують шлях пошуку, аналізу та співставлення. Твір дуже цікавий за задумом як для виконавця, так і для слухача.

Соната для скрипки соло (2021) Р. Сокачик¹² – це не перший твір композиторки для

¹⁰ Манускрипт-збірник середньовічних віршів і пісень XI–XIII ст. мандрівних поетів ваганів, де латиною цей вірш звучить: «Ibi, que fit facilis, est videndi copia, ibi fulget mobilis membrorum lascivia. Dum puella se movendo gestibus lascivunt, asto videns, et videndo me michi subripiunt».

¹¹ Інтерв'ю з композитором В. Вишинським.

¹² Рената Сокачик (нар. 1990) – українська композиторка, музикознавець. Освіту здобула в НМАУ імені П. І. Чайковського в класі професора, лауреата Шевченківської премії, заслуженого діяча мистецтв України Г. Гаврилець. У 2019 р. захистила дисертацію (наук. кер. проф. Л. Неболубова). Протягом 2015–2016 рр. була серед організаторів фестивалю сучасної академічної музики «Kyiv Contemporary Music Days». До найбільш важливих творів відносяться *Sonata for piano and violin* (2012), «Musica per archi» для струнного оркестру (2012), *Incontri* для симфонічного оркестру (2014), *Cozy evening* (драматична сцена для сопрано, баритону та фортепіано; на власне лібрето) (2017), «Radnóti-Fragments» for female voices and instrumental ensemble (2018), «Samotność» для скрипки соло (2018), «Dreamer» цикл для мішаного хору (на тексти українських поетів І. Франка, Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика) (2020), *Corali sbagliati* для струнного оркестру (2021).

скрипки. В 2012 р. авторка вже зверталася до жанру сонати, проте тоді була написана соната для фортепіано і скрипки, а у 2018 р. – п'єса для скрипки соло *Samotność*¹³.

Соната для скрипки соло має цікаву структуру. Хоча вона формально складається з трьох частин: I. *Recitativo*, II. *Intermezzo interrotto*, III. *Allegro*, проте в основі задуму композиторки – структурно перервати другу частину Інтермецо. Перша та друга частини сонати представляють два контрастні образи. Вони виконують експозиційну функцію циклу. А третя частина – це розробка, в якій матеріали Речитативу та Інтермецо зазнають трансформації та ведуть своєрідну боротьбу між собою.

Матеріал Речитативу побудований на розмовних інтонаціях. Крім заданої на початку частини виконавської інструкції *parlando rubato* (вільно промовляючи), яка запозичена з інструментальних опусів угорського композитора Б. Бартока, декламаційного характеру надають пунктирний ритм, часті та тривалі зупинки в кінці фраз у вигляді пауз чи довгих тривалостей (часом з ферматою). Незважаючи на короткий обсяг першої частини (~3'), в ній передано широкий діапазон розмовних інтонацій: монотонна декламація, скоромовка, крик. Контрастом до подібних емоційних реплік звучать фрази, які нагадують шепотіння. Їх композитор намагається відтінити не лише динамічно, а й тембрально (т. 13 – *sotto voce*; тт. 27, 30 – *flautando*), застосовуючи також шумові ефекти (т. 9 – *on the bridge*).

Назва другої частини *Intermezzo interrotto* також апелює до творчості Б. Бартока («Перерване інтермецо» з Концерту для оркестру). На відміну від метрично нестабільної першої частини, музика Інтермецо практично повністю витримана у розмірі $\frac{9}{8}$. Скерцозності та певної химерності надає несиметричне групування восьми тривалостей: замість 3+3+3 такти поділені на 4+5 (рідше 5+4). Частина відкривається нав'язливою темою з дев'яти нот, яка різними динамічними відтінками повторюється чотири рази (її можна буде впізнати у фіналі сонати як частину серії). Грайливості надають динамічні та штрихові контрасти протягом частини. Однак рівномірність темпу дотримується у всіх випадках, навіть під час тривалих глісандо (тт. 43–46), які контролюються акцентами. Закінчується частина висхідним рухом (прийомом *col legno*).

У Фіналі (*Allegro*) протиставляються контрастні образи попередніх частин. Починається з короткого емоційного вступу (*Rubato*), що звучить

¹³ У 2018 р. твір для скрипки соло «Samotność» був відібраний до проекту польсько-українського діалогу «Miedzy wiekami».

як продовження монологу першої частини. З восьмого такту (*Allegro ma non troppo*) розпочинається «боротьба» між двома образними світами: більш емоційною, «живою» речитативною темою (з 1 ч.) та більш чіткою і раціональною (з 2 ч.)

Головна тема Фіналу побудована на матеріалі Інтермецо, де частково застосована додекафонна техніка (тема з 9 нот з Інтермецо доповнена). Три обернення серії (*Primus*) – *Retroversus*, *Inversus*, *Retroversus-inversus* – звучать на різних висотах. Створюється досить своєрідна поліфонічна фактура, адже додекафонні ряди звучать то в канонічному викладі, то у вигляді стретти.

Перші «проникнення» побічної теми (речитативної) у додекафонну фактуру легко сприймаються на слух: вона відділена паузою, звучить на *piano*, темп стає знову рубатним, а найголовніше – звучить практично тональний матеріал (тт. 23–28). З 29-го такту ініціативу знову переходить додекафонна сфера: *Primus* звучить від «сі». Речитативна тема з кожною наступною появою стає більш впевненою, і, в результаті, саме вона стає переможною. Загалом, за формою третя частина сонати нагадує подвійні варіації з елементами рондо: АВ–А1В1–А2В2–А3В3–А4В4–А5, де А – речитативна сфера, В – додекафонна сфера.

Апелювання до бартоківських здобутків та додекафонії, цікавий структурний задум, тембральне відчуття інструменту і розширення традиційних меж його виразових можливостей роблять цю Сонату унікальною в площині сольної української музики.

Висновки. Як бачимо, жанр сонати для скрипки соло залишається актуальним в творчості сучасних

українських композиторів. При написанні вони орієнтуються на особливості сонати в різні історичні періоди, проте залишають в своїх опусах значне місце і для експерименту. Зокрема В. Вишинський у своїй сюїті для скрипки соло «Танці грудневої ночі» з одного боку наслідує неокласичну традицію з її чотирьохчастинністю (використовує традиційні для сюїти танці: жигу, менует, сарабанду), а з іншого дозволяє собі перестановку частин, міксує алеманду з курантою і винаходить новий «танець» – т. зв. «Алеранту». Соната для скрипки соло Р. Сокачик хоч і апелює до творчості Б. Бартока, проте у фіналі композиторка майстерно поєднує речитативний та додекафонний тип викладу матеріалу, що створює своєрідну поліфонічну фактуру і тим надає унікальності цьому опусу. Соната О. Войтенка хоч й одночастинна, проте кожна тема, епізод, розділ у ній вражають слухача яскравою образністю та віртуозністю. Цікавим є авторський задум з програмою сонати, що створює особливість сприйняття музичного тексту, з елементами медитативності. Загалом в розглянутих сонатах ХХІ ст. прослідковується тенденція до ускладнення скрипкової фактури, технічних прийомів гри на інструменті, концентрована насиченість нотного тексту засобами музичної виразності, використання спецефектів.

Отже, можна констатувати, що скрипкова соло-соната і сьогодні продовжує свій розвиток, творче натхнення і неординарна фантазія сучасних українських композиторів створюють нові опуси в цьому жанрі, чим збагачують не тільки українську новітню музику, а й світову музичну спадщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гретчин О. Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки*. Вип. 1. Тернопіль, 2010. С. 3–7.
2. Гретчин О. Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіппа Телемана. *Wartości w muzyce* 4, 2012. Р. 153–162.
3. Друскін М. С. Йоганн Себастьян Бах. Москва: Музгиз, 1982. 381 с.
4. Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1991. 212 с.
5. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : дис. ...канд. искусств. : 17.00.02. Ростов на Дону, 2009. 210 с.
6. Нестьев И. В. Бела Барток. Москва: Музыка, 1969. 800 с.
7. Петраш А. Сольная скрипичная соната и сюита до Баха и в творчестве его современников. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вип. 5. Ленинград: Музыка, 1984. С. 165–176.
8. Пірієв О. Сильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2021. 212 с.
9. Рабей В. Георг Филипп Телеман. Москва: Музыка, 1974. 64 с.
10. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: дис. ...канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2016. 197 с.
11. Сіренко Є. «Музыка Еріха Занна» Олексія Войтенка: «вікно» у творчий всесвіт композитора. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 2018. Вип. 6. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_6/e7947f699e8dedb14304d60763ecef03.pdf (дата звернення: 19.06.2022)
12. Скворцова Н. Плач ХХІ: сучасні тенденції інтонаційно-драматургічного осмислення жанру. *Київське музикознавство*, Вип. 56. Київ, 2017. С. 202–211.

13. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок Москва: Музгиз, 1959. 297 с.
14. Bartok Bela. Weg und Werk. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. 382 p.
15. Kuhner H. Neues Max Reger Brevier. Basel, 1948. 89 p.
16. Олексій Войтенко: музика як ідентичність URL: <https://culturalproject.org/journal/tpost/z2evvj3rm1-oleksi-voitenko-muzika-yak-dentichnst>

REFERENCES

1. Hretchyn O. Formuvannia zhanru skrypkovoi solo-sonaty u tvorchosti Arkandzhello Korelli. [Formation of the genre of violin solo sonata in the works of Arcangelo Corelli]. *Naukovi zapysky*. № 1. Ternopil, 2010. P. 3–7 [in Ukrainian].
2. Hretchyn O. Barokovi proektsii zhanru sonaty dlia skrypky solo v tvorchosti Johanna Sebastiana Bacha i Heorga Philippa Telemanna [Baroque projections of the sonata genre for violin solo in the works of Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann]. *Wartości w muzyce*, №4, 2012. P. 153–162 [in Ukrainian].
3. Druskin M. S. Iogann Sebastyan Bach [Johann Sebastian Bach]. Moscow, 1982. 381 p. [in Russian].
4. Kreinina Yu. V. Max Reger. Zhizn i tvorchestvo [Max Reger. Life and Creativity]. Moscow: Muzyka, 1991. 212 p. [in Russian].
5. Nesterov S. I. Puti razvitiia sonaty dlia skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovyykh i ispolnitelskikh iskanii muzyki XX veka [Ways of development of sonata for solo violin in the context of stylistic, genre and performing searches of XX century music]. Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2009. 210 p. [in Russian].
6. Nestev I. V. Bela Bartok. Moscow: Muzyka, 1969. 800 p. [in Russian].
7. Petrash A. Solnaia skripichnaia sonata i syuita do Bakha i v tvorchestve ego sovremennikov [Sonata and partita for violin solo before Bach and in the works of his contemporaries]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, №5. Leningrad: Muzyka, 1984. P. 165–176 [in Russian].
8. Piriiev O. Stylova evoliutsiia kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Maksa Regera [Stylistic evolution of Max Reger's chamber and instrumental work]. Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03. Kyiv, 2021. 212 p. [in Ukrainian].
9. Rabei V. Georg Philipp Telemann. Moscow, 1974. 64 p. [in Russian].
10. Riabokonieva M. Muzychnyi neoklasytsyzm yak fenomen suchasnoi zakhidnoievropeiskoi kultury [Musical neoclassicism as a phenomenon of modern Western European culture]. Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01. Kyiv, 2016. 197 p. [in Ukrainian].
11. Sirenko Ye. «The Music of Erich Zann» Oleksiia Voitenka: «vikno» u tvorchyi vsesvit kompozytora. [«The Music of Erich Zann» by Oleksiy Voitenko: "window" into the creative universe of the composer]. *Musical science at the beginning of the third millennium*, № 6. Nezhdanova National Music Academy, 2018. http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Sirenko.pdf (дата звернення: 19.06.2022) [in Ukrainian].
12. Skvortsova N. Plach XXI: suchasni tendentsii intonatsiino-dramaturhichnoho osmyslennia zhanru. [Lament XXI: modern tendencies of intonation-dramaturgical comprehension of the genre]. *Kyiv Musicology*, 56. Kyiv, 2017. S. 202–211 [in Ukrainian].
13. Struve B. A. Protsess formirovaniya viol i skripok [The process of forming violas and violins]. Moscow: Muzgiz, 1959. 297 p. [in Russian].
14. Bartok Bela. Weg und Werk. [Way and Work] München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. 382 p. P. 304 [in German].
15. Neues Max Reger Brevier [New Max Reger Breviary] / Hrsg. von H. Kiihner. Basel, 1948. [in German].
16. Oleksii Voitenko: muzyka yak identychnist. [Oleksiy Voitenko: music as identity.] Kulturnyi proekt. URL: <https://culturalproject.org/journal/tpost/z2evvj3rm1-oleksi-voitenko-muzika-yak-dentichnst> [in Ukrainian].