**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**

**ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

На правах рукопису

**СКРИПНІК Людмила Миколаївна**

УДК 787.1:785.6

**„Специфіка виявлення принципів діалогу та гри**

**у скрипкових концертах ХХ століття”**

**Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво**

**Дисертація**

**на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**

**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства, доцент

 **ТЕРЕНТЬЄВ Дмитро Григорович,**

 Національна музична академія України

 імені П. І. Чайковського,

 доцент кафедри теорії музики

**Київ – 2009**

**ЗМІСТ**

**Вступ**……………………………………………………………………………3

**Розділ 1.** Принципи діалогу та гри як складники концертування. Дослідження проблеми в роботах сучасних музикознавців

1.1.Принцип діалогу в аспекті літературознавства та музикознавства......14

1.2. Принцип гри як естетичний, культурологічний та музичний феномен…………………………………………..…...……………………...23

1.3. Особливості дії принципів діалогу і гри та їх кореляція в музичному просторі концертування ХХ ст.…...…………...............................................42

**Розділ 2.** Віхи становлення принципів діалогу та гри в жанровому полі скрипкового концерту ………………………..55

**Розділ 3.** Явища діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ сторіччя

3.1. Аналіз проявів принципу діалогу………………………………...…….70

3.2. Аналіз проявів принципу гри……..……………………………….......130

**Висновки**……………………………………………………………………160

**Список використаних джерел**.......................................................175

**Додаток**.……………………………………………………………………..194

**ВСТУП**

В останній третині ХХ століття у філософській, естетично-культурологічній та мистецтвознавчій наукових сферах зросла увага до вивчення діалогічного та ігрового принципів як можливих основ творчого мислення. Характеристики діалогу та гри, логіка їх дії, їх вплив на перебіг загально-мистецьких процесів – саме ці питання виявилися ключем для нового розуміння різних напрямків науки та мистецтва в їх сучасному контексті.

Всеоб’ємність та широкий масштаб явища діалогу визначаються різноманітністю сфер його застосування: від соціологічного поняття діалогу як засобу, що дозволяє збагнути глибинні основи своєї культури в зіставленні з іншокультурним середовищем – до діалогу як форми взаємодії різнонапрямкових текстів, стилів, творчих індивідуальностей в межах однієї культури; від жанру „філософського діалогу” – до діалогу ярмаркового, балаганного; від літературознавчого розуміння цього явища як особливого виду побудови художнього тексту – до діалогічних процесів, що є складовою частиною інтонаційного розвитку музичного твору. Вказані окремі прояви принципу діалогу, накопичені з плином часу, були узагальнені, підсумовані та отримали подальший розвиток у науковій та мистецькій галузях ХХ століття. Цей процес є відображенням явища глобалізації, плюралістичного мислення та прагнення взаєморозуміння, які характерні для епохи. Цим можна пояснити і зростання інтересу до вивчення особливостей та дії принципу діалогу в наш час.

Не меншу зацікавленість у теоретиків мистецтва та культурологів як ХХ ст., так і попередніх епох викликає питання про місце гри в культурній спадщині людства, про значення та необхідність запровадження такого поняття. Природа гри як особливої сублімованої діяльності людського духу, її мотиви, цілі і задачі, намагання знайти закони гри в різних сферах людського буття – ось теми, що займають думки мистецтвознавців, починаючи з моменту створення Й. Хейзінгою концепції Homo Ludens. Думка про всеоб’ємність та універсальність принципу гри складалася поступово, від епохи до епохи, включаючи в себе різноманітні розуміння ігрового феномену, зокрема: навчальне, сакральне, гедоністичне, біологічне, і нарешті – у ХХ столітті – філософсько-психологічне.

Найбільш суттєво та яскраво принцип гри увиразнює себе в царині мистецтва, яке є формою людської діяльності, найбільш близькою до гри (про що пишуть – по-різному й у різних літературних жанрах – Г. Гессе [44], Й. Хейзінга [202], Т. Куришева [95]). Остання у своїй праці „Театральність і музика” цілком справедливо стверджує, що ігровий феномен найхарактерніший саме для театральних видів мистецтва. Що ж до питання про дію принципів гри та діалогу в інструментальних музичних творах, то означені явища якраз через музично-театральні жанри проникають до сфери „чистої” інструментальної музики.

Діалог в музиці – явище панорамне, на що вказують дослідження багатьох музикознавців. Діалогічні відносини в музичному творі можуть будувати образно-емоціональну і смислову концепцію на всіх рівнях, створювати розвиток музичної ідеї, впливати на структурну цілісність, являючи собою один із суттєвих засобів драматургічної виразності.

Щодо ігрового феномену, то кожен дослідник підходить до розгляду цього питання досить індивідуально, вибираючи те, що найкраще відповідає контекстові музичної мови й художніх особливостей жанру. У зв’язку з цим немає регламентованої системи розгляду засобів музичного втілення стихії гри. Як можливі аспекти вивчення цього питання в сучасній науці висуваються такі фактори, як спонукальні мотиви гри, характеристики ігрового процесу, засоби дії ігрової логіки в музичному творі тощо.

Музичний діалог та музична гра є найбільш показовими в жанрах із „підвищеним ступенем діалогічності” (О. Антонова [6, c. 135][[1]](#footnote-1)\*), до яких перш за все належить сольний концерт – вже через наявність партій-опонентів: соліста та оркестра. Принцип діалогу, за словами багатьох дослідників (Б. Асаф’єв, Є. Назайкінський, М. Тараканов, І. Кузнєцов, А. Уткін, Н. Ахмедходжаєва тощо), є одним із складників жанрового та стилістичного поля концерту, тому означений принцип репрезентований у сольному концерті в різних проявах та модифікаціях. Щодо принципу гри, то ігрова логіка здавна була жанроутворюючим фактором концерту взагалі та сольного концерту зокрема. До того ж, цей різновид логіки є спільним чинником, що здійснює зв’язок між театральними формами мистецтва (починаючи зі старовинних карнавально-обрядових дійств, на що вказує Н. Вакула [36, с. 51]) та концертуванням.

 Ось чому особливу зацікавленість викликає питання про дію принципів діалогу та гри саме в жанрі концерту.

Взагалі, поняттям „концертність” та „концертування” приділяється багато уваги в культурологічній науковій літературі. Концертність розглядають не тільки як складовий чинник жанру концерту, але й як принцип художнього мислення (Н. Ахмедходжаєва [17]), і як естетичний феномен (Н. Вакула). Концертування розглядається музикознавцями в досить широкому смисловому діапазоні: від концертування як процесу демонстрації виконавської майстерності до визначення вказаного поняття як драматургічного принципу. Концерт ХХ ст., зокрема скрипковий, вирізняється багатством типологічних втілень, різноманітністю жанрових і структурних модифікацій, великою кількістю зразків цього жанру, що належать різним стильовим напрямкам.

В дослідницькій музикознавчій літературі, присвяченій вивченню художніх явищ у ХХ ст., особливо коли йдеться про дію діалогу чи гри, спостерігається недостатня визначеність або навіть певна взаємопідміна цих понять . Йдеться про такі поняття і терміни, як „фігури *ігрової* логіки”, використані для опису дії *діалогу* в музиці, „стильовий *діалог*” та „стильова *гра*”, „*діалог* тембрів” та „*гра* тембрів” тощо. Немає сумнівів, що у звучанні „живої” музики зустрічаються моменти, коли практично неможливо відокремити дію принципу гри від принципу діалогу. Але необхідність в їх розрізненні, безумовно, існує, вона продиктована самою музичною практикою сучасності, в якій кожен музичний твір позначений унікальністю змісту та внутрішньої структурної організації. Саме тому теоретичне обгрунтування цієї проблеми допоможе прояснити специфіку обох принципів, а також наблизитись до розкриття найяскравіших особливостей такого феномена, як сольний скрипковий концерт. В свою чергу, розмежування проявів діалогу та гри в музиці дозволить виявити умови їх взаємодії, дослідити міру їх підпорядкованості або рівнозначності, риси їх схожості і розбіжності. Всі окреслені питання є досить маловивченими в музикознавстві.

З огляду на вищесказане, **актуальність теми дослідження** обумовлена підвищенням інтересу до прояву гри та діалогу в музичному мистецтві в складних умовах сучасного світу, що прагне глобалізації і взаєморозуміння. Закономірне також розглядання вказаних питань в контексті „нової концертності” (А. Уткін [199]), характерної для концертного жанру ХХ ст., та визначення специфіки проявів кожного із вказаних принципів.

На актуальність згаданих питань в царині як науки, так і мистецтва вказує достатня кількість загально-естетичних, культурологічних, літературознавчих та музикознавчих робіт. Ракурс пропонованого дослідження вимагає залучення широкого кола джерел. Так, питання діалогу розглядається в таких галузях гуманітарних знань, як:

1. Філософія, естетика, психологія: Г. Кучинский «Психологический анализ содержания диалога при совместном решении мыслительной задачи», И. Васильев «О значении идеи М. М. Бахтина о диалоге и диалогических отношениях для психологии общения»;
2. Історія та теорія мистецтва: М. Каган «Морфология искусства»;
3. Літературознавство: Ю. Лотман «Структура художественного текста», В. Одинцов «О языке художественной прозы. Повествование и диалог», Л. Выготский «Мышление и речь», М. Бахтин «Проблемы поэтики Достоевского», М. Бахтин «Эстетика словесного творчества».

Тема діалогу достатньо широко освітлена і в музикознавчій літературі, зокрема в працях Б. Асаф’єва, М. Тараканова, О. Самойленко, О. Антонової, Т. Лобанової тощо.

Питання, пов’язані з жанрово-стильовими особливостями концерту, також отримали докладний розгляд в музикознавчій науці. Більшість дослідників роблять акцент на виявленні жанроутворюючих принципів концерту, наприклад Л. Раабен, М. Тараканов, О. Антонова, Н. Брагінська. Цікавими є дослідження, присвячені питанням концертування та концертності, такі як роботи Н. Ахмедходжаєвої та А. Уткіна. Багато уваги приділяється вивченню окремих жанрово-стильових різновидів концерту (Н. Брагінська, В. Заранський, І. Гребнєва, Н. Зейфас, О. Пономаренко, В. Стеценко, В. Тимофєєв).

Вивчення феномену гри в історії культури людства, її взаємозв’язок з психологією та естетикою має достатньо широку бібліографію. Освітленню вказаного питання в історико-культурологічному та психологічному аспекті присвятили свої видатні дослідження Й. Хейзінга („Homo Ludens”), Д. Ельконін („Психология игры”), Х. Ортега-і-Гассет („Эстетика. Философия культуры”), А. Лосєв („Проблемы художественного стиля”).

Але такий ракурс теми гри, як ігровий виток в музиці, вивчений не досить докладно. Яскравими музикознавчими працями є наступні: В. Клименко «Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художественная практика», Е. Назайкинский «Логика музыкальной композиции», Т. Курышева «Театральность и музыка».

Як бачимо з наведеного огляду, музикознавці розглядають питання музичного діалогу та музичної гри в різних жанрах і ракурсах. Але, не дивлячись на широту й різноплановість наукових джерел, у вивченні обраної теми залишається ряд недостатньо освітлених аспектів, дослідження яких запропоновано у наведеній дисертації.

**Постановка проблеми.** Досліджуючи феномен концертування як один з найважливіших жанроутворюючих чинників концерту, А. Уткін [199] цілком слушно акцентує думку, що діалогічний та ігровий принципи є найбільш суттєвими моментами, які складають таку провідну рису концертного жанру, як концертування. Схожі думки можна знайти і в інших ґрунтовних працях, таких як роботи Б. Асаф’єва, Л. Мінкіна, О. Антонової тощо, в яких дослідники підкреслюють, що принцип діалогу та принцип гри – практично константні складники концертного жанру.

Але при цьому простежується недостатність більш-менш чіткого розмежування понять діалогу та гри, опису засобів їх взаємодії, показу ієрархічної системи, до якої вони входять, їх співставлення з іншими складниками концертування (віртуозністю, соліруванням, імпровізаційністю). Цікаво також простежити віхи становлення принципів діалогу та гри, їх вплив на різні типологічні модифікації концерту, особливості їх прояву в творах ХХ століття. Адже саме для творів цього часу характерною рисою стає, за словами А. Уткіна, „концертність нового типу” – синтез «відродженого принципу *Concerto grosso* з традицією класико-романтичного симфонізованого концерту” [199, c.25][[2]](#footnote-2)\*».

Щодо принципу гри, то визначальним ракурсом в дослідженнях є прояви ігрового начала в театральних видах мистецтва. Шляхи ж проникнення ігрової складової в інструментальну музику на прикладі дослідження специфіки принципу гри в скрипкових концертах ХХ ст. є також цікавою проблемою.

Таким чином, **об’єкт дослідження** у пропонованій роботі становить концертна спадщина композиторів ХХ століття – представників різноманітних стилістичних напрямків (неокласицизму, неофольклоризму, імпресіонізму тощо) та національних шкіл (української, російської, польської, угорської) – в аспекті взаємодії принципів діалогу та гри.

**Предметом дослідження** є специфічність втілення діалогічного та ігрового принципів в образно-інтонаційному просторі скрипкового концерту ХХ століття.

**Матеріалом дослідження** стають 11 скрипкових концертів, які отримали світове визнання та є репрезентативними з точки зору обраної теми, а саме: концерти №1 (1908) та №2 (1938) Б. Бартока, концерти №1 (1916) і №2 (1933) К. Шимановського, Концерт *in D* І. Стравинського (1931), концерти №1 (1917) і №2 (1935) С. Прокоф'єва, обидва концерти Д. Шостаковича (№1 – 1948 та №2 – 1969), концерт М. Скорика (1969) і «Симфонія пасторалей» Є. Станковича (1980).

Історія розвитку скрипкового концерту вирізняється особливою стабільністю з-поміж інших жанрових різновидів сольного концерту; в концертах для скрипки з оркестром напрацьовано багато різноманітних виконавських прийомів для соліруючого інструменту який може, таким чином, втілювати найширший образний спектр – – від запаморочливої віртуозності до високої простоти, від ніжної кантилени до проникливого речитативу. До того ж, ХХ століття є одним з найбільш плідних періодів в історії сольного і, зокрема, скрипкового концерту, періодом, коли цей жанр збагачується типологічними та стильовими різновидами. Таким чином, саме в творах минулого століття відбувається своєрідне підбиття підсумків і виявлення подальших шляхів розвитку жанру. Цей процес стосується і проявів діалогічного та ігрового принципів, дія і засоби яких урізноманітнюються та поширюються на більш широкі масштабні рівні, що не були задіяні в творах попередніх епох.

**Мета дисертації** полягає у:

 - визначенні умов взаємозв’язку і розбіжності діалогу та гри в контексті концертування як принципу музичного мислення;

 - репрезентації діалогічного та ігрового феноменів з точки зору їх історичного розвитку і значення;

 - виявленні місця і ролі діалогу та гри в смисловому полі скрипкового концерту ХХ століття.

Відповідно до сформульованої мети в роботі вирішуються наступні **завдання:**

 - виробити методологічну основу, конкретні прийоми визначення специфіки діалогу та гри в їхньому проявленні в концертах ХХ століття;

 - визначити умови диференціації та кореляції досліджуваних принципів у взаємодії їх з концертуванням;

 - систематизувати особливості історичного становлення діалогічного та ігрового чинників;

 - дослідити сучасні форми дії діалогічного та ігрового принципів і актуалізувати їх специфіку у кожному з аналізованих концертів;

 - виявити взаємозв’язок між різними проявами діалогу та гри і типами концертності.

**Методологічна основа** дисертації ґрунтується на історико-культурологічному, системному, структурно-функціональному методах аналізу: через осягнення понять діалогу та гри, а також через дослідження становлення жанрового інваріанту сольного концерту осмислюються образні, драматургічні, архітектонічні, стильові особливості скрипкових концертів ХХ століття. В процесі дослідження було застосовано:

1. Історичний метод, котрий спрямований на розкриття особливостей втілення принципів діалогу та гри на різних історичних етапах становлення скрипкового концерту, з акцентуванням їх значущості та багатогранності в концертах ХХ століття.
2. Естетико-культурологічний метод, який дозволяє виявити взаємозв’язки між літературознавчим, естетичним, культурологічним та музикознавчим розумінням діалогу та гри.
3. Структурно-функціональний метод, що надає можливість відобразити особливості досліджуваних концертів з точки зору дії в них діалогічного та ігрового принципів.
4. Порівняльний метод, котрий специфікує риси аналізованих об’єктів у аспекті різноманітних типологічних особливостей скрипкових концертів ХХ століття.
5. Метод спостереження та аналізу механізмів функціонування принципів діалогу та гри в контексті концертування (на матеріалі концертів ХХ століття як творів, що якнайповніше відображують дію досліджуваних принципів на різних рівнях музичного цілого).

**Наукова новизна** даного дослідження полягає в наступному:

- в роботі вперше розглядаються специфічні ознаки музичного діалогу та музичної гри, а також робиться спроба прояснити ступінь їх взаємозв’язків на основі особливостей кожного; це значною мірою може заповнити прогалину у вивченні вказаного питання;

- явища діалогу та гри розглядаються в їх сукупності, спостереження здійснюються під кутом зору найважливіших для ХХ ст. принципів музичного мислення, а саме – концертування, що дозволяє авторові зробити певні висновки стосовно типологічних рис концертів, зокрема скрипкових;

- в роботі досліджується ступінь співвідношення характерних ознак концертування і робиться висновок щодо зведення їх до двох основних чинників: діалогу та гри, які вбирають в себе віртуозність, сольний принцип та імпровізаційність;

- порушене маловивчене питання про поступове накопичення і ускладнення проявів діалогу та гри протягом історичного розвитку жанру скрипкового концерту, що в результаті дає змогу виявити особливості побутування діалогічного та ігрового феноменів саме в творах ХХ ст.

**Практичне значення роботи** полягає в тому, що її положення можуть бути використані в спеціальних курсах історії музичної культури та аналізу музичних творів, теорії та історії музичного виконавства, збагатити лекції культурологічного спрямування у вищих та середніх спеціальних навчальних закладах системи культури і мистецтв.

**Апробація роботи.** Основні положення теоретичних та аналітичних розділів дисертації були оприлюднені в наукових доповідях на конференціях:

* „Молоді музикознавці України”. V Всеукраїнська науково-теоретична студентська конференція. Київ, 2003.
* „Молоді музикознавці України”. VІ Всеукраїнська науково-теоретична студентська конференція. Київ, 2004.
* „Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи”. ІІІ Всеукраїнська науково-практична конференція. Луганськ, 2005.
* „Молоді музикознавці України”. VІІІ Всеукраїнська науково-теоретична студентська конференція. Київ, 2006.

Окремі теоретичні положення дисертації лягли в основу наступних публікацій:

1. Скрипнік Л. „Симфонія пасторалей” для скрипки і симфонічного оркестру Є.Станковича в аспекті проблеми музичного діалогу / Скрипнік Л. // Київське музикознавство : зб.ст. – К., 2004. – Вип. 14. – С.179-187.
2. Скрипнік Л. До питання про прояви діалогічності як одного з аспектів музичного мислення / Скрипнік Л. // Київське музикознавство : зб.ст. – К., 2005. – Вип. 17. – С.64-76.
3. Скрипнік Л. Теорія гри у мистецтві ХХ ст. (історико-культурологічний аспект проблеми) / Скрипнік Л. // Київське музикознавство : зб.ст. – К., 2007. – Вип. 22. – С.140-155.

Дисертація підготовлена на кафедрі теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Після обговорювання на вказаній кафедрі робота була рекомендована до захисту.

Згідно з поставленими задачами була спланована **структура роботи**. У Вступі надається порушення проблеми, обгрунтування її наукової новизни, окреслення шляхів дослідження. Основна частина побудована відповідно до двох основних проблем, що досліджуються у жанрі сольного концерту, а саме питань діалогу та гри. Перший (теоретичний) розділ присвячений питанням:

* відображення принципу діалогу в аспекті літературознавства та музикознавства;
* розглядання принципу гри як естетичного, культурологічного та музичного феномену;
* визначення кореляції принципів діалогу та гри в музичному просторі концертності ХХ ст. та специфіки їх проявів.

Другий (історичний) розділ репрезентує розгляд деяких питань становлення концерту як жанру передусім діалогічного та ігрового. Третій (аналітичний) присвячений актуалізації принципів діалогу та гри в обраних концертах. Заключна частина підбиває підсумки дисертації. До роботи додається список використаних джерел (223 найменування) та додаток, що містить нотні приклади (31 сторінка). Обсяг основного тексту дисертації складає 174 сторінки, повний обсяг – 224 сторінки.

**Висновки**

Отже, у пропонованій роботі були проаналізовані прояви принципів діалогу та гри, а також специфіка їх дії та умови їх взаємоперетинання в музичних творах ХХ ст. Прикладами слугували скрипкові концерти композиторів минулого століття, а саме: концерти №1 та №2 Б. Бартока, концерти №1 і №2 К. Шимановського, концерт *in D* І. Стравинського, концерти №1 і №2 С. Прокоф'єва, обидва концерти Д. Шостаковича та концерт М. Скорика. Крім того, була проаналізована «Симфонія пасторалей» Є. Станковича, як твір, що має яскраво виявлені ознаки як жанру концерту, так і жанру симфонії і може бути показовим та цікавим з точки зору специфіки прояву досліджуваних принципів, відтіняючи собою суто концертні твори.

У дослідженні особливостей дії діалогічного принципу відправними моментами стали в першу чергу розроблена в роботах О. Антонової систематика діалогічних явищ в музиці та діалогічні фігури, прототипами котрих були деякі з фігур iгрової логіки Є. Назайкинського. Ключовими питаннями виявилися наступні: простеження загального характеру окремих різновидів діалогу; аналіз форми зчеплення реплік музичного діалогу через реалізацію дії діалогічних фігур; виявлення закономірностей співвідношення діалогічних явищ і образно-семантичних характеристик концертів; розгляд проявів діалогічності в аспекті композиційно-динамічної специфіки творів через її реалізацію на трьох масштабно-композиційних рівнях, а також виявлення параметрів взаємодії учасників концертного спілкування через притаманну їм діалогічність.

Зроблений аналіз показав, що діалогічні стосунки найбільш яскраво реалізуються за допомогою діалогічних фігур, як узгодження, так і неузгодження. Всі досліджені концерти споріднює використання в них здебільшого діалогічних фігур узгодження, тобто „відлуння”, „втори”, „варіантного пiдхоплення”, „підтвердження-підсилення” тощо. Але слід відзначити концерти Б. Бартока, котрі відрізняються від інших досліджуваних творів більш високим ступенем контрастності матеріалу. Тому композитор поширює діапазон використаних фігур, вводячи діалогічні фігури неузгодження, що відіграють у творі особливу роль.

Святкова атмосфера панує у Токаті з Концерту М. Скорика та у фіналі Другого концерту С. Прокоф’єва. Для цих частин характерна велика питома вага діалогів соліста і оркестру на морфологічному і синтаксичному рівнях, несподівані акценти, яскрава динаміка.

Аналіз концертів також виявив, що простежується певна закономірність між діалогічними процесами, котрі відбуваються в темі, та її образно-емоційними і семантичними характеристиками. Так, найбільш підлеглими впливу діалогічного принципу виявилися “дієві” теми (обидві головні партії з Другого концерту К. Шимановського, головна партія другої частини концерту №1 Б. Бартока, основна тема фіналу Другого концерту Д. Шостаковича, рефрен скерцо з Першого концерту С. Прокоф’єва), в силу більшого природного тяжіння лiрики до монологу. І все ж діалогічні явища є основою також і “ліричних” тем концертів, що свідчить про всеохоплюваність дії принципу діалогу для концертного жанру (найбільш яскраво це проявляється в побічних партіях концертів К. Шимановського та Б. Бартока, а також у побічній партії першої частини концерту №2 Д. Шостаковича). Відзначається загальна для всіх концертів тенденція насичення “ліричних” тем “дiалогами” і “дуетами” узгодження, яка виявляє внутрішню емоційно-семантичну єдність і цiльнiсть даної образної сфери, що зберігає свою постійність і стабільність у порівнянні з емоційно багатими “дієвими” темами-образами. Останні насичені найрізноманітнішими типами “діалогів” і “дуетів”, особливо в розвиваючих розділах форми.

Організація та розвиток основних тем-образів концертів також були розглянуті крізь призму діалогічності. Експозиційні розділи концертів демонструють наявність усіх видів “діалогів” і “дуетів”; хоча в розвиваючих розділах діалогічність представлена в значно більшій мірі, що і виявляє належність розвиваючих ділянок форми до “діалогічного типу тематичного розвитку” (термін Є. Назайкинського). Часто за допомогою “діалогів” організовані кульмінаційні зони і підходи до них, що також підкреслює високий ступінь діалогічності жанру концерту.

 Зроблений аналіз показав, що діалогічні відношення пронизують всі масштабні рівні досліджуваних творів. Так, діалогічність на морфологічному і синтаксичному рівнях пов'язана в першу чергу з “дiалогами узгодження” обох типів, тобто з тими, для яких характерна однорідність реплік. Тому притаманна більшості тем концертів внутрішня неконтрастність зовсім не є якісним проявом недіалогічності. Діалогічні процеси, котрі відбуваються в концертах, настільки інтенсивні, що їхнє втілення можна простежити навіть на рівні однорідних тематичних утворень. Прикладом може слугувати більшість тем «Симфонії пасторалей» Є. Станковича. Все сказане справедливе для експозиційних розділів практично всіх концертів (окрім концерту М. Скорика), а також для розвиваючих розділів концертів, драматургія яких неконфліктна (тобто концертів К. Шимановського, С. Прокоф’єва, І. Стравинського). Розвиток же тем у концертах конфліктного драматургічного типу відбувається за допомогою діалогів неузгодження та різнотемних дуетів (концерти Д. Шостаковича, Б. Бартока, Є. Станковича, М. Скорика).

Що стосується композиційного рівня концертів, то тут діалогічність виявляє себе як “діалог” тем (а на драматургічному рівні – як “діалог” “ліричних” і “дієвих” образів) і виявляється вже шляхом різноманітних типів “діалогу неузгодження”. Так, Концерт №1 К. Шимановського, заснований на зіставленні лірико-романтичного та скерцозно-ігрового образів, демонструє високий ступінь насиченості композиційного рівня "дiалогами неузгоження". Щодо композиційного рівня «Симфонії пасторалей» Є. Станковича, то в наведеному випадку принцип діалогу виявляє себе як взаємодія тем-образів. Причому метод моноінтонаційності, що полягає в основі твору, обумовлює превалювання модусного типу діалогів і дуетів.

Тематичний розвиток, побудований на контрастах зіставлення і протиставлення, типовий для більшості проаналізованих концертів. Виняток складає лише перша частина Концерту №1 Б. Бартока, характерною рисою якої є більша питома вага "діалогів узгодження" на композицiйному рівні, що підкреслює емоційну та iнтонацiйну єдність і безперервність драматургічного розвитку цих частин.

Цікава ситуація складається в тих концертних творах, які відзначаються значною роллю сольного принципу, спрямуванням на гегемонію соліста, характерними для віртуозних концертів. Прикладом слугують скрипкові концерти С. Прокоф’єва та Концерт *in D* І. Стравинського, хоча вказані твори і не можна безапеляційно віднести до віртуозного типу. Концерти вирізняються майже повною відсутністю діалогів соліста і оркестру на морфологічному та синтаксичному рівні, якісним же проявом принципу діалогу є достатня кількість різнотемних дуетів як узгодження, так і неузгодження.

Показовим для розуміння складності діалогічних процесів є “діалог в діалозі”, котрий неодноразово використовується в досліджуваних концертах, коли репліки на композицiйному рівні організовані всередині себе шляхом діалогів різноманітних типів, але на інших масштабних рівнях. Наведений принцип яскраво проявляється у „Симфонії пасторалей” Є. Станковича, в Першому концерті К. Шимановського, в Концерті І. Стравинського.

В історичному розділі роботи підкреслюється, що формування діалогічних відносин в концертах відбувалося поступово шляхом ускладнення та урізноманітнення. Такі прояви діалогічного принципу, як фактурно-регістровий, динамічний та образно-тематичний діалог, були надбанням концертів епох Бароко та Класицизму, і саме ці види складають основу діалогічних відносин в аналізованих творах. Але, як показав аналіз, у скрипкових концертах ХХ ст. знаходять відображення і інші, складніші види діалогу.

Яскраво виявив себе такий вид діалогу, як “діалог форм”. Композитори орієнтувалися на всі відомі типи концертів як на композиційні моделі. Так, Концерт М. Скорика виявляє взаємодію барочної ритурнельної основи з компонентами класичного концерту, а Концерт №2 Б. Бартока і концерти С. Прокоф’єва спираються на класичний тип і демонструють діалог сонатних і варіаційних принципів. Тип романтичного концерту перетворений в першому Концерті Б. Бартока і концертах К. Шимановського, де поемна одночастинна форма взаємодіє з розширеною тричастинністю, сонатно-симфонічним циклом і варіаційністю. В результаті цього форма втрачає структурну прямолінійність і наділяється рисами багатозначності.

Цікавий і такий вид діалогічності, як “діалог формоутворюючих принципів”, стрижнем якого виступає взаємодія двох контрастних типів мислення – “симфонiзованого” і “концертного”, що є однією з тенденцій музики XX ст. Ознаки “симфонiзованого” мислення у вигляді антитетичних тем-образів, характерних для сонатності тонально-гармонійних зв'язків, мотивних розробок присутні в усіх розглянутих концертах. Але якщо в обох концертах К. Шимановського і в Концерті №2 Б. Бартока концертний діалог співіснує з характерним для “симфонiзованого” мислення наскрізним розвитком, а оркестр виступає з солістом на паритетних засадах, то в Концерті №1 Б. Бартока і в концертах С. Прокоф’єва вiртуознiсть соліста є визначальною: сольна партія є образно-тематичним імпульсом для розвитку. На перший план виходить суто концертна логіка, коли тематичні контрасти розгортаються в iмпровiзацiйній манері.

Сама назва твору: «Симфонія пасторалей для скрипки та симфонічного оркестру» Є. Станковича викликає думку про взаємодію і взаємовплив «концертності» і «симфонізму». Слово «симфонія» у назві має амбівалентний значеннєвий відтінок. По-перше, «симфонія» розуміється як узгоджене звучання (у наведеному контексті – тем, ліричних наспівів, пасторальних станів, співзвучність людини природі). Друге значення – «симфонія» як спосіб композиторського мислення, або твір, котрий має визначені жанрові характеристики. У той же час вказівка на склад виконавців відсилає слухача до жанру сольного концерту, із усіма властивими йому особливостями.

І дійсно, в аналізованому творі спостерігається ряд ознак, іманентних для жанру сольного концерту. Ці ознаки втілені в діалогічності розвитку музичної думки, у превалюванні ролі соліста в експозиційних розділах форми, у великій кількості паритетних типів «дуетів» і найрізноманітніших «діалогів» у розвиваючих розділах і при підготовці кульмінацій. Крім того, демонстрація як наспівних, так і віртуозних властивостей сольного інструмента в багатьох епізодах «Симфонії пасторалей» висуває скрипку на перший план і дозволяє їй бути рівноправним партнером концертного спілкування. У той же час масштабність задуму, симфонічний спосіб мислення, використання методів наскрізного розвитку і домінування поліфонічних прийомів, активна роль оркестру в більшості епізодів твору і відсутність соліста в багатьох кульмінаційних зонах підкреслює провідні позиції симфонічного розвитку, котрий асимілює концертність. Таким чином, можна стверджувати, що «Симфонія пасторалей» для скрипки і симфонічного оркестру є яскравим прикладом характерного для музики ХХ століття синтезу особливостей «віртуозного» і «симфонізованого» концертів і, ширше, особливостей «концертного» і «симфонічного» методів мислення.

Отже, в аналізованих творах спостерігається достатньо широкий спектр проявів принципу діалогу, а саме:

* Фактурно-регістровий діалог, що бере початок у барочних концертах і проявляється у антифонних перегукуваннях як соліста і оркестру, так і різних інструментів оркестру.
* Динамічний діалог, який знаходить вираження у співставленні *tutti – solo, p – f*  тощо.
* Образно-тематичний діалог, обумовлений тісним взаємозв'язком учасників; особливості його побудови реалізуються за допомогою діалогічних фігур і різних видів спільного звучання соліста й оркестру.
* Архітектонічний діалог, який має своє втілення в співіснуванні в рамках однієї музичної конструкції декількох різних, іноді контрастних форм.

Не менш різноманітно і яскраво проявляє себе в аналізованих концертах ігровий принцип, що також своїми коренями сягає ще добарочної музики. Поступовий розвиток і ускладнення дії принципу гри призвів до появи найрізноманітніших видів його прояву. Про ігрову складову в музиці багато і цікаво сказано в роботах В. Клименко, що вирізняє три ігрові структури – комбінаторики, змагання і містифікації. Відштовхуючись від зазначеної класифікації, доцільно розширити і конкретизувати ігрові прояви саме в жанрі скрипкового концерту.

Найбільш яскравим вираженням ігрової складової практично у всіх концертах є усі способи втілення гри-майстерності (сольний принцип, віртуозність, імпровізаційність). Зазначені аспекти є проявом ігрової структури змагання. Той факт, що саме вказані прояви ігрового принципу є найбільш розповсюдженими в аналізованих творах, підкреслює їх історичну першість відносно інших видів гри, адже формування ігрової складової в музиці відбувалося якраз через опанування різноманітних технічних прийомів гри, через сольний принцип та віртуозність. Подальший розвиток ігрового принципу (у творах періоду Класицизму і особливо Романтизму) йшов шляхом проникнення в інструментальну музику елементів театралізації, що виявляє себе в зміні рольової установки, коли, наприклад, фоновий елемент в оркестрі, переходячи до соліста, одержує статус теми (прикладом з аналізованих творів є перша і третя частини Другого концерту Д. Шостаковича). Зміну модусу теми також можна асоціювати зі зміною ролі або маски, котра створює ефект театралізації, карнавальності. Концертами, у яких часто використовується подібний прийом, є твори С. Прокоф'єва (№2, перша частина, тема головної партії), К. Шимановського (обидва), Б. Бартока (№1).

До специфічно ігрових проявів відноситься також ефект раптовості, що може створюватися за допомогою несподіваних паузам та динамічних акцентів. Все це дозволяє створити, наприклад, в Другому концерті Б. Бартока атмосферу шутійства, театральної гри, а подекуди і психологічно амбівалентний стан “нервової” ексцентрики, сарказму, гіркого сміху.

Подібна ж ситуація зі схожим результатом складається в другій та четвертій частинах концерту №1 Д. Шостаковича та у фіналі його ж Другого концерту. Тут спостерігаємо велику кількість несподіваних акцентів, що надає вказаним частинам не лише гротесковість, але й яскраву театралізовану карнавальність.

Всі вказані прийоми є увиразненням ігрової структури містифікації, заснованої на амбівалентності.

Крім того, виявленням ігрової складової можуть слугувати різні прояви скерцозної та комічної образності. В аналізованих концертах достатньо подібних прикладів, поза залежністю від їхнього образного наповнення і драматургічної спрямованості, бо наявність жанрово-скерцозної образності іманентна для жанру концерту.

Такий прояв ігрового принципу, як гра тембрів, спирається на явище тембрової персоніфікації, коли в ролі лідера змагання виступають різні інструменти, що борють за першість. Гра тембрів є характерною рисою обох концертів С. Прокоф’єва та Другого концерту К. Шимановського. Внутрішнє насичення діалогічністю партій учасників концертного спілкування зумовлює виділення з маси оркестру “додаткових” солістів, котрі виступають в опозиції до основного сольного інструменту. Це явище характерне також для „Симфонії пасторалей” Є. Станковича, а темброва персоніфікація ударних є особливістю фіналів Концерту М. Скорика та Другого концерту Д. Шостаковича.

 Найцікавішим проявом принципу гри в аналізованих концертах є таке специфічне для ХХ ст. явище, як стилістична гра, котра виявляє себе у стилізації та роботі з моделей, прикладом яких є Концерт І. Стравинського. Вказані прояви принципу гри також відносяться до ігрової структури комбинаторіки.

Досліджувані в роботі принципи гри та діалогу є явищами різноплановими та широкомасштабними. Не викликає заперечень, що дія цих принципів пронизує всю музичну творчість усіх епох, але в інструментальній музиці саме в концертному жанрі діалогічний та ігровий феномени проявляють себе найбільш яскраво, що підкреслюють практично всі музикознавці. Аналіз скрипкових концертів ХХ ст. виявив, що в цей період у жанрі сольного концерту використовуються не тільки суто концертні форми прояву діалогічного та ігрового принципів (такі, як „концертний діалог” або сольний принцип), але й нові, специфічні для ХХ ст. – архітектонічний діалог, гра тембрів, стильова гра тощо. Таким чином, постає питання про взаємодію в жанрі концерту принципів концертування, діалогу та гри.

Музикознавці розглядають жанр концерту в різних аспектах, порушують різноманітні проблеми, але в цілому визначають концертування як амбівалентне явище, сутність якого полягає в нерозривній єдності двох полярно-протилежних типів музичного висловлювання – змагальності та співтворчості.

Змагальність виявляє себе в декількох ракурсах, і насамперед через демонстрацію всіх технічних і виразних можливостей як соліста, так і оркестру. У партії соліста гра-майстерність знаходить своє втілення через віртуозне володіння технікою виконання – використання у викладенні і розвитку тем блискучих пасажів, акордової техніки, подвійних нот, поліфонічних прийомів, комбінацій різних штрихів. З розглянутих творів яскравою віртуозністю відрізняються сольні партії наступних концертів: концерт №1 К. Шимановського, весь концерт №2 та друга частина концерту №1 Б. Бартока, Перший концерт С. Прокоф'єва, концерти І. Стравинського та М. Скорика. Існують розділи форми, для яких принцип віртуозності характерний найбільшою мірою: каденції (концерти К. Шимановського і Д. Шостаковича, концерт №2 Б. Бартока), розробки, експозиції споконвічно віртуозних тем (основні теми третьої частини Другого концерту Д. Шостаковича і другої та четвертої частин його Першого концерту, теми Токати і Капричіо з Концерту І. Стравинського, тема Скерцо з Першого концерту С. Прокоф'єва, скерцозні теми Першого концерту К. Шимановського), орнаментація солістом теми, котра проходить в оркестрі. Результатом вищесказаного є демонстративність, яскравість партії соліста, вихід її на перший план або її паритетність з оркестром.

Демонстрація можливостей оркестру виявляється в майстерному володінні композитора інструментовкою (комбінування реплік різних інструментів і оркестрових груп, включаючи персоніфікацію тембрів), фактурній і регістровій розмаїтості. Крім того, практично у всіх концертах зустрічаються великі оркестрові епізоди, наявність яких створює противагу партії соліста. Оркестрові кульмінації характерні для концертів К. Шимановського, концерту №2 Б. Бартока, «Симфонії пасторалей» Є. Станковича. Оркестрові вступи, які містять у собі елементи основних тем, показові для Першого концерту Д. Шостаковича, Концерту І. Стравинського.

Змагальність також може виявлятися в заперечуванні тематичної першості. У розглянутих концертах превалює викладання тем у партії соліста, однак зустрічається й оркестрове експонування тематичного матеріалу. Найбільш яскраві приклади останнього – Токата в Концерті І. Стравинського, Пасакалія з концерту №1 Д. Шостаковича, а також початок Першого концерту К. Шимановського.

Використання композиторами діалогів, заснованих на різнохарактерних тематичних утвореннях («діалогів неузгодження»), також є втіленням змагальності. Як було зазначено вище, вказаний тип діалогів характерний для концертів, заснованих на контрастних темах з конфліктним типом драматургії. Наприклад, у другому розділі «Симфонії пасторалей» Є. Станковича конфлікт основних тем обумовлює збільшення загального числа діалогів неузгодження. На використанні діалогів подібного типу на синтаксичному рівні побудований Концерт М. Скорика.

Однак змагальність не є єдиним визначальним фактором у жанрі концерту. Як будь-який твір, концерт є особливим музичним простором, який створюється спільно силами соліста й оркестру. Виходячи з зазначеного факту, ми виводимо ще один аспект концертування, рівноцінний змагальності, а саме – співтворчість.

На рівні музичної мови співтворчість виражається насамперед у використанні різних видів спільного музикування (дуетів). Найяскравіше співтворчість виявляється в тематичних і нетематичних дуетах з функціональною тотожністю голосів, оскільки саме наведений вид дуету підкреслює рівноправність обох учасників концертного спілкування. Подібний тип дуетів найбільш характерний для концертів з поліфонізованою фактурою, таких, як обидва концерти Д. Шостаковича, «Симфонія пасторалей» Є. Станковича, Концерт І. Стравинського. Такі ж окремі теми з Першого концерту К. Шимановського.

Крім того, використання діалогів, репліки яких не вступають в емоційне протиріччя одна з одною (діалогів узгодження), також створює атмосферу співтворчості.

Згадана вище демонстрація солістом та оркестром своїх можливостей є якісним проявом не тільки аспекту змагальності, але й співтворчості, оскільки обидва аспекти складають діалектичну пару[[3]](#footnote-3)1. Саме тут яскраво виявляє себе концертна гра. Але творення нового музичного простору, що є вираженням співтворчості, можливе і за допомогою таких суто ігрових проявів, як гра стилів (моделі кількох різних стильових епох спільно творять новий простір) або персоніфікація тембрів (інструменти виступають як театральні персонажі, створюючи нову яскраво театралізовану ситуацію). Однак слід зазначити, що гра стилів та гра тембрів не є проявами суто концертної гри.

Як бачимо, саме в області змагальності та співтворчості і відбувається кореляція всіх трьох принципів: концертування, діалогу і гри. Таким чином, можна зробити висновок, що саме змагання і спільне творення є найбільш сутнісними аспектами концертування.

Відправним у роботі було наступне положення: яким специфічним чином і за допомогою яких засобів проявляють себе принципи діалогу та гри у концертному жанрі. Було висловлене припущення, що діалог в музиці яскравіше проявляє себе на рівнях фактури та архітектоніки, що дуже добре співвідноситься з тими чинниками, які складають основу літературного діалогу. Аналіз показав, що, за аналогією з літературою, музичний діалог є особливою формою висловлювання, тобто, складається шляхом співставлення та протиставлення різних за змістом та масштабами реплік. Однак, на відміну від літературного діалогу, в музиці є особливий вид діалогічних відносин – одночасне звучання реплік, а саме „дует”.

Щодо принципу гри, то його прояви в музиці більш багаторівневі, а коло асоціацій набагато ширше: гра – це і визначення вміння володіти інструментом, і ознака будь-якої раптовості, прагнення зацікавити, здивувати, вразити – або майстерністю, або несподіванкою. Тобто, музична гра є вільним співробітництвом виконавців, яке здійснюється за визначеними правилами, поза примусом, плин і зміст якого містяться в ньому самому і яке доставляє радість, емоційне і моральне задоволення, викликане високим рівнем майстерності.

В теоретичному розділі роботи було поставлене питання щодо рівня взаємодії принципів діалогу та гри в концертному просторі: чи є один з цих принципів явищем більш складним, що вбирає в себе інший. Після проведеного аналізу можна говорити про те, що діалог та гра не є „однорівневими” поняттями, але підпорядкувати один принцип іншому все ж не можна. Ці явища однаково вагомі та важливі для створення концертування.

Щодо діалогічного принципу, то помітна можливість його використання як сукупно з принципом гри, так і без нього (гру як володіння інструментом доцільно не брати до уваги), тобто діалог може мати ігрову чи неігрову форми. На думку спадає яскрава паралель з такими відомими явищами, як „театр показу” та „театр переживання”. Діалог, що діє сукупно з грою, споріднений з „театром показу”, який, як відомо, орієнтується на умовність, лицедійство: чим далі від реальності, тим краще. Щось схоже можна побачити, наприклад, в аналізованому концерті І. Стравинського, який відрізняється великою драматургічною роллю ігрового принципу: множинність моделей, установка на умовність, підкреслене відсторонення від реальності та яскраво виражене намагання здивувати та захопити, на досягнення чого направлені всі засоби виразності. В цьому сенсі твір І. Стравинського – ідеальний приклад, а в концертах інших композиторів (друга частина Другого концерту Б. Бартока, третя частина концерту М. Скорика, фінал концерту №2 С. Прокоф’єва тощо) можна знайти схожі моменти, але виражені менш показово.

Діалогічний принцип, що діє практично незалежно від ігрового, викликає недвозначні асоціації з „театром переживання”, який орієнтований на максимальну правдивість та життєвість. Ідеальним прикладом для демонстрації неігрового виду діалогу є концерти Д. Шостаковича з їх поглибленою філософічністю, самозаглибленням та аксіологічним відношенням до дійсності. Це, звичайно, не означає, що „композитор-соціолог” повністю відмовляється від використання ігрових прийомів (що було б і неможливим, адже принцип гри – невід’ємна складова концертності). Крім звичних ігрових концертних прийомів, як-то: віртуозність та сольний принцип, Шостакович користується і більш специфічними, наприклад, суто театральним прийомом зміни модусу (що асоціюється з надяганням маски). Але це тільки підкреслює направленість творів на реалістичність, адже, як і стародавнім скоморохам, маска дає можливість композитору говорити правду „в лице”.

Щодо принципу гри, то, попри раніше виказане припущення про її діалогічність, після аналізу можна сказати, що деколи ігровий феномен виходить на перший план, затуляючи собою прояви діалогічного принципу (знов-таки, діалог як комунікативний акт доцільно до уваги не брати). Так, наприклад, сольні віртуозні епізоди, що є яскравими проявами ігрового принципу, з точки зору фактури – монологічні. А от стильова гра або гра тембрів, як видно з аналізу, можуть демонструвати взаємодію обох принципів – діалогічного та ігрового, але на різних масштабно-композиційних рівнях, що, взагалі, є звичною ситуацією для концертного жанру. Зокрема, показовим у цьому сенсі є проведення першої теми з Першого концерту К. Шимановського, де фактура яскраво діалогічна, а почергове висування деяких дерев’яних духових інструментів на перший план створює „карнавальну” ігрову ситуацію. Або приклад з фіналу концерту №2 Б. Бартока, коли в заключній партії використовується ігрова фігура „сміхового дублера”, а на рівні фактури виникає діалог скрипки та оркестру. Ігрова структура містифікації є визначальною для концерту І. Стравинського; в той же час окремі епізоди, засновані на різних стильових моделях, можна уявити у вигляді реплік, що складають діалог. Таких прикладів одночасної дії ігрового та діалогічного принципів на різних масштабних рівнях творів з різним художнім результатом виявлено в аналізованих концертах дуже багато. Іншими словами, діалог та гра є найважливішими принципами, які утворюють такий тип музичного мислення, як концертування. Різні їх прояви, діючи як окремо, так і сукупно, складають основні аспекти концертування, а саме – змагальність та співтворчість.

Через концертування, принцип діалогу та ігровий принцип упредметнюються мовою музичного мистецтва такі узагальнюючі поняття, як концертність, діалогічність та гра. Наведені поняття, природно, відносяться до області всього музичного мистецтва і знаходять своє втілення в інших жанрах, крім концертного. Однак, як здається, саме в концерті вони виявляються найбільш яскраво, у зв'язку з більш чіткою рольовою установкою учасників концертного спілкування.

Намагання автора дисертації внести термінологічну ясність і чітко виявити специфіку проявів принципів діалогу та гри призвели до наступних висновків. Принцип діалогу виражений завдяки будь-якому співставленню, протиставленню або спільному висловленню учасників концертного спілкування. Принцип гри виявляє себе через будь-яку театралізацію, стилізацію, двозначність. Обидва принципи діють в сфері концертування на паритетних засадах.

Зроблений в роботі аналіз діалогічного та ігрового принципів та спроба вибудовування системи взаємозв'язку вказаних принципів з концертуванням не претендує на повноту, але може бути використана при аналізі певного кола музичних явищ. Шляхи подальшого розгляду проблем, позначених у роботі, можуть бути наступними: аналіз проявів принципу діалогу та принципу гри в концертах інших епох і стилів з виходом на певні концертні типи, а також у неконцертних жанрах, як інструментальних, так і вокальних.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. – М.: Практика, 1995. – 255 с.
2. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности / А. Андреев. – М.: Музыка, 1996. – 192 с.
3. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Антонова. – К., 1989. – 227 с.
4. Антонова Е. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки ХХ века / Е. Антонова // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. – Вип. 5. – Донецьк: Донецька державна музична академія, 2005. – С. 47 – 52.
5. Антонова Е. Инструментальный концерт: к вопросу о жанрообразующих функциях пространства / Е. Антонова // Музыкальная культура: история и современность: сб. ст. – Донецк: ДГК, 1997. – С. 61 – 68.
6. Антонова Е. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта / Е. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства: сб. науч. трудов. – Киев: НМАУ, 1989. – С. 132 – 143.
7. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Музыка, 1969. – 231 с.
8. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
9. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1985 годов: исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Сов.композитор, 1979. – 286 с.
10. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов.композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 3 – 5.
11. Арутюнова Н. Диалог / Н. Арутюнова, Н. Омарова // БСЭ. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 8. – С. 236 – 237.
12. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
13. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: [в 2-х кн.] / Б. Асафьев. – [2-е изд.]. – Л.: Музыка, 1971. – 344 с.
14. Асафьев Б. О музыке ХХ века / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
15. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М.-Л.: Сов.композитор, 1965. – 107 с.
16. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, (1922) 1970. – 264 с.
17. Ахмедходжаева Н. О понятии концертности / Н. Ахмедходжаева // Музыкальное искусство: общие вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. – Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1982. – С. 70 – 93.
18. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Н. Ахмедходжаева. – Ташкент, 1985. – 21 с.
19. Баёва А. Принципы моделирования жанра и музыкальной драматургии в опере И. Стравинского «Похождения повесы» / А. Баёва // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов.композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 127 – 147.
20. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках / М. Бахтин // Литературная критика: сб. ст. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 473 – 500.
21. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
22. Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1965. – 593 с.
23. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1979. – 362 с.
24. Бекетова И. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / И. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра: сб. ст. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 96. – 148 с.
25. Бела Барток: [сб.ст., cост. Е. Чигарёва]. – М.: Музыка, 1977. – 262 с.
26. Березовчук Л. О восприятии элементов стиля прошлого в современном музыкальном произведении / Л. Березовчук // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: сб. ст. – К.: Музична Україна, 1981. – С. 53 – 61.
27. Березовчук Л. Стилевые взаимодействия в творчестве Шостаковича как способ воплощения конфликта / Л. Березовчук // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. – Л.: Сов.композитор, 1977. – Вып. 15. – С. 95 – 119.
28. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1970. – 228 с.
29. Бобровский В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича / В. Бобровский // Статьи. Исследования / В. Бобровский. – М.: Сов.композитор, 1988. – 296 с.
30. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: [очерки] / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
31. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музгиз, 1978. – 332 с.
32. Борисова Т. О некоторых тенденциях проявления монологичности в украинском симфонизме 70-х гг.: [дипломная работа] / Т. Борисова. – К., 1979. – 128 с.
33. Брагинская Н. Концерт в творчестве И. Стравинского: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения / Н. Брагинская. – С.Петербург, 1991. – 16 c.
34. Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха / Л. Бутир // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. – Л.: Музыка, 1974. – Вып. 13. – С. 187 – 215.
35. Бэлза И. Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры / И. Бэлза // Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 8 – 24.
36. Вакула Н. Інструментальні концерти Львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970 – 2000 рр.): дисс. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 / Н. Вакула. – Львів, 2008. – 224 с.
37. Васильев И. О значении идеи М. М. Бахтина о диалоге и диалогических отношениях для психологии общения / И. Васильев // Психологические исследования общения: сб. ст. – М.: Музгиз, 1985. – С. 16 – 46.
38. Виноградов В. О языке художественной прозы: избранные труды / В. Виноградов. – М.: Художественная литература, 1980. – 321 с.
39. Вишневская Г. Галина: история жизни / Г. Вишневская. – М.: Вагриус, 2006. – 570 с.
40. Вундт В. Этика / В. Вундт. – Спб, 1887. – 371 с.
41. Выготский Л. Мышление и речь / Л. Выготский. – М.: Художественная литература, 1933. – 287 с.
42. Выготский Л. Психология искусства: [учеб. пособ.] / Л. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
43. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр / Г. Гачев. – М.: Художественная литература, 1968. – 490 с.
44. Гессе Г. Игра в бисер: [роман] / Г. Гессе. – М.: Правда, 1992. – 494 с.
45. Гинзбург Л. История скрипичного искусства / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М.: Музгиз, 1990. – Вып. 1. – 352 с.
46. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX – XX вв.: [очерки] / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
47. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1969. – 126 с.
48. Горюхина Н. Открытые формы / Н. Горюхина // Науковий вісник НМАУ: сб.ст. – К.: НМАУ, 2003. – Вип. 30 “Зі спадщини майстрів”. – Кн. І. – С. 66 – 91.
49. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1985. – 112 с.
50. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1970. – 318 с.
51. Гребнева И. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920 – 1930-х годов: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения / И. Гребнева. – М., 1991. – 25 с.
52. Гребнева И. Скрипичный концерт И.Стравинского: о стилевых прототипах и логической парадоксальности / И. Гребнева // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы. – М.: Композитор, 1997. – С. 133 – 141.
53. Грінберг М. Антоніо Вівальді – творець скрипкового концерту / М. Грінберг // Українське музикознавство: сб. ст. – К.: Муз. Україна, 1967. – Вип. 2. – С. 130 – 140.
54. Гулыга А. О типологизации в искусстве / А. Гулыга // Философские науки. – 1976. – №2. – С. 42 – 59.
55. Гулыга А. Принципы эстетики / А. Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – 289 с.
56. Данилевич Л. Д. Шостакович: жизнь и творчество / Л. Данилевич. – М.: Сов. композитор, 1980. – 302 с.
57. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 112 – 136.
58. Дмитрий Шостакович: [сборник статей]. – М.: Музгиз, 1967. – 536 с.
59. Добринская Е. Связь искусства и игры в культуре / Е. Добринская // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1971. – 365 с.
60. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды / М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 230 с.
61. Дубравская Т. Токката / Т. Дубравская // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 546 – 550.
62. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича у „Симфонії пасторалей” (до питання про синтез звуковисотних технік) / Т. Дугіна // Київське музикознавство: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 1998. – № 28. – С. 174 – 181.
63. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского / В. Задерацкий. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
64. Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича / В. Задерацкий. – М.: Музыка, 1969. – 272 с.
65. Заранський В. Деякі особливості жанру скрипкового концерту в творчості М. Скорика та В. Камінського / В. Заранський // Композитори і сучасність: [альманах] – К.: НМАУ, 2003. – № 1. – С. 97 – 104.
66. Заранський В. Жанрові метаморфози українського скрипкового концерту / В. Заранський // Наукові записи Тернопільського державного педагогічного університету: зб. наук. праць. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – № 1 /8/ – С. 13 – 28.
67. Заранський В. Тенденції жанрової динаміки українського скрипкового концерту 70-х рр. ХХ ст. / В. Заранський // Наукові записи Тернопільського державного педагогічного університету: зб. наук. праць. – Тернопіль: ТДПУ, 2001, №2 /7/. – С. 32 – 35.
68. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – второй половины XVIII веков: принципы, приёмы / О. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
69. Зейфас Н. *Concerto grosso* в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки: сб.ст. – М.: Музгиз, 1975. – Вып. 3. – С. 379 – 405.
70. Зейфас Н. *Concerto grosso* в творчестве Генделя / Н. Зейфас. – М.: Музгиз, 1980. – 248 с.
71. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Е.Станковича / Е. Зинькевич. – Ужгород: «Лира», 2002. – 208 с.
72. И. Ф. Стравинский: статьи и материалы [сост. Л. Дьячкова, ред. Б. Ярустовский]. – М.: Сов. композитор, 1973. – 526 с.
73. Иванова Л. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха / Л. Иванова // Форма и стиль: сб. ст. – Л.: Сов.композитор, 1990. – Ч. II. – С. 34 – 56.
74. Интонация и музыкальный образ: сб.ст. [общ. ред. Б. Ярустовского]. – М.: Музыка, 1965. – 355 с.
75. Исупов К. В поисках сущности игры / К. Исупов // Философские науки. – 1977. – №6. – с. 15 – 24.
76. Исупов К. Второе рождение проблемы „игра и искусство” / К. Исупов // Философские науки. – 1974. – № 5. – С. 46 – 51.
77. Іванченко В. Інструментальний концерт в творчості донецьких композиторів / В. Іванченко // Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра: сб. ст. – Київ-Донецьк, 2001. – С. 137 – 144.
78. Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Л.: Наука, 1972. – 440 с.
79. Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века / М. Канчели. – Тбилиси, 1969. – 205 с.
80. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации [ред. и сост. И. Никольская, Ю. Крейнина]. – М.: Сов. композитор, 1984. – 295 с.
81. Клименко В. Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художественная практика: дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Клименко. – Киев, 1999. – 182 с.
82. Конен. В. Театр и симфония / В. Конен. – М.: Музгиз, 1975. – 376 с.
83. Котлер Н. Импрессионистские черты стиля Кароля Шимановского / Н. Котлер // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М: Сов. композитор, 1973. – Вып.2. – С. 265 – 300.
84. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании / И. Коханик // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 2004. – Вип. 38. – С. 67 – 79.
85. Коханик И. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилевой фактор) / И. Коханик // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: тематический сб. науч. трудов. – К.: НМАУ, 1993. – С. 87 – 102.
86. Коханик І. „Стильова гра” у проекціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства / І. Коханик // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 2005. – Вип. 47. – С. 137 – 146.
87. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору / І. Коханик // Київське музикознавство: зб. ст. – К.: НМАУ, 2001. – Вип. 7. – С. 90 – 95.
88. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю / І. Коханик // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць – К.: НМАУ, 2002. – Вип. 20. – С. 44 – 51.
89. Кремлев Ю. Эстетические взгляды С.С.Прокофьева / Ю. Кремлев. – М. – Л.: Музыка, 1966. – 270 с.
90. Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – 236 с.
91. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт: у истоков сольного концерта / И. Кузнецов // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 156 – 186.
92. Кузнецов И. Теория концертности и её становление в русском и советском музыкознании / И. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания: сб. ст. – М.: Музыка, 1981. – С. 127 – 157.
93. Кузнецов И. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения / И. Кузнецов. – М., 1980. – 21 с.
94. Кузнецов И. Арканджело Корелли / И. Кузнецов, И. Ямпольский. – М.: Госмузиздат, 1953. – 69 с.
95. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
96. Кучинский Г. Психологический анализ содержания диалога при совместном решении мыслительной задачи / Г. Кучинский // Психологические исследования общения: сб. ст. – М. Наука, 1985. – С. 154 – 178.
97. Левина Н. Скрипичный концерт К. Шимановского / Н. Левина // Советская музыка. – 1959. – № 5. – С. 14 – 18.
98. Леонтьева О. Западно-европейские композиторы середины XX века / О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1964. – 126 с.
99. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII – XVIII вв. в ряду искусств / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
100. Лісецький С. Є. Станкович / С. Лісецький. – К.: Музична Україна, 1987. – 56 с.
101. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
102. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / М. Лобанова // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 110 – 128.
103. Лосев А. Проблемы художественного стиля / А. Лосев. – К.: COLLEGIUM, 1994. – 286 с.
104. Лотман Ю. Игра / Ю. Лотман // БСЭ. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 10. – С. 31.
105. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Наука, 1965. – 339 с.
106. Лукьянова И. Д. Д. Шостакович / И. Лукьянова. – М.: Музыка, 1980. – 176 с.
107. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1982. – 328 с.
108. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве Шостаковича / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1986. – 176 с.
109. Мартынов И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. – Л.: Сов.композитор, 1974. – С. 32 – 45.
110. Мартынов И. Бела Барток: очерк жизни и творчества / И. Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1968. – 288 с.
111. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке I половины ХХ века / И. Мартынов. – М.: Сов композитор, 1970. – 504 с.
112. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5 – 17.
113. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С. 30 – 39.
114. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки: [учеб. пособ.] / В. Медушевский. – М.: Просвещение, 1976. – 93 с.
115. Менжулин А. Второй концерт для скрипки с оркестром С. Прокофьева (целостный анализ): [дипломная работа] / А. Менжулин. – Донецк, 1970. – 112 с.
116. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 260 с.
117. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна) // Українське музикознавство: зб. ст. / Л. Мінкін. – Київ: НМАУ, 1987. – Вип. 22. – С. 77 – 83.
118. Москаленко В. Евгений Станкович / В. Москаленко // Музыкальная культура братских республик СССР: сб. ст. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 97 – 105.
119. Музыка XX века: очерки в двух частях / [ред. Л. Раабен]. – Часть І, 1817 – 1917. – Книга 2. – М.: Музыка, 1976. – 587 с. – Часть II, 1917 – 1945. – Книга 5 /А/. – М.: Музыка, 1987. – 564 с.
120. Муравьева С. Медитативное начало в творчестве современных советских композиторов в аспекте диалогизма культур / С. Муравьева // Русская музыка X – XX веков в контексте традиций культуры Восток-Запад: всесоюзная конференция, 5 – 7 мая 1991г.: тезисы докл. – Новосибирск, 1991. – 18 с.
121. Мурга О. Принцип виртуозности в русской художественной культуре II половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта: дисс. … кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 / О. Мурга. – К., 2003. – 228 с.
122. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования / А. Муха. – К.: Музична Україна, 1979. – 271 с.
123. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки / Е. Назайкинский // Музыкальный язык, стиль, жанр: проблемы теории и истории: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 113 – 132.
124. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
125. Назайкинский Е. О комбинаторике в творчестве С. С. Прокофьева / Е. Назайкинский // Тараканов М. Человек и фоносфера: воспоминания, статьи. – СПб.: Музыка, 2003. – С. 197 – 204.
126. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 81 с.
127. Нестьев И. Барток и Прокофьев / И. Нестьев // Бела Барток: сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – С. 36 – 51.
128. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество / И. Нестьев. – М.: Сов. композитор, 1969. – 475 с.
129. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – М.: Сов. композитор, 1973. – 662 с.
130. Нестьев И. О жанрово-стилистическом синтезе / И. Нестьев // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 75 – 78.
131. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерк развития симфонической музыки в Польше XX в. / И. Никольская. – М.: Сов. композитор, 1990. – 364 с.
132. Новоселов М. Логика / М. Новоселов // БСЭ. – М.: Сов.энциклопедия, 1973. – Т. 14. – С. 134 - 135.
133. Одинцов В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог / В. Одинцов. – М.: Художественная литература, 1973. – 257 с.
134. Орлов Г. Советский фортепианный концерт / Г. Орлов. – М.: Музыка, 1954. – 211 с.
135. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке: исполнение и импровизация / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1978. – Вып. 13. – С. 32 – 57.
136. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Практика, 1991. – 370 с.
137. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гассет. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
138. Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 13. – С. 163 – 186.
139. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. – М. – Спб.: Композитор, 1993. – 336 с.
140. Пономаренко Е. Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 80-90-х гг. ХХ века / Е. Пономаренко // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 2004. – Вип. 38. – С. 103 – 110.
141. Пономаренко Е. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80-90-х гг. ХХ столетия: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Пономаренко. – К., 2003. – 228 с.
142. Присяжнюк Д. Жанр бурлески: «перевёртыши кривозеркалья» / Д. Присяжнюк // Искусство ХХ века: парадоксы смеховой культуры: сб.ст. – Н.Новгород: НГК им. М. Глинки, 2001. – С. 126 – 144.
143. Проблемы музыкального мышления / [сб. ст.]. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
144. Проблемы музыкальной науки / [сб. ст.]. – М.: Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – 480 с.
145. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания / [сб. науч. трудов]. – М., Музгиз, 1961. – 467 с.
146. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена: сонатно-симфонический цикл / В. Протопопов. – М.: Музыка, 1970. – 330 с.
147. Пясковский И. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. – К.: Музична Україна, 1987. – 179 с.
148. Пясковский И. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления: автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 / И. Пясковский. – К., 1989. – 35 с.
149. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства / Л. Раабен. – Л.: Музыка, 1978. – 199 с.
150. Раабен Л. Советский инструментальный концерт / Л. Раабен. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
151. Раабен Л. Советский инструментальный концерт 1968 – 1975 годов / Л. Раабен. – Л.: Музыка, 1976. – 80 с.
152. Радзинский Э. Сталин: жизнь и смерть / Э. Радзинский. – М.: АСТ, 2007. – 750 с.
153. Радько А. Малоисследованные страницы романтического искусства. Скрипичные концерты сочиняющих виртуозов: [дипломная работа] / А. Радько. – Донецк, 1996. – 124 с.
154. Раппопорт С. Искусство и эмоции / С. Раппопорт – М.: Педагогика, 1972. – 167 с.
155. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [сб.статей]. – Л.: Сов.композитор, 1974. – 264 с.
156. Русский язык: энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1979. – 569 с.
157. Сабинина М. Д. Шостакович / М. Сабинина. – М.: Музыка, 1976. – 32 с.
158. Сабинина М. Скрипичный концерт Д. Шостаковича: пояснения / М. Сабинина. – М.: Сов. композитор, 1958. – 19 с.
159. Сабинина М. С. Прокофьев / М. Сабинина. – М.: Сов. композитор, 1957. – 134 с.
160. Сабинина М. Шостакович – симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабинина. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
161. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского / С. Савенко // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы. – М.: Сов.композитор, 1973. – С. 276 – 301.
162. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дисс. … доктора искусствоведения / А. Самойленко. – Одесса, 2002. – 434 с.
163. Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога / А. Самойленко // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 2002. – Вип. 20. – С. 51 – 62.
164. Самойленко А. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания / А. Самойленко // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 2003. – Вип. 29 «Музична освіта в Україні: теорія і практика». – С. 137 – 151.
165. Самойленко А. Стиль как музыкально-культорологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина / А. Самойленко // Науковий вісник НМАУ: зб. наук. праць. – К.: НМАУ, 2004. – Вип. 37 «Стиль музичної творчості: естетика, теорія виконавства». – С. 3 – 13.
166. Сергиевская В. О взаимодействии стилей (на примере творчества Р.Щедрина) / В. Сергиевская // Советская музыка 70-80-х гг.: стиль и стилевые диалоги: [cб.ст.]. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 82. – С. 105 – 122.
167. Сидоренко Л. Взаимосвязь тематического развития и формообразования во Втором концерте К. Шимановского: [дипломная работа] / Л. Сидоренко. – Донецк, 1974. – 113 с.
168. Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві / Н. Симонова // Українське музикознавство: зб.ст. – К.: Музична Україна, 1991. – № 26. – С. 191 – 197.
169. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей (введение в исследование) / С. Скребков // Музыка и современность: сб. ст. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 3. – С. 126 – 154.
170. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке / М. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 3. – С. 164 – 197.
171. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции / М. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
172. Смирнов В. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму / В. Смирнов // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 142 – 170.
173. Смирнов В. Творческое формирование Игоря Стравинского / В. Смирнов. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
174. Соколов А. Теория стиля / А. Соколов. – М.: Музыка, 1968. – 223 с.
175. Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум…»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: [монография] / О. Соломонова. – К.: ТОВ «Задруга», 2006. – 380 с.
176. Соломонова О. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры (на примере песенного творчества скоморохов): дисс. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / О. Соломонова. – К., 1987. – 203 с.
177. Сохор А. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М.: Музгиз, 1970. – 135 с.
178. Сохор А. Стиль, метод, направление / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Сохор. – Л.: Сов.композитор, 1965. – С. 3 – 16.
179. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. – М.: Музыка, 1971. – С. 292 – 310.
180. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
181. Спенсер Г. Основы психологии / Г. Спенсер. – Спб., 1897. – 413 с.
182. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту / В. Стеценко. – К.: Музична Україна, 1980. – 80 с.
183. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм / П. Стоянов. – М.: Музыка, 1985. – 270 с.
184. Стравинский И. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / И. Стравинский. – Л.: Сов.композитор, 1971. – 414 с.
185. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л.: Музгиз, 1963. – 273 с.
186. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок / Б. Струве. – М.: Музыка, 1959. – 267 с.
187. Сумарокова В. О путях постижения комического в инструментальной музыке / В. Сумарокова // Проблемы музыкальной культуры. – К.: Музична Україна, 1987. – Вып.2. – С. 24 – 26.
188. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития: очерки / М. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1988. – 272 с.
189. Тараканов М. Стиль симфонии Прокофьева / М. Тараканов. – М.: Музыка, 1976. – 432 с.
190. Тевосян А. Апокалиптическая клоунада, или карнавал по-советски / А. Тевосян // Искусство ХХ века: парадоксы смеховой культуры: сб.ст. – Н.Новгород: НГК им. М. Глинки, 2001. – С. 258 – 269.
191. Тевосян А. Художник парадоксального времени / А. Тевосян // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 155 – 158.
192. Терентьев Д. Музыкальное понятие в процессе профессионального общения музыкантов / Д. Терентьев // Київське музикознавство: зб. ст. – К.: НМАУ, 2003. – Вип. 29. – С. 23 – 30.
193. Терентьев Д. Музыкальное понятие и его существование в профессиональной среде / Д. Терентьев // Київське музикознавство: зб. ст. – К.: НМАУ, 1998. – Вип. 1. – С. 128 – 141.
194. Тимофєєв В. Український радянський фортепіанний концерт / В. Тимофєєв. – К.: Музична Україна, 1972. – 160 с.
195. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Тиц. – М.: Музгиз, 1972. – 281 с.
196. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» / И. Тукова // Науковий вісник НМАУ: зб. ст. – К.: НМАУ, 2004. – Вип. 38. – С. 27 – 33.
197. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала / Ю. Тюлин // Бетховен: сб. ст. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 1. – 446 с.
198. Устиненко В. Место и роль игрового феномена в культуре / В. Устиненко  // Философские науки. – 1980. – № 2. – С. 34 – 52.
199. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960 – 70-х годов: очерки. – Л.: Сов.композитор, 1979. – С. 56 – 68.
200. Уткин А. Эстетические тенденции советской музыки и эволюция инструментального концерта / А. Уткин // Материалы IV Всесоюзной научно-теоретической конференции аспирантов ВУЗов и НИИ Министерства культуры СССР. – Тбилиси, 1978. – С. 297 – 299.
201. Фельдгун Г. История зарубежного скрипичного искусства / Г. Фельдгун. – Новосибирск, 1983. – 377 с.
202. Хёйзинга Й*. Homo ludens*. В тени завтрашнего дня / Й*.* Хёйзинга. – М.: Айрис-пресс, 2003. – 496 с.
203. Хентова С. Шостакович: жизнь и творчество: [в 2 т.] / С. Хентова. – Л.: Сов.композитор. – Т. І. - 1985. – 544 с. – Т. ІІ. – 1986. – 623 с.
204. Холопова В. А. Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарёва. – М.: Музыка, 1990. – 369 с.
205. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х гг. ХХ века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции: сб. научн. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 81. – С. 17 – 31.
206. Холопова В. Классический комплекс творчества И. Стравинского» / В. Холопова // И. Стравинский. Статьи, воспоминания. – М. : Музыка, 1985. – С. 55 – 67.
207. Холопова В. Фактура: очерк / В. Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 255 с.
208. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт / Ю. Хохлов. – М.: Музыка, 1956. – 302 с.
209. Цикало И. О некоторых особенностях развития скрипичного концерта конца 60 – 80-х годов XX века: [дипломная работа] / И. Цикало. – Донецк, 1997. – 125 с.
210. Цукерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. Цукерман. – М.: Музыка, 1970. – 464 с.
211. Черновол И. О некоторых проявлениях театрально-игрового начала в сонатах Д. Скарлатти: [дипломная работа] / И. Черновол. – Донецк, 1987. – 109 с.
212. Черты стиля Д. Шостаковича: [сб. статей / сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Сов. Композитор, 1962. – 386 с.
213. Шаповалова Л. Принципи рефлексійної драматургії на прикладі концертного жанру в творчості В. Бібіка / Л. Шаповалова // Наукові записи Тернопільського державного педагогічного університету: зб. наук. праць – Тернопіль: ТДПУ, 2001. - №1/4. – С. 44 – 48.
214. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство: зб. ст. – К.: Музична Україна, 1979. – Вип. 14. – С. 93 – 103.
215. Шляхтичук Н. Феномен музыкальной “игры” на примере камерно-инструментальных сонат Ф. Пуленка: [дипломная работа] / Н. Шляхтичук. – Донецк, 1994. – 117 с.
216. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики И. Стравинского / А. Шнитке // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы [сост. Л. Дьячкова, ред. Б. Ярустовский]. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 383 – 434.
217. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // Холопова В., Чигарёва Е. А. Шнитке: очерки. – М.: Музыка, 1990. – С. 327 – 331.
218. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К.: Муз. Україна, 1972. – 56 с.
219. Эльконин Д. Психология игры / Д. Эльконин. – М.: Наука, 1978. – 423 с.
220. Ямпольский И. Ария / И. Ямпольский // Муз. энциклопедия: [в 6 т.]. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Стб. 204 – 207.
221. Ямпольский И. Избранные статьи и исследования / И. Ямпольский. – М.: Сов. композитор, 1985. – 280 с.
222. Ямпольский І. Смичкова музика / І. Ямпольский // Нариси радянської музичної творчості: зб. праць. – М.: Музгиз. – Т.1. – 1947. – С. 56 – 78.
223. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. – М.: Сов. композитор, 1969. – 319 с.
1. \* Антонова Е. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта / Е. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства: сб. науч. трудов. – Киев: НМАУ, 1989. – С. 132 – 143. [↑](#footnote-ref-1)
2.  [↑](#footnote-ref-2)
3.  [↑](#footnote-ref-3)